

Licença



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Fonte: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/695>. Acesso em: 21 jan. 2026.

Referência

SALES, Jonas. **A corponegritude em cena**: um processo cênico-pedagógico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2026. *E-book* (162 p., il.). (Pesquisa, Inovação & Ousadia). DOI: <https://doi.org/10.26512/>. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/695>. Acesso em: 21 jan. 2026.



EDITORA



UnB

A CORPONEGRITUDE EM CENA

**Um processo
cênico-pedagógico**

Jonas Sales



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia



Universidade de Brasília

Reitora
Vice-Reitor

Rozana Reigota Naves
Márcio Muniz de Faria

EDITORA



UnB

Conselho editorial

Germana Henriques Pereira (Presidente)
Ana Flávia Magalhães Pinto
Andrey Rosenthal Schlee
César Lignelli
Fernando César Lima Leite
Gabriela Neves Delgado
Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
Liliane de Almeida Maia
Mônica Celeida Rabelo Nogueira
Roberto Brandão Cavalcanti
Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

A Corponegritude em cena

Um processo cênico-pedagógico

Jonas Sales



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia

Coordenação geral
Consultora de produção editorial
Coordenação de revisão
Coordenação de design
Revisão
Diagramação
Foto de capa

Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais

Thiago Affonso Silva de Almeida
Percio Savio Romualdo Da Silva
Talita Guimaraes Sales Ribeiro
Cláudia Barbosa Dias
Emilly Boaventura Moraes
Lislaynne de Oliveira Gonçalves
Rebecca Religare

© 2024 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
CEP: 70910-900
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

TTodos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

S163c

Sales, Jonas.

A corponegritude em cena [recurso eletrônico] : um processo cênico-pedagógico / Jonas Sales. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2026.

162 p. – (Pesquisa, Inovação & Ousadia).

Inclui bibliografia.

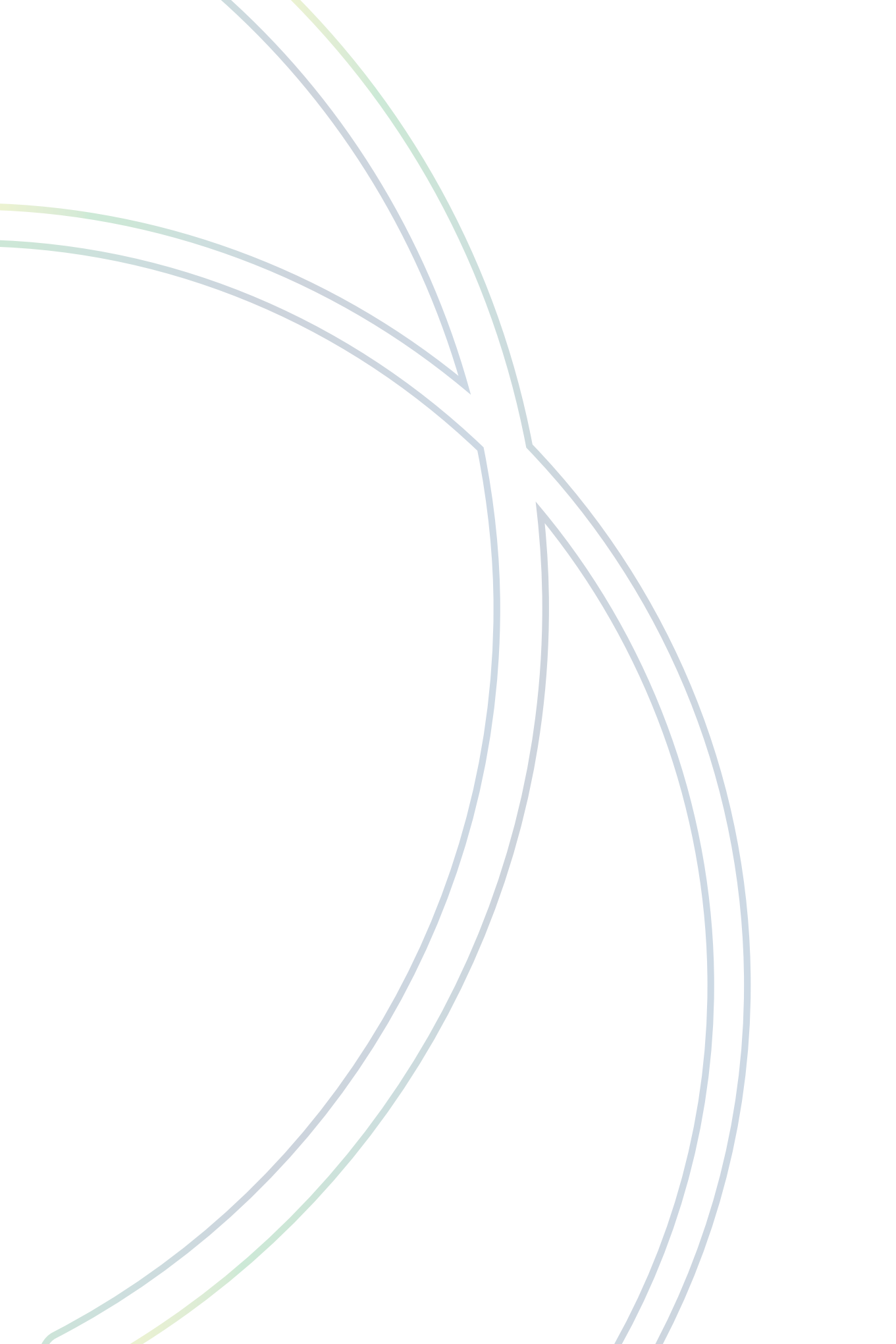
Formato PDF.

ISBN 978-65-5846-238-5.

1. Artes cênicas. 2. Corpo como suporte da arte. 3. Negros – Identidade racial. 4. Negros nas artes cênicas. I. Título. II. Série.

CDU 792

Aos meus pais, corpos que deram início
ao meu corpo e meu aprendizado.





Sumário

Começando o Ijo 9

Os povos negros africanos e suas expressividades dançantes – a tradição que vive hoje 17

Os povos que vieram da África para o Brasil – breve panorama 19

Dos reis de congo para as ladeiras com o Maracatu – uma gênese 26

Elementos estéticos e artísticos que compõem o maracatu 34

Nas rodas do maculelê 41

Das corporeidades à corponegritude 53

Da Corporeidade 56

Das matrizes corporais 61

Da negritude 65

Negritude e a cena no Brasil 69

Uma “corponegritude” 73

Da técnica à poética – reflexões sobre reverberações das tradições negras populares no corpo do artista em cena 77

Breve reflexão sobre a técnica 78

A reverberação poética/criativa 83

A constituição de uma corporeidade de negritude em cena 89

Construindo um processo cênico-pedagógico 92

A compreensão técnica/cinética – eixinho A –
Sensibilização Motora (SM) 95

A compreensão técnica/cinética – eixinho b –
Brincar com o Movimento (BM) 112

A reverberação poética/criativa – eixinho c –
Constituir Saberes (CS) 118

A reverberação poética/criativa – eixinho d –
Projetar Saberes (PS) 121

Um corpo sujeito construindo interlocuções de saberes com a arte e a tradição do povo 127

A cultura negra e as relações da subjetividade,
corpo e criação artística 132

O apreender estéticas da tradição negra
para a cena no espaço da educação 137

Corporeidades negras na cena contemporânea
e os diálogos com a tradição do povo 141

Das corporeidades negras: o fim do Ijo 149

Referências 153

Começando o Ijo¹

O diálogo aqui desenvolvido, em que o corpo é o elemento fundante, tem como inspiração estudos e experimentações construídas a partir de vivências com estudantes e artistas das artes cênicas, particularmente, em Brasília/DF. A partir da experiência desenvolvida, encontra-se aqui delineada uma proposta cênica-pedagógica como resultado desse processo dialógico de educação vivenciada no corpo vivo e em constante aprendizado. Estas práticas vivenciais de apreensão de saberes técnicos e poéticos presentes nas danças da tradição afro-brasileira, em particular os maracatu e maculelê, levou-me a sistematizar procedimentos metodológicos que possam contribuir com a busca de uma atitude corpórea que revele a negritude presente nas tradições culturais e que possa reverberar na produção estético/artística do aluno/artista de artes da cena nos diversos níveis de aprendizado.

Ao longo do diálogo que desejo estabelecer com você, leitor, apontarei descobertas de potenciais corpóreos do artista cênico quando em processo de aprendizagens no que diz respeito à temática da africanidade herdada por nossas expressões tradicionais. Desse modo, buscarei discutir as possíveis corporeidades que trazem estéticas dos povos negros que se mostraram e se constituem na história sociocultural brasileira. Convido para adentrarmos nos contextos da formação das manifestações corpóreas e de como estas podem alavancar e projetar saberes no ambiente de aprendizagem formal e informal. Será considerado que as intuições de ensino são espaços de elaboração de saberes sobre a cultura africana herdada por nós em nossa diversidade cultural, desse modo, espaços que viabilizam que o aluno/artista cênico – partícipe sujeito do mundo em que vive – seja conduzido à percepção de que o corpo se figura como casa que recebe e reflete os conhecimentos adquiridos ao longo do processo de aprendizagem.

Ao falar danças afro-brasileiras, trago para à discussão os termos afro-brasileiro e afrodescendente. Assim, pondero com a reflexão feita pelo estudioso Cunha Junior (2007) ao referir-se à “afrodescendência” como definição da população negra, mestiça ou parda que se anuncia no censo do IBGE, tendo bases históricas e identitárias com os negros vindos do continente africano. Com base na ideia desse estudioso, Alba Wanderley e Mirian de A. Aquino (2009, p. 182) contribuem com a discussão sobre o termo afro-brasileiro ao dizer que “preferimos usar o conceito de afro-brasileiro sob o argumento de que os afro-brasileiros seriam afrodescendentes que construíram sua identidade africana no espaço brasileiro”. Assim, as autoras reforçam que os afro-brasileiros são resultados da miscigenação da formação social brasileira

¹ Termo utilizado para designar dança em Iorubá.

e afrodescendente é um termo que se faz diferenciar por uma “mistura” espaço-tempo, ou seja, afrodescendente pode existir na Rússia, Argentina ou Japão.

Neste sentido, para essa conversa, adotarei danças que são fruto e construção constituída no Brasil a partir das matrizes culturais africanas que aqui chegaram. Estarei a ponderar para uma elaboração de saberes cênicos, uma estética que considero afro-brasileira, ou seja, elementos do corpo que dança, musicalidade, vestimentas, visualidades que chegaram de terras africanas e se constituíram brasileiras, elaborados pelo povo negro brasileiro. É nesta perspectiva que reflete a afro-brasilidade nas concepções de manifestações dançantes aqui expostas.

Considero que as sociedades produzem culturas a partir dos seus desejos e anseios, simbolizando-os em suas expressividades artísticas, gerando características em que os indivíduos partícipes desta se identificam. Nesse ensejo, a proposta que será exposta se alimenta de duas manifestações culturais brasileiras: o Maracatu de baque-virado – cortejo oriundo dos negros escravizados, que apresenta uma dança de ritmo cadenciado produzido por instrumentos musicais de percussão, difundido principalmente pelo estado de Pernambuco; e o Maculelê – dança executada com bastões, simulando uma luta tribal, oriunda do estado da Bahia. A escolha se deu porque ambas apresentam em suas características estéticas matrizes profundas da cultura negra, principalmente no que se refere à corporeidade, e possibilita, de maneira perceptível, construir um diálogo sobre as técnicas e poéticas de movimento presentes nessas expressões, adicionando às corporeidades tradicionais traços de sua própria corporeidade na perspectiva de erigir propostas cênicas em diálogo com a cena teatral contemporânea.

Cabe salientar que, ao ver corpos de pessoas mostrando o prazer de vivenciar uma cultura ancestral, assumindo a identidade de suas raízes e matrizes africanas, sou levado constantemente a buscar compreender como se deram as possíveis sensações de encontro de corpos ao longo do tempo no que condiz com as experiências de nossos ancestrais. Os corpos em movimento refletem uma energia que me faz elucubrar sobre os processos que poderiam desencadear no trabalho do artista cênico, quer sejam atores, quer sejam bailarinos ou performes. O axé,² que emana dos partícipes das danças de matrizes africanas, em movimentos de ondulações ou fortes retas nos braços e troncos, deslizando pés e pernas no espaço, com elementos de sedução que inspiram para adentrarmos nesse universo de corpos e estéticas que proponho.

Assim, na atualidade, as discussões sociais, políticas e culturais, desencadeiam reflexões dentre as quais destaco a seguinte proposição: ao construir conhecimentos em nossa sociedade, inegavelmente com uma cultura plural, vários fatores – de origem interna ou externa – podem interferir positiva ou negativamente, colaborar com novas ideologias ou direcionar para processos mal elaborados que não contribuem para uma educação

² Segundo Muniz Sodré (1983), axé é energia, campo ativo, necessário à mobilização das entidades no orum e no aiê. Utilizarei sempre esse termo considerando essa energia necessária no corpo do artista cênico. Uma energia provocada a partir da aprendizagem das danças afro-brasileiras e despertando no corpo saberes. E também como uma necessidade de afirmação de descolonização dos termos na academia.

viabilizadora da consideração às diferenças. Isso ocorre principalmente em relação à cultura da maioria negra, que sofre discriminação de uma minoria branca, detentora de privilégios e poder (Sales, 2003).

Considero que no espaço educacional o contato com a arte deve favorecer a abertura de novos caminhos para a reflexão sobre as diversas manifestações artísticas e sua influência na cultura e na afirmação da identidade de uma sociedade, bem como para o prazer e a fruição que a arte pode nos proporcionar por meio das experiências estéticas. Ademais, é necessário pensar em formas de arte que vão além dos padrões estabelecidos pelos espaços acadêmicos com ideias hegemônicas de saberes e formas que priorizam uma cultura branca e eurocentrada. Esses espaços muitas vezes fecham-se para o que não é criado dentro do ambiente formal de elaboração do conhecimento, como as produções artísticas produzidas por grupos negros e indígenas em nosso país. Essas produções, infelizmente, ainda carecem da devida valorização social, pois, usando das palavras da artista e educadora Marly Meira (2001),

o fazer, os saberes, os símbolos e a interação dos indivíduos é que produzem cultura. As interações moldam a estrutura material e dão um estilo à história, aos acontecimentos, aos fatos, aos modos de viver e conviver. Mas elas dependem de saberes e modos de ver para que haja maior consciência sobre as experiências. É nesta cultura híbrida que se pode realizar um trabalho de mediação cultural na esfera do estético (p. 128).

Seguindo o pensamento da autora, em que incentiva a mediação cultural por meio das culturas híbridas, proponho a intervenção de trabalhos que provoquem a educação estética e que contemplem no ambiente escolar, os aspectos relacionados à africanidade e negritude que compõem a nossa história como elemento de descoberta. Deseja-se ver a abordagem da africanidade no centro da formação de saberes do sujeito, sabendo-se das suas características culturais, heranças dos povos africanos constituídas em solo brasileiro, sejam religiosas, artísticas, culinárias etc. Como negritude, pensa-se aqui, as atitudes políticas e de afirmação da população negra. Uma discussão em que questiona a condição do negro africano e afrodescendente na história brasileira, avivando a identidade desses grupos étnico-sociais.

Proporcionar vivências em sala de aula que revelam as tradições de raízes africanas, incentivando a discussão e reflexão de descobertas relacionadas à cultura afro-brasileira, ainda é algo que incomoda os sujeitos na escola, visto que estão ligadas a um forte preconceito cristalizado em nossa sociedade. O desrespeito às temáticas que envolvem a religiosidade, a danças, a músicas, dentre outros movimentos oriundos de matrizes africanas, ocorre de maneira demasiadamente pontual no ambiente escolar, o que revela o reflexo de uma narrativa social estabelecida em nosso percurso histórico. Desejando romper com preconceitos edificados e o racismo velado socialmente, proponho que esta provocação se estabeleça em nossos espaços de educação, contribuindo com a Lei nº 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece a obrigação do ensino da história e cultura da África e afro-brasileira na escola.

A partir da escolha de tradições dançantes afro-brasileiras, tais quais o Maracatu e o maculelê para perceber e compreender estéticas de um universo ancestral, possibilita a promoção e o desenvolvimento da habilidade leitora com a intenção de vivenciar e recriar obras artísticas a partir da arte tradicional negra que tenha ligação com a área da cena, do corpo em processos de recriações artísticas.

O maracatu e o maculelê trazem em seu contexto uma estética reveladora das características de etnias negras que inseriram seus costumes, crenças e ritmos que atravessaram o tempo e se fazem contemporâneas. Nessa perspectiva, descobrir essas expressões de arte propiciou-me o entendimento de histórias individuais e coletivas contidas em uma expressividade de natureza marcante; revelou-me marcas de etnias que, ao longo da história, tiveram suas práticas excluídas, rotuladas pejorativamente; e que, só nas últimas décadas, a discussão da cultura afro-brasileira vem ganhando espaço nos ambientes acadêmicos, divulgando expressões, comportamentos, fazeres que, até então, exerciam o papel da marginalidade e do distanciamento.

Na convivência com essas expressões da tradição negra brasileira por meio de sua dança, sua música, seus figurinos e adereços e, principalmente, seu contexto histórico, nasceram descobertas de caminhos junto aos educandos que permearam minhas práticas pedagógicas fazendo com que fossem apontados como meio de inserção da temática negra no ambiente escolar. Vale ressaltar que o processo de elaboração teórica acerca da temática em questão levou-me a entender os papéis fundamentais do educador na criação de procedimentos metodológicos para abordagens de assuntos que dizem respeito à cultura afrorreferenciada na educação.

Dar importância aos conhecimentos empíricos no ambiente da academia ainda faz parte de procedimentos que requerem cautela e olhares atentos, visto que nem todas as áreas do conhecimento estão abertas para a aceitação dessas vertentes da constituição do saber. Portanto, levar as expressões tradicionais para a escola é um ato desafiador, principalmente quando se quer provocar agregações de valores e, por consequência, de saberes específicos que possam oferecer ao indivíduo em formação educacional a condição de sujeito partícipe de uma sociedade dinâmica e atemporal. As palavras de Nilma Lino Gomes (2017), reforça essa reflexão contribuindo ao pensar que as práticas precisam de sujeitos sociais, construindo diferentes relações e com isso, possibilitando diferentes epistemologias.

A minha prática educacional, no “chão da escola”, realizada em diversas instituições de ensino (da educação infantil e educação de jovens e adultos, até o ensino superior), proporcionou-me a apuração de reflexões teórico-práticas relacionada ao corpo e à arte das culturas tradicionais, desencadeando procedimentos metodológicos que contribuíram, sobremaneira, para que se instigasse a crença de que é possível constituir saberes contidos na arte elaborada pelo povo em suas comunidades e práticas cotidianas sob o viés de nossa própria casa, ou seja, do nosso corpo. Uma casa que recebe visitas constantes, com esse fluxo que permite estados impermanentes, provoca reações, deixando a porta sempre aberta

ao novo, ao devir. E esse corpo/casa sempre deve estar apto aos processos de transformações que as práticas contemporâneas sugerem, principalmente no campo da arte.

Como *artista da cena* (termo que adotei para identificar-me não como um artista tão somente pertencente ao teatro ou à dança, mas também como um artista cujo corpo transita pelos diversos palcos e linguagens sem uma classificação distinta, e que adoto para a abordagem ao longo deste texto), resolvi experimentar, trilhar de forma lúdica, possibilidades em que a expressividade artística das culturas tradicionais pudesse estar inserida de maneira pontual em meu corpo em cena, quer seja atuando, dançando, performando, quer seja fazendo acrobacias. Com isso, na busca do axé presente nas danças afro-brasileiras, como o maracatu, maculelê, capoeira, coco de roda, bem como em outros movimentos de estilos afrodescendentes, fui provocando atores e bailarinos com essas práticas dançantes no intuito de oferecer outros caminhos que não fossem as técnicas corporais habitualmente divulgadas pela Europa ou pela América do Norte no que diz respeito à técnica corpórea para o ator/bailarino.

Em minhas pesquisas, estive e continuo em busca de outros corpos, de outras teorias, de outros caminhos. Longe de negar ou subestimar a importância das técnicas e de todos os teóricos que conhecemos em nossos cursos de formação acadêmica, de origem nacional ou estrangeira, mas sim, sobretudo, desejando acrescentar conhecimentos, construir diálogos entre essas vivências e as incutidas em nossas raízes culturais de descendência africana. Busquei, assim, na complexidade de um “corpo almadado” (Fabrini 2013),³ o fazer do artista cênico.

Pensando nesse corpo almadado, aproximar-se dos contextos da história dos africanos e seus descendentes em nossas terras, faz com que se entendam os saberes invisíveis vivenciados por esses povos, deixando afetar e expandir no corpo em cena esses conhecimentos. Diversos grupos étnicos africanos, trazidos às terras brasileiras para serem escravizados, tentaram, forçosamente, adaptar-se a essa condição de vida desumana e, lentamente, foram se redescobrimdo, reinventando-se, transformando-se, ainda que subjugados, inicialmente, à cultura imposta pelos senhores de engenho. Entretanto, pela grandiosidade e persistência na manutenção de suas matrizes étnicas, esses grupos nos deixaram um legado indiscutível, sendo sua expressão corpórea traduzida em danças com uma estética de matriz “afro”, um dos mais marcantes – movimentos de um “corpo almadado”.

Inspirado, pois, pelos traços e características artístico-culturais advindas do continente africano, desejei para o corpo do artista cênico, elementos de uma africanidade que não são explorados normalmente nas instituições de ensino formal. Almejei a antropofagia que identificamos no processo de construção de nossa cultura, destacando as matrizes de um mundo distante, ainda recheado de mitos que estavam do outro lado do oceano. Desejo então, uma africanidade em nós.

Portanto, tenha-se aqui, uma discussão que está considerando como a estética afro-brasileira o resultado da mistura dos diversos povos africanos que chegaram às terras do

³ A autora argumenta sobre o pensar um corpo como natureza, mas uma natureza almadada.

Brasil, com seus costumes e linguagens incorporando-se em nossa sociedade, desenhando os traços de nosso povo. Assim, ambicionei que a brasilidade sobre a qual tanto falamos e nos orgulhamos, fosse vivenciada mediante esses processos de composição artística e não apenas nos discursos vazios em nome de uma política ideológica partidária ou modismos de defesa do que é nosso. Era importante descobrir um corpo nosso, presente na nossa história brasileira, mas destituído das cicatrizes e dos modelos representativos divulgados pelo poder explorador. Um corpo que reflita uma pós-modernidade e ruptura com a colonização que marcou tanto nosso país, fugindo de estereótipos constituídos ao longo do tempo. Sigo a concepção do filósofo Marco Aurélio Luz que caminha para um pensamento decolonial dos saberes ao dizer que se faz necessário romper com as oposições construídas como

forma/conteúdo, essência/aparência, ideologia/ciência, para caminhar pelas sendas do saber/poder, sobretudo pelo fato que o saber colonial se caracteriza pela constituição de fetichização de estereótipos garantidos e reproduzidos pelo aparato institucional (Luz, 2008, p. 82).

Desse modo, busco traçar uma proposta no intuito de despontar corpos em cena reveladores de uma verdadeira essência de uma cultura por nós herdada, que reflita o axé (força vital) de nossa identidade, sem as fortes colonizações acadêmicas e fugindo dos fetiches do colonizador.

Remeto-me também as tradições culturais e suas matrizes corporais. Ao falar de tradição, consideram-se as características de culturas que transpassaram o tempo, vivências coletivas de ancestralidades que se mantêm vivas nos dias atuais. É todo um desenrolar de um processo identitário (Lucas, 2002). Diante disso, penso como matrizes dessas expressões da cultura tradicional, as estéticas, os traços, as impressões das culturas advindas da mãe África e que ganharam traços próprios no Brasil. Nesta discussão com o maracatu e maculelê, adentro nas características corpóreas que trazem símbolos, marcas das histórias trazidas pelos povos africanos na diáspora para a América. Serão consideradas as matrizes corpóreas e estéticas que fazem parte das características sensoriais e artísticas que se personificaram nessas expressões de danças, reveladoras das culturas que vieram da África, que por meio das diversas etnias se fizeram presentes no território brasileiro.

No Brasil, as instituições de formação de artistas para a cena, geralmente, buscam educar com base em reflexões que possibilitem aos envolvidos no processo de aprendizagem o despertar da sensibilidade para suas elaborações estético-artísticas e o uso de técnicas diversas nas quais o corpo é elemento básico. Assim sendo, o que aqui se apresenta mostra-se com intuito de estabelecer um diálogo entre tradição e contemporaneidade, inserindo a temática das africanidades para a cena, uma vez que o corpo – fator propulsor para descobertas, reflexões, ação, reação e discussão – pode liberar nuances identificadoras das características herdadas de nossos ancestrais africanos.

Ao trazer questões abordando a negritude em cena, remexe-se em aspectos da sociedade que remete aos momentos históricos dos quais, muitas vezes, não se deseja lembrar.

No entanto, rememorar o quadro político-social que nos faz colher frutos de desigualdade, racismo e preconceito é um viés em que não se pode colocar tapadeiras, e o corpo na arte pode ser uma ferramenta agregadora para essa discussão.

Ao longo do diálogo que proponho, temas como a constituição da negritude em nosso país em seus aspectos histórico, social e cultural, as expressões tradicionais negras que norteiam as corporeidades vivenciadas em minhas práticas, as reflexões sobre os conceitos de *corporeidade* e *negritude*, *provocando cogitações que não de desembocar no termo corponegritude* (atitude de agregação técnica e poética da negritude em cena), serão abordadas.

Para o que chamo de processo cênico-pedagógico, serão consideradas a técnica, a poética, a constituição e a reflexão dos saberes que estão contidos nas expressões dançantes do maracatu e do maculelê. A técnica corporal será apresentada de forma decomposta para uma análise do movimento e suas conexões nas composições cênico-estéticas.

Assim, vivenciar metodologias que favoreçam descobertas de culturas, agregando valores, respeitando as diferenças e diversidades, torna-se indispensável na atualidade. Desse modo, é oportuno adicionar saberes da negritude que reverberam nas artes corpóreas de nossa sociedade contemporânea no fazer do artista cênico. Acredito que essas descobertas possam edificar processos de aprendizagens em sujeitos que possuem em sua cultura, traços dessa memória.



Figura 1: Cena do experimento cênico *Da cor que sou*

Foto: Rebecca Religare

Os povos negros africanos e suas expressividades dançantes – a tradição que vive hoje

Nagô, Nagô. Nossa rainha já se coroou!

Nagô, nagô, nagô. Luis de França é nosso professor.

(Famosa toada divulgada pelas nações de maracatu em Pernambuco)

Ao desenvolver o interesse em falar de cultura negra no Brasil, faz-se necessário que seja despertado um estado de espírito que reivindica uma revisão da história. Provoca o desejo de velhos sonhos serem concretizados e de que a crença na justiça social seja um elemento condutor para uma sociedade em que não mais impere o descaso, as rupturas, as segregações. Que um problema que ainda se mostra imperante seja visto com outros olhos e sempre possa ter estudos que acrescentem para o entendimento e respeito da história trazida por esses povos.

A composição étnica do Brasil é marcada, indiscutivelmente, por sua mistura de povos. Além da figura intitulada *indígena*, encontrada nas terras brasileiras no momento de apropriação dos portugueses, diversas etnias africanas foram extraídas de suas terras de origem e trazidas para um mundo que estava em “construção”, cheio de incertezas e sem perspectivas de vida digna. Nesse contexto, compõe-se a sociedade brasileira, mostrando-se com uma forte diversidade étnica e de culturas multifacetadas.

Consideremos que os africanos trouxeram seus saberes para a Terra de Santa Cruz e que sua colaboração é uma marca presente e inconfundível na elaboração de nossa cultura, em diversas dimensões que encontramos no Brasil. Com a “saída obrigatória” *de seu habitat natural, o cidadão negro, habitante de diferentes regiões do continente africano, teve que* ressignificar a sua cultura diante de uma nova terra, da convivência com outras línguas e costumes (ponderando os portugueses e os nativos que aqui se encontravam). A historiadora Liana M. Reis (2008) coloca que essa retirada do lócus cultural e da geografia própria causou uma “morte social” *desse indivíduo, que teve de* ressignificar saberes e adaptar a sua cultura.

Com isso ficamos à mercê, ao longo do nosso processo histórico, de uma visão branca europeia sobre esses homens e mulheres que aqui chegaram sob condições de subserviência. Os povos africanos construíram, por meio das artes, culinárias, línguas e costumes, resistências que, muitas vezes, não são exploradas no contexto da história tal qual a conhecemos, permitindo que a visão do povo europeu dominante fosse privilegiada ao longo do tempo. Com isso, criou-se uma ideia fortemente divulgada de um povo menor, selvagem, sem organização social, útil apenas para serviços braçais, sem ampla cognição, sendo, então, os “recursos tecnológicos” para o avanço da iniciante sociedade brasileira. No sentido de que a África ia perdendo seus filhos e filhas para o novo mundo, a Europa conduzia uma catequização impondo suas teorias a respeito desses seres humanos que foram massacrados e injustiçados fora de seu habitat. Criou-se, assim, uma linha de preconceitos e segregação de raças.

A ruptura com essas ideias construídas historicamente é um forte desejo em nosso momento atual. Hoje são apontadas proposições de olhar para o passado com o desejo de que não se repitam situações humanas dessa ordem de fatalidade. Almeja-se que essas memórias amargas, que possivelmente estão “*mais borradas*” devido ao passar do tempo, e os gritos ainda constantes de liberdade, ecoem como resistência à não servidão.

Como dito anteriormente, a resistência do negro no Brasil acontece de múltiplas formas e, sem dúvida, as manifestações artísticas são elementos pontuais dentro desse contexto de luta. Tenha-se arte como uma atividade que sempre esteve presente na vida humana simbolizando e contextualizando as emoções, os saberes e suas práticas. É a arte enquanto modo de o ser humano entrar em constante relação com o universo em que vive e consigo mesmo (Bosi, 1995). Não apenas a apreciação do belo explorado nos estudos da estética por longo tempo, mas como as professoras do campo do ensino de arte Fusari e Ferraz (1993, p. 58) propõem quando dizem: “o fazer artístico (a criação) é a mobilização de ações que resultam em construções de formas novas a partir da natureza e cultura; é ainda o resultado de expressões imaginativas, provenientes de sínteses emocionais e cognitivas”.

Desse modo, as pessoas negras escravizadas buscaram, na sua dança, música, ritualidades, entrar em contato com sua ancestralidade que ficou na terra mãe, resgatando e expondo os seus saberes e emotividades. O resultado foi uma diversidade de expressões artísticas, como Congada, Maracatu, Capoeira, Bumba-meu-boi, Maculelê, Samba etc. Essas expressões revelam o manancial estético-artístico proveniente, na maioria das vezes, dos rituais religiosos que continham a dança e a música como elementos fundamentais.

Portanto, a partir deste momento, farei um breve percurso no processo de composição cultural no que concerne às matrizes de africanidades e negritude em nosso país. Abordarei inicialmente a composição dos povos negros no Brasil a partir da diáspora africana e em seguida, exporei a história e a estética das expressividades populares que foram meios motores para o estudo aqui exposto. Apresentarei as espetacularidades do maracatu e do maculelê, para que seja compreendido o universo que envolve tais expressões de negritude da nossa cultura brasileira, mostrando a importância dessas manifestações como expressões de arte no Brasil.

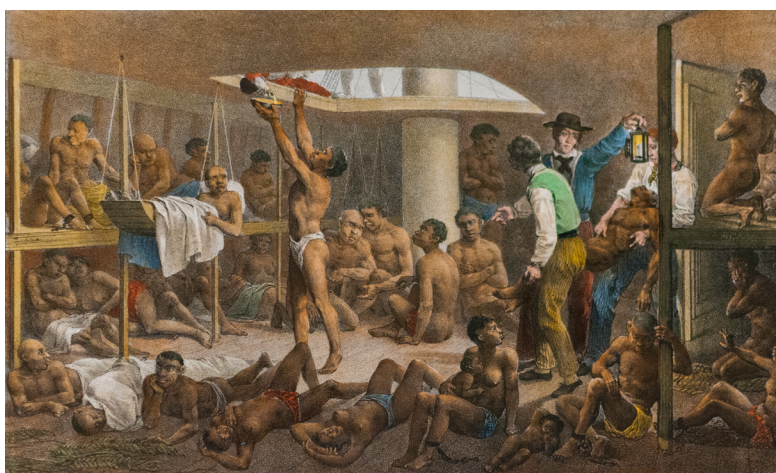
Os povos que vieram da África para o Brasil – breve panorama

Os diálogos entre a Europa e a África não são algo de tão novo na história da humanidade. As relações políticas e invasões às terras africanas já acontecem há milênios, como, por exemplo, as invasões gregas no século IV a.C. e a conquista do Egito no período do império bizantino. No entanto, acerca de quase cinco séculos, estabeleceu-se uma das mais graves passagens que sabemos sobre a desumanização do ser por meio da exploração de outros. A invasão para a escravização e exploração do continente africano – a “terra dos negros”. De lá para cá, entre amizades e várias hostilidades, lucros (por parte dos exploradores) e perdas (pelos nativos africanos extraídos de suas terras), “os destinos da África e da Europa foram-se entretecendo numa tessitura cada vez mais apertada” (Davidson, 1981. p. 05). Já nos dias de hoje, acompanhamos uma discussão de pós-colonização dessas regiões e seus atuais aspectos sociopolíticos e culturais em que se reflete sobre as relações de igualdade e respeito que envolveram essas geografias.

Falar da composição étnica negra na formação do povo brasileiro não se constitui tarefa tão fácil. A origem dos africanos no Brasil em documentos ao longo da história apresenta um contexto que, em virtude da multiplicidade de informações e muitas vezes imprecisas, torna-se difícil uma catalogação oficial da entrada destes em nosso território. Abordarei uma síntese desse contexto no intuito de evidenciar algumas características culturais nos aspectos religiosos, comportamentais e artísticos desses povos, pertinentes a nossa discussão.

O século XVI apresenta uma forte mudança tecnológica propiciando as grandes navegações que cruzaram oceanos, transformando a península ibérica num grande polo mercantilista. Assim, os iberos se expandem pelos mares chegando à Ásia e à África, provocando guerras, saques, “evangelizando” ou “cristianizando” esses povos em nome de uma salvação espiritual e extraíndo-os de seus territórios, principalmente os da África, para as Américas recém-descobertas. É assim que começa a viagem desses negros escravizados para as terras *brasílis*.

Figura 2: Navio negreiro – Rugendas



Tencionando resgatar um pouco a história, inspiro-me a partir da figura do pintor Rugendas e complemento com uma passagem do clássico *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro (1995), em que ele relata uma situação que se tornou uma espécie de parâmetro de pensamento sobre o negro, construído por nossa sociedade no percurso de nossa elaboração social:

Apressado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro – mercador africano de escravos – para praia, onde seria resgatado em troca do tabaco, aguardente e bugigangas. Dali partiam em comboios, pescoço atado com outros negros, numa corda puxada até o porto e o tumbeiro. Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo à travessia, caía noutro mercado, no lado de cá, onde era examinado como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano. No domingo, poderia cultivar uma rocinha, dedicar faminto a parca e porca ração de bicho com que restaurava sua capacidade de trabalhar no dia seguinte até a exaustão.

Sem amor de ninguém, sem família, sem sexo que não fosse a masturbação, sem nenhuma identificação possível com ninguém – seu capataz podia ser um negro, seus companheiros de infortúnio, inimigos –, maltrapilho e sujo, feio e fedido, perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina. Esta era sofrer todo dia o castigo diário das chicotadas soltas para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver (Ribeiro, 1995, p. 119-120).

É inevitável que ao ler e recriar no imaginário as imagens do texto citado e da imagem do Rugendas, não sintamos o horror, a dor, o lamento que evocam. A narrativa acima expõe uma realidade enfrentada por milhares de negros e negras que vieram para o continente americano. Revela uma cicatriz histórica muito presente na atualidade que não foi encoberta e ainda é visível, assumindo outras formas na sociedade contemporânea. Essa imagem do relato citado explora uma situação vivida por povos africanos que acompanhamos nos livros de história desde o início da nossa educação básica e, muitas vezes, só iremos entender o seu real contexto quando adultos, quiçá, se chegarmos a esse entendimento. Expõe-se no Brasil um grande índice de evasão escolar, bem como outras implicações de caráter socioeconômico que inviabiliza o acesso da população a tal conhecimento e possibilidades de questionamentos.

Para Munanga e Gomes (2006), que estudam as culturas afro-brasileiras, a matriz africana é passada de forma distorcida ou estereotipada em nossas escolas e os livros didáticos não colaboram para essa desmistificação. As imagens do filme Tarzan, os documentários

que afirmam uma “exotização” de civilizações, as informações passadas pelo jornalismo e mídias de internet enfatizam uma memória negativa desse continente e de seu povo. Tais imagens propagadas colaboram para que os brasileiros descendentes de africanos (que somos muitos) continuem a construir uma história deturpada.

O Brasil colonizado sofreu uma espécie de implantação de um reduto europeu homogeneizado em uma região tropical, que para Ribeiro (1995), deu-se de forma teimosa e persistente, pois nós não nos tornamos os europeus dos trópicos, tampouco indígenas ou africanos. Encarnou-se por aqui, uma mistura étnica que fugiu aos desejos dos europeus dominantes. Não nos tornamos uma extensão absoluta da branquitude europeia e nos tornamos um grupo de humanos rico em diversidade cultural e estética.

Somos uma nação que enquanto espaço geográfico teve que se adaptar a diálogos com outros povos, com outras nações (Mwewa, 2008). O povo brasileiro é constituído por uma imbricação de diversos elementos, sejam estes sociais, sejam políticos, sejam de culturas e as diversas etnias que cá se encontram tiveram as suas contribuições. Pondero que se deve levar em consideração a presença de brancos europeus, os nativos indígenas e negros africanos como aspectos relevantes para a composição de nossa nação e edificação da nossa identidade. Porém, não há como negar que a organização social brasileira está composta por uma mestiçagem étnica que vai além da tríade citada. Tivemos uma aglomeração de diversas identidades culturais e que continua em constante reelaboração. A identidade cultural é algo em contínua construção, “e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (Hall, 2003, p.38). A nossa identidade, bem como a de um povo, está em constante devir como dunas ao vento, em transformações irregulares.

Diante dos variados grupos que se estabeleceram na nossa terra brasileira, vamos então para outra pauta. É fato que os povos brancos que chegaram aqui impuseram sua dominação cultural e deixaram, também, uma cicatriz imolada de escravidão. Busquemos em nossa conversa adentrar no universo da humanidade de pele escura. Exploremos uma comunidade de homens, mulheres e crianças que transformaram de modo significativo os hábitos e costumes que colaboraram para a construção da identidade brasileira. Adentremos no axé dos povos de pele negra que fortaleceram nossa cultura com seus traços corpóreos, hábitos e ritmos. Desse modo, a pergunta é: de onde eles vieram?

Não se sabe com exatidão quando chegaram os primeiros africanos em terras brasileiras, mas as fontes históricas marcam o século XVI como uma certeza, considerando a produção açucareira que construiu a base econômica do país e a necessidade de os portugueses obterem mão de obra, visto que falharam com o sistema escravocrata envolvendo nativos.

Os negros que vieram aprisionados nos porões dos navios ao nosso território se apresentaram em múltiplos grupos étnicos que partiram de diversas regiões da África. A grande maioria desses grupos veio da costa ocidental africana e da África Subsaariana. Na babel de línguas que era e ainda é a África, a aparente homogeneidade racial revela aspectos de culturas diferentes, cuja língua era um elemento de identificação. Esses homens, mulheres e crianças viajavam em situação precária e desumana que não lhes possibilitavam maior

interação. Separar grupos de mesma língua e/ou parentes foi uma estratégia dos mercadores de escravos para evitar núcleos solidários, conflitos e planejamentos de fugas entre eles. Segundo o sociólogo Reginaldo Prandi (2000), registram-se como grupos identificados, grosso modo, dois grandes grupos linguísticos: os sudaneses e bantos.

Os sudaneses são povos que estão situados onde hoje se encontra da Etiópia ao Chade, e do sul do Egito a Uganda. Nesse grupo estão contidos outros grupos linguísticos e culturais: oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogobô etc.

Os bantos eram povos da África Meridional, localizados mais abaixo dos sudaneses, que inclui a área de Congo, Zâmbia, Angola, Quênia etc. As principais línguas desse tronco são: ajauá, quicongo, quimbundo, ronga, cuanhama, macua etc.

Com base nas pesquisas de Prandi (2000) e do etnólogo Artur Ramos (1940: 1942 *apud* Ribeiro, 1995), exponho uma organização que aproxima os estudos no esquema a seguir:

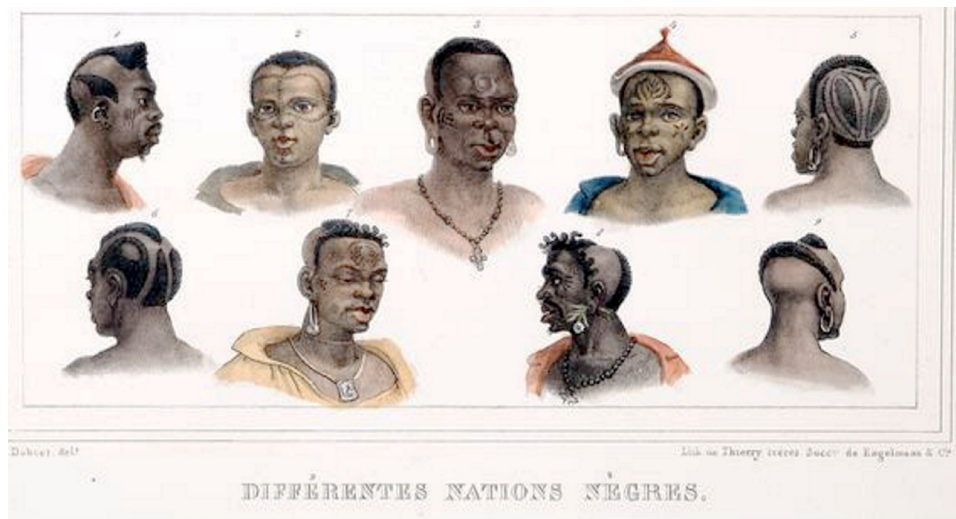
Quadro 1: Grupos Étnicos africanos

Culturas sudanesas	Culturas Islamizadas	Tribos Bantu
Grupos: Iorubá (nagôs), Gegês e Minas.	Grupos: Peuhl, Mandigas e Haussa (Malé ou alufá)	Grupos: Congo-angolês

Fonte: Quadro do autor

Tal diversidade étnica foi historiada pelo artista francês Jean-Baptiste Debret em seu trabalho fundamental de registrar o Brasil do século XIX na famosa missão francesa proporcionada por Dom João VI. Observam-se, nas figuras representadas na pintura do artista, traços estéticos que os definem.

Figura 3: Nações negras (cerca de 1830) – Debret



1. Monjolo; 2. Mina; 3, 4, 8, 9. Moçambique; 5, 6. Benguela; 7. Calava

A partir da imagem em questão, podemos perceber, evidenciado, diferenças reveladoras que caracterizavam esteticamente as etnias e culturas específicas de cada um deles, como os adereços que os ornamentavam, os cortes de cabelos e as maquiagens (ou tatuagens feitas nos rostos). Nessa diáspora africana, os grupos foram separados e destituídos de suas referências matriciais de tradição, descaracterizando sua identidade e levando-os à perda de suas origens ao longo da amalgamação de africanidade. Vale relatar que essas matrizes e características corpóreas, que serviam como identidades, propositadamente se perdiam durante as viagens nos navios negreiros, como a imposição do corte de cabelos e a mistura linguística para que fossem causadas dificuldades de comunicação.

Considerando-se tais informações, observa-se uma proporção espacial grandiosa em que a exploração do mercado de humanos negros para escravização foi difundida. Assim, é uma tarefa difícil identificar todas as etnias existentes na África, bem como as que chegaram ao Brasil. Faz-se preciso compreender que há uma grande multiplicidade no continente e muitas Áfricas com suas religiosidades, festas, danças, cantos e tantos outros ritos e hábitos que em terras brasileiras se encontraram, fundindo-se e hibridizando-se em uma grande nação.

Segundo a historiadora Gwendolyn Hall (2005), estudiosa da diáspora africana e da escravidão na América Latina, há registros históricos oficiais que possibilitam conhecer ancestrais dos negros vindos para cá, visto que, por terem sido juridicamente considerados como propriedades, existiam mais documentos dos escravizados que de homens livres. Muitos registros mostram apenas os lugares de venda desses homens e mulheres escravizados e os diversos portos de onde partiam os navios. No entanto, os destinos dessas pessoas que eram constantemente deslocadas – desde seus percursos ao sair de suas comunidades até chegarem aos portos de importação, atravessando o oceano em navios – eram incertos. Ao desembarcarem nos portos americanos, findavam revendidos e deslocados mais uma vez para outras localidades, o que faz mudar os referenciais para o entendimento minucioso de quem são e onde se instalaram esses grupos étnicos.

Observando a conjuntura do contexto histórico assimilado, as organizações desses negros foram acontecendo a partir de uma readaptação de seus valores, hábitos, rituais, arte, fazendo com que trocas ocorressem e, conseqüentemente, assumissem novas formas. Há então misturas, fusões que contribuíram para a aparição da cultura brasileira que conhecemos hoje.

Stuart Hall (2013) diz-nos que a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica e que “nossas sociedades são compostas não de uma, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas” (p.33). Então, vamos considerar, no processo de composição da nação brasileira, a inegável gênese que inclui o indígena nativo, o branco europeu e o negro africano. Nesse contexto, o sujeito europeu, possuidor de tecnologias e sistemas de mercado considerados “mais avançados”, impôs sua cultura como predominante. Todavia, apesar da situação adversa em que se encontravam os habitantes nativos e os originários da África, no sentido da falta de poderes político e econômico e de posição social favorável em relação ao branco europeu, a interculturalidade seria imprescindível à construção

dos hábitos do povo brasileiro, caracterizados pela interação de suas culturas, hábitos e manifestações artísticas que lhes são peculiares.

É notório que o tráfico de pessoas africanas ocorreu por séculos e provocou um aumento considerável na população brasileira. Assim, põe-me a refletir sobre como a multiplicação e agregação de matrizes culturais tão ricas e diversas, bem como as recordações de ancestralidade, foram fundantes na vivência no Novo Mundo para uma reconstrução e redirecionamento na manutenção de suas *culturas*.

Distribuídos nos canaviais nordestinos, nos cafezais do Sudeste ou nas áreas de mineração do Centro-Oeste brasileiro, esses povos foram crescendo e provocando mais ainda a “mestiçagem” tão evidente no Brasil. Como diz Ribeiro (1995),

hoje aquelas populações guardam uma flagrante feição africana na cor da pele, nos grossos lábios e nos narigões fornidos, bem como em cadência e ritmos e nos sentimentos especiais de cor e de gosto (Ribeiro, 1995, p. 115).

Portanto são esses “novos negros”, que não são africanos de fato, nem indígenas, tampouco portugueses, que compuseram a afrodescendência no Brasil.

É importante pontuar que tais mestiçagens, misturas étnicas, não podem ser um motivo usado como propagação e recurso para o branqueamento da população, fato esse que marca uma forte característica do racismo presente em nossa sociedade e que reflete uma forte presença do regime escravista vivido no Brasil. Tenha-se aqui mestiçagem como resultado do encontro entre as diversas etnias negras, brancas, asiáticas, dentre outras, que aqui estiveram e que se fundiram, dando características físicas ao povo brasileiro, mas que, no entanto, não pode e nem deve ser um elemento de amenização nos discursos racistas em nossa sociedade.

O papel de estar escravizado em situação de opressão e humilhação humana, não tirou desses povos a sua humanidade, levando-os a buscar formas de sobrevivência tanto de si mesmos, quanto de suas histórias. Humanos produtores de cultura.

Entretanto, mesmo com as diferenças, essas pessoas foram se agregando, buscando suas interseções, formando grupos que se ajudavam mutuamente, afinal, elas enfrentavam os mesmos problemas e só tinham uns aos outros para gritar por ajuda em seus espaços de convivência. Começa então, uma relação de troca, e esta se dá a partir de uma não obrigação de dar e receber, mas buscando um símbolo de grupo, como reforça Sodré (1983) quando diz que

na cultura negra, a troca não é dominada pela acumulação linear de um resto (o resto de uma diferença), porque é sempre simbólica e, portanto, reversível: a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir) são as regras básicas (Sodré, 1983, p.137).

É nessa relação que se dá origem os agrupamentos em confrarias e nações como irmandades desses negros, provocando ajuda mútua entre os escravizados e favorecendo a coesão grupal.

A imposição europeia de o catolicismo ser a única forma de culto religioso em nossa colônia (considerando os cultos dos povos tradicionais que aqui já aconteciam e os ritos trazidos pelos africanos) fez com que a religiosidade africana se camuflasse como um “cavalo de Tróia”, inserindo-se e expandindo seus valores civilizatórios (Luz, 1993). Os negros africanizavam as celebrações religiosas dos seus senhores. Como em Portugal, que já tinha uma convivência anterior com a comunidade africana, formaram-se, então, confrarias¹ ou irmandades de homens e mulheres negros/as, com devoção a santos católicos, tais como Nossa senhora do Rosário, Santa Ifigênia e São Benedito.

Pode-se perceber essa formação em Lisboa, que provavelmente serviu de modelo para as que aqui se fizeram, e que se vê um cunho político, de sociabilidade do povo negro em seus espaços de convivência. As confrarias negras tinham autorização da Coroa; seu representante era o porta-voz da comunidade negra, bem como era um espaço para cuidados físicos e espirituais.

Essas confrarias/irmandades eram espaços que possibilitavam a formação de famílias, não apenas por laços consanguíneos, mas também por festividades, solidariedade, ajuda mútua e assembleias. Nesse contexto, em que se ajudavam, faziam economias e construíam suas igrejas como a de Nossa senhora do Rosário dos Pretos, comuns em diversas cidades brasileiras.

Para tanto se faz importante apontar que, no exercício de manter sua identidade, esse povo constituído afro no Brasil tem como elemento fundamental a religião. Essa religiosidade é símbolo de sua resistência que não era igual devido à diversidade étnica dos grupos, mas que os diversos cultos existentes foram se encontrando e se adaptando em sua nova realidade. Segundo o geógrafo Cleison Ferreira (2012), essas comunidades negras não corresponderam aos desejos eclesiais e das autoridades públicas, pois serviram como um artifício para que a população de matriz africana se consolidasse no espaço urbano das principais cidades do período colonial: Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo.

Assim, no final do século XVI, estimava-se uma porcentagem entre 24% a 34% de negros na população nacional brasileira. Os negros vindos da África e seus descendentes “crioulos e mestiços” estavam prontos para fazer sua entrada na vida cultural do Brasil, ao som ruidoso e potente de seus batuques, calundus e autos de embaixadas e coroações de reis de congo (Tinhorão, 2012, p. 27).

A presença crescente dos povos negros ao longo dos séculos em nosso país revela que as crenças vividas pelos afrodescendentes se fazem cada dia mais presentes em nossa sociedade. À luz da religiosidade e da irmandade formatada pelos africanos e seus descendentes, assimilando a europeidade, bem como a indianidade dos nativos, surgiram grandes contribuições desses povos para a cultura nacional. E assim, a parcela que recai na arte, em particular nas danças e folguedos, mostra uma essência fundamental no processo aqui exposto.

¹ A primeira das confrarias negras foi provavelmente a de Lisboa, cujo compromisso, datado de 1565, indica remontar a 1460, apesar de outro dado indicar que a primeira irmandade do Rosário, de homens brancos ou negros, não foi fundada antes de 1484. Nenhuma das fontes é inteiramente fidedigna (Saunders, 1994, p. 205).

O historiador Joseph Ki-Zerbo (1979), em seu livro *A história da África negra*, diz que “o sentimento artístico é um dos mais elementares e mais característicos do homem” (p.71). Então ele justifica dizendo que “onde há arte há humanidade” (p.71), bem como o contrário, e que a arte é presente na vida humana desde os registros da vida animal. Os impulsos artísticos surgem no homem primitivo como símbolo de revelação de suas ideias, de suas crenças, de sua sensibilidade perante o mundo. Portanto, se a origem do homem está na África, “nossos antepassados africanos inventaram formas artísticas de uma originalidade tão profunda que ela marca ainda com um cunho bem visível as nossas produções actuais” (Ki-Zerbo, 1979, p. 71).

Assim sendo, se as formas de artes africanas tiveram influências sobre a construção da nossa cultura, é pertinente explorá-las como elaborações de saberes técnicos e sensíveis. Nesse sentido, as expressões dançantes que trazem as características da africanidade são caminhos para que sujeitos que as vivenciam possam ter uma compreensão da cultura dos povos negros na vivência do corpo. Desse modo, ao considerar o artista cênico, é favorável ao seu trabalho que sejam agregados saberes, células expressivas da cultura de negritude no Brasil.

Dos reis de congo para as ladeiras com o Maracatu – uma gênese

Cambinda Elefante
É Nação german!
Vamos ver Cambinda elefante,
Nossa rainha já se coroou!
Vamos ver Cambinda Elefante,
Vadia com alegria
Toada da Nação Elefante²

O Brasil é um país ricamente diverso em suas expressões e manifestações da tradição do povo. Nesse ensejo, considerando o contexto da formação étnica negra em nosso país, adentro no universo das expressões dançantes maracatu e maculelê, bases para as reflexões aqui expostas.

É importante retomar e deixar exposto que o maracatu se tornou uma forte e encantadora paixão ao longo de minhas descobertas com a cultura de matriz africana. Assim, tornou-se estudo, como espetacularidade, em pesquisa de dissertação defendida por mim no ano de 2004. Naquele momento, trabalhei no contexto escolar a leitura e releitura dessa

² Letra de toada da Nação Elefante, uma das mais antigas nações de maracatu de Pernambuco, sendo datado o seu surgimento de 1800.

expressividade da cultura negra. Retomo brevemente esse histórico que, agora, revisito e atento para as novas descobertas que essas expressões constantemente oferecem.

Em cortejo pelas ruas, saíam os negros advindos das diversas regiões africanas, a festejarem a coroação de seus reis, também negros. Cantando e bailando alegremente, marcavam seus traços no território da cultura brasileira, inserindo uma manifestação que se divulgou de modo espetacular em determinada população de tradição preservada até os dias de hoje. Eis o maracatu.

Nas tradições socioculturais afro-brasileiras, a manifestação do maracatu é uma das mais divulgadas e preservadas na atualidade com sua música, dança e figuras que refletem uma parcela da história do povo africano no Brasil. O seu cortejo, que se mostra de forma singular, apresenta características artísticas e estéticas que propiciam um emocionante espetáculo cênico. Essa espetacularidade oferece um rico campo de estudos para uma compreensão artístico-cultural dos elementos que representam reminiscências da cultura dos povos negros vindos da África.

O maracatu, ao ser estudado, abre um caminho para a organização de saberes que poderão contribuir para a compreensão da cultura de quem participa dessa manifestação e de quem simplesmente a aprecia nas ruas e terreiros. Com os conhecimentos adquiridos a respeito do maracatu, os sujeitos sociais, cientes da sua composição, estarão também mais aptos a entender as transformações causadas pelo tempo e pelo contexto, compreendendo, então, o processo de transformação constante que ocorre nas diversas culturas da humanidade.

Para entender o maracatu, é necessário traçar o caminho de outro evento ritualístico: a Coroação do rei e da rainha de Congo, manifestação que se estabeleceu em diversas cidades como sendo uma “representação política” da comunidade negra diante dos senhores brancos. Não se tem uma data definida dessas coroações, porém, existem registros de tal evento aqui no Brasil, desde o século XVII. Para compreender esse ritual, que ainda nos dias de hoje se fazem presente em diversas regiões, por meio de expressões populares como: congos, congadas, maracatus, moçambiques, cambindas etc., irei remeter a histórias mais antigas, vindas da própria África, bem como de Portugal.

Buscando a simbologia de como era um rei na África, foi possível detectar a importância desse que, além de ter um poder meramente político, passa por uma sabedoria, uma proteção, um axé (energia) celeste dado a esse representante. Na África o contato do homem com a natureza é pontual nas relações cotidianas e seus eventos. A colheita, a fertilidade das mulheres e a estabilidade comunitária sempre estiveram envolvidas com a espiritualidade, o sobrenatural e o recebimento de oferendas de seus reis em prol das populações e sua governança (Souza, 2002).

Essa referência de reis negros não é um elemento específico em expressões da cultura tradicional no Brasil. Em Portugal, é possível encontrar registros e estudos realizados por pesquisadores como Isabel Castro Henriques (2009) e Luiz Ramos Tinhorão (1988), passagens que datam esses eventos desde o séc. XVI, dando detalhes do procedimento e

do valor que tinham essas coroações. Mostram a singularidade dessas cerimônias que se tornaram de longa duração e múltiplas na sociedade portuguesa.

A coroação solene (sob a forma teatral) de reis do Congo nas igrejas portuguesas – na igreja de S. Domingos em meados do século XVI –, organizada por iniciativa dos africanos das confrarias de Nossa Senhora do Rosário, e a dança do rei do Congo ou congadas constituem elementos fundamentais destes processos simbólicos de recuperação da autonomia africana, sendo ao mesmo tempo “heranças” que os africanos deixaram no patrimônio cultural português. Através dos cortejos, das procissões, mas sobretudo das festas e bailes, a tradição africana guardou também a memória da coroação do rei do Congo nas igrejas de Lisboa, até quase ao fim do século XIX (Henriques, 2009, p. 167).

Vemos então o valor dessas coroações como recuperação da autonomia africana, revelando, nesse evento, as heranças ancestrais dos povos negros em Portugal, bem como um reflexo político de aceitação dessas manifestações como diálogos propositivos na relação Portugal e África. Tinhorão também identifica as questões políticas contidas nas coroações desses reis ao dizer que o ato de coroação em caráter teatral de reis de Congo, comumente dentro das igrejas, sendo uma atividade organizada pelas confrarias dos negros de Nossa Senhora do Rosário, mostrou-se como reflexo da política, desde o século XVI com D. João II, em que aponta para as negociações com a África, e que teria continuidade por seus sucessores D. Manuel e D. João III

sem grandes alterações [...] baseada sempre no propósito de garantir o fornecimento de escravos indispensáveis à sustentação de uma economia que a aventura da Índia, e a colonização do Brasil, tornavam cada vez mais dependente daquele comércio (Tinhorão, 1988, p.135).

Diante desse contexto político, era interesse de Portugal mostrar seu poder diante do mundo e as relações com a África eram de fundamental importância para a expansão comercial e exploração de minas. Tinhorão, ainda, traz um relato histórico que enfatiza uma possível célula da origem da representação de forma teatralizada dessas coroações ao longo dos anos em Portugal e, conseqüentemente, no Brasil, perdurando até os nossos dias.

D. Manuel chegou a conceder em 1512 a organização de uma embaixada de representantes de reino do Congo com o fim de apresentar ao papa Júlio II um documento em que o mani Afonso I declarava espetacularmente a sua conversão e a do seu povo ao cristianismo, via Portugal, e prestava obediência a Roma. Essa iniciativa, que hoje se definiria como um grande golpe promocional em face da necessária repercussão internacional, embora não tendo chegado a concretizar-se, iria explicar por certo o enorme interesse despertado, a partir daí, pela teatralização que os negros de Lisboa passariam a realizar uma vez por ano, diante da Capela de Nossa Senhora do Rosário, sob o nome de coroação do rei do Congo (Tinhorão, 1988, p.137-138).

Essa situação gera a possibilidade de tornar-se um forte argumento para que se tenha uma noção da gênese desse evento perpetuado em nossa cultura. É importante lembrar que tudo isso teve uma relação política do rei de Portugal (antes D. Manuel e depois D. João III) em mostrar ao Vaticano seu domínio em relação ao reinado de Congo. Em troca, teria benefícios, como por exemplo, poder continuar a exploração como uma tarefa de catequização e difusão do catolicismo nas terras dominadas, desculpa “palpável” para a continuidade em terras africanas. D. Manuel desejou levar a comitiva para o Vaticano (1512), mas não houve tempo. O papa Júlio II veio a morrer e assumiu Leão X (1514). Com o falecimento de D. Manuel, D. João III, para manter a ideia de usar a conversão dos povos de Congo como argumento junto dos papas e efetuar a conquista definitiva dos poderes da ordem de Cristo para Portugal, realizou em Lisboa o esperado momento (do cortejo no Vaticano), em 1529. Foi realizado em forma de encenação teatral, o reconhecimento, enquanto importância do reinado de Congo pelo poder real português. Aconteceu um auto festivo em que “negros escravos reproduziam, em Lisboa, as embaixadas tribais presentes ao *Mbazia Congo (o terreiro ou paço residencial dos reis de Congo)*, para a escolha do seu rei soberano” (Tinhorão, 1988, p. 141). Nessa ocasião, o rei de Congo recebia uma coroa de lata das mãos de um sacerdote católico. Essas celebrações ocorreram pelo menos até o século XIX em Lisboa e Portugal, conforme registros.

A teatralização desse evento é apontada por Tinhorão, bem como por Isabel Henriques, quando esta diz que “podemos pensar que os portugueses a aceitaram, pois na tradição portuguesa multiplicam-se os ‘reis’, mas trata-se essencialmente de reis de carnaval, que desaparecem automaticamente logo que as festividades chegam ao fim” (2009, p.165). Ao contrário do Brasil, em Portugal essas coroações teatralizadas evoluíram para a formação de uma sociedade recreativa de caráter urbano. Já no Brasil viraram festividades religiosas populares, como o maracatu, congos e as congadas, fato esse que se concretiza nesses eventos nos dias atuais.

É comum quererem minimizar a importância desses “reis e rainhas”, visto que eles não possuem um poder de fato, sendo este um poder limitado às fronteiras de uma África abstrata (Henriques, 2009). Mas esse rei evoca um passado africano, acentuando uma existência histórica que assegura um presente autônomo e hegemônico de um povo africano, projetando para o futuro a garantia (que hoje vivemos) de uma integração dos negros de África nas práticas culturais do Brasil.

Nesse sentido, aqui no Brasil formaram-se agrupamentos com cunho religioso – as confrarias e irmandades – com devoção a Nossa Senhora do Rosário ou a outros santos negros. Tinham como funções o acesso à liberdade, o apoio de diversas naturezas, resolução de problemas sociais, econômicos, familiares. Os recursos eram obtidos por esmolas e doações de senhores brancos. Muitas vezes, com essas economias era possível a compra de alforria para os seus membros. Muitos desses grupos também se identificavam como nações, em que os sujeitos se ajudavam mutuamente na convivência social. Elas procuravam proteger e evitar que fossem aplicados “castigos, sevícias tortura

infligidas pelos senhores aos seus escravos, tentando libertar todos os que viviam em condições mais precárias” (Henriques, 2009, p. 146).

Joseph Ki-Zerbo (1979), ao falar sobre a África, enfatiza que lá “mais do que em qualquer outra parte, caminhamos sobre o nosso passado”. Poeticamente, mas de forma direta, ele diz que a história africana está enterrada, e para questionar de maneira séria esse continente, “é preciso procurar abaixo da terra”. Mas para essa descoberta, não se pode ir sem um guia, não se pode ir desordenadamente, pois “quando não se sabe o que se procura, não se compreende o que se encontra”. Para isso, sem desejo de perder-se e no intuito de encontrar os segredos dessa terra, é que adentrar no universo do saber que as expressões afro-brasileiras constituem levará ao encontro da compreensão dos elementos que identificam os sujeitos herdeiros dessa história.

Ao lembrar-se dessa terra a ser explorada, remeto-me ao pé no chão, tão marcante na ancestralidade africana. Com esse ato, resgata-se a memória ancestral e aprofunda-se a relação com as energias terrenas. Os pés que tocam o chão fazem conexões com o oposto – o celestial. O corpo faz o elo entre terra e espaço, céu e chão – homem e seres divinos.

Para entender o maracatu é preciso que se tenha a Coroação dos reis de Congo como uma possível gênese. Diversas vertentes de historiadores e folcloristas apontam o evento de coroação como sendo a matriz para o maracatu, bem como estar ligado à religiosidade do Candomblé. Mas, é pertinente atentar que os grupos de maracatus não estão necessariamente ligados a essa religião, podendo também ter crenças como na Umbanda, Jurema ou mesmo religiosidade nenhuma. Portanto, ao adentrar na história do maracatu, tenhamos a religiosidade do Candomblé como algo que permeia, porém, “os maracatus-nação hoje são manifestações que possuem fortes vínculos com terreiros de diferentes modalidades” (Lima, 2005, p. 37). A importância da religiosidade para os negros africanos reflete-se na conservação das suas tradições, tendo um papel fundamental na perpetuação de suas ações.

O maracatu se encontra no contexto de território da cultura negra diaspórica no Brasil. Verifica-se, portanto, o quanto a religião é parte dessa manifestação espetacular, constituindo-se uma pilastra que assegura a perpetuação de muitas das tradições desse grupo étnico. Irei remeter ao cortejo que, normalmente, acontecia após rituais em louvores a suas divindades religiosas.

Muitas das informações disponíveis sobre o maracatu vêm de registros de etnógrafos e folcloristas do século XX. É importante ponderar a dinâmica que as expressões culturais possuem no passar dessas décadas até a atualidade. Partindo do ponto de vista desses pesquisadores, geralmente era o prolongamento da festa para Xangô, durante a qual eram escolhidos o seu rei e a sua rainha. Após a coroação, sai o préstito em festa nas ruas, obedecendo a uma hierarquia baseada na organização social dos brancos europeus que colonizavam o Brasil no período em questão. Provavelmente, essa formação já se dava nos reinados de Congo, que, a partir da conversão dos seus líderes ao cristianismo, aceitaram também as formas de celebração de um ato como a coroação de seus reis. Os participantes nesse cortejo dançavam e cantavam, celebrando esse evento.

No cortejo do maracatu, seus participantes vestem-se de forma não cotidiana, com roupas que lembram os figurinos usados pela corte europeia no século XVIII, contendo adornos, diversos colares feitos com miçangas, pulseiras e brincos. As cores, muitas vezes, representam os orixás. O cortejo segue numa estrutura organizacional hierárquica de modelo europeu, tendo, por exemplo, rei, rainha, condes, condessas, ministros, vassallos e damas-de-paço;³ estas conduzem *calunga*.⁴

É acompanhado pela música com forte marcação e ritmo solene e com a dança com seus movimentos ondulados, em busca de uma libertação (nesse caso, fazem referência à libertação dos povos escravizados). O folclorista Fonte Filho reforça a ideia de ligação dos participantes com os seus ancestrais ao dizer que “seus brincantes buscam, em seus cânticos e músicas, um viver, para reviver a força de seus antepassados” de resistência, pois “quando com todas as dificuldades e total desamparo, conseguem manter viva a tradição e acesa a chama de sua arte”. (Fonte Filho, 1999, p. 28-42).

Figura 4: Dama-do-paço com Calunga



Foto: arquivo do autor

³ Há uma problemática ao dirigir-se a essa figura no maracatu, visto que existem duas referências de sua escrita. Dama-do-paço, que se refere à dama do palácio real, e dama-do-passo, que remete a dança, a movimento. Seguirei na discussão com o termo dama-do-paço, considerando o contexto histórico de Coroação dos Reis de Congo, em que também poderia ser chamada de dama-da-rainha, vindo à frente desta, e que não existem comprovações específicas de que havia um passo específico para essa personagem.

⁴ Bonecas feitas de madeira ou de cera, que representam entidade/orixás por quem a nação tem devoção ou personagens importantes no maracatu, como a rainha.

Esses cortejos foram registrados por Câmara Cascudo (1965, p.124) quando diz que “cambindas eram denominados os grupos dançantes de negros que folgavam pelo Recife em préstito até a porta da matriz, depois convergindo, funcionalmente, para o Carnaval, no ritmo solene de desfiles ricos dos maracatus”. “*Cambindas*” designava povos da região africana de Cabinda, de onde eram originários muitos dos negros que aqui chegaram. Igualmente a *Congo* e *Guiné*, esse termo era sinônimo de africano no Brasil. Guerra-Peixe (1980) também reforça essa possibilidade, relacionando os nomes das nações de maracatu que contêm a palavra cambinda designando grupos recifenses como “cambinda leão coroadado”, “cambinda estrela”, dentre outros.

Refletindo as origens das coisas, um interessante conceito que aponta uma única verdade dos costumes e de eventos da tradição é uma vertente homogênea, chapada, linear. O cotidiano faz com que fatos surjam e desapareçam de acordo com as necessidades do ser humano, da comunidade. E assim, costumes e diversas práticas somem, modificam-se, adaptam-se. Portanto as diversas manifestações percebidas por pesquisadores ao longo do tempo, levantam contestamentos sobre as origens do maracatu com relação aos reis de congo de maneira não tão precisa. Essas origens possuem pontos diversos. Como diz Lima,

a ideia de que se possa encontrar a origem de determinada prática ou costume revela uma concepção de história linear e homogeneizante, bem como a influência das discussões a respeito das práticas culturais e sua difusão e/ou criação (2005, p. 41).

Os conceitos homogeneizantes não correspondem ao dinamismo em que os homens costumam viver com suas práticas. Com o tempo, todo hábito e costumes são modificados, adaptados às necessidades dos sujeitos partícipes da cultura.

Na perspectiva da religiosidade, era comum que houvesse uma finalização do cortejo em frente à igreja da matriz, consagrada normalmente a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Mantinha-se, assim, um sincretismo religioso, visto que esse cortejo já havia passado por um terreiro de rituais africanos. Ainda hoje maracatus tradicionais conservam essa ritualidade, no entanto, sabe-se de novos grupos que não estão ligados a rituais dessa natureza, mas que mantêm o respeito pela tradição perpetuada.

Com o passar do tempo, principalmente com o Decreto da Abolição da Escravatura, em maio de 1888, a coroação desses reis perdeu um pouco do sentido original (papel político de seus reis diante da sociedade). Os rituais religiosos do Candomblé (comumente para Xangô, Oxum, Iemanjá), em que se consagravam as *Calungas*, foram se descaracterizando. Na atualidade, nem todos os grupos de maracatus mantêm esse ritual, mantendo-se apenas o cortejo pelas ruas. Os grupos passaram a ser conhecidos como *nações* (maracatus).

O maracatu, como tantas outras manifestações afro-brasileiras, traz em sua expressividade um protesto contra o papel direcionado para esse povo forçado a atravessar o oceano para conviver com padrões culturais impostos pelos seus supostos “senhores”, além de vivenciarem seus ritos e costumes à margem da cultura oficial dos brancos e, muitas vezes,

obrigados a negar sua própria cultura. Dessa forma, a referência que foi dada e ainda continua na lembrança é a de povos negros escravizados, chamados de “vagabundos” por seus senhores, “sem espírito” e tantas outras barbáries que possam ainda se fazer anunciar. Essas referências sugerem, ainda hoje, que se eternize uma prática racista e preconceituosa em nossa sociedade. Assim, faz-se oportuna uma revisão crítica da falsa libertação dos povos negros, pois esses, infelizmente, ainda sofrem fortes discriminações e são escravos em uma sociedade moderna.

Por mais que tenhamos, ainda, toda uma representação negativa dos africanos fora da África e que vemos os reflexos do sistema que não ganhou grandes modificações, o Brasil é um país africanizado. De forma nítida, encontramos essa característica nos cultos, na fala, na música. No jeito de viver das pessoas está contida a presença negra, embora essa consciência não se dê claramente para toda a população brasileira. A resistência dessa cultura se projeta em situações significativas, como no caso dos grupos de maracatus.

Em terra pernambucana foi onde se propagaram os maracatus incisivamente. Hoje, encontramos duas formas de maracatu: de baque-virado e de baque-solto, os quais se diferem em aspectos de organização, figuras e ritmo. Em linhas gerais e seguindo a tradição, o cortejo do *maracatu de baque-virado* apresenta-se com uma musicalidade executada unicamente por instrumentos de percussão, com batidas que se aproximam do toque dos rituais Xangô e do Candomblé. Mostram personagens com figurinos e adereços alusivos à realeza europeia. Já o *maracatu de baque-solto* (ou maracatu rural, ou ainda maracatu de orquestra) é uma derivação do cortejo de baque-virado, que apresenta fusões com outros folguedos existentes na região da Zona da Mata pernambucana, principal região de difusão dessa manifestação, e existem instrumentos de sopro como trombone e trompetes. Apresenta personagens como: o Mestre, Mateus, Bastião, Catarina, Caboclos de lança e de pena. Neste diálogo aqui exposto, o foco será no maracatu de baque-virado.

Quando Ki-Zerbo (1979) diz da tão profunda originalidade da criação artística de nossos ancestrais negros como um marco para as produções atuais, manifesta que essa reminiscência de arte milenar certamente está contida na arte de hoje, considerando a sua mutação, recriação ao longo do tempo. Então, ao conhecer o maracatu, conhecem-se setores da sociedade que muitas vezes não se olha para tal com interesse, principalmente do que se faz em relação à cultura africana. Essas intuições se mantêm e se transformam em seu cotidiano a partir dos sujeitos que estão participando ativamente na elaboração desse evento. Dessa forma, as ressignificações vão acontecendo no ventre, na veia da manifestação. Esses sujeitos, a partir de seus referenciais sociais, culturais e estéticos, vão dando novas leituras ao evento e, conseqüentemente, essas releituras mantêm a tradição a partir das necessidades que a atualidade impõe, mas que tais mudanças são muito mais adaptações do que uma descaracterização da tradição. São os partícipes desse evento, maioria de pouca renda, que sustentam essas expressões, contribuindo para a construção de saberes e da cultura de raiz africana.

Elementos estéticos e artísticos que compõem o maracatu

As heranças encontradas nas expressões de cunho popular apresentam-se como copas floridas e recheadas de sentidos que favorecem leituras contemporâneas. Fazem parte do procedimento cultural do homem as ressignificações. Refletindo sobre o dinamismo da cultura e da participação dos sujeitos produtores dessa espetacularidade, e no intuito de classificar os elementos estéticos e artísticos que caracterizam o maracatu em sua apresentação, destaco, em sequência, algumas matrizes constitutivas do maracatu de baque-virado, como a dança, figurinos, espaço de apresentação, enredo, personagens, adereços e a música que conduz o espetáculo.

O cortejo

Como antes dito, os cortejos do maracatu estão relacionados às solenidades de coroações dos reis e rainha de Congo e suas respectivas solenidades em igrejas católicas, onde eram comuns as procissões nos eventos principais relacionados aos cultos de santos como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Os pesquisadores e ensaístas Amorim e Benjamin (2002) apontam que a forma de cortejo do maracatu deriva-se dessas solenidades que, muitas vezes, geraram conflitos com a igreja. Padres, como representantes da hierarquia da igreja e os membros de irmandades, teriam afastado da Festa do Rosário o cortejo de coroação dos reis negros, fixando-se no carnaval com o nome de maracatu. “Pode-se afirmar que o maracatu trouxe para o carnaval o modelo processional do cortejo de reis negros que acompanhava os rituais da festa do rosário” (Amorim; Benjamin, 2002, p. 45).

Vê-se, então, que os conflitos gerados por princípios religiosos provocaram uma ruptura da estrutura no ritual dos reis negros, fazendo com que o cortejo se fixasse na festividade carnavalesca e se distanciasse da festa em comemoração à Nossa Senhora do Rosário. Esse afastamento propiciou também que fosse reforçado o preconceito em relação à cultura, advindo dos negros, propagando-se a forte discriminação que respinga nos dias atuais. Trago à baila o enfoque de que existiam muitos conflitos no que era ou não aceitável nessas festas. Durante muito tempo, as manifestações festivas dos negros deveriam passar por um crivo de autorização oficial. Esses conflitos se davam a partir de receios da elite branca em perder o domínio dos grupos negros, fossem escravizados, fossem libertos. A escolha ou nomeação de um líder negro através das coroações dos reis de Congo era uma maneira de a elite branca ter o domínio, pois esses supostos líderes estavam subordinados a essa elite. As festas também eram um momento de aglutinação dos grupos negros e, por conseguinte, momento para articulação e reforço da cultura africana.

Ao se procurar identificar as características espetaculares do maracatu, percebe-se a sua grandiosidade e vê-se, então, que as tradições da cultura negra (rituais, cerimônias de coroação de reis, ritos de Candomblé), realizadas por esse povo aqui no Brasil, foram incorporadas aos festejos carnavalescos como uma forma de resistência dessa tradição.

No entanto, o maracatu passa, ao longo de sua história, por momentos que redefinem o seu processo de formação, desde a coroação dos reis enquanto representantes de um povo, até chegar às comemorações carnavalescas, tais como se conhece hoje. O séquito real assumiu diversas formas, inclusive, encontramos grupos musicais que propagam o ritmo do maracatu com apenas instrumentos de percussão.

A coroação dos reis negros no maracatu já é, por si só, um ritual no qual se podem relacionar os elementos com referenciais de sua nação de origem, a começar pela presença *representativa* do rei e da rainha, coroados com a função de comandar o seu povo por um ano. Outros personagens compõem esse ato representativo, entre eles, podem-se destacar: o ministro, o embaixador, o príncipe e a princesa, o duque e a duquesa, os vassallos, as damas-de-paço, as baianas.

Figura 5: Noite dos tambores silenciosos



Foto: Arquivo do autor

Outro quesito merecedor de atenção especial é o local onde se realiza a coroação do rei e da rainha. Essa celebração é feita, normalmente, no adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, inferindo, assim, toda uma simbologia de força e proteção necessárias, sendo esse um dos aspectos religiosos do maracatu. É nesse espaço que se inicia o espetáculo do maracatu com a coroação dos reis negros, que culmina no cortejo em comemoração à cerimônia de coroação.

Nesse sentido, Pernambuco tornou-se o grande lócus dessa expressão popular, e um evento singular ocorre na Noite dos Tambores Silenciosos, ritual que acontece durante

o carnaval recifense, quando todas as nações de maracatu se encontram e fazem reverências aos seus reis e divindades. Nesse ritual, o maracatu é vivenciado de maneira a envolver multidões em um ritmo cadencial e visceral.

Esse evento espetacular é uma cerimônia de um belo resgate da história do povo negro. Dessa maneira, revela-se como uma eminência no carnaval de Recife e reflexo da cultura negra estabelecida nessa cidade. Esse ritual, de tradição secular, realiza-se nos dias de hoje na segunda-feira de carnaval, exatamente a meia noite. Ao sinal, todos os instrumentos param. Reina o silêncio (neste momento, o barulho é do coração que palpita forte). O chefe da cerimônia entoia loas em louvor à rainha dos negros, à Nossa Senhora do Rosário e Orixás. Os tambores e atabaques de todos os grupos e nações presentes tocam de forma compassada e forte. É um grande momento de louvor e axé. Essa cerimônia é, nos dias atuais, uma das principais manifestações afro-brasileiras em nosso país e leva um grande público para participar e apreciar essa solenidade.

Sobre o novo momento dos maracatus-nação nas décadas de 80 e 90 do século XX, é perceptível certo conflito. Aparecem novas nações, bem como ressurgem os antigos que estavam sem ativação. Há uma nova aceitação a partir de uma estilização,⁵ mas que também sofre uma desafricanização. Uma classe média se aproxima dessa manifestação artística, como também uma boa parcela de jovens que, com o surgimento do Maracatu Nação Pernambuco, que ganha projeção internacional e o movimento *manguebeat* com Chico Science e Nação Zumbi, faz com que o maracatu ganhe outros olhares. Não sei se chamo isso de aceitação da cultura negra, mas de uma nova experiência nessa perspectiva.

Porém, é necessária uma ampliação do modo de como se vê a cena no maracatu, oportunizando leituras que permitam ao espectador direcionar seu olhar para diversos focos, construindo, então, a identificação da cultura apreciada. É um fato que engendra uma nova perspectiva sobre os espetáculos e ritos tradicionais.

A música

A musicalidade no maracatu de baque-virado, caracteriza-se por uma sequência de polirritmos em seus cantos, em que se encontra a poesia da fala agregada à melodia, sendo chamados de “toadas ou loas”. Normalmente, suas letras fazem alusão à vida na África, à Coroação do rei e rainha de Congo e a situações do próprio grupo. Essas toadas são cantadas pelo *tirador de toadas* e, em determinados momentos, também pode ser pela rainha do maracatu, seguidas da resposta dos súditos. Para Guerra-Peixe, essas toadas trazem características melódicas da música brasileira de origem negra, chamando a atenção para a interpretação que traz um sabor africano, haja vista para seus intérpretes que estão acostumados a cantar nos terreiros.

⁵ Os novos grupos, que não têm uma ligação com religiões afro, muitos desses compostos por jovens de classe média, ganharam dos grupos tradicionais o nome de Maracatus estilizados.

A música percussiva é denominada de *toque*, e os instrumentos utilizados são os: gonguê, tarol, ganzás, caixa de guerra e zabumbas. Esse instrumental do maracatu de baque-virado é totalmente percussivo, diferentemente do maracatu de baque-solto que tem instrumentos de sopro e um ritmo mais próximo ao frevo. Em relação ao impacto desses instrumentos no cortejo do maracatu, Fonte Filho (1999, p. 34) tece o seguinte comentário: “o instrumental do Maracatu de Baque-virado é exclusivamente de percussão. O gonguê, o tarol, a caixa de guerra e os zabumbas complementam-no e dão ao cortejo um caráter de encontro místico entre seus participantes”. O ritmo desperta no brincante uma reação que se aproxima, muitas vezes, do êxtase sublime. Tal atitude, provoca prazer e vitalidade que é despertada sinesteticamente no corpo.

Ao ouvir o ritmo do maracatu, é comum e possível que seja despertado no espectador e no brincante a sensação de *estremecimento na alma*, melhor descrito, como se o corpo vibrasse a partir da toada forte dos tambores. Ouvir o ritmo dos compassos alternados pode provocar no brincante e nos espectadores lembranças dos batuques africanos, da ancestralidade que é resgatada nesse ato. Mário de Andrade (1980, p. 186), ao presenciar um maracatu em Recife, comenta sua reação sinestésica dizendo que “era obrigado me afastar de quando em quando para... pôr em ordem o movimento do sangue e o respiro”.

As batidas rítmicas alternadas executadas no maracatu podem vir a provocar no brincante, bem como no apreciador, uma efervescência sinestésica. Sendo o corpo o primeiro meio de musicalidade do homem, em que a sonoridade sempre esteve como um elemento propositivo às suas expressões, essa sinestesia se dá como uma identificação do corpo como forma de interação entre o cortejo e o público. Isso faz com que se entre em estado de êxtase pulsante através da sonoridade provocada por seus instrumentos e pelas letras de louvores aos santos e reis coroados, reverberando no corpo sujeito de quem aprecia e vivencia o maracatu. Além disso, essas batidas cumprem papel preponderante na sua atuação, o que se mostra contagiante para o público.

A indumentária e adereços

O maracatu tem fama de colorido e de muito enfeitado. A diversidade de tonalidades que envolve o cortejo possibilita à manifestação/espetáculo um grande desfile de variadas composições. Os brincantes, para poderem vivenciar seus “papéis”, estarão vestidos com indumentárias que irão identificá-los, recriando a roupagem que mantinha as características dos nobres europeus nos séculos XVIII/XIX. Há escritos, como os de Amorim e Benjamim (2002), que apresentam hipóteses para tal caracterização, como a caricatura de uma elite que segue uma moda europeia e o da cópia ou imitação dos modelos que se viam nas procissões e outros cortejos. Pode-se entender que, por trás dessas possibilidades da origem da vestimenta dos brincantes, há questões sociopolíticas imbricadas tanto no que concerne à imposição das agremiações carnavalescas, impondo uma estética de uma elite

branca, quanto à zombaria e a brincadeira por parte dos negros em aproveitar o momento do carnaval para criticar os seus patrões e senhores.

Câmara Cascudo (2002, p. 31) relata que os reis e rainhas, em suas coroações, apareciam deslumbrantemente bem vestidos, “cobertos de joias e cordões de ouro finos”, emprestados pelas damas brancas e seus senhores. Dessa forma, demonstra-se uma determinada aceitação dos senhores em permitir que os negros participassem da festança das coroações, provavelmente, não oferecendo perigo algum de fuga ou de roubos.

Há de se registrar que as roupas velhas e antigas dos senhores eram doadas para os escravizados da casa grande ou para as confrarias, que tinham a função de distribuir. Eram roupas para festas, por mais que estivessem rasuradas ou remendadas.

Os adereços, que em geral são adornos (enfeites pessoais que, no maracatu, contribuem para a visualização estética dos brincantes) criados especialmente para esse momento, trazem simbologias fortes a respeito das crenças e do comportamento que acompanham o povo em questão. Podem-se citar dois adereços importantes, identificadores dessa manifestação: um deles é a *calunga*, que traz em si a simbologia da paz, do axé na linguagem negra e traz a representação religiosa da África em seus orixás. Segundo Guerra-Peixe (1980), pode ser tanto feminino quanto masculino, embora seja comum ser chamada de “a” calunga. O outro elemento é o pália (grande guarda-sol, com movimento giratório a todo o tempo, representando o mundo que gira; é levado por um súdito para proteger o rei e a rainha).

Figura 6: Damas-do-Paço com calungas, rei e rainha e pálios



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bloco_de_maracatu_-_olinda.jpg

Os acessórios citados são alguns dos que ganham destaque. De acordo com outras figuras vistas no cortejo, encontraremos outros adereços, como o estandarte conduzido pelo porta-estandarte, vindo à frente do cortejo e identificando a nação, além da apresentação de cetros e coroas que são usados pelo rei e pela rainha. Lamparinas são levadas pelos guardiões para iluminar o caminho, buquês de flores conduzidas pelas damas-do-buquê, lanças, pelos caboclos de lanças, e assim segue o cortejo, marcado, também, pelo uso de joias e turbantes por parte de alguns dos participantes, como as baianas.

A Dança

Analisando o maracatu, não se pode desconsiderar o importante papel que exerce a dança. Os movimentos dos corpos em ritmos cadenciados irão conduzir elegantemente o cortejo pelas ruas. Nesse diálogo que construo ao longo deste texto, essas corporeidades despertam um maior interesse.

As danças de matrizes africanas mostram-se como um grande arsenal estético-artístico e de saberes. As corporalidades, que revelam um hibridismo a partir da diáspora negra, mostram-se como propulsoras de reinvenções da cultura afrodescendente e de engajamentos políticos. Colocam-se como uma forma de arte que registra os traços de uma história de presença e ressignificação do negro na nossa cultura.

A dança no maracatu, em seus primórdios, era despreocupada, ou seja, não obedecia a uma coreografia definida. Antes, sim, conservavam-se as características estéticas, que fazem perceber as matrizes corpóreas, porém há uma liberdade no seu uso. Ou seja, não é facultado que todas as pessoas devem dançar simetricamente e ao mesmo tempo um determinado movimento. Henriques (2009, p. 158) fala que a dança, para os africanos, assim como a música, mantém uma ligação com “os espíritos, os superiores e os antepassados”. E que, para desempenhar a função africana de acolher as divindades nos rituais, o corpo exige flexibilidade.

A partir dessa espontaneidade ou flexibilidade que caracteriza a dança, o maracatu apresenta-se com essa liberdade de escolha, facilitando para o dançante o modo de expressar o seu momento. Embora se possam perceber algumas figuras do maracatu ao fazer movimentos específicos, não é regra a sincronia de uma coreografia sistematizada durante sua apresentação. Reforça-se essa compreensão na fala de José Ribeiro:

como um cortejo em desfile, o maracatu, no seu todo, não possui dança própria. Apenas as “Baianas” e os “Caboclos” apresentam coreografia característica. As “Baianas”, nos seus ordenados trejeitos e balanceios, evocam as danças dos “Xangôs” (1978, p. 285-286).

Os braços em movimentos ondulados, ou mãos fechadas, com braços abrindo e fechando na altura do tronco, executados no ritmo cadenciado dos tambores, constituem

uma característica marcante advinda da herança religiosa. As danças dos orixás, realizadas nos terreiros de candomblé, servem de base para muitos movimentos.

Embora os movimentos no maracatu tenham certa liberdade de execução, nos dias atuais percebe-se que as nações já se preocupam em criar movimentos que permitam ao cortejo ter uma elaboração técnica mais complexa, obedecendo a uma sincronia nos movimentos. Por mais que conservem as características da dança negra e os movimentos de outrora, partituras dançantes que seguem um mesmo padrão já são constitutivas nas nações na contemporaneidade. Vemos que a divulgação da dança do maracatu, como outros festejos populares por meio de grupos artísticos folclóricos e parafolclóricos, induz leituras e matrizes corpóreas que terminam por se incorporar nos cortejos e nas ruas. Essas novas formas desses grupos dançarem maracatu criam nomes e modelos definidos adotados em coreografias. Considero que, no fluxo das transformações dinâmicas da cultura, esse fato tem colaborado para a manutenção e continuidade da tradição, ponderando, evidentemente, a necessidade de que as pessoas envolvidas nesse processo de mutação devam estar cientes dessas mudanças estéticas e artísticas, mantendo a essência matricial e contextual dessas danças. Exploraremos esse assunto mais à frente.

As danças deixadas pelos ancestrais negros contêm narrativas que se mostram em diversas manifestações realizadas em nossos dias. Sendo assim, o entendimento da expressão narrada no maracatu reafirma a cultura negra através desse processo expressivo e comunicativo. Através das danças, no maracatu, os corpos divulgam códigos que caracterizam uma reorganização do corpo que pontua os fazeres de um povo.

Acreditando na importância das danças afro-brasileiras, tanto para inspirar técnicas e estéticas para artistas profissionais, quanto para agregar valores socioculturais, é fundamental perceber os diálogos que mantêm com o momento atual. Hoje as danças tradicionais ou populares sofrem um constante processo de transformação, seja por aspectos de uma reorganização em suas estruturas coreográficas, seja por contextos socioculturais. Haja vista que se faz oportuna uma reorganização contextualizada com base nos vários momentos histórico-sociais vivenciados. A dança advinda dos ancestrais africanos contribuem para a manutenção, formação e recriação da tradição cultural (Robatto, 1994). Sendo assim, o contato frequente e a insistência na manutenção dos hábitos dançantes da ancestralidade negra fazem-se, nesse processo, um elemento-chave na preservação das características estético-organizacionais do maracatu e determinantes na manutenção dessa manifestação da cultura brasileira, assim como, elemento fundamental aos processos de composição para a cena na contemporaneidade.

Nas rodas do maculelê

Ô boa noite pra quem é de boa noite/

Ô bom dia pra quem é de bom dia/

A benção meu papai a benção/

Maculelê é o rei da valentia.

(Canção de domínio público das apresentações de maculelê)

Quem nunca assistiu a uma apresentação de maculelê sem ficar fascinado ou boquiaberto, com as ousadas acrobacias e o ritmo energético provocado pelas batidas dos atabaques e dos bastões desses grupos, que atire o primeiro facão, ou melhor, dois bastões, para que possa entrar na dança e se envolver na força guerreira que transborda nesses espetáculos.

As influências dos mitos e das danças africanas na produção artística popular têm sua parcela indiscutível de forte presença, no entanto, não há como não se comentar que os diálogos com as outras influências culturais, como as ibéricas e as ameríndias, não possuam um olhar especial para que entendamos os processos de construções dessas expressões populares em solos brasileiros. Para endossar essa reflexão, Eliana Reis (2011), ao estudar o pós-colonialismo e a mestiçagem cultural, revela que as culturas africanas foram marcadas por migrações e invasões, tanto internas quanto externas. O expansionismo europeu, a partir do século XIV, não encontrou culturas puras ou povos que tinham uma raça pura, como se passava miticamente. Assim, as culturas que chegaram em nosso solo já se mostravam mestiças. “Como qualquer região que não se mantenha isolada, a África já se mostrava híbrida – tanto no sentido biológico quanto no cultural – e múltipla” (Reis, 2011. p. 21).

Pensando nessas culturas híbridas que aqui chegaram, a mestiçagem cultural está fortemente presente em nossas expressões. Não há como não ter tal fato como uma das mais fortes características da formação da cultura brasileira. A dança do maculelê está imbuída dessas misturas em sua história.

Meu contato com o maculelê se procedeu do mesmo modo que a maioria das pessoas que vivenciou esta expressividade. Através de grupos de capoeira que adota o maculelê em suas práticas. Não há informações em grande quantidade registradas em escritas ou em imagens, o que dificulta uma análise mais aprofundada. Como na maioria das danças de origem africana, o surgimento do maculelê é obscuro e desconhecido concretamente. Alguns segmentos de grupos que o dançam consideram-no como de origem afro-indígena, descartando uma pureza de matriz africana. Acredita-se que a manifestação dramática (sim, pois existe uma representação em seu contexto, no qual é celebrado um herói libertador e protetor de um povo) tenha surgido nos canaviais de Santo Amaro da Purificação – BA no período colonial (séc. XVIII), tendo como mote central a luta pela

liberdade de um povo (Leopoldino e Chagas, 2012; Lopes, 1998). Os corpos que hoje dançam essa expressão popular recordam esse momento de experiência ou até mesmo de fantasia dessa ancestralidade que compõe nossa história.

O maculelê, dança de forte expressão dramática, é normalmente executado por grupos de capoeiras, por figuras masculinas (embora mulheres já se apresentem), um misto de luta e dança em que seus dançantes trazem consigo bastões (também chamados grimas) e evoluem com movimentos, muitas vezes acrobáticos, numa roda, acompanhados de canções e um forte ritmo tocado por atabaques.

Segundo Augusto Lopes (1998), também conhecido como mestre Baiano do Anzol, são contraditórias as origens dessa manifestação popular e pouco esclarecidas. Existe um registro sobre a festa de maculelê no jornal *o popular*, de 10 de dezembro de 1873, que circulava em Santo Amaro. Uma nota de falecimento aponta para essa expressividade como inserida nas festas populares da época com os seguintes dizeres: “faleceu no dia primeiro de dezembro a africana Raimunda Quitéria, com a idade de 110 anos. Apesar da idade, ainda capinava e varria o adro (terreno em volta) da igreja da purificação, para as folias do maculelê”. Relata-se que o mestre *Popó do Maculelê* foi um dos responsáveis pela propagação, considerado *o pai* do maculelê no Brasil.

Manuel Quirino (1851-1923), citado por Ramos (2007), indicou, em seus registros, uma possível relação do maculelê com o cucumbi (ou cacumbi), visto que era essa uma dança que os negros cantavam e batiam em pedaços roliços de madeira. Ramos então, indica o cucumbi como sendo uma manifestação também remanescente dos autos de Coroações dos reis de Congo, embora na fala a seguir, identifica-se fortes características de uma cultura indígena.

Na Bahia, os *Cucumbis* foram festejados durante muito tempo [...] As personagens devidamente fantasiadas, uns armados de arco e flecha, capacete, enfeites de penas, outros trajando corpete de fazenda de cor, saieta e cetim ou cambraia, com enfeites de belbutina azul e listras brancas, traziam *grimas* (pequeno cacete) e instrumentos africanos [...] (Ramos, 2007, p. 41-42)

O relato exposto, embora indique características de vestimenta, grimas, ou, observando o contexto da apresentação dramática do Cucumbi que mostra uma luta entre tribos africanas, pode ser associado ao maculelê, mas não confirma uma aproximação factual para a confirmação das relações entre essas expressões.

O mestre Luiz Renato⁶ reforçou a ideia de que há uma forte referência do mestre Popó,⁷ do Recôncavo Baiano, como um dos grandes responsáveis para a propagação do

⁶ Mestre de Capoeira. Doutor em Sociologia, mestre e Bacharel em Sociologia. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011).

⁷ Paulino Aluísio Andrade (Mestre Popó do Maculelê), considerado o “pai do Maculelê no Brasil”, já no século XX, falecido em 16 de setembro de 1969, em Santo Amaro da Purificação. Fundou o grupo Conjunto de maculelê de Santo Amaro.

maculelê aos filhos e à comunidade. Esse mestre foi um divulgador do aprendizado da arte, assumida por grupos de capoeira em seus batizados, festas e apresentações públicas. Há de ficar claro que a capoeira e o maculelê não são a mesma coisa. A capoeira, como concebida, está no campo do jogo, da luta que foi ganhando ritmo e melodia em sua evolução, da luta disfarçada em dança que se tornou um símbolo de rebeldia dos africanos no Brasil. A dança do maculelê foi “adotada” por grupos de capoeiristas como forma de aquecimento, entretenimento, complementando-se ou se inter-relacionando como tradições próximas. Muitos dos grupos de capoeira desenvolvem coreografias elaboradas de maculelê, sendo uma atividade complementar em apresentações para públicos diversos.

Figura 7: Pintura de negros dançando maculelê – Rugendas



Como dito antes, não há uma única história de origem do maculelê, nem uma precisão de onde são seus partícipes pioneiros e formato específico. Para entendermos essa origem, contarei uma das histórias passadas pela oralidade como reflexo do conhecimento empírico do povo e que, a partir de relatos contados por grupos de maculelês, observa-se que a dramaticidade presente nas apresentações é embasada nessas histórias repassadas ao longo do tempo. Do que aprendeu e ensinou para o outro, que repassou para mais um e que chegou ao saber de um mestre de capoeira muito respeitado, chamado Popó do Maculelê, que dizia ser o maculelê uma luta em forma de dança aprendida por ele com negros mais velhos de sua comunidade.

Busca-se uma motivação para esse fato dançante, como, para tudo, há de haver um início. Dentre histórias repassadas pela cultura oral e que chegaram aos dias de hoje, por perceber uma maior aceitação entre grupos que vivenciam o maculelê, opto por repassar a que conheci nos grupos de capoeiras que se apoiam numa antiga lenda Iorubá, a qual relata a vida de um negro chamado Maculelê, que tinha uma grave doença de pele e, por isso, foi expulso de sua tribo. Sozinho e sem cuidados, ele foi aceito por outra tribo, onde cuidaram dele. Certo dia, os homens da tribo saíram para suas atividades, levando todas as suas armas, ficando apenas mulheres, crianças, velhos e Maculelê em recuperação. Uma tribo rival a invade e, para defender sua tribo, Maculelê resolve, sozinho, com ausência de armas, partir para a defesa, usando apenas dois bastões de madeira nas mãos. Ele conseguiu vencer os atacantes e se tornou um herói pelos membros da comunidade. Desde então, os membros da tribo passaram a festejar essa façanha representando o ato heroico.

Baseando-se nessa história, observei nos relatos de grupos que dançam maculelê que há outras vertentes, sofrendo alterações ou variações, como, por exemplo, que a tribo que aceitou o negro Maculelê era de indígenas e ele foi levado até o pajé, e este deu-lhe seus cuidados. É assim, uma lenda afro-indígena, pois, como diz Ribeiro (1995, p. 120), “todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados”. A dança dos bastões simboliza a luta de maculelê contra os guerreiros.

Há uma variedade de comentários que dizem ser uma dança de canavial, em que os negros, em seus intervalos de trabalho, dançavam com roletes de cana para extravasar o ódio que tinham por seus feitores. Seria uma espécie de expurgação contra os horrores sofridos pela escravidão.

Tais histórias, relatadas pelo povo, envolvem a origem da dança maculelê, que está fortemente ligada aos grupos de capoeira que manifestam, em seus corpos, movimentos peculiares reveladores de mais uma marca de negritude com princípios de jogo. Como diz Sodré (2002), de um lado, a brincadeira, o descompromisso com a seriedade, tudo aquilo que restitui no homem a disponibilidade mental e física da criança. “De outro, uma prática integrada de luta, dança, canto, toque e forma de pensar o mundo” (p. 22).

O maculelê transmite, pois, o princípio do jogo, da cumplicidade de quem vivencia essa corporeidade. É uma dança que seduz crianças, jovens e adultos e aponta para possibilidades efetivas de pensar a realidade que nos envolve na busca de um corpo pensante como unidade no mundo contemporâneo. Um consenso nas histórias contadas e recontadas é o fato de a luta com bastões (grimas) ter ocorrido e Maculelê tê-la vencido. Provavelmente há passagens históricas ou documentos que não foram estudados e divulgados em relação a essa origem não tão certa sobre essa manifestação. Deixo então esta abordagem como uma ponta de iceberg a ser explorada por estudos futuros.

Em nossos dias, muitos grupos fazem essa representação, do herói em meio à luta, colocando como personagem central o Zumbi dos Palmares, inserindo um dos ícones da luta contra o sistema escravocrata no Brasil.

A propagação do maculelê acontece principalmente a partir da década de 1960, com o grupo “Viva Bahia”, que divulgava manifestações do “folclore” baiano, dentre estes, Puxada de rede e Maculelê. Com isso, expande esse conhecimento por meio de seus membros, como é o caso do Mestre Baiano Anzol, que vem a participar do *Grupo Senzala* do Rio de Janeiro e implanta no repertório danças da cultura baiana.

Percebe-se, nessa conjunção, a dança do maculelê como mais um instrumento na pedagogia do aprendizado do corpo cênico, e assim confluindo para nossos processos de construção de saberes para a cena na atualidade. Mostrando uma movimentação corpórea soberana, livre, sem grandes planejamentos e entregue ao seu próprio ritmo, o dançarino de maculelê é um improvisador nato e, como artista, um criador permanente. Com a disseminação dessa dança, é possível encontrá-la nos diversos âmbitos, como escolas, universidades, grupos tradicionais em comunidades, em perfeita integração com a sociedade.

Considero, neste momento, dentro da pedagogia do saber tradicional, que os mestres do maculelê, comumente os mesmos da capoeira, não tinham uma sistematização didaticamente formal no repasse desse conhecimento; vê-se um prazer espontâneo em vivenciar e doar o saber. Esse saber está no corpo do mestre, que repassa para seus aprendizes, os quais também o vivenciarão em seus corpos e passarão a constituir-se como sabedoria desses sujeitos.

Estarão os ambientes acadêmicos ainda considerando a racionalidade como sendo soberania de uma mente, e que a sensibilidade do corpo é posta de lado como um complemento? Vejo que veicula de maneira pulsante a percepção de dar importância aos saberes vivenciados pelo corpo como fonte objetiva de formação do indivíduo como um todo, deixando as velhas concepções de dualismos e buscando uma perspectiva mais vanguardista em que somos humanos em corpo no mundo. Para isso as discussões que as expressões de artes tradicionais afrodescendentes promovem, trazem em seu centro outro padrão de pensamento, fugindo da dualidade corpo e mente, razão e sensibilidade, e o próprio corpo é enaltecido nesses processos, tendo um referencial corpocêntrico (Alves, 2006). Considera-se, desse modo, o “*centrismo*” para anunciar corpocêntrico como um corpo que está no centro das atenções do indivíduo e no mundo, um corpo que é e se mostra sujeito das elaborações do saber do universo, com capacidades de ordenar os fatos percebidos e transformá-los em símbolos, histórias e conhecimento. Ter o corpo como centro do fazer e entender-se como alguém capaz de produzir e dialogar com suas produções, de maneira que se venha a constituir relações de aprendizagens para si mesmo. O corpo como forma de entender e se entender no mundo.

Todo dia é dia possível de maculelê, mas, saindo das senzalas, ele ganhou os adros de igrejas e ruas em momentos festivos, sendo que 2 de fevereiro, dia de Nossa Senhora da Purificação e Iemanjá, e 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição e de Oxum, são considerados seus dias no Recôncavo Baiano. Vejamos, em sequência, os elementos que colaboram para que sejam identificadas as matrizes estéticas/artísticas dessa expressão de arte tradicional.

A dança

A movimentação corpórea, no maculelê, tem uma marcação muito forte devido ao ritmo imposto pelos instrumentos e a execução das batidas dos bastões. No seu contexto ancestral, eram homens que dançavam o maculelê, mas hoje já vemos as mulheres inseridas nas coreografias. A dança apresenta uma forte acentuação no tronco, requisitando uma atenção especial para o trabalho com a coluna vertebral e nas articulações dos braços, a sua execução ao manter o ritmo com o friccionar dos bastões. Suas acrobacias se aproximam das feitas na capoeira e, também, lembram muito o frevo de Pernambuco quando há movimentos em que se ajoelham e abrem-se as pernas para as laterais em noventa graus. Ou até mesmo o Moçambique de São Paulo/Minas Gerais que, em círculo, os integrantes manipulam bastões.

Figura 8: Movimento – acentuação ondulado de tronco e pernas flexionadas



Foto: Arquivo do autor

Nas demonstrações atuais de maculelê, no desenho coreográfico, os componentes que representam a tribo rival formam um círculo em torno de uma pessoa (o herói). Eles trazem nas mãos um par de bastões (grimas) que, ao desenrolar a história através dos cânticos, será batido, acompanhando o ritmo dado pelos atabaques. Nesse círculo, entram duplas que duelam batendo seus bastões e executando movimentações com pés e braços num constante gíngado em que existe um deslocamento das pernas semiflexionadas para frente, para trás e para os lados, como num círculo imaginário no chão, mesclando volteios e pulos. Movimentos acrobáticos são muito comuns, com saltos mortais, aberturas de pernas no ar, saltar e agachar com uma das pernas flexionada e outra estendida para a lateral/diagonal, como nos passos mais usuais do frevo.

Figura 9: Movimento – salto com flexão de joelhos



Foto: Arquivo do autor

Figura 10: Movimento – abertura com perna lateral/diagonal



Foto: Arquivo do autor

A manipulação dos bastões acontece geralmente com o bastão da mão esquerda parada, em horizontal na altura e frente do rosto, como pronto para a defesa, e o bastão da mão direita cruza na vertical, batendo-a.

Figura 11: Movimento dos bastões

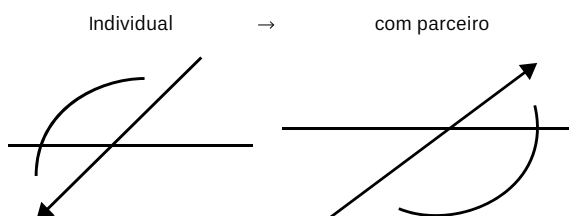


Foto: Arquivo do autor

É comum que a configuração do desenho espacial da coreografia seja em círculo ou semicírculo, com duplas revezando demonstrações de movimentos ao centro. As batidas devem ser executadas ao ritmo da música, contribuindo para que as grimas sejam, também, instrumentos percussivos. Ao fazer o duelo com o parceiro de cena, essa atitude com os bastões assume a seguinte regra:

- a) ao bater meu próprio bastão: com a mão esquerda seguro o bastão na horizontal, sugerindo prontidão para a defesa, e com a mão direita, fricciono os bastões em movimento para baixo;
- b) ao bater no bastão do parceiro: bato com a mão direita fazendo o movimento para cima (ataque).

Figura 12: Individual e com parceiro



Fonte: organograma do autor

Lopes (1998) atenta que, na atualidade, o maculelê vem sofrendo alterações marcantes, tanto em sua coreografia, quanto nas indumentárias. Já percebemos um desenho coreográfico diferente das rodas, como, por exemplo, fileiras indianas ao entrar em cena até formar a roda ou todo o grupo voltado para a frente com duplas a dançar isoladamente. Também se percebe a entrada aleatória, em que os dançantes se posicionam livremente no espaço, sem

composição de pares e com movimentos separados. Há grupos que, além da manipulação dos bastões, utilizam também facões e tochas como elementos para que o espetáculo fique mais arrojado e cause belos efeitos devido a tais elementos. Essa característica torna-se uma agregação estética feita pelos grupos atuais, visando a uma projeção mercadológica ou parafolclórica. Considero que não há problema em propagar essa e outras expressões de artes da tradição popular para “turista ver”. Assim como a capoeira, o maculelê chama muito a atenção do público, principalmente do turista, ou seja, é espetáculo vendável. Mas ressalvo, mais uma vez, ser importante que a preocupação com a conservação de suas matrizes seja acentuada, para que não se dilua com o passar do tempo.

Há de se ter uma atenção especial para que o fator mercadológico e apresentações para o grande público não venham a ser uma situação de descaracterização dessa expressão artística. Embora saibamos que as manifestações tradicionais vivas, sofrem modificações ao longo do tempo. A manutenção conservando suas principais características, faz-se fundamental para que estas possam ser conhecidas, pesquisadas e recriadas nos diversos ambientes da sociedade, seja por pesquisadores, seja por artistas, seja pelo povo. É imprescindível que a conservação da história e dos elementos que a fazem possa estar clara e perceptível.

É evidente que a recriação dessas expressões para o palco sofrerá alterações, a ser considerada a licença poética do artista. No entanto, apreender as matrizes de uma expressão popular para recriação artística não significa a desapropriação de seus elementos fundantes, bem como quais os objetivos para o trabalho do artista cênico ao trabalhar com essas características. Essa discussão merece ser pensada de maneira mais aprofundada e debatida mais à frente.

A música

A musicalidade, que compõe o maculelê, caracteriza-se por um ritmo marcado pelos bastões de madeira acompanhados por atabaques e versos cantados. As canções, historicamente, eram, na maioria das vezes, em dialetos africanos, para que os feitores não entendessem o que cantavam. Foram acrescidos de histórias heroicas, valentia, louvores e pedido de proteção a santos cristãos ou que fazem alusões a momentos e personagens históricos, como Zumbi dos Palmares e a princesa Isabel ao assinar a isenção da escravatura. Como podemos ver nos versos a seguir.

Canção 1

Nós somos pretos da Cabina de Luanda/ na Conceição viemos louvar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a
Nós somos pretos da Cabina de Luanda/ na Conceição viemos louvar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a
Hoje é dia de Santa Bárbara/ a trovoadá roncou no mar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a
Hoje é dia de Santa Bárbara/ a trovoadá roncou no mar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a

Canção 2

Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
Eu pego a corda eu dou um nó maculelê nós somos maior
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
Eu venho de longe cheguei agora vim com Deus e Nossa Senhora
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
E nós viemos do mato grosso, somos assucena da Mata real
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu

Canção 3

Vamos todos a louvar/ a nossa nação brasileira Salve Zumbi dos Palmares oh! Meu Deus
Que nos livrou do cativeiro.

As canções são executadas normalmente por um cantador e o coro responde. Os atabaques usualmente utilizados são três:

- *Rum* – o atabaque maior – apresenta um som mais grave.
- *Rumpi* – o atabaque médio – com sonoridade média.
- *Lê* – atabaque menor – com som mais agudo.

Figura 13: Instrumentos ao centro da roda



Foto: Arquivo do autor

Os dois primeiros, o *Rum* e o *Rumpi*, normalmente fazem as bases, sem grandes improvisos, enquanto o *Lê* abre possibilidades para que o tocador fique mais liberto para improvisar com repiques. Além dos atabaques, para compor essa musicalidade negra, acrescenta-se o agogô e o ganzá. E para a caracterização fundamental dessa música, os bastões polidos que os dançarinos manipulam enquanto dançam.

A indumentária e adereços

As vestimentas utilizadas pelos antigos no maculelê eram simples, somente calção e chapéu (Falcão, 2009). Com o passar do tempo, sofreram variáveis a partir de uma estética estereotipada das tribos guerreiras africanas ou brasileiras. Essa caracterização é comumente propagada pelos grupos de maculelê em suas apresentações públicas a partir de propostas estéticas estilizadas ao longo do tempo.

De acordo com Andrei *et.al* (2012), os grupos, principalmente nos dias atuais, normalmente vestem-se com saias e braceletes de sisal ou cordão. A palha remete ao símbolo de proteção contra a morte e está associada ao orixá Omulu (provavelmente remete à situação de enfermidade da personagem Maculelê). Usam fios de conta cruzados à frente do corpo, o que seria um sinal de proteção espiritual para a luta. As cores habituais para essas contas são branco, vermelho e preto, que remetem aos orixás: Oxalá, Exú e Xangô. Alguns grupos preferem usar a roupa típica da capoeira, ou vestimentas típicas baseadas em tribos africanas. Existem também elementos de cabeça como os guritas (touca de ponta) e lenços no pescoço. Os pés estão descalços e usam os rostos pintados de negro ou de listras brancas.

Figura 14: Apresentação de maculelê – alunos do CEN/UnB



Foto: Arquivo do autor

Cumpriu-se até aqui a apresentação das características visuais, de movimentação e de historicidade das expressões tradicionais maracatu e maculelê. Essas referências estéticas incorporadas na cultura brasileira serão tomadas como alicerces em minha proposta de trabalho técnico-poético-criativo aqui exposto. Acredita-se que a negritude presente nessas expressões de tradições afrodescendentes e reveladas em corporeidades, propiciarão diálogos capazes de propor metodologias pedagógicas para enriquecer repertórios do artista cênico em seu trabalho.



Figura 15: Maracatu com alunos do CEN/UnB
Foto: Arquivo do autor

Das corporeidades à corponegritude

O corpo como *poiésis* está envolvido por sensações, possui metáforas de um corpo que se revela mundo. Um corpo feito em partes e que é um todo. Um invólucro que é perfeito e que se mostra em imagens, símbolos, poesia, arte. É pensando nesse corpo que não é só matéria, mas também alma, que adentraremos na discussão sobre a corporeidade presente na cultura afrodescendente e inserida nas danças tradicionais abordadas neste diálogo.

Discutir as relações do corpo na contemporaneidade nos conduz a refletir sobre o seu papel ao longo da história humana. Diferentes frentes epistemológicas como psicologia, fisiologia, sociologia, antropologia, tecnologia e arte, discutem e apontam as relações da sociedade e do homem com o seu corpo, no intuito de desenvolver conhecimentos específicos. Desse modo, provocam reflexões e elaboram hipóteses que vão sendo reformuladas ao longo do tempo.

Não intenciono uma retomada dessa larga gama de reflexões que se fizeram ao longo de nosso percurso histórico. No entanto, abordarei alguns dos pensamentos que nortearam a filosofia e outros campos de estudos para que a discussão sobre corporeidade possa assumir algumas importantes referências.

É evidente que a contribuição de filósofos durante a história humana, mostrando suas reflexões a respeito do corpo, direcionou e direciona o pensamento atual. Não podemos deixar de lado suas contribuições para que pensemos o corpo na contemporaneidade. Tanto a ciência quanto a filosofia ocidental arquitetaram distinções e oposições entre corpo e alma. É possível reconhecer, na atualidade, que tal dicotomia é questionada, suscitando novos horizontes de discussões e de entendimentos sobre o assunto.

Ao fazer um panorama sobre os estudos do corpo na filosofia, retorna-se a ideias clássicas como a de Platão, de um dualismo entre a soma (corpo físico) e a *psykhé* (a alma), em que há um mundo sensível e um mundo inteligível, no qual, “o corpo é movido pela alma e é ao mesmo tempo, cárcere ou prisão da alma” (Cardim, 2009, p.23), suscitando provocações e incitando filósofos que vieram posteriormente.

Na Idade Média, o corpo pecador, que aprisiona males, que é símbolo de culpa, faz-se necessário à libertação. O humano precisa ter uma alma pura e poder viver sua verdadeira essência ultraterrena. É esse o pensamento que conduzirá os filósofos-teólogos como Santo Agostinho e São Tomaz de Aquino. É um corpo que tem fim, uma natureza que a alma se apossa para uso e essa alma volta para o mundo divino. O corpo, então, é elevado a “*status* de sagrado” em que é o “*habitat* da alma” (Ferreira; Silva, 2011).

Não obstante, na Idade Moderna, o filósofo francês René Descartes trará uma oposição entre corpo e alma de forma a propagar uma das ideias mais comentadas desse período. Com as mudanças tecnológicas, biológicas e físicas, o humano entra em uma fase de descobertas e de questionamentos sobre “ser” no mundo. Além de o homem ser um animal racional, será também um homem influenciado pelas máquinas, e a ideia mecanicista será configurada fortemente, traduzindo-se no corpo. Descartes irá definir a subjetividade ou o interior do sujeito pensante em oposição radical ao sujeito objeto. O corpo, para esse filósofo, será um *corpo que sou* e o *corpo que tenho*, sendo não apenas um corpo físico, mas também um objeto possível de estudos biológicos e psicológicos. Nesse sentido, “o mundo será compreendido como uma grande máquina que deve ser analisada pelo sujeito pensante” (Cardim, 2009, p.31).

A ideia de valorização do corpo como um elemento pertencente à natureza, sendo corpo presente nos atos da humanidade, como um elemento de vida na terra e que não pode ser negado, é defendida por Nietzsche (final do século XIX), que critica as concepções dualistas sobre o corpo. O autor aponta a consciência como presença integral ao corpo, “porém o devir dos processos corporais não pode ser traduzido em palavras, conceitos, processos racionais simplificadores. Ao corpo se atribui uma inteligibilidade pautada no domínio sensível” (Nóbrega, 2000, p. 25). Esse filósofo traz para a roda de discussões um *corpo vivo*, invertendo os valores dos discursos anteriores e da religião, incentivando uma não negação do corpo, este sendo o fio condutor da vida humana que se relaciona com outros corpos em uma integração social.

Já no século XX, encontraremos o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, que traz a reflexão de um corpo fenômeno e torna-se um marco referencial sobre pensar o corpo no contexto da filosofia. Ele enfatiza que “não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (Merleau-Ponty, 1999, p. 6). Sendo assim, o homem é sujeito e objeto no mundo. O corpo, para ele, é o mediador em matéria entre o humano e o mundo, é o ponto de vista sobre o mundo, o corpo está no mundo, como objeto deste e como um sujeito que se relaciona com outros objetos neste.

Ele traz à tona um corpo no campo da experiência da percepção, e, nesse sentido, o objeto percebido tem suas propriedades, porém é movediço. Está em constante movimento e é possuidor de uma ambiguidade, fazendo com que mereça a dúvida. A ciência, na maioria das vezes, coloca o percebido em linhas gerais, como algo exato, sem a abertura para outras possibilidades de questionamentos e não vê que “o próprio do percebido é admitir a ambiguidade, o movido” (Merleau-Ponty, 1999, p. 33), é deixar-se modelar por seu contexto. Portanto o contexto está a modelar as nossas percepções. No caso das expressões de cenas populares, há de considerarmos os contextos que estão inseridos no universo da manifestação. Há de analisar-se a religiosidade presente em grande maioria dessas, a movimentação criada por corpos que vivenciam técnicas de trabalhos em seu cotidiano. Há de considerar os referenciais sociais em que os sujeitos estão inseridos, as comunidades que vivem e dialogam no seu dia a dia, dentre outros contextos.

Nesta reflexão sobre o corpo, Marilena Chauí (1995), afere um significado que vai em direção oposta ao das ciências naturais quando diz que

meu corpo não é coisa, não é máquina, não é feixe de ossos, músculo e sangue, não é uma rede de causas e efeitos, não é um receptáculo para alma ou para uma consciência: é meu modo fundamental de ser e de estar no mundo, de me relacionar com ele e dele se relacionar comigo. [...] É esse ser ou a essência do meu corpo (Chauí, 1995, p. 244).

De maneira direta e límpida, a filósofa coloca-se como corpo no mundo e mostra a relação dialógica que envolve o ser e estar no mundo. Revela um corpo sensível que se sente e é sentido, que é interior e exterior. Portanto, esse corpo sensível é construtor de símbolos que se reconfiguram nos processos de relações com a coletividade e experimentos do “eu” nesse meio grupal.

A partir dessas considerações sobre corpo que permeiam os pensamentos filosóficos no Ocidente, não se deseja aqui um corpo que reforce o dualismo divulgado e que ainda mostre reflexos em diversos comportamentos sociais, como a célebre frase “corpo são, mente sã”. Considerando que somos humanos em uma terra já existente antes mesmo de nós, que o homem busca representar esse mundo e dialoga com ele, deseja-se um corpo que é movimento, que é sexualidade, que se manifesta como linguagem e arte. Como diz Merleau-Ponty (1999, p. 122), “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”. É esse corpo que se entranha na subjetividade do mundo que se deseja explorar na experiência com arte e educação proposta neste trabalho.

Toma-se o pensamento de Merleau-Ponty com seus estudos de fenomenologia, em que estuda a essência (da percepção, da consciência), sendo também uma filosofia que busca compreender o homem em um mundo a partir de sua facticidade. O mundo está ali para além da reflexão. É algo que existe. Tentativa de relato de nossa existência e relação com o mundo como ela é. “É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido” (Merleau-Ponty, 1999, p. 2.). Busca-se, portanto, um ser no mundo, que percebe e é percebido, pois, como reflete o filósofo, “o mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (Merleau-Ponty, 1999, p. 2). Assim, há de considerarmos que não há uma interioridade do homem, pois ele está no mundo e é nesse mundo que ele está apto a conhecer-se.

Acredito que um corpo que percebe através do sensível pode apreender tais percepções do mundo e transformá-las em conhecimento, pois “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 28).

Seguindo esse princípio, faço conexões em que as experiências sensíveis provocadas em nossa ação, em que formas e técnicas são apreendidas pelos partícipes do processo cênico-pedagógico, visam à consciência e elaborações de saberes a partir da

experiência sensível. Nas expressões de artes de culturas tradicionais manifestadas por sujeitos socioculturais, encontram-se suas subjetividades e tornam-se saberes engendrados na história dessas expressões.

É interessante refletir que o sensível não é apenas abstrato, mas, também, é biológico, afinal, sentir passa por questões biológicas (o físico). O aparelho sensorial não conduz o sensível, e sim o capta, registra-o. Eles são as periferias para que se registre de fato nos órgãos centrais do saber, para que se possa ser cognitivo.

Petrúcia da Nóbrega (2010), reforça a ideia do cognitivo ao dizer que

a vida é um processo cognitivo, desde os níveis mais elementares até as formas mais complexas, como os seres humanos. A cognição emerge da corporeidade, da dinâmica dos processos corporais (Nóbrega, 2010, p. 31).

Desse modo, mesmo que as vertentes de pensamento tradicional do Ocidente tenham considerado o fator corpo como algo irrelevante, o ser humano construiu gamas de saberes em diversos campos, como a arte, a ciência e as demais práticas corporais possíveis de vivenciar na cultura e educação ao longo da história humana.

Nesse contexto, esta conversa apontará para a percepção do corpo na arte, buscará agregar os conhecimentos desenvolvidos sobre o corpo, adequando-os às práticas artísticas. Assim, as artes da cena têm, em seus contextos, uma comunicação que usufrui diretamente do corpo, descobrindo e elaborando linguagens que o colocam como eixo central na instrumentalização do artista cênico.

Da Corporeidade

É na corporeidade do artista que as artes da cena constroem signos, comunicam e constituem ideias, pensamentos e emoções. O artista cênico é um viés de explicitação de homens e mulheres que possuem uma história cultural e que querem ser compreendidos pelo seu grupo e por outras comunidades. Assim vem sendo ao longo de nossa história.

Interessa-nos aqui, pensar o corpo na Arte, um corpo sensível, propositor de formas estéticas, que comunica, que desperta e aguça o olhar do espectador. Um corpo que se relaciona com o eu e com o coletivo em busca de ser e viver neste mundo.

Os autores que trago para este diálogo, de algum modo, compartilham com os anseios e pensamentos buscados sobre corpo para o que proponho como um possível caminho no trabalho com arte e educação do sujeito. Um corpo que se insere no mundo e recebe suas influências. Que se transforma, se educa, se ressignifica.

Considerando o universo das danças tradicionais abordadas nesse processo, Nóbrega (2009) relata que

a percepção do corpo nas danças da tradição, por vezes ditas folclóricas ou populares, revela outras possibilidades de compreensão do fenômeno, especialmente

pelas possibilidades lúdicas e participativas da relação corpo, dança e meio técnico expressivo que definem esse universo (Nóbrega, 2009, p. 29).

Nesse sentido, nosso diálogo será com o corpo que se percebe e/ou se descobre envolvido no universo da ludicidade, que se propõe a conectar-se com o mundo técnico/expressivo da cultura tradicional, que apreende seus saberes na prática do fenômeno estético/artístico.

O pensamento fenomenológico do Merleau-Ponty (1999) assinala para um corpo vivo, que vive os seus prazeres, que se disciplina, que sente emoções. Um corpo que constitui diversas técnicas corpóreas, que cria e simboliza em seus movimentos. Um corpo criador de cultura.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida, e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico, ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através de um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança (Merleau-Ponty, 1999, p. 203).

Assim, o corpo significa o seu meio, o seu ambiente. O corpo está em diálogo com o mundo, sendo fenômeno, bem como percebendo os fenômenos expostos no mundo. Nesse diálogo, as coisas podem e são ressignificadas em formas de comunicação, de linguagem, de aprendizagens. Por esse viés, acredito que, ao dançar, o sujeito envolvido nesse ato de movimento não executa apenas uma técnica corpórea, mas transforma em códigos, em reflexos de um mundo em que vive esse corpo. O corpo é natureza e cultura, é objeto e sujeito do fazer e do apreciar. O corpo transforma o físico e transcende a experiência com o mundo. Merleau-Ponty (1999) ainda acrescenta afirmando considerar o corpo como ponto de vista do mundo, envolvido com os objetos que o cerceiam. E assim se dá uma relação do corpo no tempo e no espaço, refletindo um corpo que é natureza e alma, objeto e sujeito. Essa visão contribui, pois, para uma discussão sobre um corpo objeto e sujeito de sua percepção, um corpo fenômeno e, assim, cria-se a perspectiva do sentir e perceber as formas estéticas das performances populares vistas em nosso cotidiano, para que possamos construir e reinventar a linguagem artística que se instala na contemporaneidade.

Nas danças tradicionais, a vivência do coletivo é fundamental para que o individual se comunique e se entenda a partir das relações estabelecidas pelo grupo. Os saberes se constituem por inter-relações entre o “eu” e o(s) “outro(s)”, estabelecendo conexões de corpos e de entendimento do universo que está em seu entorno. Dessa forma, são provocadas experiências estéticas e o conhecimento sensível é permitido. O corpo é o lugar da apreensão dos fenômenos estéticos, uma vez que

as propriedades sensoriais de uma coisa constituem, em conjunto, uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são, em conjunto, potência de um mesmo corpo integrado em uma só ação (Merleau-Ponty, 1999, p. 426).

Observa-se então, um corpo que é um todo, e não fragmentos nessa relação do sentir, do experimentar.

O corpo está inserido em uma cultura, ele é sujeito de uma cultura individual e coletiva. As danças tradicionais estão inseridas no contexto de uma cultura grupal, permeiam saberes e são passadas entre os seus partícipes, visando, assim, a um elo entre o passado vivido, o presente que se vive e um futuro. Assim, o maracatu e o maculelê, bem como outras danças da tradição do povo, trazem em seu contexto corpóreo, pelo ato da dança, a criação simbólica que é conferida ao ser humano. No ato de dançar, configuram-se e se reconfiguram as relações “corpo e mundo” que dialogam e se reconstróem constantemente em processos de organização de saberes. Esse corpo que dança, na vivência de seus movimentos, apreende, constitui saberes, pensa e projeta os conhecimentos ordenados a partir das percepções decorridas na experiência estética.

Serres (2004) considera que o corpo, ao dançar, mesmo sem os estímulos sonoros, agrega os sentidos em uma totalidade, em uma percepção global, provando assim uma transubstanciação, uma reorganização da estrutura primeira. Ou seja, que o corpo mostra, nessa experiência, conhecimentos, encadeando as esferas biológicas e culturais.

A concepção de corpo projetada nessa discussão tem a ele próprio como propulsor do conhecimento, visto que, a partir da percepção do universo à sua volta, o corpo é constituído de frequentes e diferentes relações. Portanto, perceber o mundo se dá pela abertura do corpo em vivenciá-lo e os saberes construídos se mostram como poesia e voltam a despertar novos sentidos na relação de quem a recebe como forma estética. E, ao vivenciar o mundo em um processo dialógico, o corpo produz corporeidades. Mas o que se pode considerar como corporeidade?

A fim de contribuir com esse entendimento, busca-se a linguística para identificar e entender a palavra corporeidade como sendo *a qualidade de corpóreo*. A referente noção linguística gramatical faz com que a visão sobre corporeidade tome também esse significado como parâmetro para se organizar as reflexões aqui presentes, pois, no universo das danças tradicionais aqui vivenciadas, as qualidades corpóreas nelas constituídas são de fundamental relevância para que se convirja no corpo do artista cênico.

Considerando que o corpo revela um sistema de códigos, José Gil (1997, p. 23) traz para nossa conversa que “o corpo, pois constitui o suporte das permutações e correspondências simbólicas entre diferentes códigos em presença – de entre os quais é necessário não esquecer os sociais, [...] o permutador de códigos é o corpo”. Desse modo, há uma reorganização de signos constantemente, e os fatores sociais colaboram para que o corpo possa significar. Fazem-se necessárias experiências no corpo, para que este se construa como código, pois “o corpo sozinho não significa, nada diz; apenas fala a língua dos outros (códigos) que nele se vêm inscrever” (Gil, 1997, p. 24). Então a corporeidade passa por uma agregação de signos que podem simbolizar, e essa simbolização é a organização dos códigos que se constituem no corpo.

José Gil (1997) aponta o corpo como um *transdutor* de signos, em que “o corpo não fala, faz falar”. O ato de ser transdutor caracteriza-se por ter a aptidão de emitir e receber signos, como um contínuo transdutor de energia (tendo como parâmetro os estudos no campo da física). Dessa forma, inscreve em si mesmo para traduzir os signos uns nos outros. Ele traz o *afeto* como um elemento factual na construção de um signo singular. O contexto em que os símbolos gestuais estão inseridos contribui para essa elaboração simbólica no corpo, mas “a afetividade é o modulador global que integra uma multiplicidade de segmentos numa sequência individualizada: tem a propriedade de abarcar um conjunto numa totalidade – uma forma – singular” (Gil, 1997, p. 42).

É pertinente também pensar que a corporeidade é compreendida na filosofia como discurso do corpo. Assim, Nóbrega (2006, p. 61) diz que “a corporeidade é um discurso sobre a forma do corpo humano e a inseparabilidade de processos mentais e corporais”. Ela direciona que a corporeidade está inserida num campo transdisciplinar que deve levar em consideração as configurações dos núcleos interpretativos que se articulam com os saberes sobre o corpo, provenientes das ciências humanas, naturais, das artes, da educação, da tradição etc.

Nóbrega (2010) também diz que o corpo é repleto de subjetividades e é constituído por recortes de histórias, e que estes são fundantes nas decisões teóricas e práticas para a vida e na construção do conhecimento humano. “É a realidade do corpo que nos permite imaginar, sonhar, desejar, pensar, narrar, conhecer, escolher. A experiência vivida é fundamental para o conhecimento [...]” (Nóbrega, 2010, p. 11). Esse conhecimento é encarnado, como Merleau-Ponty (1999) defende em seu pensamento. Conhecimentos que devem ser âncoras em que as histórias sociais, afetivas ou culturais são construídas a partir das experiências vividas.

O ator e diretor Luis Otávio Burnier, a partir de suas práticas com o grupo Lume,¹ buscou em suas pesquisas edificar uma prática de uma técnica de representação para o ator. Para colaborar com o conceito de corporeidade, ele defende que esta é “a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, operacionalizam-se e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se somatizam” (Burnier, 2009, p. 185). Assim, considera que é resultado no corpo de um processo dinâmico de distintas qualidades de energia contidas no indivíduo como potencial.

Burnier (2009) aponta a corporeidade no universo das ações físicas e vocais. Ele direciona que a fisicidade, ou seja, a energia, ritmo contido no corpo, influencia na qualidade corpórea. Na observação do ator com a intenção de transpor para o seu corpo as corporeidades, a atenção para as ações físicas e vocais dos sujeitos observados são de relevante importância. Assim, tornam-se essas corporeidades elementos que se ressignificam no trabalho de *mímeses corpórea*, que trata de tecnificar ações do cotidiano partindo da observação, imitação e codificação dessas estruturas físicas e vocais, divulgada pelo trabalho do LUME.

Renato Ferracine (2003), desenvolvendo a proposta do mestre Burnier, nessa continuidade de pesquisa no universo da cena teatral, prossegue a perspectiva das ações físicas

¹ Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp, fundada por Luis Otávio Burnier.

como colaboradoras para a elaboração da corporeidade. Ele reforça o conceito de que a Corporeidade são energias potenciais corporificadas, que se manifestam nos músculos, originando as ações físicas, como o próprio Burnier propõe. Porém essa corporeidade não é o mesmo que fisicidade. A fisicidade se diferencia, sendo a parte mecânica do movimento corpóreo na ação física. É sua relação com o tempo e o espaço. Assim sendo, “a fisicidade é o ‘corpo’ final e trabalhado da ação física, a corporeidade é sua ‘alma’, sua vida primeira, o ‘coração’ da forma no tempo/espaço” (Ferracine, 2003, p. 115). Ele ainda considera que, para o trabalho do ator, essas duas perspectivas do corpo são polos complementares, que não estão separados nessa atividade artística.

Márcia Strazzacappa (2012) diz que em nosso país há uma pluralidade de corporeidades. Não é possível pensar e viver um único modelo corporal. “O corpo não é nunca singular: ele é plural” (Strazzacappa, 2012, p. 21). Ela acentua, ao voltar-se para as manifestações brasileiras, que mesmo possuindo uma vasta multiplicidade corpórea, seus códigos e suas sistematizações técnicas ainda são algo recente e que há “aqueles que são contrários a essa empreitada”. Percebe, então, que a exploração dessas corporeidades evidenciadas no Brasil, dentre estas, as que trazem referenciais da África negra, é uma tarefa ainda em construção e encontra restrições por pessoas e instituições.

Para Christine Greiner (2005), em seus estudos sobre o corpo, buscar entender que a maneira como o corpo é analisado e descrito não se separa das possibilidades que este apresenta quando está em ação no mundo. Ela faz-nos lembrar que o termo *corpus*, vindo do latim, sempre esteve associado ao *corpo morto* em contraposição com *alma ou anima* sendo esta, o que dá animação, vida ao corpo físico, enfatizando a dicotomia que atravessou séculos na separação matéria e mente, corpo vivo e corpo morto. Ela enfatiza o pensamento de Merleau-Ponty ao dizer que “a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos” (Greiner, 2005, p. 23). Ela alerta que são necessários cuidados nos estudos sobre as teorias do corpo ao longo da história, havendo questões que são ávidas de serem trabalhadas, como as relações entre corpo cultural e biológico que “é um aspecto fundamental para começarmos a mapear o corpo como um sistema e não mais como um instrumento ou produto” (p. 36).

Viver no mundo é estar em constantes experimentos com os objetos que nele habitam, e é o corpo que vivencia tudo isso. Sendo assim, a experiência é fruto das ações corpóreas. Há propriedades inerentes ao objeto, ao ser homem no planeta, mas outras propriedades que vão construir e caracterizar esse objeto (homem) são interacionais. Nossa corporeidade se constitui a partir das interações com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

O sociólogo David Le Breton (2009), diz que cada um de nós é herdeiro de histórias pessoais. Essas histórias estão situadas em tempos e lugares específicos, e as experiências corporais não utilizam de todas as possibilidades possíveis – que são diversas. Com isso, faz-se oportuno para a corporeidade do indivíduo a educação dos sentidos em diálogo com o outro. Na fala de Le Breton, podemos resgatar que

o homem não existe sem a educação que modela a sua relação com o mundo e com os outros, seu acesso à linguagem e que simultaneamente molda as mais íntimas aplicações de seu corpo (Le Breton, 2009, p. 35).

As relações com o outro constroem uma interação social, imprimindo no corpo formas de comunicação com o mundo em que está inserido. Os símbolos corporais são memórias que devem ser cultivadas frequentemente e espelhadas no comportamento e nas palavras do outro.

O sociólogo e ensaísta português José Bragança de Miranda (2012) acrescenta à nossa discussão o corpo do século atual e suas metamorfoses contemporâneas. Revela uma pressão com o corpo que foge a questões de físico e alma, biológico e divino. Com as transformações no campo da medicina, da estética e tecnologia, em que ciborgues e objetos de natureza artificial convivem com a carne humana, as relações de corporeidade também se modificam e indicam novos comportamentos corpóreos. “Não já a de uma vida ‘eterna’ para obviar a morte, mas a de uma reversão da morte, um permanente trabalho sobre a vida, suscitando-se assim a crescente penetração dos corpos pela técnica” (Miranda, 2012, p. 90).

Dessa forma, modelos corporais, que antes só se viam no cinema ou como uma projeção futura (Frankenstein e o homem biônico, por exemplo), estão na ordem do dia. Estamos perante uma mutação e provavelmente ressignificação do corpo, diante das mudanças promovidas pela medicina e tecnologia na atualidade. Le Breton (2008), no seu livro *Adeus ao corpo*, também comenta esse corpo contemporâneo multifacetado. Ele revela corpos que discutem o modelo de seu formato, de sua “objetividade” no mundo, cuja identidade é uma constante busca, deixando de ser sua identidade. O destino próprio se tornando um “kit, uma soma de partes eventualmente descartáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal” (Le Breton, 2008, p. 26). Mostra um corpo que é alto ego e que é um duplo de si mesmo, disponível para modulações da própria existência e identidade, sendo temporária.

As interferências desses novos corpos no mundo instituem novas formas de se relacionar. Provocam, assim, outras relações de identidades corpóreas. Signos são implantados visivelmente no corpo. O sujeito está em constante esforço para se mostrar no externo. “É preciso se colocar fora de si para se tornar si mesmo” (Le Breton, 2008, p. 29).

Desse modo, revela-se aqui uma corporeidade em que o sujeito está inserido em um contexto de percepção de si na relação com o mundo. Um corpo que está aberto a ser um veículo de comunicação de linguagem artística. Que possa estabelecer relações de sensibilidade com o mundo e ressignifique suas percepções a partir das experiências com o meio em que vive. Portanto, que a corporeidade seja saberes que são instaurados e constituídos no corpo.

Das matrizes corporais

Ao considerar um corpo que é sujeito e objeto da percepção, levo em consideração elementos da cultura afrodescendente composta em nossa sociedade por meio de suas expressões de artes da cultura tradicional. Os africanos chegados ao Brasil trouxeram uma

gama de elementos estéticos contidos em seus gestuais e movimentos corpóreos. Por muito tempo ficaram à margem social, sendo proibidos, podados, manipulados, silenciados.

No âmbito acadêmico, observa-se que nas últimas décadas, trabalhos voltados para a discussão da corporeidade negra em cena estão a ganhar volume nas bibliotecas como resultados de teses, dissertações e artigos científicos, bem como encontros que pontuam a necessidade dessa afirmação de discurso da africanidade presente em nossa arte/cultura. Para isso, considero ser importante que o leitor possa compreender o que estou chamando de matrizes corporais no processo aqui desenvolvido.

O Brasil é, sem dúvida, um país que possui uma diversidade de corporeidades ímpares e singulares a considerar outras regiões culturais no mundo. Por ser um país continente, a multiplicidade de vivências corpóreas não nos dá propriedade para uma classificação precisa de um todo. Cabe, neste momento, colaborar com a conjuntura atual para que futuros pesquisadores possam dar continuidade a essa tarefa, pois, desde Mário de Andrade, no início do século XX, passando por Câmara Cascudo, José Ramos Tinhorão, Maria Amália Giffoni, Guerra-Peixe, dentre outros, percebe-se a preocupação em catalogar danças e folguedos brasileiros no intuito de propagar a diversidade cultural presente em solo brasileiro.

Sendo o Brasil um país de grande território geográfico, pode-se fazer um paralelo que, na verdade, tornam-se linhas convergentes com o continente africano, no que concerne à grandiosidade territorial e suas múltiplas culturas.

Não há como pensarmos em matrizes herdadas de corpos africanos sem ter consciência de que tal terra foi e é constituída por etnias que trazem textos e contextos específicos. Os corpos estão imbuídos de crenças religiosas, de danças ritualísticas, de comportamentos impostos por regras sociais, de movimentos construídos a partir da necessidade de o homem sobreviver no mundo. Portanto compreender a contribuição que esses segmentos trazem na composição dos movimentos do corpo como matrizes é de significado relevante para o entendimento do indivíduo como produtor de arte.

Mas, afinal, o que podemos considerar como matriz?

A palavra *matriz* deriva da palavra arcaica latina *matrix*, da junção *mater* (mãe) mais o sufixo *-trix*, que dá a caracterização de gênero feminino, designando assim, o órgão feminino. Refere-se a mãe, a útero, vindo a entender-se como aquilo que gera, que dá origem. Diversas áreas de conhecimento se apossaram desse termo, como vemos, normalmente, associado a conceitos da matemática, em que se executam cálculos a partir de uma conjunção numérica entre colunas verticais e paralelas. Também se propaga esse termo na biologia e medicina como *matriz genética* para designar traços de genes que o bebê herda dos pais. Ou até mesmo nas formas de objetos industriais que moldam em grande escala os modelos que serão fabricados. Em geral, a ideia de matriz é de que seja algo gerador, de origem de alguma coisa, que determina a forma ou características. Assim, matriz é uma fonte ou manancial onde são gerados coisas, formas, seres.

Armando Bião (2009) contribui com o conceito de *matrizes estéticas*, considerando o campo da etnocenologia como fonte de pesquisa deste autor e buscando uma perspectiva

transdisciplinar de análise do corpo em situação de espetacularidade; os fenômenos culturais possuem múltiplas matrizes simultaneamente. Ele chama de: famílias culturais de formas aparentadas. Isso é resultado da transculturação que sofreram esses fenômenos, reforçando uma não pureza estética ou matricial de tais manifestações e que se expressam por meio do sensível/artístico. Ele enfatiza essa ideia como uma ramificação familiar de uma mesma mãe e que são “identificados por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo” (Bião. 2000, p. 15). Para o autor, o campo da matriz está nas características que se aproximam, que se apresentam como irmãs, que se percebem sensorialmente e possuem formas estéticas e artísticas como galhos de uma mesma raiz, estabelecem-se, como para o campo da arte, possibilidades estéticas enquanto fazer artístico.

Ferracine (2003) também vai trabalhar com o conceito de matrizes no trabalho com o LUME, definido em outra perspectiva, em seu caso, dentro da pesquisa corpórea para o ator. No conceito construído por ele, matriz são formas de ações físicas e vocais com organicidade pessoal que fazem parte das descobertas e pesquisas dos atores. Tais descobertas físicas/vocais são fontes energéticas para a dinamização do trabalho do artista. De acordo com ele, “A matriz é entendida como material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico” (Ferracine, 2003, p. 116).

Nessa concepção de matrizes para a composição do trabalho de ator, o autor deixa claro que o trabalho de pesquisa, em que se descobrem modelos de fisicidade e vocalidade a partir de referenciais do cotidiano (de pessoas), formará o conjunto de matrizes que será o vocabulário do ator/da atriz para exercer a comunicação em cena.

Indo em direção à elaboração e escolha dos movimentos em cena, o renomado coreógrafo e pesquisador do movimento Rudolf Laban (1978) dirá que o artista da cena (ator/bailarino) produz movimentos resultando em gestos e sons. Laban atenta para a grande diferença entre o gesto cotidiano e o que se mostrará no palco. Que se deve ter cuidados para a escolha dos movimentos que farão parte de um todo (o espetáculo). Nessa escolha deve haver uma especialidade para que o artista possa chegar de maneira sensível e conscientize o público para nuances significantes da vida. Com isso, ele ressalta que a elaboração do movimento pelo artista tem uma responsabilidade para com a construção da experiência sensível com o público.

Refletindo sobre os contextos que os espetáculos tradicionais possuem, envolvendo a dança, a religiosidade, o cantar e o tocar, considero fundamental neste trabalho a perspectiva de Zeca Ligiéro sobre esse assunto. Pesquisador das performances culturais, rituais ameríndios e afro-brasileiros, vem colaborar com esse desejo de conceitualização, problematizando o próprio conceito de matriz e propondo o termo *motriz*. A justificativa para o uso de tal termo está na compreensão de que o texto, a fala do *performer* no fenômeno da sua expressividade em cena está no corpo. Tem base na palavra latina *motrice* de *motore*, que se traduz em mover, força que produz movimento. Portanto, para Ligiéro (2011, p. 111) ao definir motrizes africanas, ele diz estar se referindo a “não somente a uma força que provoca ação,

mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move”. Ele adjetiva. Diante da diáspora africana, em que as matrizes foram transviadas, perdidas, hibridizadas, e considerando a diversidade étnica/cultural, não é possível dizer que há uma só matriz.

As matrizes se configuram como forças que se apresentam por meio dos africanos e seus descendentes e simpatizantes em terras brasileiras. Estas “apresentam características semelhantes não só em suas funções como em seus elementos constituintes, e, por trazidas do continente africano e reconfiguradas no solo brasileiro, eu as denomino de afro-brasileiras” (Ligiéro, 2011, p. 113-114).

Zéca Ligiéro (2011) considera que essa influência africana independe da terra em que se encontra, no Brasil, Cuba ou Haiti, os sentidos contidos nos rituais são os mesmos, com a base estabelecida na tríade “cantar-dançar-batucar”. Esses seriam os fatores que estabelecem as forças matrizes para que se retomem as forças ancestrais da África. Ele se refere como *matrizes culturais afro-brasileiros* aos materiais e práticas que foram trazidos para o Brasil por meio dos negros que aqui foram escravizados. Podem ser mantidos ou não a língua e o ritual dos diaspóricos, o importante é a recuperação da essência, ficando, então, o que for de fato necessário.

Adentrando no ambiente das matrizes culturais africanas no Brasil, Raul Lody e Jorge Sabino (2011), apontam para a importância que estas imprimem em nossa cultura. Eles consideram que o corpo assume “repertórios de movimento” e um “espaço socialmente informado”. Desse modo, ele produz conhecimento. Esse corpo revela e “retrata um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação” (Lody; Sabino, 2011, p. 15). Diante dessa perspectiva, os autores defendem os estudos mais aprofundados das matrizes africanas encontradas nas danças populares da cultura brasileira, para que se tornem visíveis aos estudos da coreologia.²

Diante desse arsenal de pensamentos, para o desenvolvimento do processo cênico-pedagógico que apresento aqui, proponho *matrizes corporais afro-brasileiras* que são os movimentos que caracterizam o manancial estético nas danças tradicionais que trazem elementos da cultura africana. Estão contidos nessa movimentação dançante, signos de uma ritualidade ancestral, referências a forças da natureza, simbologias de hábitos do cotidiano, as marcas simbólicas contidas no corpo e suas relações com os objetos e adereços, considerando que o texto está no corpo. As matrizes corporais revelam e imprimem marcas, símbolos, formas que foram trazidas e se mantiveram ou foram ressignificadas na diáspora africana.

As matrizes corporais afro-brasileiras contidas no maracatu e maculelê que abordo, são reveladoras da ancestralidade e da memória que estão nas danças tradicionais. A corporeidade que se mostra no aprendizado dessas matrizes revela-se como elemento que aproxima o sujeito aprendiz do universo que constitui os saberes da mãe África em nosso território. As matrizes corporais afro-brasileiras são a corporeidade embebida da brincadeira, movida

² Ciência da dança desenvolvida por Rudolf Von Laban que estuda os movimentos. As relações do bailarino com seu corpo em diálogo com o espaço, música, tempo etc.

pela ação da musicalidade, da religiosidade e sensibilidade motora que preenche o indivíduo que vivencia esse ato de saber.

No contexto histórico da presença do povo africano e seus descendentes em nosso país, as matrizes corporais revelam-se como veículos políticos e expõem uma tradição da cultura oral. Esses traços corporais fazem com que seja uma espécie de “mídia da negritude” no corpo. Ao falar de mídia no corpo, estou considerando que o nosso corpo é um veículo de comunicação que expõe por meio dele expressões, emoções e histórias contidas e recebidas por ele. Nesse caso, as identidades, em muitos momentos invisíveis, colocam-se e são reveladas na corporeidade. Olhemos para esse corpo que reflete a afrodescendência não apenas como território a demarcar os problemas sociais e políticos, como o racismo ou as desigualdades sociais vivenciadas no seio da sociedade, mas, sim, como um corpo constituído por um conjunto de signos singulares que se articulam de acordo com a abordagem, transmitindo e comunicando o que este se propõe.

Da negritude

Na atualidade, diversos usos são feitos do termo *negritude*, designando as relações étnicas e raciais nele existentes, principalmente no Brasil. Apresentamos um histórico sociocultural marcado por lutas, por buscas e reivindicações de direitos, de clamores por igualdade, liberdade, dentre outros motivos que conduzem a população a ir às ruas e soltar a voz. Nesse movimento de lutas, de fazeres e de transformações sociais, atenta-se para a participação da arte como meio de transmitir e/ou refletir esses desejos emanados por grupos, minorias, quer seja por questões políticas, quer seja por ideológicas.

Artistas de diversas linguagens se envolvem no alargamento de projetos que trazem em seu bojo ideologias que vão ao encontro, aos desejos de minorias sociais, e muitos desses projetos artísticos levantam a bandeira da negritude. Mas, afinal, o que chamamos hoje de negritude?

Para o historiador Petrônio Domingues (2005), o termo *negritude*, atualmente, ganhou em nosso país uma dinamicidade em seu contexto. Ele diz que tem caráter ideológico, passando pelo político e cultural. A negritude irá servir como ajuda para as ações de organizações de movimento negro e propaga a ideologia da consciência racial. “Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana” (Domingues, 2005, p. 26).

Considerando essa afirmação, percebemos que o autor sintetiza em três aspectos as possibilidades mais presentes do termo *negritude* em nossos fazeres: revela tendências cristalizadas na atualidade, como os movimentos negros, a busca pela conscientização da etnia negra e a afirmação das expressões da cultura negra. Mostra-se, então, um termo multifacetado que deve ser entendido à luz do contexto no qual se insere.

Ao contrário do que se pensa comumente, o movimento da negritude não foi um movimento organizado na África. No entanto, na diáspora dos negros africanos que se espalham por

todos os continentes, as inconformidades, as relações com os homens de cor branca alavancaram nesses povos negros desejos de mudança, de reconhecimento, de lutas por igualdade.

O termo *negritude*, que tanto aparece nas obras contemporâneas, acadêmicas e artísticas, nasce na Europa e tem a França como seu berço. Surgiu pela primeira vez nos versos do poeta antilhano Aimé Césaire (1913 – 2008) no poema “Cahier d’un retour au pays natal” de 1939, que exponho um trecho a seguir.

A minha negritude não é uma pedra, sua surdez corrida contra o clamor do dia.
Minha negritude não é uma fronha de água morta sobre o olho morto da terra.
Minha negritude não é nem torre nem catedral.
Ela mergulha a carne rubra do solo.
Ela mergulha na ardente carne do céu. Ela rompe a rostração opaca de sua justa paciência [...].
Aimé Césaire (2021, p. 65)

Os versos descritos pelo poeta são uma espécie de meditação poética e política que embrenha na ruptura e programa uma outra vida. Mostram-se como um grito de basta a tantas intolerâncias e discriminação para com um grupo de pessoas que possuem características diferentes das de um grupo dominador. A partir de então, Césaire imprime uma nova poética e a negritude é expandida em diversos poemas, transitando de maneira imprecisa.

Esses aspectos contidos no poema de Césaire serviram de estímulos para que se levantasse um encorajamento de pessoas negras que se sentiam marginalizadas pela sociedade branca francesa da época, tomando assim, um posicionamento em assumir sua cor negra. A palavra *négritude*, em francês, deriva da palavra *nègre*, que no início do século XX era usada pelos brancos franceses de forma pejorativa para se dirigir aos negros (relacionado à raça). Ser chamado de *nègre* sugeria um tom de rejeição e diminuição de quem era negro; diferente de *noir*, que soava de maneira mais suave, respeitoso (relacionado a cor). Nesse sentido, usar a palavra *négritude* serviu para impelir um sentido oposto, de orgulho e valorização da raça negra (Domingues, 2005).

Não é somente mérito de Césaire o movimento chamado de Negritude em Paris do início do século XX. Outro personagem nesse processo é o poeta senegalês Léopold Sédar Senghor. Junto com Césaire, ele foi precursor desse movimento, compartilhando um ponto de vista negro, criticando a dominação colonial e as injustiças dolorosas para com os povos africanos e sua descendência. Um dos veículos propagadores foi a revista *L’Étudiant Noir* que eles produziam. Anos depois, ambos se tornaram figuras políticas de destaque em seu respectivo país.

Outro poeta menos contemplado nos comentários, mas não menos importante, é o poeta Léon Damas. Este revela posições contundentes em sua obra de poesias, que ele chama de manifesto, intitulado *Pigments*, sendo proibido por autoridades francesas na época.

Esses importantes poetas darão o pontapé inicial para a discussão do movimento francófono da negritude, que veio a ser divulgado posteriormente em outras regiões da Europa, tendo como meta a valorização das culturas e do modo de ser/estar no mundo

negro, fortemente defendido por Senghor, e o anticolonialismo e anti-imperialismo que se torna um posicionamento ímpar de Césaire. Esse movimento traz na “expressão literária, sobretudo poética, do ‘ser negro’, instaurando um discurso cujo enunciador é nitidamente negro e não branco” (Laranjeira, 2000, p. XII).

O movimento da negritude, segundo Willfried Feuser (1981, p. 66), foi “resultado de um condicionamento cultural e de confronto racial”, porém há de se ponderar que o movimento de negritude já existiu em outros momentos e em outros lugares, inclusive no Brasil. A instituição do significante negritude concede a Aimé Césaire uma patente, e a Senghor e Damas a contribuição político-ideológica, mas os anseios, desejos, incômodos envolvendo as relações entre brancos e negros são um dado estabelecido nos países de colonizadores brancos que vai além do movimento francês.

O movimento de negritude francófona teve fundamentação em movimentos sociais de negros americanos, como nos Estados Unidos, Haiti e Cuba, bem como as relações em busca de autonomia existentes nas regiões africanas colonizadas pela Inglaterra, Portugal e França, entre outras.

Na América do Norte, o discurso de orgulho racial e a volta às origens negras eram exaltados pelo afro-americano W.E.B Du Bois (1868-1963), considerado por essa luta veemente como o patrono do “pan-africanismo” (Domingues, 2005). Há também o movimento chamado *Renascimento Negro – Black Renaissance ou New Negro* nos anos 20 e 30 do século passado. Nesse movimento, intelectuais negros lutavam para enaltecer a presença do homem negro na crescente sociedade americana e lutar pela igualdade de direitos. Autores como Claude McKay, Countee Cullen e Sterling Brow são exemplos, vindo a assumir a condição de serem negros, atentando para as suas heranças africanas e segregados sociais.

Outros países também manifestaram essas preocupações para com as questões negras que os envolviam, como o Haiti, com destaque para Jean Prince-Mars, que fomentou, com outros intelectuais, o movimento indigenista que reabilitava a herança cultural africana, valorizando as línguas crioulas e a religião vodu. Também teremos o movimento chamado de *negrismo cubano*, que tem como principal expoente o poeta negro Nicolás Guillén, de Cuba (Domingues, 2005; Laranjeira, 1995).

Aqui, no Brasil, no ano de 1931, foi registrado o “Manifesto à Gente Negra Brasileira”, exposto por Arlindo Veiga dos Santos, este fundador e presidente da Frente Negra Brasileira. Nele, clamava-se para a tarefa histórica que os negros teriam em pôr fim à sua exploração secular (Ferreira, 2006). A frente negra como movimento tinha a educação como pilastra fundamental. Tinha-se a crença de que, a partir do conhecimento, o negro poderia se afirmar nos diversos campos da arte, ciência e literatura.

O movimento de negritude no Brasil vai ao encontro de uma supervalorização dos modelos culturais dos brancos europeus. Os pensadores da ideologia da negritude buscaram enaltecer os símbolos e valores da cultura de matrizes africanas.

Para Zilá Bernd (*apud* Domingues, 2005, p. 29), a negritude é uma palavra polissêmica, podendo “significar o fato de se pertencer à raça negra; à própria raça como coletividade;

à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; a características de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana”.

Considerando, então, a palavra exposta no vocabulário brasileiro, o termo negritude foi super difundido a partir dos anos de 1980, chegando a ficar banalizada e criticada por intelectuais, visto que as informações francófonas não chegaram ao Brasil em traduções tão claras. Dessa maneira, com essas referências textuais, muitas vezes de má tradução, serão os prospectos da ideologia da negritude de origem francófona difundida no Brasil, que se inicia atropelada e impulsiva.

A apropriação da ideologia da negritude aqui no Brasil mostra-se tal qual na França: uma reação de uma elite de intelectuais negra em oposição à supremacia branca, explicitada assim pelo historiador Petrônio Domingues reforçando que “tratou-se de uma resposta dos negros brasileiros em ascensão social ao processo de assimilação da ideologia do branqueamento (Domingues, 2005, p. 39).

As propostas realizadas por artistas e intelectuais durante a propagação da negritude no Brasil devem ser vistas com cautela, uma vez que estavam se construindo em diferentes contextos e, muitas vezes, romantizados os seus fazeres em nome de uma mudança de comportamento social, principalmente no tocante aos fazeres dos negros como estando ligados à emoção. Dessa maneira, separando-as do que é “racional”, provocam-se, assim, possíveis preconceitos em torno desse fazer, o que poderia causar uma interpretação errônea do movimento, um verdadeiro “tiro no pé”.

Nessa perspectiva, a emoção que caracteriza o negro e a tendência para o lúdico existente em sua cultura, porém, não passam de um mito muito perigoso, que finda por alimentar o preconceito existente de considerar os indivíduos provenientes desses grupos étnicos como incapazes de desenvolver o potencial para atividades de cunho racional, que exija seriedade e habilidade intelectual (Domingues, 2005).

Percebe-se que o termo negritude foi e é criticado por intelectuais, artistas, pesquisadores, refletindo que essa ideia não corresponde aos desejos e anseios de uma maioria negra. É um movimento que surge de uma necessidade de um grupo que está distante da realidade de sua terra natal e faz emergir seus sentimentos de repulsa, como pessoas não aceitas nas comunidades que têm os brancos como supremos e, por isso, não se sentem respeitados. Tais posicionamentos, entretanto, podem não refletir um pensamento generalizado de povos negros espalhados pelo mundo, consequência da diáspora africana.

Na contemporaneidade, o termo negritude pode ser observado em diversos contextos, refletidos em diversos fazeres artísticos, religiosos, lúdicos, reforçando, assim, a autoafirmação racial. Vemos desde grupos de dança afros à apropriação do termo pela indústria cultural. No entanto, ponderando os expostos sobre tal termo, faz-se pertinente o pensamento de Kabengele Munanga (2020) quando reflete que a negritude não se refere apenas à cor da pele negra e à ordem biológica. Este diz que

a negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo

ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negadas a existência dessas culturas (Munanga, 2020, p. 19).

Embora o termo negritude desperte divergências ao longo de sua existência, observa-se que é uma palavra, em nossa realidade brasileira, que nos serve para reavivar e compartilhar a africanidade que chegou a nosso país. É importante dizer que o movimento, em sua gênese, não conseguiu romper com problemas sociopolíticos que tanto impulsionaram seus genitores, porém deixou um legado de pontos positivos, tais como a revalorização da cultura africana, a autoafirmação da figura do negro como algo positivo e a abertura para se ouvir as vozes silenciadas da história negra.

Negritude e a cena no Brasil

Após a lei que oficializa o fim da escravidão em terras brasileiras no ano de 1888, o negro no Brasil começou uma nova história de luta pela vida. Ele se deparou com uma falsa liberdade, causando-lhe problemas de caráter social que se desdobram até a atualidade. O povo negro sai das casas grandes, das plantações de café e cana para buscar espaços não existentes para a sua sobrevivência. Nesse novo ambiente e nova situação, a identidade desse povo é posta à prova e a cumplicidade entre esses “recém-cidadãos” torna-se uma questão de sobrevivência.

As relações entre os novos libertos com seus antigos senhores continuavam a ser estabelecidas a partir dos modelos escravagistas anteriormente vivenciados. A sociedade brasileira não aceitou, de imediato, essa nova condição. Os negros libertos não tinham os mesmos direitos e as mesmas oportunidades que os brancos, principalmente quando se refere aos antigos senhores ricos. Como dizem Munanga e Gomes,

no decorrer do processo pós-abolição, além da não-integração do ex-escravizado e seus descendentes na sociedade brasileira, o Brasil foi construindo um processo complexo de desigualdade social (Munanga; Gomes, 2006, p. 107).

Essa desigualdade social pode ser vista, ainda hoje, nas esquinas das cidades, nos semáforos, abaixo dos viadutos, nas periferias e favelas das grandes cidades. Os negros, entretanto, reconstroem-se e buscam-se constantemente como cidadãos.

No entanto, indubitavelmente, a presença das culturas dos povos negros brasileiros revela-se fundamental na construção da arte no Brasil. Embora, muitas das vezes, a importância de artistas negros não seja respeitada e propagada e eles fiquem à margem da

história da arte. Há de destacar, orgulhosamente, nomes como Aleijadinho, Machado de Assis, Bispo do Rosário, Solano Trindade, Milton Nascimento, Mercedes Batista, Abdias Nascimento, dentre outros que enaltecem, como negros, a arte brasileira.

As artes cênicas no Brasil têm um histórico povoado por diversas personalidades que considero fundamentais. Conhecendo os antecessores é possível partir para novas perspectivas de artes cênicas na atualidade, visando a um diálogo com a cultura afro-brasileira vigente em nosso território. Dessa forma, podem-se discutir as identidades contidas em nossas tradições, transformando-as em alicerces para criações e conhecimento artístico.

Joel Rufino dos Santos ao estudar o negro no teatro brasileiro, traz em sua discussão uma problematização interessante sobre a definição de *teatro* e de *drama*. Ele evoca o conceito clássico de teatro como lugar para ver um espetáculo, porém esse lugar é para seletos, não é um espaço democrático como uma praça. É um espaço com CEP, físico, é um “lugar” onde “pessoas” fazem uma programação de lazer.

Requer determinado comportamento. Não se está no teatro como num circo [...]. É um lugar individualizado em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média (Santos, 2014, p. 55).

Em contraposição a esse espaço, os circos, as praças, as ruas são espaços compartilhados, imprimindo um comportamento mais relaxado, menos formal.

A presença do negro no teatro fez com que se pensasse a plateia para esse ambiente. Para o negro estar no teatro espaço físico foi desafiador e fruto de uma discussão politizada no meio das artes. Sobre *drama*, o mesmo autor reflete que este acontece no teatro, mas que pode acontecer sem estar nele, bem como o teatro pode não ter drama. Considerando que é comum ter teatro e drama como sinônimos, Rufino dos Santos alerta que, para entender o negro no teatro brasileiro, faz-se necessário um olhar mais aproximado deste. Assim, ele expõe que “teatro é um *habitus*; drama ‘é [o] de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho’ [...]” (Santos, 2014, p. 69). Portanto pode haver teatro sem drama e, mais distintamente, drama sem teatro. O drama é a alma do teatro, podendo ser cortejos, performances, uma festa...

Com isso Rufino deseja refletir que o negro, no teatro brasileiro, não é a mesma coisa que o negro no drama ou na dramaturgia brasileira. São situações e problemáticas diferentes. O negro estar presente na dramaturgia teatral nem sempre foi estar presente no palco do teatro (espaço teatral). A presença do negro na dramaturgia como figura de importância relevante é de extensa discussão, não sendo essa a proposta para essa exposição.

Já nos autos populares do período colonial, encontram-se negros representando nas peças de cunho catequético (Santos, 2014). As representações dos reisados e congadas que perduram até os dias de hoje são certamente vestígios da presença negra em cena. Manifestações populares, como Bumba meu boi, que traz personagens como Catarina e Mateus, as Congadas, Congos e Maracatus, com suas embaixadas de reis negros, dentre

outras expressões de artes populares, revelam o “estar” presente do negro como participante ativo, e não como uma personagem que passa, sem necessidade na trama. Ao longo da presença do europeu no Brasil, levando seus escravizados, em todo sertão vazio, o drama acontecia. O negro estava nessas ações dramáticas como sujeito ativo.

Ainda vendo a presença do negro em situações de espetáculos de rua, palcos abertos, é pertinente lembrar o espaço circense, e o circo nos dá o nosso primeiro palhaço negro, o notável artista – Benjamin de Oliveira (1870-1954). Além de palhaço, Benjamin parodiou operetas, fez dramas e até interpretou textos de Shakespeare.

No período romântico, no século XIX, personagens negras surgem na dramaturgia como figuras que normalmente representavam o mal, reforçando a ideia do regime escravagista e sem falas. Miriam Garcia Mendes, em seu livro “o negro e o teatro brasileiro”, marco nos estudos sobre o teatro negro no Brasil, reforça essa constatação quando diz:

no período que acabou de ser levantado, pouco se nota a presença da personagem negra no teatro brasileiro, a não ser em comédias, nas quais aparecia calcada em uns poucos estereótipos que se tinham firmado no passado escravocrata (Mendes, 1993, p. 25).

A presença da personagem negra na dramaturgia não significou que existiam atores negros para a representação destes. Tais personagens eram feitos por atores brancos, com rostos maquiados de preto, a famosa brochura. Normalmente, personagens que tinham conotação cômica ou em situações desprivilegiadas em relação à situação e condição social.

Já no século XX, as personagens negras continuavam sendo elementos de chacota, em condições desfavoráveis, reflexo de problemas sociais vividos pelos negros. Todos os vícios, situações negativas e crimes estavam contidos na imagem do negro, resquícios do regime de escravidão que nunca deixou de existir. O combate ao racismo, como ainda hoje, era um constante problema a vencer.

Na primeira metade do século XX, teremos o Teatro Experimental do Negro (TEN), que tem como um dos fundadores o ator e ativista Abdias do Nascimento. Abdias agrega as ideias da negritude, entendida por ele como uma ideologia, uma filosofia de vida, uma bandeira de luta e de forte conteúdo político e mítico. Em volta de movimentos como a cena negra nos Estados Unidos, o TEN tinha um diálogo de aproximação com as propostas veiculadas por lá. O propósito era projetar uma identidade racial que pontuasse a singularidade negra. Os signos eram passados de forma positiva, sem reforços de negação e apagando o desenho feito pelos europeus. Leda Maria Martins (1995), grande colaboradora nos estudos da cena negra no Brasil, explicita essa ideologia que combatia a prática do racismo no nível teórico e cênico, desmentindo e corrigindo por meio dessa linguagem da cena. “No mesmo percurso, busca-se desvelar os mecanismos de asserção, reificação e circulação do racismo entre os brancos e os próprios negros. No universo brasileiro, dentro de suas limitações, o TEN procura exercitar essa mesma prática” (Martins, 1995, p. 144).

É nesse bojo de ideias e propósitos que o TEN se insere. O Teatro Experimental do Negro é considerado um divisor de águas nesse assunto. Tinha como proposta resgatar os valores culturais do negro, que foram degredados e negados pelos brancos europeus. A ideia era de que seus espetáculos fossem construídos inteiramente por negros, desde a dramaturgia à atuação. A visibilidade do legado africano no Brasil fez com que fosse a ideologia e estética desse grupo de artistas que chegasse como herança à atualidade. O TEN não tinha apenas o teatro como seu foco central, outras frentes aconteciam como veículo e propagação de sua ideologia. Dentre estes, o jornal *Quilombo* e concursos para a valorização da beleza negra. A educação era uma pilastra importante para o TEN, e não foram medidos esforços para oferecer educação aos seus integrantes e a quem quisesse estar junto desse polo de cultura e frente de luta.

Além de Abdias Nascimento, outros artistas se destacam, como Ruth de Souza, Grande Otelo, Santa Rosa, Léa Garcia, Haroldo Costa, Solano Trindade e Mercedes Baptista.

Mercedes Baptista, em nossa conversa, é uma importante referência. Junto a esses artistas citados, será outro grande nome da cena negra no Brasil, especificamente da dança. Considerada a precursora da dança teatral afro-brasileira, foi a primeira bailarina negra do teatro municipal do Rio de Janeiro na década de 1940. Não chegou a ter os papéis principais durante esse período, mas teve notório reconhecimento de seu trabalho. A partir de suas experiências com dança no Brasil e no exterior (teve bolsa para estudar com Katherine Dunham nos Estados Unidos), buscou desenvolver uma proposta própria de dança inspirada na cultura afro-brasileira e seu conhecimento de dança moderna adquirida no convívio com os negros americanos. Reconfigura o termo Afro para a dança inserindo uma prática e repertório com passos que rompia com o balé clássico, “completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil” (Monteiro, 2008, p. 10).

A dança afro de Mercedes Baptista, organizou-se como técnica e didática, e a sistematização das danças, que em outra hora seduziram os modernistas e nacionalistas do início do século XX, agora é algo concreto. Mercedes codificou movimentos a partir do ritual do candomblé em diálogo com as proposições modernas, não deixando a desejar para a proposta americana. Há, nesse sentido, um protagonismo dessa bailarina na concepção de uma arte voltada para uma técnica que usufrui da cultura afrodescendente, valorizando a cultura tradicional. Assim,

criou uma gramática corporal específica, a partir da observação das danças do candomblé e do folclore e acabou sendo de enorme importância para o aperfeiçoamento dos bailarinos que criavam e dançavam nos musicais do TEN (Monteiro, 2008, p. 11).

Sendo singular, a bailarina Mercedes Baptista trouxe para a cena negra brasileira o contributo para a dança moderna brasileira, demarcando uma técnica inspirada em danças especificamente brasileiras e o desenvolvimento de um método.

Outros corpos negros são vistos nos diversos espaços concedidos à cena contemporânea. Grupos de teatro e dança se espalham, com o intuito de discutir a visibilidade da arte negra, tarefa esta que não se confirma como sendo fácil, visto as diversas complicações de contextos sociais e religiosos com que ainda nos deparamos.

Hoje, encontram-se inseridos no fazer artístico jovens atores, dramaturgos, diretores, coreógrafos, poetas, dentre outros, que estão preocupados em dar continuidade aos movimentos de negritude discutidos e propagados nas últimas décadas, desejando um novo olhar sobre os corpos negros em cena. Não mais como objetos descartáveis ou confetes de cenas, mas como pessoas capazes de desenvolver um trabalho igual a qualquer outro e como pessoas que são. É possível destacar alguns grupos de teatro e dança que trazem para a cena contemporânea a preocupação de emergir a cultura afrodescendente nos palcos, como, por exemplo, o *Bando de Teatro Olodum* (BA), *Os Crespos* (SP), o grupo *Nós do Morro* (RJ), a *Cia Black & Preto* (RJ), *Seráquê?* (SP), *Companhia Étnica* (RJ), dentre outros.

Parafraseando Joel Rufino dos Santos (2014, p. 98), “o palco do negro é a rua”; nas ruas estão os grupos de Capoeiras, os Maracatus, as Congadas, as Rodas de Samba de crioula, os Batuques etc. Corpos negros que se manifestam até hoje, mesmo com um histórico de tentativa de silenciamento dessas atitudes e expressões corpóreas, os negros estão em cena.

Não dá para desconsiderar a presença da negritude incorporada nas comunidades por meio do *rap* ou do *funk*, refletindo novos símbolos, releituras de uma corporeidade negra constituída ao longo da história. As comunidades proliferam *bailes blacks*, as ruas se contaminam com samba e, desse modo, vai se afirmando a corporeidade de uma negritude que grita constantemente em cena. Ele ainda é, como no passado, um instrumento de resistência e transgressão. O corpo do negro é vivo!

Uma “corponegritude”

Estabelecidas as discussões anteriores sobre *corporeidade*, *negritude* e *cena*, busquei para o artista cênico, referências de histórias de povos negros contidas em expressões populares que revelam fazeres, crenças, comportamentos, desejos de uma cultura que chegou a nosso país e que há de ser considerada como progenitora de nossa gênese cultural.

Nesta exposição de ideias, deseja-se um corpo conectado com a afrodescendência em seus diversos contextos: religiosos, estéticos, históricos. Nelson Odé Inocêncio (2001), ao falar sobre o corpo afrodescendente, argumenta que é necessário olharmos para este não apenas como um território de demarcação “racial”, mas um corpo constituído por signos. Que “cada um dos seus signos articula-se autônoma ou coletivamente, dependendo das circunstâncias da abordagem” (p. 192). Portanto, a exploração desses signos pelo artista da cena é reveladora de potencialidades para o seu trabalho e colabora para a elaboração do conhecimento, pois é fundamental que tenhamos o corpo como energia que se pigmenta a partir de técnicas, pois o corpo não é só abstração de adjetivos dados a ele, como alto, baixo, magro ou gordo, “mas é uma energia, onde se inscrevem circulações, substâncias,

forças, pigmentações, comportamentos resultantes de treinos, de técnicas e de linguagens a que está permanentemente sujeito (Ribeiro, 2011, p. 17).

Na atualidade, pensar sobre o corpo no mundo é trazer ao centro do debate a diversidade existente. Não há um único padrão de corpo, há vários corpos, e o corpo negro é apenas uma possibilidade na multiplicidade estética corpórea. Diante disso, as técnicas organizadas de uma cultura podem ser apreendidas e vivenciadas, provocando experiências em outros corpos de uma história cultural não pertencente, originalmente, à cultura do sujeito. Eu posso vivenciar a técnica de uma dança da cultura bantu, e essa experiência sensitiva provocar aberturas no campo do saber, permitindo o preenchimento de lacunas, dos espaços vazios contidos no processo de elaboração do saber. E, assim, eu percebo um novo objeto de aprendizado no mundo, considerando que

nosso campo perceptivo é feito de “coisas” e de “vazios entre as coisas”. As partes de uma coisa não estão ligadas entre si por uma simples associação exterior que resultaria de sua solidariedade constatada durante os movimentos do objeto (Merleau-Ponty, 1999, p. 38-39).

É necessário construir relações com o objeto da percepção, para que as suas particularidades possam se constituir a partir da experiência sensível em conhecimento para o sujeito.

As danças de matrizes africanas encontradas no Brasil são contidas de signos, de energias, cores, que reverberam a ancestralidade do povo negro em nossas terras. Diante desses elementos, o corpo está sempre com frestas para que sejam preenchidas a partir do contato, das fricções com objetos perceptíveis e experienciáveis.

O corpo do negro africano, que por sua natureza e cultura apresenta características de dinamismo, habilidades, foi coisificado como peça, máquina, ao realizar o trabalho forçado no regime de escravidão (Munanga; Gomes, 2006). Vemos esses reflexos na organização social em nosso cotidiano atual. O corpo do negro, em sua chegada a terras brasileiras, foi símbolo de identidade, em que seus cabelos, tatuagens, adereços diziam quem ele era. Porém esses símbolos foram se perdendo com a mistura, o afastamento entre os iguais e as novas gerações que foram chegando, resultado das aproximações das diversas etnias.

Quero com isso fomentar que, mesmo com o atenuamento das características de grupos étnicos negros, o corpo foi e é veículo de resistência. O corpo do negro habitou suas memórias e com isso transmitiu por gestos, canções, reorganizando os símbolos para que, na atualidade, possa-se reivindicar e vivenciar essas heranças estéticas.

Pensando nas culturas chegadas por meio dos negros no Brasil, é contundente que sejam lembradas as mutações ocorridas. Para isso Stuart Hall aponta que ao pensar em cultura, não se pode imaginá-la como retorno, resgate ou objeto de arqueologia, pois a “cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias” (Hall, 2013, p. 49). Desse modo, voltar ao passado faz-nos capacitar para que sejamos sujeitos que transformam a cultura, refazendo-nos, pois estamos em constante

devir. Nessa discussão, a cultura afrodescendente não é conjugada com verbo no passado “foi”, ela “é” e está sempre aberta a “tornar-se”.

É possível que um corpo se identifique com as tradições da cultura negra a partir das experiências com a dança afro-brasileira? As técnicas apreendidas em danças afro-brasileiras podem levar o sujeito a novas descobertas culturais, acrescentando para seu aprendizado o conceito de negritude e aceitando-o como elemento de discurso social? Para essas indagações, digo que sim. Nós estamos aptos a reorganizar nossos conceitos e direcionar nossas experiências, no intuito de aguçar e transformar nossos saberes. Como sujeitos culturais, da mesma maneira que os negros escravizados tiveram que se adaptar a uma nova realidade e transformando constantemente suas formas de cultura, no ambiente de aprendizado artístico, ou outro qualquer, podemos mudar e revisar nossos procedimentos e saberes.


Visto que, nos fazeres africanos, a técnica e a estética caminham juntas (Luz *apud* Santos, 2002), acreditando que as técnicas vivenciadas de modo sistemática e pedagógica e percebendo as discussões envolvendo a temática da negritude nos espaços de ensino, fizeram perceber atitudes que, por meio do corpo, revelam a compreensão do universo da cultura ancestral que envolve a afrodescendência. Com referência nas vivências que relatarei nos próximos capítulos, ao perceber os/as alunos/artistas a comentarem a energia, os saberes apreendidos a partir das danças do maracatu e maculelê refletidos no corpo, denominei esse fenômeno de a “corponegritude”. Opto por criar um neologismo gramatical e proponho, ao longo da discussão, o termo corponegritude, tendo em vista que é a atitude despertada no sujeito, partícipe da experimentação, ao perceber-se um corpo com saberes constituídos a partir da experiência com a expressão de dança afro-brasileira. As energias sentidas, as técnicas e estéticas apreendidas, a nova visão de conceitos sobre a negritude desencadeiam essa atitude corpórea para uma vivência da cultura negra em cena. O corpo experimenta a ação de estar em um estado de axé (energia/força vital), tónus, de resgate de história. O corpo assume uma atitude do que reverberou como saberes. O corpo é axé, é a força que emana do conhecer-se e do gerar saberes.

Será considerado que esse axé absorvido e transmitido no corpo cria os saberes efetivos. Assim, a corponegritude é a atitude corpórea assumida pelos/pelas alunos/artistas que vivenciam a proposta cênica-pedagógica que exponho aqui. É resultado do aprendizado técnico e estético em nossas atividades com o maracatu e o maculelê que apresentam matrizes de corporeidades de uma descendência africana apresentadas aos alunos/artistas nesse processo. Portanto, as descobertas técnicas e estéticas promovidas pelo aprendizado com formas dançantes de matriz africana, que se mostram no corpo em exposição de arte, se caracterizaram pelo termo corponegritude.



Figura 16: Experimento cênico *Da cor que sou*

Foto: Rebecca Religare



Da técnica à poética – reflexões sobre reverberações das tradições negras populares no corpo do artista em cena

Retiramos do ator aquilo que o bloqueia, mas não ensinamos a ele como criar – como, por exemplo, representar Hamlet, em que consiste o gesto trágico, como atuar numa farsa – pois é precisamente nesse “como” que estão plantadas as sementes da banalidade e dos clichês que desafiam a criação.

Jerzy Grotowski (2013)

Nesse instante, considero ser preciso discorrer a respeito de duas temáticas que caminham juntas no âmbito das artes – a técnica e a poética que envolvem o artista. Percebo que para o artista da cena, cada vez mais, essa discussão é pertinente para o encadeamento dos processos de criação. Nesse contexto técnico-poético, pontuo o pensamento de Nóbrega (2009) quando diz que a

técnica fornece novos meios materiais, sugerindo diferentes fins, inclusive o estético, domínio da sensibilidade. A arte necessita de técnicas e técnicas novas podem despertar novas pesquisas artísticas, ampliando a estética vigente (p. 26).

Portanto, conduzir a harmonização entre a técnica e perspectivas estético-artísticas é tarefa pertinente por meio das artes da cena. Neste sentido, a dança, como sendo uma das mais antigas formas de expressão humana, mostra-se como uma manifestação contida de simbologias, de emotividades, de histórias e grande valor de herança cultural. As múltiplas danças que existem nas diversas sociedades trazem em seu contexto elementos estéticos que identificam seu povo. Essas características ganham forma a partir das técnicas perpetuadas

no corpo e herdadas dos ancestrais pela transmissão oral até os dias atuais. Nesse corpo dançante, revelam-se as subjetividades tanto do sujeito brincante, como da comunidade em que este está inserido. O corpo, ao dançar, expõe as poéticas contidas nessa expressão. Assim, a compreensão técnica auxilia no processo de formação e aprendizagem, contribuindo para formatar as possibilidades estéticas na criação do artista da cena.

Breve reflexão sobre a técnica

Desvelar o corpo é adentrar em um campo de descobertas complexas, muitas vezes paradoxais. Essas descobertas permitem que as corporeidades sejam compreendidas e sejam projetadas as suas possibilidades cinéticas¹ e psicológicas em que o corpo está envolvido. Dessa maneira, o sujeito pode expandir a sua presença no mundo. Ao compreender a técnica que envolve a nossa movimentação, podemos adentrar na compreensão de como se processa cineticamente as articulações, músculos, ossos que proporcionam o movimento. Na contemporaneidade, diversas técnicas possibilitam que tenhamos a consciência cinética e sensível do corpo, do soma.² A educação somática é uma prática na atualidade que dá suporte às práticas artísticas, tais como; Alexander, Feldenkrais, Laban, Bartenieff, Yoga e tantos outros que visam à consciência física e espiritual do artista em cena.

Avalio não haver como iniciar uma conversa que envolve técnica, sem resgatar alguns princípios abordados por Marcel Mauss (1974). Ele institui em seus estudos no início do século XX, uma diretriz para a compreensão sobre o termo *técnica corporal*. Este falou que para toda técnica há uma aprendizagem específica. Ele irá considerar que os atos tradicionais reproduzidos pelo homem e por sociedades, servindo-se de seu corpo no cotidiano, é técnica corporal. Mauss dá ênfase à tradição, observando que é um ato eficaz: “não há técnica nem tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue do animal [...]” (Mauss, 1974, p. 217).

É por meio da transmissão oral e das técnicas da tradição que nos constituímos humanos em meio ao grupo social e percebemos nosso ser no mundo. O corpo em sua natureza é um elemento técnico. Mauss também faz uma classificação especificando as técnicas a partir de gêneros, idade, rendimento e o aprendizado destas. Tanto nas questões de gênero (homem/mulher), quanto nas relações com a idade, o fator físico terá grande influência na maneira como se dará a relação com o corpo, bem como os contextos sociais determinam o comportamento dessa fisicalidade. Como exemplos, podemos destacar a maneira de urinar em pé do homem e de cócoras pela mulher (considerando o padrão ocidental desse comportamento) e o deslocamento espacial ao caminhar do adulto em relação ao engatinhar da criança.

¹ Na física, o cinético está relacionado à parte da mecânica que se ocupa do movimento, independentemente de suas causas e da natureza dos corpos. Para o campo dos estudos do movimento, esse termo é utilizado para determinar as funções das articulações musculares, ósseas em seu funcionamento motor.

² Termo utilizado por filósofos como Platão, Aristóteles, dentre outros, ao se referirem ao corpo físico.

Ao avançar com o envelhecimento do corpo, o humano vai adquirindo novas técnicas, acontecendo, assim, uma transmissão na qual o sujeito será treinado, segundo Mauss, para chegar a um bom rendimento. É treinar a técnica como uma montagem, uma agregação. Irá aperfeiçoar o rendimento que, conseqüentemente, favorecerá a virtuosidade de uma habilidade, de uma técnica. Com isso há também uma transmissão de saberes dessa técnica, promovendo um aprendizado repassado desde criança, com “detalhes inobservados e cuja observação é preciso fazer, compõe a educação física de todas as idades e dos dois sexos” (Mauss, 1974, p. 221). Ele remete a uma forma de educação, de repasse de um treinamento apreendido e passado por gerações, refletindo as diversas formas técnicas culturais que cada povo desenvolve em seus modos de andar, comer, vestir-se...

Em termos de enunciado para a grande população, Buarque de Holanda (1971) irá registrar que o termo *técnica* se refere à parte material ou conjunto de processos de uma arte, maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo. Para contribuir com o campo da corporeidade artística, Sônia Machado de Azevedo traz uma forte colaboração ao reunir em seu livro “O papel do corpo no corpo do ator” técnicas diversas que permeiam a preparação e composição artística do ator. Ela expõe que para a composição da obra do artista cênico (ator) é preciso uma harmonização de energias e de material (simbólico, psicológico...) para haver arte e que é necessário o intérprete ter um instrumental técnico. “No contato com o material, pode ser estabelecida não só a técnica, mas também a emoção requerida; uma emoção controlada, necessária à criação” (Azevedo, 2004, p. 178). Diz, ainda, que a técnica são habilidades adquiridas pelo artista, e que estas irão auxiliar em seu trabalho dando vazão externa ao que está clamando internamente para se exhibir. Assim como o instrumentista toca e se utiliza de seu instrumento, buscando aprimorar a sua técnica, “o instrumento do ator não está fora dele mesmo, é o seu próprio ser que precisa ser bem tocado” (p. 208). Para definir a relação da técnica e criação artística, pode-se entender então que “há necessidade de um diálogo ininterrupto entre o que cria e o que está sendo criado; entre o desejo criador e sua técnica” (Azevedo, 2004, p. 208).

A técnica é um material importante para a composição do trabalho do artista. É imprescindível que, no campo da cena, para que a corporeidade possa ganhar alimento para as suas significações, sejam vivenciadas e apreendidas técnicas que colaborem para essa formação e educação no corpo.

Retomam-se aqui pensamentos expostos por Rudolf Von Laban, posto que falar de técnicas corpóreas e não resgatá-lo como uma das pilastras fundantes para as técnicas vividas no âmbito do artista cênico seria o mesmo que apagar a importância de artistas como Leonardo da Vinci ou Pablo Picasso da história das artes visuais. Embora traga uma reflexão técnica de cunho dançante derivado de uma hegemonia europeia, dar-se o mérito de seus estudos para o campo da cena teatral. Esse estudioso do movimento desenvolveu um sistema de trabalho em que o esforço contido no corpo em movimento do artista da cena (ator/bailarino) é um gerador de significações e comunicação com o público. Este vai determinar que o controle desse esforço se dá pela apreensão da qualidade técnica (habilidades)

que o artista deve ter. Desse modo, comparando-o com o artesão e seus materiais de trabalho, Von Laban acentua que o instrumento do artista da cena é o corpo e que este deve buscar eficiências para que a comunicação junto ao público se torne possível e clara. Podemos apreciar essa analogia quando o autor diz que

o ofício do artesão é trabalhar com objetos materiais, o do ator é trabalhar com seu próprio corpo e voz, empregando-os de tal modo que fiquem eficientemente caracterizados a personalidade humana e seu comportamento, variável segundo as diversas situações (Laban, 1978, p. 26).

É preciso que os materiais externos sejam espelhos de sua interioridade através do movimento em cena. O homem tem a capacidade de conceber complexas redes de qualidades com diversas nuances em relação ao esforço, liberando a energia presente em seu corpo de modo adequado: “o homem tem a capacidade de compreender a natureza das qualidades e de reconhecer os ritmos e as estruturas de suas sequências” (Laban, p. 38). O treinamento do corpo está para colaborar. Vem para ser um instrumento de expressão. Para isso é importante que o artista da cena se torne ciente das articulações rítmicas no uso do corpo na criação, bem como “o estado do espírito e da atitude interna produzida pela ação corporal” (Laban, p. 53).

Ao pensar sobre a reprodução do mundo em obra de arte, considerando que “a obra de arte sempre foi reproduzível”, Walter Benjamin (2012, p. 63) traz a imitação para a reflexão da técnica na arte. Ele remete a prática da imitação feita por alunos para a divulgação de seus mestres e propagação de obras, embora destaque o surgimento gradual de diversas outras técnicas ao longo da história. Comenta que a multiplicação por meio da técnica de reprodução, da imitação, propaga a obra em um campo da massificação. No entanto, a obra original revela algo mais que a técnica, ela é constituída de uma aura única, fruto do aqui e agora da criação do artista que, provavelmente, a imitação não alcança. Faz-se oportuna essa reflexão, visto que a mimética é um elemento presente nas danças tradicionais dos diversos povos no mundo. Mostra-se como uma característica humana, que desde ciente de seu ser no mundo, buscou os motivos de existir e, dançando, representando os seres sobrenaturais, imitava ao seu modo e no seu corpo o invisível e desconhecido, subjetivado nas suas expressões corpóreas.

Percebe-se no cotidiano que a imitação é algo inerente ao processo de formação do homem. É uma técnica que nos remete a uma tradição. Leva-nos à busca de uma semelhança física, embora, com o passar do tempo, esse desejo por representar semelhantemente a natureza, o desconhecido, o outro tenha se transformado com o surgimento da linguagem, que irá favorecer outros contornos e outras formas de reprodução e comunicação. Benjamin (2012, p. 56-57) diz que “é de supor que o dom de produzir semelhanças – por exemplo, nas danças, nas quais é a função mais antiga – e, por conseguinte, também o dom de as reconhecer se alterou com as mudanças”. Essas transformações são perceptíveis ao longo da história humana, posto que o caráter imitativo dá espaço para outras formas de

explicitação dos anseios do homem, dentre essas formas, a linguagem artística está como um complexo veículo de significação do mundo e da internalidade do ser humano.

Márcia Strazzacappa (2012) contribui com uma reflexão que corrobora as ideias de Marcel Mauss sobre a transmissão das técnicas, acentuando-as como um processo de educação. Reforça-se que a aprendizagem é uma maneira de adquirir a técnica de algo, principalmente as corpóreas. Ela ressalta que, durante muito tempo, pesquisadores acreditavam que, por assumirmos a naturalidade dos nossos movimentos, por tornarem-se espontâneas, sem necessidade de “pensar” antes de agir, tais habilidades eram genéticas, e não transmitidas por um processo de educação para o desenvolvimento das técnicas. No entanto, apreender técnicas em processos de aprendizagem é fundamental para que estes se incorporem e se tornem habituais. Strazzacappa (2012, p. 27) traz o termo esquecido, para dizer que o domínio do movimento técnico é incorporado. Assim, “dizemos ‘esquecidas’ no sentido de que não somos mais obrigados a pensar no movimento antes de realizá-lo”.

Para o processo de educação do artista da cena é preciso compreender que este é um corpo vivo no palco, e esse corpo está sendo observado. Ele é um objeto de percepção, ele se faz visto por outros olhos que o apreciam, analisam, buscam códigos, símbolos. Para tanto é fundante para o trabalho do artista da cena saber que o corpo é seu elemento técnico e criativo. Todas as técnicas que o artista cênico adquire com propósito de contribuir para o seu desempenho passa a ser integrante do eu corpo. “O indivíduo é uno. O corpo, com sua cultura, sua técnica, seus signos, também é único. Ele constitui a unidade. Uma vez adquirida a técnica, ela lhe pertence” (Strazzacappa, 2012, p. 30).

A partir dessa incorporação da técnica, a autora ainda faz lembrar que não existe um só corpo e sim uma diversidade. Desse modo, as técnicas corporais também não são únicas, e tal pluralidade reflete os múltiplos corpos existentes. Cabe a cada indivíduo buscar a melhor maneira de viver o seu corpo e buscar as técnicas que o auxiliam a vivenciá-lo em suas práticas. Voltando-se para a cena, o artista deve estar atento para as técnicas que podem favorecer o seu trabalho, observando as suas carências motoras, tônicas e de fluência, no intuito de não apenas propiciar uma virtuosidade, mas uma qualidade de movimento.

Nesse sentido, as técnicas são construídas no corpo do sujeito, do artista, sendo fatores que colaborarão com o seu trabalho de criação. Os diálogos que se processarão a partir das técnicas adquiridas com as poéticas despertadas no seu corpo conduzirão o artista da cena para resultados artísticos que explicitarão o ser sujeito e objeto da arte que se propõe a colocar no mundo.

O coreógrafo e fundador do método Klauss Vianna (2005, p. 103) considera que “a vida é síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida”. Fazendo uma analogia à relação do corpo com a natureza, algo já propagado por Isadora Duncan nos primórdios da dança moderna. Ele reforça que é preciso deixar os movimentos fluidos e naturalizados, dando-se isso no constante aprendizado, fazendo com que seja convertido em hábito.

Klauss Vianna aponta o processo nas descobertas corpóreas como sendo mais importante que o resultado ou produto possa ter. O percurso decorrido, muitas vezes, pode ser

atrapalhado por objetivos e finalidades que se impõem. Diz ainda que as danças populares se caracterizam como expressão de movimentação autêntica, cruzando energias, e que promove relaxamento dos músculos, devido a uma identificação profunda com códigos singulares da cultura. Não devemos ficar presos às formas, inviabilizando que estas permitam o avanço de novas possibilidades. O corpo deve estar aberto a experimentações, pois, ao reconhecer o corpo em partes (articulações, músculos...), conhece-se por inteiro e podem atribuir-se novos formatos.

Vianna defendeu um processo técnico para a elaboração de um corpo cênico em que não houvesse cristalizações. Sua técnica consiste em oportunizar procedimentos e estratégias que sejam propulsores de transformações para o corpo que dança, sendo, então, a técnica como algo vivo. Não é o fim, e sim um caminho percorrido. Portanto, tenhamos a técnica como algo que favorece um aprendizado do corpo, um caminho de investigação para o corpo em cena.

As técnicas corporais devem ser colaborativas entre si, sem hierarquias, sem que aquela seja base para que a outra seja enaltecida. É dessa forma que a coreógrafa Jussara Miller defende a disponibilização do corpo, e não a preparação. Ela enfatiza que preparar com uma técnica para chegar a outra

acaba por hierarquizar as técnicas, já que se uma delas serve à outra, cria-se uma relação servil, como se determinada técnica fosse exclusivamente uma preparação corporal para, em outro momento, se lidar com a técnica de dança em questão (Miller, 2012, p. 28).

O aprendizado do artista da cena passa pela agregação de técnicas corporais que favoreçam sua elaboração estética com intenção de linguagem artística. E é nesse arcabouço do corpo que as práticas buscam favorecer as interações necessárias para que se constitua uma corporeidade que cultive um artista da cena consciente de suas possibilidades. Que o corpo possa desenvolver elaborações a partir de sua própria história e das histórias buscadas por ele.

Com essa constatação, deseja-se que, ao refletir sobre a técnica executada com as danças tradicionais afro-brasileiras, o sujeito envolvido na prática possa apreender os processos cinéticos do corpo. Posto assim, em posse desse conhecimento, possa transformá-lo em propostas, abstraindo e acrescentando nos procedimentos de criações artísticas. Desse modo, tendo o foco nas raízes africanas, o meu processo de elaboração metodológica se deu com a perspectiva do entendimento técnico destas em diálogo com o espaço e energias como elemento a ser incorporado aos saberes do Eu.

As corporeidades que se mostram em cena resultam de técnicas que se incorporam no artista. A exposição dos saberes técnicos apreendidos pelo artista da cena complementa-se com as suas proposições poéticas, afetivas. As corporeidades reveladas no artista em cena são consolidadas a partir dos diálogos dos saberes técnicos com as subjetividades vivenciadas por meio da emoção e da sensibilidade deste. Adentrarmos no campo da poética que envolve a criação artística, que é a discussão seguinte.

A reverberação poética/criativa

Na criação em arte, a poética do seu executor imprime a identidade da obra da produção artística. A arte de sugerir emoções por meio de linguagem é uma inerência humana. No caso do artista, é preciso de materiais que lhe deem suporte. Para isso as possíveis conexões do aprendizado técnico das danças tradicionais afro-brasileiras como motor para reverberações poéticas são uma pilastra essencial no desenvolvimento do meu trabalho cênico-pedagógico. Convido o leitor a juntos refletirmos e adentrarmos no universo poético da criação. Assim, remeto-me à cidade de Brasília, cidade que hoje vivo, como inspiração para esse diálogo.

A cidade de Brasília foi traçada pelas mãos do artista/arquiteto em duas linhas. Hoje, o eixo monumental e o eixo norte/sul (o famoso “avião”). A partir desses traços, instaurou-se a capital do país. Ao caminhar-se pela cidade, quando se segue pelo eixo monumental onde se encontram as importantes obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, terá a grande rodoviária como ponto de interseção entre esse eixo e o eixo Norte/Sul. Tal cidade foi criada por traços de arte, contendo uma poética de sonhos e refletindo anseios, desejos de uma capital próspera. É com essa referência de poesia e arte moderna que inicio o instante de reflexão sobre a elaboração poética com representações na criação do artista da cena.

Essa metáfora dos eixos da cidade, para mim, não é à toa, visto que para o trabalho cênico a técnica e a poética caminham juntas, encontram-se nas interseções constantes. E, considerando a grande rodoviária de Brasília como interseção dos eixos, não por menos, é lá que se agregam as diversas pessoas que transitam nessa cidade. É nesse espaço que se encontram os populares, as diversas culturas pessoais, as tradições visíveis e invisíveis que por lá caminham. Para mim os eixos abordados neste trabalho encontram-se no campo das tradições populares. São as tradições que fazem com que se percebam as técnicas e as poéticas possíveis contidas nessas expressões de arte. A comunicação dos populares claramente se dá por meio de suas danças, suas representações simbólicas, religiosas, trazendo uma forte carga de significados que reverberam em seus corpos como poesia. Afinal, a linguagem humana e, conseqüentemente, a arte nasceram com as tradições e composições nos cultos e no mimetismo ao sobrenatural. A comunicação por meio da linguagem cênica, pelo corpo, passa pela organização e elaboração da técnica em poética pelo artista da cena, considerando que a “linguagem significa o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: técnica, arte, na justiça ou na religião” (Benjamin, 2012, p. 149). Desse modo, reafirmando o pensamento do autor, “toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem”. Com essa linguagem construída no corpo, promove-se a expressão da alma, da essência humana.

Para discutir as poéticas e as criações, bem como as recriações das culturas tradicionais nos diversos palcos, trago a coreógrafa Lia Robatto (1994) para lembrarmos que, ao trabalhar com técnicas e estéticas das danças populares para outros palcos que não seja o de seu habitat natural, ou seja, os terreiros, as ruas, os quintais, o artista deve sentir o que quer mostrar como essência da tradição que se propõe a dialogar na sua concepção de criação

artística. “Que elemento novo seria mais adequado para ser incorporado na sua proposta etc., sem perder a essência da cultura abordada, nem a liberdade da autoexpressão e criatividade” (Robatto, 1994, p. 86). O artista cênico, em seu processo de elaboração de poética pessoal, como também na coletividade, deve buscar em seu manancial, de maneira criteriosa, os materiais que auxiliarão nessa jornada. Procurar a reinvenção de forma respeitosa aos elementos das matrizes estéticas das expressões que propôs a compreender e vivenciar é prudente, embora não considero como uma tarefa simples as reelaborações, visto que envolve propostas, disponibilidades para encarar o diálogo tradicional e atualidade, popular e acadêmico etc. Corre-se o risco de ficar no simplismo e não adentrar na complexidade que de fato tais manifestações são. Para isso é necessário mergulhar no conhecimento dos aspectos e contextos envolvidos, tais como religiosos, sociais, culturais e étnicos, para que não se caia no arrebatamento do formato exótico que tanto se propaga por alguns grupos que divulgam a arte popular com fins mercadológicos.

Para a criação artística, as técnicas levam a caminhos para a construção da forma, da materialidade da obra, no entanto a alma, a comunicabilidade impressa será revelada por meio da poética. Nesse sentido, a historiadora e crítica de dança Laurence Louppe (2012) trará o seu auxílio em nossa conversa ao falar do campo que engloba a poética e seus objetivos ao dizer que

a poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objecto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objecto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. [...] ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz (p. 27).

Portanto, ao produzirmos poéticas em nossos trabalhos artísticos, estamos nos comprometendo em promover uma dinâmica de cognição e afetamento situado em um diálogo entre o artista e o espectador, para que se dê uma relação de comunicação, tendo como fator primordial as formas de artes. É por meio da poética que se revela o caminho percorrido pelo artista, para que seja percebida sua obra, sendo então um trabalho que é partilhado. Louppe (2012) ainda reforça que a poética tem a função interventiva de relacionar os pontos de vista do artista com a percepção sensível do observador. A poética emite valores. Assim, há de se considerar o corpo do artista da cena como o “campo de relação com o mundo” e de “instrumento de saber e de expressão”.

A respeito da criação ou composição, a autora irá dizer que é necessário um vocabulário previamente constituído. A originalidade é essencial, porém a criação inédita só se dá a partir dos “grãos” plantados anteriormente. Para que a poética nessa criação se processe, o artista deve ter noção do seu corpo em seu espaço, criticando o seu uso e promovendo possibilidades de movimentações e gestos. Essa percepção provoca a abertura para o erro, e o artista errante se permite experimentar. Descentraliza o seu corpo de uma única possibilidade,

corroborando para que a sua poética esteja aberta à exploração e invenções múltiplas, conduzindo-se para elaborações de forma a viabilizar o ato de interagir com o espectador.

Fayga Ostrower também irá reforçar a ideia de repertório, de vocabulário, para que o processo de criação possa se dar de modo mais concreto, conhecendo bem “uma dada materialidade no próprio fazer” (2013, p. 35). Dessa forma, ela defende que “com esse conhecimento e com a nossa sensibilidade tentaríamos acompanhar analogicamente o fazer de outros; sempre, é claro, por analogias de estrutura, e não de operações mecânicas”. Ela aponta a tensão como propulsora à elaboração da ação, de conteúdos expressivos, desencadeadora de possíveis valorações. “Desempenha, assim, função a um tempo estrutural e expressiva, pois é em termos de intensidade, emocional e intelectual, que as formas se configuram” (Ostrower, 2013, p. 28).

Dessa forma, essa tensão psíquica cria conflitos, e os conflitos são condições para que haja crescimento do sujeito. Para o processo de criação artística, favorece o amadurecimento das propostas do artista. Diante disso, há de considerar que, para Ostrower, criar “é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos” (Ostrower, 2013, p. 28).

O trabalho artístico de contexto corpóreo é uma atividade de descobertas constantes, que abriga pensamentos diversos, buscas e perdas de significados que se reelaboram no percurso da experimentação. Nesse sentido, o artista tem a capacidade de ser frágil e poderoso, senhor e serviçal de seus desejos. As descobertas se dão no nível de encontros do eu (*self*) e o mundo. Merleau-Ponty (2000), ao refletir sobre a natureza antropológica do Ser, coloca o termo *Erscheinung* como sendo fenômeno, manifestação, no campo da experiência sensível. O ser só existe de fato quando é particularizado por uma intuição sensível. Ele irá dizer que as coincidências do eu mesmo comigo mesmo não existem e que “o eu é uma intuição empírica indeterminada. Não possuo nem a chave do mundo, nem a do meu eu. Tudo aquilo que apreendo é apenas uma *Erscheinung*. Só posso apreender a unidade do Eu em suas produções” (p. 32). Assim, Merleau-Ponty aponta para a forma de apreender o mundo como sendo algo do sensível, da experiência sensível. Que para eu estar a apreender o Eu no mundo, é necessário entender as produções que foram executadas em diálogo com o mundo. Essas relações com o mundo nos oferecem subjetividades que podem resultar no corpo, significações, resultantes de diálogos entre o eu corpo e o mundo, transformando-se em poéticas expostas no trabalho do artista.

Ao trazer à baila as expressões da tradição popular maracatu e maculelê para discutir processos criativos, hei de ponderar que essas expressividades constituíram, ao longo da história, em seus grupos sociais, relações de subjetividades que fizeram surgir significados no contexto de sua memória. Consequentemente, ao adentrarmos no ambiente destas, tanto para vivenciar no terreiro as brincadeiras, como apreender na sala de aula os seus códigos vigentes, há de se considerar as relações intersujeitos. Há de se perceber que o indivíduo inserido nessas práticas adquire uma vivência corpórea que traz contextos que refletem, nas suas criações e processos de aprendizagens empíricas, os saberes da coletividade de seus grupos.

Para o aluno/artista que deseja estar próximo desses elementos da cultura, não se pode deixar de atentar que existe um caminho de mão dupla. Quando esse aluno/artista apreende as técnicas para a sua produção poética, ganha do grupo tradicional códigos já constituídos ao longo da história desse evento espetacular. Por outra via, a expressão cultural ganha novos signos trazidos pelo novo participante, gerando, assim, um diálogo provável de surgimento de novas poéticas e produções artísticas.

Para acrescentar em nossas reflexões, perpasso por essa discussão, tendo a referência de que, nas manifestações das culturas tradicionais, os sujeitos envolvidos desenvolvem técnicas corpóreas que explicitam uma liberdade técnica, de modo a possibilitar uma constante recriação dos parâmetros estilísticos do movimento elaborado. De tal modo, é compreensível que pequenas nuances sejam alteradas nos movimentos dançantes desses sujeitos no momento em que executam suas performances corpóreas, moldando-as e recriando-as no tempo e no espaço. Como é reforçado por Graziela Rodrigues quando “dentro do fluxo do decompôr e transformar, o movimento não se cristaliza, pois no momento seguinte de sua criação ele já se apresenta como algo novo e dinâmico” (Rodrigues, 2005, p. 103).

Assim, o brincante torna-se sujeito dentro desse fazer. Em nossa perspectiva, do aluno/artista inserido no universo da cultura tradicional, este agrega os valores vigentes na expressividade, soma com a técnica existente e produz poéticas individuais e coletivas. O corpo possui uma historicidade que se transforma, e isso faz com que novos gestos, movimentos ganhem novos significados na medida das descobertas e experiências que se adquire, revelando, assim, uma constante reorganização.

Desse modo, avalio que a construção do movimento individual emite uma singularidade do sujeito envolvido na manifestação e que o agrupamento desses indivíduos fará com que haja uma necessidade de organização dos movimentos em grupo. Esses códigos corpóreos sugerem, assim, uma nova construção do movimento no aspecto coletivo, daí o surgimento de rodas, fileiras, deslocamentos etc., formando características do desenho coreográfico expressas nas manifestações espetaculares do povo.

Acredito que, na elaboração poética do aluno/artista, os saberes não estão separados do sujeito como um todo, e sim constituídos nesse corpo sujeito que traz histórias a serem contadas. Desse modo, as relações que o sujeito partícipe da vivência de cultura artística irá criar com seus processos subjetivos e criativos possibilitarão a organização dos saberes, definindo suas relações com o mundo em que está envolvido e fazendo suas escolhas estéticas.

Na aproximação com a cultura afrodescendente de nosso país, revelada no processo que irei expor, as aproximações com os fatos históricos, estéticas visuais e corpóreas mostraram-se como campos amplos de percepção e descobertas de sentidos subjetivos. Desse modo, faz-se pertinente que as reflexões, as dúvidas, as hipóteses façam parte do espaço que proporciona o conhecimento, e não se construam aprendizes passivos às reproduções dos conceitos estabelecidos como os certos e sendo constantemente repetidos como fórmulas do que deve ser considerado como o perfeito. Precisamos produzir ideias e não reproduzir apenas. E vejo na arte essa possibilidade de criar e refletir nossas subjetividades poéticas.

Para Karenine Porpino (2009), a vivência estética que a dança proporciona é uma possibilidade de resistência para a ideia de fragmentação do nosso corpo. Portanto, a dança, dentro do ambiente de educação como disciplina aberta a experimentações que provoquem a (re)descoberta do corpo, viabiliza ao sujeito a aproximação com o universo do eu e do outro, proporcionando elaborações estéticas capazes de estruturar o campo sensível do indivíduo, tendo assim uma conscientização do seu processo.

Por conseguinte, o processo de conhecer o próprio corpo evidencia a probabilidade de uma educação do indivíduo no que concerne a uma aprendizagem em que este venha a conquistar as suas verdades por meio de experiências pessoais e subjetivas, adentrando no universo da realidade imposta pelo mundo que o circunda, isso porque as emoções, sentimentos vividos e compartilhados pelo indivíduo, reverberam nas ações cognitivas deste.

Os sentimentos e os saberes envolvendo as danças populares podem e devem influenciar no processo de criação artística do aluno/artista. Os contextos emocionais e sensíveis corroboram as descobertas individuais e coletivas desse artista em momento de aprendizado, mostrando-se indistintamente a aferir relações concretas no processo cognitivo e criativo. Aponta-se aqui que, a partir das vivências com as danças tradicionais de matrizes negras no ambiente educacional, as técnicas, estéticas e contextos que envolvem essa linguagem podem tornar-se atrativos para os artistas aprendizes, sejam crianças, adolescentes, jovens, sejam adultos.

Pondero que, para que haja uma reverberação poética no artista em cena, os aspectos biológicos ou um bom desenvolvimento motor não são aportes suficientes para uma boa qualidade de seu trabalho corpóreo. Os aspectos socioculturais também implicam diretamente essa exposição de arte como resultado de aprendizagem. O técnico e o poético se comunicam, dialogam para projetar os saberes artísticos. Assim, atrair o aluno/artista para expressividades que fazem parte de sua cultura ou que tenham uma identificação aproximada é um fator facilitador para que a linguagem corpórea possa ser aprimorada no intuito de elaboração de expressões estético-artísticas, ou seja, de poéticas em cena.

A dança está impregnada de textos e contextos que possibilitam diálogos entrelaçados entre o ser que dança e o mundo em que vive. As formas expressivas dançantes estão embebidas de sentidos a serem percebidos através da experiência corpórea. Cada forma de dança tem suas particularidades e trazem as subjetividades dos sujeitos envolvidos nesse ato. Dessa maneira, essa linguagem mostra-se como veículo de compreensão do humano e suas culturas.

A educadora e coreógrafa Isabel Marques (2010) percebe a dança como um sistema de signos, em que:

a dança é um sistema de signos que permite a produção de significados. A dança como sistema quer dizer que ela é, inicialmente, um conjunto organizado de elementos e suas possibilidades de combinação. Essas possibilidades de combinação – regras abertas – são os códigos (p. 36).

Em posse dessa ideia, tenhamos os signos, os símbolos presentes nas expressões de artes da tradição popular como passíveis de diálogos no trabalho de criação artística. Para tanto, na condução de processos de aprendizagens nas artes cênicas, no que concerne à dança de cunho artístico, não se pode pensar na mecanização e no simples repasse de movimentos. É preciso criar conexões para que os sujeitos envolvidos possam se alimentar dessa linguagem e possam ser leitores de mundo.

Voltando-se para o aprendizado criativo do aluno/artista e preocupado com as lacunas geradas nos métodos de ensino, não se pode deixar de enfatizar os textos e contextos que envolvem as danças tradicionais afro-brasileiras. Os contextos estão voltados para os elementos da cultura, da história e da sociedade em que essas danças estão inseridas, bem como a musicalidade, a compreensão anatômica e a cinesiologia. Quanto aos textos, estão voltados para a produção dos conhecimentos na linguagem (Marques, 2010). O texto está relacionado aos repertórios, aos processos improvisacionais, composições coreográficas etc. Tem-se consciência, neste momento, de que, para transformar o já existente em algo novo, requer-se uma dinâmica que reverbera na forma da matéria. “Transformando-se e adquirindo forma nova, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência” (Ostrower, 2012. p. 51).

A constituição de uma corporeidade de negritude em cena

A estratégia procura incessantemente reunir as informações colhidas e os acasos encontrados durante o percurso.

Edgar Morin (2009)



Figura 17: Aula de maculelê

Foto: Arquivo do autor

Adentraremos no campo de desenvolvimento e construção de processos de criação artística a partir dos referenciais que abordei ao longo desse diálogo. É chegada a hora de expor um possível caminho metodológico para refletir os fazeres artísticos no espaço educacional de formação de artistas. Exponho percepções e descobertas a partir de uma experimentação com o maracatu e maculelê junto a alunos/artistas.

O processo da prática que exponho ocorreu ao longo de dois anos, que deixarei em aberto para que não fique um discurso datado. Foi vivenciado por alunos/artistas do departamento de artes cênicas da Universidade de Brasília na disciplina “Corporeidades brasileiras”, com o intuito de propiciar o desenvolvimento da consciência do corpo e das suas inclusões no contexto da diversidade cultural do Brasil em seus festejos, folias, danças, buscando convergências com o espaço, a cena e suas potencialidades. Em encontro frequentes, jovens alunos/artistas e outros que buscavam descobertas nesta área, foram protagonistas dessa vivência. Desse modo, constituiu-se, a partir de múltiplas áreas, uma diversidade de referenciais prévios e possibilidades de intercomunicação que apontava para uma rica probabilidade de trocas de saberes. Criou-se, com isso, uma discussão interdisciplinar e interartístico, colaborando para que estímulos diversos viessem a agregar nesse processo pedagógico e criativo.

Nas aulas foram realizadas práticas abordando histórias e técnicas das danças tradicionais, dinâmicas e jogos de criação cênica/poética. Foram expostas ao público duas experimentações cênicas, resultado de tal processo: *Corpos do Brasil* e *Da cor que sou*, com a segunda experimentação tendo maior destaque, devido a seu processo já estar inserido na proposta aqui descrita. Diante dessas práticas, desenvolvo uma análise a partir de observações, relatos escritos feitos pelos alunos/artistas e por mim ao término de cada encontro, registro de imagens fotográficas e vídeos das aulas, relatório final da disciplina e diálogos avaliativos das experiências.

Como característica dos meus processos metodológicos educacionais, sempre fiz questão de contemplar as expressividades da tradição popular como perspectivas de discussões para a educação artística dos sujeitos aprendizes. A aproximação do cidadão com a história cultural de seu povo, em todos os aspectos e localidades, como em nível local, regional e nacional, favorece uma ampliação na compressão de quem somos. Isso, no ambiente acadêmico, possibilita reverberar como possibilidades de agregar conhecimentos em artes cênicas em nossas salas de aulas. Ao compreender as histórias e práticas culturais de nosso povo, o sujeito aprendiz está se inserindo em processos de reconhecimento enquanto cidadão que participa de uma sociedade diversificada.

Como professor na universidade de Brasília com uma vivência com expressões tradicionais nordestinas, região de meu nascimento, apresentou-se um novo contexto diante de mim: alunos que, em sua maioria, se formariam para exercer a função de professores de artes cênicas, evidenciaram posicionamentos que demonstravam uma grande lacuna no que diz respeito ao conhecimento sobre a arte produzida pelo povo. Manifestações populares, como os folguedos, músicas, mitos, danças, crenças etc., presentes nas comunidades

vizinhas, bem como referências de expressões culturais tradicionais das diversas regiões brasileiras, não se evidenciavam como um conhecimento que os permeava concretamente. Isso foi um aspecto que me intrigou.

Há de se especificar que, no currículo atual do curso citado, não existe uma vasta gama de disciplinas que contemplam as manifestações populares como conteúdo, proporcionando uma visão mais ampla e que desperte a reflexão e interesse por esse campo de saberes. Situação essa que expõe uma problemática de apagamento de tais conteúdos nos currículos de nossos cursos, visto que não se mostra como problema de um único curso de formação superior, mas em diversos no país. Diante desse contexto, defendo a necessidade de que o estudo das culturas tradicionais, chamadas simploriamente de “populares” é de extrema importância na formação do cidadão, seja no campo artístico, seja nas áreas mais técnicas e biomédicas. É uma questão de cidadania, de entendimento da própria cultura, dos diálogos do ser no mundo. Algo que ainda se percebe frágil em nossas diversas instituições de ensino.

O Distrito Federal, com Brasília sendo seu coração, apresenta uma diversidade populacional muito grande, permitindo uma multiplicidade de sotaques e hábitos, assim como as diversas regiões do Brasil. Esse espaço geográfico é constituído por diversas histórias e culturas que se encontram, formatando características para a edificação da cultura local. Diante desse multiculturalismo vigente, fui a uma questão ainda mais profunda. Percebi que discutir os elementos da negritude presentes nas expressões produzidas na raiz popular estava ainda mais distante, e o viés da experimentação dessas por meio do corpo, igualmente. Uma motivação possível para isso: as referências que esses jovens aprendizes (habitantes de uma cidade nascida num contexto de urbanização modernista) têm acerca de expressões populares tradicionais, não correspondem às que outros, de ambientes e cidades que alimentam sua população com eventos dessa natureza a longo tempo possuem. Cidades antigas, seculares, carregam identidades socioculturais e artísticas há muito construídas, diferentemente da capital brasileira, ainda jovem cidade em processo de constituição de suas histórias e de sua essência cultural. Assim, ainda são mínimas as oportunidades que permitam vir à luz, reflexões a partir da experiência estética com esses eventos expressivos recheados de histórias que refletem a memória do povo. Percebo que falta a vivência no corpo. A incorporação dos saberes sentidos e percebidos por esses sujeitos.

Nesse ensejo, retomo a proposta estabelecida pela Lei nº 10.639/03, a qual institui o ensino obrigatório sobre a história e cultura afro-brasileiras nas instituições de ensino básico. No § 2º, enfatiza que esse conteúdo deve ser ministrado no âmbito de todo o currículo escolar. Destaco, principalmente, as disciplinas de artes em especial. A referida lei, no entanto, foi alterada pela Lei nº 11.645/08, de 10 de março de 2008, que estabelece a obrigatoriedade da temática também concernente à história e cultura indígenas. Com isso, abre-se a oportunidade de difundir por meio do espaço escolar o nosso acervo cultural tão diverso e enfatiza a nossa afro-brasilidade.

Trago esse assunto, de modo a convergir para o âmbito do ensino superior, por considerar a importância e a necessidade de não abafar esse tema nas diversas instâncias do aprendizado do sujeito. Com isso, considero que conhecer a arte popular e, em especial, as de matrizes africanas, faz-se necessário não apenas nas instituições de ensino básico, como também nas de ensino superior. As marcas trazidas nessas expressões constituem base essencial para o aprendizado cidadão. Por mais que existam os hibridismos provenientes de conjunções de diversas culturas em nosso país, percebe-se que as matrizes da negritude estão visivelmente presentes nesses eventos populares de cunho artístico-cultural brasileiro por meio de musicalidades, oralidades e corporeidades e são, por isso mesmo, fontes importantes de saberes à formação acadêmica e cidadã desses jovens aprendizes.

Ao refletir sobre tal situação, o caminho condutor não poderia ser outro que não o de provocar a experimentação corpórea dessas histórias de africanidades e negritudes contidas em danças populares no Brasil. A provocação para que haja a constituição de saberes teria que ser física, sensível, despertando a *aesthesis*.¹⁵ Dessa forma, propiciando ao sujeito, partícipe dessa vivência, deixar-se impregnar pelos processos corporais que as práticas populares possibilitam.

Construindo um processo cênico-pedagógico

Vamos falar de processo cênico-pedagógico. Nesse processo em que a pedagogia, no contexto da educação, dialoga com as artes cênicas, busco por práticas que contribuam com a perspectiva de aprimorar as elaborações artísticas da cena, bem como a redescoberta do próprio corpo. Início este momento explicitando um dos depoimentos catalogados a partir dos relatos de aulas.

Estou habituada a refletir a respeito da consciência linguística e da consciência acerca dos fatores que envolvem o discurso e as situações comunicativas. Portanto, a experiência de transpor essas reflexões para o plano visível do corpo e para o plano, de certa forma, invisível da corporeidade, adquiriu um caráter emancipador de descoberta e (re)conhecimento de si e do outro (Milena Fernandes – Aluna/artista).

Diante da exposição da aluna/artista, é explanada a emancipação, a liberdade para experimentar o corpo. Nesse ensejo, faz-se importante frisar que esses jovens aprendizes tinham como característica fundante, experiências corpóreo-culturais distintas, o que favoreceu uma ampla possibilidade de troca de saberes coletivos e individuais. Sobre as relações do indivíduo e o coletivo, Teodora Alves (2006) comenta ao dizer que “entendemos que o que se manifesta no dançar advém de outras corporeidades e de outros espaços/tempos que forma a história *individualcoletiva* do ser que dança”. Nesse caso, entendo que ao compartilhar as experiências dançantes das culturas tradicionais, dançando com o grupo em sala de aula, provoca-se uma partilha de aproximações possíveis que contribuem para o entendimento

do “eu” individual na relação com o aglomerado coletivo, permitindo se entender a cultura incorporada como registros nas expressões corpóreas dos africanos em nosso país.

Os jovens envolvidos nesse experimento vieram em busca de novos referenciais para os seus processos de aprendizagens em seus campos de conhecimentos específicos. O foco norteador eram as artes tradicionais do povo. Eles traziam em seus anseios o preenchimento das lacunas abertas em suas formações no que diz respeito aos saberes do povo, em particular, das revelações de corporeidades contidas nessas expressões.

Em nossos encontros iniciais, abordagens sobre o entendimento prévio desses sujeitos a respeito de corpo e corporeidade, negritude e cultura tradicional foram feitas. Para contribuir com nossas discussões, prosseguimos com leituras de textos para confluirmos ideias sobre esses assuntos. Após as abordagens e conversas envolvendo as temáticas da corporeidade, da negritude e da cultura tradicional, para provocar e estimular os alunos, levantei as seguintes indagações: Existe uma corporeidade negro(a)? Podemos identificar e caracterizar uma corporeidade negra nas práticas artísticas que observamos? Receber e perceber as ideias e conceitos que esses jovens traziam sobre essas questões foi fundamental como norteador para que essa conversa fosse construída hoje.

Considerando as reflexões do grupo, buscou-se sempre um diálogo que traçasse convergências para um trabalho que tinha como alicerce e ponto de chegada a perspectiva da arte negra com seus referenciais de musicalidade, danças, religiosidade, cores e formas, estabelecendo uma estética possível de colaborar no fazer do artista da cena.

Sobre os reflexos do pensamento do grupo, fruto das discussões, podemos perceber algumas das ideias explanadas por esses alunos nas palavras exemplificadas a seguir:

Refletindo sobre a corporeidade ou corpo negro, foi exposto percepções como:

- Não só existe um “corpo negro”, como também existem determinados corpos vinculados a determinadas culturas, formando, assim, abordagens corporais diversas que se relacionam diretamente ao contexto onde se insere.
- Dançando e descobrindo as músicas africanas, acredito sim que exista uma corporeidade negra.
- Tudo dança. Cada célula do corpo se move e balança seguindo o tambor... Esse corpo vivo, talvez, seja o corpo/corporeidade negro/a.
- Creio que sim, mas negro não se trata aqui como questão de cor (exclusivamente) e sim de herança cultural, energia, que no nosso trabalho reflete na qualidade de movimento.

Observa-se, nos comentários, que alguns aspectos são apresentados como sendo uma característica de uma negritude corpórea, como, por exemplo, um corpo que apresenta uma energia ao movimentar-se no ritmo dos atabaques, sendo esse corpo um “corpo vivo” que se envolve com um ritmo que evoca a ancestralidade, indo de encontro ao conceito de corponegritude aqui proposto. Mostra-se como uma construção cultural, fugindo de uma sinalização genética apenas e refletindo uma construção da cultura em que o indivíduo está inserido. Reflete uma simbologia contida no corpo, fazendo, pois, lembrar de Le Breton (2012)

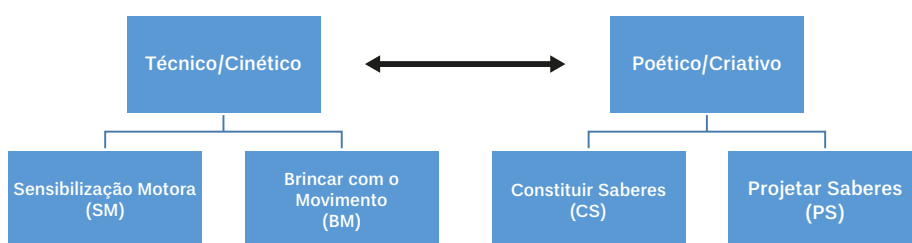
quando diz que os saberes aplicados ao corpo são consequência da cultura, sendo uma construção simbólica que reflete o social e o cultural.

Reforço o desejo de, neste modelo de processo, propiciar descobertas por meio do corpo sensível, considerando que os saberes se constituem a partir de um corpo que recebe e elabora as percepções obtidas do meio em que habita. Com isso, o saber sensível é pilar fundante nos processos de criação em arte. Faço uso da fala Fayga Ostrower (2013, p. 12), para fundamentar essa visão do sensível quando esta diz que “a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós”. Sentir no corpo é deixar fluir as percepções do sentido, levando-nos a manter uma relação de descobertas constantes com o mundo.

Para que seja compreendido o processo cênico-pedagógico, diálogo compartilhado entre mim – professor/pesquisador/artista e os alunos/artistas – apresentarei adiante a estrutura elaborada a partir da organização dos procedimentos metodológicos das aulas. Esses momentos foram experimentados e aperfeiçoados de acordo com as reflexões e a necessidade de adaptação. As experimentações e os blocos de exercícios foram ganhando nomes. Assim, foi construído um percurso que viabilizou a análise do movimento em processos de criação e como os corpos reagiam aos novos saberes advindos da prática com as expressões populares da cultura afro-brasileira.

Feitas as adaptações em exercícios e atividades para o enriquecimento metodológico, o caminho percorrido com os experimentos em sala de aula foi constituído por dois grandes eixos e quatro momentos distintos (que chamarei de eixinhos) a serem explorados nas leituras que seguem.

Fazendo alusão a Brasília, usarei as referências dos dois grandes eixos que serviram como base para a sua arquitetura (Eixo monumental e Eixo Norte/Sul, no qual se cruzam) e os eixinhos que correm em paralelo. Para estruturar esse processo metodológico, dividi os grandes eixos intitulados de: *Técnico/cinético* e *Poético/criativo*. Os eixos contemplados são dois grandes guarda-chuvas que se subdividem de acordo com os exercícios e atividades. As subdivisões que se complementam foram organizadas da seguinte forma: *Sensibilização Motora (SM)*, *Brincar com o Movimento (BM)*, *Constituir Saberes (CS)* e *Projetar Saberes (PS)*. Para dar formato à estrutura metodológica neste processo cênico-pedagógico, o gráfico abaixo estabelecerá visualmente os eixos condutores desta experiência.

Figura 18: Eixos condutores do processo cênico-pedagógico

A compreensão técnica/cinética – eixinho A – Sensibilização Motora (SM)

Neste primeiro estágio do processo, a percepção cinética do movimento é base fundante. Tem-se a reflexão sobre as ações do corpo ao se movimentar no espaço. O foco deste eixo é revelar para o aluno/artista as necessidades e funções fisiológicas a partir da percepção dos músculos e ossos e suas conexões, da respiração e da energia necessária (tônus) nas ações de movimentos. Busca-se permitir que os alunos/artistas envolvidos criem caminhos para que as ordenações do sentir o corpo sejam cabíveis de apreensão do mundo. Que possa perceber e assim, delimitar as possibilidades do sentir e da compreensão, articulando o mundo que nos atinge e ao qual nos conhecemos (Ostrower, 2013).

Entender o *eu* em partes para que se possa entender o todo. Essa é a intenção da proposta, permitir que os alunos/artistas envolvidos criem caminhos para que sentir/perceber o corpo seja cabível de um autoentendimento das funções cinéticas. Estrutura-se um percurso para a compreensão de como se dá a relação dessas descobertas ao se perceber envolvido no mundo, podendo, assim, apreendê-lo.

Esse estágio do trabalho é o instante do sentir o corpo, de perceber-se no espaço e descobrir sensações. Busca-se a compreensão do movimento executado em seus aspectos técnicos, pensando sobre o que envolve as articulações corpóreas no ato de movimentar-se. Aqui, o sujeito é colocado para refletir sobre si no contexto “*eu corpo*” e o seu funcionamento. É a técnica do movimento que será colocada no centro do pensamento e percepção.

Para a investigação suscitar saberes, a afirmação do corpo em relação ao espaço, faz-se essencial para esse desencadeamento. A estrutura ósseo-muscular que nos compõe ocupa um lugar no espaço. Essa relação entre corpo e espaço define muitos dos aspectos do processo a ser desenvolvido. É necessário que o sujeito se entenda no espaço e com o espaço, para que uma atividade física possa acontecer.

A compreensão desse espaço nasce na consciência do espaço do próprio corpo. Assim, a respiração é um dos primeiros caminhos para que possamos nos entender como espaço de ocupação, para que esse corpo inflado possa manter relações consigo e com outros espaços. Para melhor compreender, uso a fala de Klauss Vianna (2005, p. 71), que não sugere calcificações, enrijecimento para o corpo e quando diz que respirar “significa abrir, dar espaço”. Com isso, nossa respiração “representa nossa troca com o mundo”.

Assim, respirar proporciona que a percepção dos músculos possa se dar de maneira mais intensa. A ação de inspiração e de expiração também causa ao artista cênico o reconhecimento do expandir e recolher e a consciência rítmica. O ar que o mundo oferece e entra em nosso corpo é uma ligação direta com o universo.

O espaço irá influenciar na composição rítmica e no tempo em que me desloco. As ações desenvolvidas pelo corpo podem ser lentas, moderadas ou rápidas, como podem ter um tempo longo ou curto. Nesse sentido, a conscientização do movimento em relação à internalidade física, do espaço do corpo (sua cinesfera) e o espaço que o engloba são fatores que reverberam nesse instante do processo. O corpo no espaço define poesias, e essa compreensão é uma ferramenta de trabalho primordial para o artista da cena. Como diz Laban (1978, p. 52), “a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço”.

Para esse instante, utiliza-se de decupagem de ações dos movimentos extraídas das danças tradicionais que serão abordadas. A ação parte da mimética que ganha referência para a turma a partir das demonstrações do movimento pelo guia/professor. Os alunos/artistas são provocados à imitação, para que fosse possível construir uma caldeira de corpos em movimento que chegassem ao entendimento dos elementos composicionais do corpo no ato cênico. Em minha prática, a imitação do movimento pelo grupo mostra-se como um elemento pedagógico fundamental para o desenvolver das ações. Portanto, a imitação é um recurso didático-pedagógico para que os alunos possam assimilar o percurso do movimento, sendo esse recurso corriqueiro nos processos educacionais em nossas comunidades sociais e tradicionais, pois, como diz Mauss (1974), “O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestada a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros” (Mauss, 1974, p. 215).

Em face disso, tomemos a imitação como procedimento metodológico nos processos educacionais observados nas relações das tradições populares. Nesse contexto, o indivíduo que está inserido no ato educacional vivencia um aprendizado que há de considerar não só o aspecto biológico, mas também o psicológico e o social para a formação do saber, constituindo, assim, uma tríplice visão do indivíduo no desenvolvimento de um *homem total*, explicitado por Mauss (1974).

E assim, dando formato ao processo cênico-pedagógico, os exercícios prático/corpóreos iniciam-se com esse primeiro eixinho, considerando, de certa forma, um momento cinético em que o sujeito tomará ciência das articulações corpóreas que propiciam o movimento desejado no ocorrer no espaço. Não confluindo aqui com o pensamento do corpo máquina, e sim, utilizando-se desse referencial para o entendimento dos encadeamentos biológicos do corpo humano.

Busca-se uma educação do corpo, uma consciência corporal, percebendo as relações do *eu* corpo com o *coletivo social* (os outros corpos) em um mundo que apresenta diversos fenômenos naturais e de formas estéticas. Os alunos/artistas, então, são conduzidos para alongamentos e aquecimentos direcionados às partes do corpo que serão utilizadas

de modo mais enfático, como as articulações de braços, pernas, tronco, a depender do conteúdo específico da aula.

A organização espacial em que a prática é executada é de fundamental importância para que a relação corpo espaço se dê de maneira eficiente. Para isso os alunos/artistas, dispostos em um dos cantos da sala, são guiados a se deslocarem de um canto a outro em linhas retas ou diagonais, executando o movimento proposto pelo guia. A noção de espacialidade lateral (esquerda direita), diagonal, frente e trás, retas e curvas, planos (alto, médio, baixo) são pontuadas nesse instante.

Para exemplificar de maneira mais clara, dar-se uma atenção para alguns exercícios norteadores dessa experimentação. Consideraram-se três pontos fundamentais para a consciência motora a partir das danças afro-brasileiras: quadril, tronco e membros (superiores e inferiores). Essas estruturas do corpo apresentam articulações, sendo elas móveis, por causa das cartilagens, e ao mesmo tempo encaixadas, devido ao sistema ósseo. Tal estrutura do corpo é mantida pela constante movimentação e não se faz interessante mantê-la por muito tempo em repouso. O professor e coreógrafo Ivaldo Bertazzo (1998, p. 43) ajuda-nos a compreender esse efeito dizendo que “a cápsula articular é invadida, então, por uma proliferação de tecido fibroso e gorduroso, e todo o conjunto se retrai”.

Por meio de uma decomposição do movimento corpóreo, parte-se do entendimento das partes para se chegar ao corpo total, ao *corpo que sou*. As matrizes corporais afro-brasileiras, como os elementos da natureza, da religiosidade, da estética corporal, serão constantemente contempladas como fonte de inspiração para desencadear aprendizagens no corpo.

Com ênfase nas danças do maracatu e maculelê, passarei a explicar como aconteceu os exercícios propostos nesse momento de Sensibilização Motora (SM). Os alunos/artistas vivenciaram os saberes técnicos das danças do maracatu e maculelê. Deu-se ênfase a partes corpóreas que considere como fundamentais para a estética dos movimentos explorados. Os nomes dos exercícios foram dados por mim a partir de observações de sujeitos brincantes do maracatu nas ruas de Recife/Olinda e, também, em cursos de danças populares nos quais participei.

a) – O Quadril (tronco inferior)

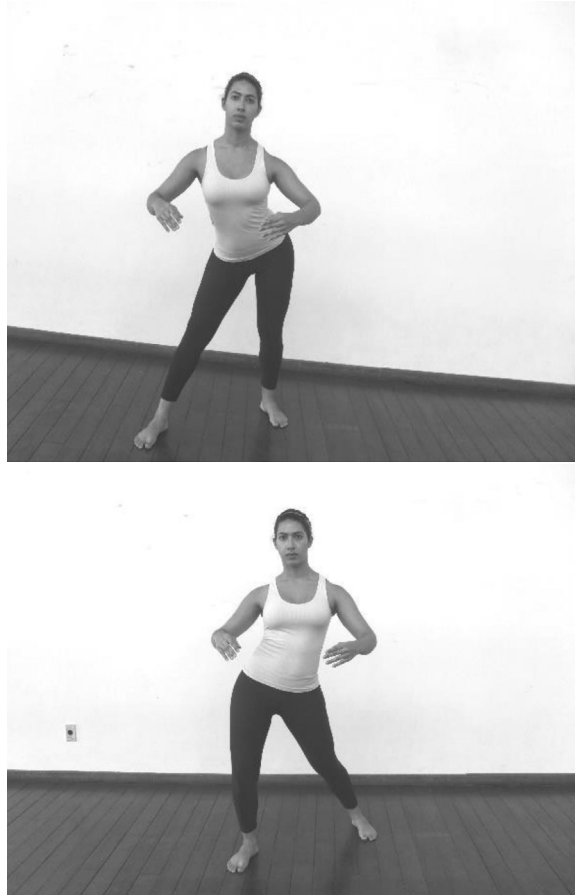
Segundo Laban (1978), o artista do palco deve adquirir habilidades para que possa manifestar de forma nítida as ações corporais. Para isso, cada parte do corpo se relaciona com outras partes por meio de propriedades de tempo, de espaço e de tensões. Ao pensar nessas relações, em diversas práticas corporais, o quadril é tido como eixo, centro do movimento. Na maioria de nossas danças de matrizes africanas, o uso do quadril é fundamental para que haja uma desenvoltura do movimento. No quadril se encontra uma energia necessária para que o movimento aconteça. Essa região é centro de gravidade, de apoios. O axé emana do quadril, da pélvis e do centro do corpo. É perceptível a utilização frequente da movimentação do quadril como condutor essencial do movimento. No Brasil, danças como o samba, tambor de crioula, carimbó e cacuriá são alguns dos exemplos explícitos em que a utilização dessa parte do corpo está presente. Muniz Sodré (1998, p. 30) reforça a utilização do quadril, ao expor em seus estudos essa característica presente nas danças que se popularizaram como urbanas a partir do século XVIII, ao dizer que “o lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, para solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas”.

No percurso do trabalho desenvolvido, atentar para os movimentos da região pélvica/quadril foi latente diante das práticas habituais desenvolvidas pelo grupo, nas quais se evidenciou a ausência do uso do quadril, com mais frequência em seus movimentos cotidianos. É comum que a movimentação dessa parte do corpo esteja envolta de tabus, consequência de uma educação moralista adquirida em sociedade machista e castradora. É uma região do corpo que emana sensualidade por princípios naturais, estimulada à fecundação, ao ato sexual. A presença do quadril no uso da dança historicamente está ligada a uma erotização, como percebemos na dança maxixe e lundu (Brasil) e merengue (República Dominicana), dentre outras. A professora e coreógrafa Graziela Rodrigues (2005, p. 50) enfatiza a utilização da região pélvica quando fala que “nas danças de rituais, esta matriz de movimento, com suas variantes de peso e grau de grandeza (amplo ou restrito), é fartamente enunciada”. Essa constatação se dá a partir das observações em danças rituais, como no candomblé, que trazem motivações e sentidos. “Os requebros e os movimentos das ancas tão inflacionados nas descrições das danças brasileiras, provavelmente se originam da matriz da pelve imbuída de significados” (Rodrigues, 2005, p. 50). Consequentemente, compreender tecnicamente os movimentos que envolvem o quadril reconhecendo-o, relaxando-o e usando-o como propício para a condução de movimentação das danças propostas foi um componente desafiador.

Faz-se essencial que os exercícios condutores no momento de Sensibilização Motora (SM) se iniciem com movimentos prévios de alongamento e aquecimento, dando atenção especial para as estruturas musculares a serem trabalhadas no dia. Pontuo, também, que os próprios exercícios elaborados a partir das danças tradicionais contribuíram para o momento de alongar e aquecer a musculatura. Exponho alguns dos exercícios que tiveram relevância para minhas atividades.

Exercício 1 – Sentir as Ancas 1

Figura 19: Exercício 1 – Sentir as Ancas 1



Fotos: Arquivo do autor

Orienta-se que as pernas devem estar abertas rentes aos ombros, com os pés bem apoiados. Devem-se relaxar suavemente os joelhos e deixar a coluna ereta, atentando para a articulação coxofemoral.

Os alunos/artistas, dispostos de um lado da sala, deslocam-se de um lado a outro, em linha reta, lentamente, fazendo o movimento de círculo completo no quadril, com alternância de direção (direita/esquerda). Deve-se atentar para a troca de pernas que darão sustentação, concentrando o peso e sendo apoios durante o deslocamento, que deve ser lento e suave. Desse modo, o aluno/artista deverá ter tempo para sentir o desenrolar da ação. Ao longo do percurso, o condutor da prática orienta para que se percebam os músculos envolvidos nesse movimento. Aponta para o controle da respiração como fator essencial nesse caminhar. Proporciona a percepção de que, ao flexionar suavemente os joelhos, a conexão coxofemoral torna-se mais flexível, facilitando a fluidez do movimento. Questiona sobre a energia necessária para que, no ato da movimentação, o esforço físico seja controlado.

Exercício 2 – Sentir as Ancas 2

Figura 20: Sentir as Ancas 2 (alunos/artistas em sala de aula)



Foto: Arquivo do autor

Em outro estágio de descoberta da região pélvica, outros tempos e ritmos, como o rápido/acelerado, foram explorados:

- Os alunos, dispostos de um lado da sala, deslocam-se até o outro, em linha reta, em ritmo mais acelerado. Com joelhos suavemente flexionados, faz-se um desenho imaginário de uma suave linha curva no quadril, indo de um lado ao outro (A-B). Tal movimento deve ser acentuado (*staccato*) em sua finalização para os lados, em alternâncias de tempo de 8 a 1 para os lados direito e esquerdo.

Figura 21:



- Após esses deslocamentos, o grupo é questionado sobre suas percepções físicas, suas sensações e quais saberes são possíveis de serem elaborados a partir dessa experiência.

Depois de vivenciarem movimentações tendo o quadril em foco, as experimentações despertaram no grupo questionamentos e descobertas. Destaco um breve depoimento de uma aluna/artista, em que é expresso percepções do vivenciado: “hoje descobri as potencialidades que o meu quadril tem. Movimentá-lo conscientemente e num ritmo proposto foi desafiante e gostoso. O corpo reverbera” (Lorena Pires, comunicação pessoal, 2013).

A descoberta ou redescoberta do quadril, visando a uma liberdade de movimentação e espontaneidade, provoca sensações de prazer, bem como de dificuldade na execução dos movimentos. É possível que seja percebido, também, frustrações por não se conseguir

realizar o exercício com tanta eficácia e desprendimento, o que serve para reforçar o comentário anterior de que nossas influências educacionais, principalmente as de cunho religioso ortodoxo, impedem-nos a entrega de forma mais relaxada a determinadas práticas físicas e movimentação de algumas partes do corpo.

Para esse processo, os desafios que as técnicas necessárias para um corpo que assuma formas estéticas de uma história negra fazem parte de uma ruptura de paradigmas socio-culturais. São traços de uma corporeidade que não estamos habituados a vivenciar, ou quando a vivenciamos, muitas vezes são pejorativas, como no caso de, ao ouvirem batuques em determinadas músicas, imediatamente reproduzem movimentos estereotipados do candomblé, dando uma conotação de deboche com esse ato ritualístico afro-brasileiro.

As descobertas realizadas e apreendidas pelo corpo deram continuidade a cada novo desafio que foi surgindo e levando à exploração de nossos experimentos. Em face disso, o aprendizado foi se constituindo no corpo – casa de saberes do meu “eu”, na busca de um corpo de histórias encarnadas, dele sendo condição e limite da própria história humana (Nóbrega, 2006).

b) – O tronco (parte superior)

O trabalho corporal, quando envolve o tronco humano de uma maneira direta, em que ele é o foco central da movimentação, requer uma especial atenção e cuidado. A coluna vertebral, que une a cabeça à bacia, é uma estrutura delicada e ao mesmo tempo forte. Tem um suave formato de S, mantendo o corpo na verticalidade, suportando a cabeça e ligando-se à pélvis, que equilibra a metade superior, tendo os membros inferiores como base. É ela que, junto ao tônus dos músculos, auxilia na distribuição do peso e na absorção dos choques que, em comunhão com as omoplatas, clavículas e costelas, compõe a estrutura torácica. É uma estrutura importante dentro de nossa composição corpórea, que vai de vértebras cervicais ao sacro, compondo, assim, uma junção de ossos que se articulam e possibilitam movimentos e sustentação. Dentre esses movimentos, a coluna possibilita uma ondulação que facilmente encontramos nas danças de matrizes africanas, bem como também as movimentações soltas de ombros. Porém não é vago lembrar que, ao trabalhar com essa região do corpo, atenções devem ser tomadas para que lesões não venham a acontecer. É importante perceber a natureza dessa estrutura, as possibilidades e as inviabilidades que podem acontecer no ato do movimento.

Considerando essas características específicas que encontram-se na estrutura de nosso tronco corpóreo, proporcionei aos alunos/artistas experimentar maneiras de manipular as articulações. Foram exploradas possibilidades que conduzissem às descobertas favoráveis para a vivência com as danças do maracatu e maculelê. Nessas danças, evidencia-se a necessidade de assimilação das propriedades do movimento com essa parte do corpo. É importante frisar que cuidados com o alongamento da coluna antes dessas atividades são fundamentais para que se evitem hematomas e desconforto durante ou após a execução dos exercícios. Para a composição dessa bateria de exercícios, foram extraídas matrizes das danças do maracatu e maculelê que

veremos em sequência. Ênfase que algumas das matrizes apresentadas a seguir fazem parte de leituras e recriações de grupos artísticos, inspiradas nas expressões tradicionais e que, nos dias atuais, é possível perceber a incorporação desses movimentos nos grupos tradicionais.

Exercício 3 – Ave

Figura 22: Exercício 3 – Ave



Fotos: Arquivo do autor

As mãos devem estar alocadas na altura da pélvis e movimentam a coluna para frente e para trás (expansão e retração) em quatro tempos, sem que haja a colaboração dos braços. O foco do movimento está na coluna. Lentamente, com as pernas separadas, paralelas aos ombros e joelhos suavemente flexionados, executam o deslocamento na sala. O grupo estará disposto em um lado da sala e cruza-a, em linha reta, até o outro lado desenvolvendo o movimento.

- A cada quatro tempos, as pernas, em alternância, movimentam-se à frente, provocando o deslocamento pelo espaço.

- Após a experimentação da travessia no espaço no tempo sugerido, os alunos podem ser provocados com ritmos mais acelerados¹ e executam o mesmo movimento.

Nessa prática, o condutor provoca no grupo a percepção para o percurso da coluna, os encaixes no quadril que darão sustentação durante o deslocamento e quais as principais articulações usadas nesse movimento.

Exercício 4 – Ave 2

Uma variação possível da ação anterior é com ritmo mais acelerado. Os alunos, dispostos em um lado da sala de aula, atravessarão até o outro lado executando a movimentação do exercício anterior. A cada quatro tempos, é acrescida uma rotação em torno de si mesmo, que desce o tronco pela frente até a altura do quadril, retornando ao eixo central. Essa rotação do tronco deve ser alternada entre direita/esquerda. Desse modo, estarão trabalhando também direções espaciais.

Exercício 5 – Dança do tronco

Figura 23: Exercício 5 – Dança do tronco



Fotos: Arquivo do autor

¹ Sugestão rítmica: músicas do maculelê, coco de roda, maracatu e afro tribais.

- Dispostos em espaços alternados da sala, os alunos ficam parados com as pernas abertas na linha dos ombros. Os joelhos estão levemente flexionados para facilitar a articulação sacro-pélvica e os braços relaxados ao longo do corpo. O grupo é conduzido a movimentar a coluna para frente e para trás em quatro tempos, e para os lados em quatro tempos, em ritmo estipulado pelo condutor.

“A coluna vertebral alonga-se em toda a sua extensão, com flexibilidade, acolhendo sobre si distintas posturas (Rodrigues, 2005, p. 51), e assim”, nesse acolhimento, a percepção das formas posturais é agregador como estruturação para a ação do artista cênico. Nessa atividade que conduz para a percepção da região central do corpo, deseja-se que os alunos/artistas possam explorar as possibilidades de movimentações sugeridas e entender princípios a serem explorados em experimentações estéticas futuras.

É fato que as conexões na composição do corpo inviabilizam uma neutralidade total do movimento, mas deixemos evidenciado aqui que a intenção desses exercícios é despertar a reflexão do corpo para partes específicas em busca de uma consciência das partes que envolvem a ação desempenhada pelo corpo.

c) – Os membros superiores e os membros inferiores

Para pensar sobre essas partes do corpo, trago dizeres de José Gil (2004) ao refletir sobre os gestos do dançarino.

No gesto comum, o abraço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que “transporta” o corpo, esse mesmo corpo que é seu suporte (p. 14).

O enunciado afirma um axé que transborda da internalidade do sujeito, saindo do centro do corpo e se expandindo pelas bordas – seus membros. O movimento do corpo que dança não pertence ao mesmo corpo cotidiano, ele vai além, emana e rasga o espaço. Pensando assim, vem a imagem dos brincantes populares nas ruas, nas praças. Vem a imagem das danças rituais, como o candomblé em sua energia espiritual e corpórea. E me vêm à memória os braços e pernas como sendo fundamentais na apresentação estética dessas expressões, desencadeando formas e símbolos que as perpetuam.

De pés descalços, para que o chão reverbere no corpo – dessa forma nossas aulas iniciavam. Caminhando pelo espaço e sentindo os pés no chão, para que a energia natural seja sentida.²

Nossos membros externos, compostos por braços e pernas, que se estendem até as pontas das mãos e dos pés, favorecem-nos uma gama infinita de possibilidades de movimento. Melhor, infinita e inesgotável, considerando que, em processos de criações artísticas, bem como de outras

² As salas em que foram desenvolvidas nossas aulas tinham chão de madeira. Embora nem todas as salas em que se desenvolvem práticas corporais tenham adequação, retomar o pé no chão como uma prática ancestral é um viés de interação com o universo, propício a uma atividade desta natureza.

elaborações estéticas que se utilizem do corpo, as combinações estéticas entre tais membros são incontáveis. Esses membros são fonte de estímulos para criação e codificação de ações corpóreas ao longo da história das artes cênicas, principalmente no que concerne à dança.

Nesse sentido, ao vivenciar as danças tradicionais nas escolas de formação técnica, estará se oferecendo ao artista cênico uma possibilidade de entender e agregar técnicas marginalizadas pelos espaços físicos teatrais que, geralmente, não as consideram como técnicas a serem traduzidas em seus espaços. Deixam-nas à margem do conhecimento científico e aparecem muitas vezes como algo a resgatar para a apreciação, como um objeto estético exótico da cultura.

Em nosso processo cênico-pedagógico, essas partes conduzirão múltiplos momentos de elaboração estética. Mãos e pés se apresentam como norteadores de signos e símbolos a serem reproduzidos e recriados, principalmente, considerando que a cultura negro-africana traz símbolos bastante representativos de sua religiosidade, reproduzindo-se nas expressões advindas dessas matrizes da África negra.

Observaremos, nos próximos exercícios, algumas das possibilidades de trabalhos com os membros inferiores e superiores, percebendo as simbologias que se imprimem nos movimentos expostos pelos grupos étnicos negros que aqui chegaram. Considerando que diversas sociedades africanas são animistas,³ percebemos movimentos nas danças afro-brasileiras que representam características de elementos da natureza, como água, fogo, trovão e animais, pontuando, mais uma vez, essas matrizes corporais afro-brasileiras como norteadoras para processos de criação artística. Nesses exercícios, focarei nas movimentações comumente vistas nos maracatus de baque-virado.

³ Considerando o animismo como a relação entre o homem e a natureza, e essa natureza tem alma, energias que reverberam no comportamento humano.

Exercício 6 – Baiana

Figura 24: Exercício 6 – Baiana



Fotos: Arquivo do autor

Pede-se aos alunos/artistas que se disponham no espaço e atentem para a respiração. Parados, as pernas ficarão abertas de acordo com a linha dos ombros e joelhos suavemente relaxados. Os braços estão erguidos à frente do tronco, na altura do peito, com uma suave curvatura nos cotovelos, formando arcos.

- A perna direita se deslocará para trás em diagonal, ao mesmo tempo em que os braços descem abertos, cortando o espaço em sentido atrás do corpo. Pernas e braços voltam ao movimento inicial e alternam a mesma movimentação com a perna esquerda para trás em diagonal.
- O exercício deverá ser executado lentamente, chamando a atenção para o percurso do movimento, conexões musculares e ósseas envolvidas, sensações que despertam. Aos poucos, o condutor solicita aos alunos que comecem a deslocar-se na sala com esse movimento em ritmo acelerado.

Exercício 7 – Ondas

Figura 25: Exercício 7 – Ondas



Fotos: Arquivo do autor

- Caminhando pelo espaço, as pernas cruzam pela frente, alternando-se a cada dois tempos. Enquanto há o cruzamento das pernas, os braços fazem movimentos ondulares que se estendem dos ombros as mãos, nas direções direita e esquerda, fazendo oposição às pernas.
- É importante obedecer ao ritmo dado de dois tempos para cada lado, para que o participante obtenha o controle rítmico do movimento, o que é necessário ao exercício. Após os alunos estarem familiarizados e seguros do movimento, sugere-se que se desloquem em ritmos mais acelerados.

Exercício 8 – Ritual

Figura 26: Exercício 8 – Ritual



Fotos: Arquivo do autor

- Lentamente, com as pernas abertas na linha dos ombros, a perna direita é elevada para a frente com dobraduras dos joelhos em 90°. Os braços, ao mesmo tempo, são erguidos para o alto, acima da cabeça.
- Em sequência, a perna direita volta para o chão, e a perna esquerda sobe com o mesmo procedimento. Nesse momento, os braços descem em direção à perna esquerda com uma curvatura do tronco para a frente. Após o grupo estar seguro do movimento, propõe-se o deslocamento no espaço em ritmo mais acelerado.

Exercício 9 – Catavento

Figura 27: Exercício 9 – Catavento



Fotos: Arquivo do autor

- Sempre iniciando com movimentos muito lentos, com a intenção de perceber o percurso do movimento feito pelo corpo, ao aluno/artista é solicitado que, com as pernas juntas e paradas, perceba o movimento dos braços direito e esquerdo,

que se deslocarão para cima e para baixo, na altura do ombro, fazendo um ângulo de 90° em sentido oposto (uma mão apontando para baixo e a outra, para cima).

- Ciente dessa etapa do movimento, os braços ficarão relaxados ao longo do corpo. A segunda etapa desse exercício será direcionada agora para os pés. Estes irão fazer um movimento que denominei de “trotar”, para facilitar a compreensão. O trotar corresponde à disposição dos pés na frente um do outro, com os calcanhares voltados para dentro e os dedos apontando para fora. Começa-se a trotar, alternando o peso do corpo para as pontas dos pés (um pé por vez).
- Entendidos os movimentos de braços e pernas (pés), unem-se os dois movimentos em deslocamento pelo espaço. Podem-se fazer dinâmicas em linhas diagonais e retas, um grupo pela direita, outro pela esquerda. Desse modo, atenta-se para o trabalho do espaço global.

Exercício 10 – Espelho de Oxum

Figura 28: Exercício 10 – Espelho de Oxum



Fotos: Arquivo do autor

Os alunos, dispostos na sala em espaços individuais, são conduzidos a fazer com os braços, na altura do peito, braços arqueados, suave e alternadamente, um semicírculo que sai da frente do rosto até o lado do ombro.

- O olhar acompanha o percurso do movimento realizado pelas mãos, o que deve ser repetido até se obter as sensações que esse movimento pode provocar (olhar o espelho).
- Em seguida, com ritmo mais acelerado, farão o mesmo movimento com os pés em suaves balanceados, em deslocamento no espaço.

Exercício 11 – Rei e Rainha do maracatu

Figura 29: Exercício 11 – Rei e Rainha do maracatu



Fotos: Arquivo do Autor

- Esse movimento é considerado básico na dança do maracatu. Lembra os movimentos da dança do orixá Ogum. Os braços à frente do tronco, as mãos cerradas. Os braços se movimentam, alternando-se para cima/baixo/abrindo/fechando. Os pés são jogados para a frente, alternadamente, deslizando o calcanhar suavemente enquanto caminham.

A percepção do movimento de modo fragmentado proporciona uma atenção para partes do corpo que, no trabalho do artista cênico, ganham proporções diferenciadas para a elaboração consciente da organização estética. Essa consciência permite o domínio da técnica e favorece a utilização desta na criação.

Esses exercícios podem ser desenvolvidos com outras dinâmicas indicadas por quem os está orientando, de acordo com as necessidades que o trabalho em processo exige. As movimentações são algumas das sequências fundamentais para que ocorresse, nesse processo, o despertar para a consciência de um corpo diferenciado das matrizes americanas ou europeias. As referências “euro-americanizadas”, propagadas no âmbito das academias de dança (isso inclui as universidades), ao longo da formulação do ensino, são referenciais técnicos muito importantes para a formação do artista da cena, no entanto não podemos ficar limitados ou fechados a elas. Precisamos estar abertos a novas possibilidades, a novas realizações no que diz respeito ao trabalho com o movimento dançante nas instituições oficiais de ensino.

Ao perceber os anseios do aluno/artista na atualidade em busca de técnicas que aprimorem seu desempenho artístico, cada vez mais compreendo que as expressões tradicionais se mostram como uma grande árvore com profundas raízes, que faz prosperar muitos frutos no campo da aprendizagem técnica e estética para a cena. Ficarei em pleno estado de felicidade quando for visível, nos diversos espaços acadêmicos, a presença fortalecida dessas referências sendo tratadas como atividades respeitadas e contempladas de maneira mais ampla. Dessa forma, como fugir dos clichês patrocinados por práticas e vícios que se mostram ao longo de nossos processos de constituições de artes da cena? Como proporcionar uma gama mais reflexiva nos trabalhos corpóreos, para que alunos e curiosos das artes da cena se saciem, sem ficar apenas no virtuosismo? Como diz Azevedo (2004), “o corpo não pode apenas se servir de formas vazias; nisso reside o perigo dos clichês, a que todo artista do palco deve estar atento” (p. 9). É preciso que o interesse por técnicas ajude a fazer com que o corpo em cena possa ser reflexo de aprendizados que se incorporam e ficam na memória.

Sigamos o desenvolvimento do processo cênico-pedagógico, atentando para o desejo de beneficiar o artista cênico em seus processos de elaboração artística, considerando nesse percurso o universo de uma negritude que acompanha a história de nossa sociedade brasileira.

A compreensão técnica/cinética – eixinho b – Brincar com o Movimento (BM)

Exploradas as possibilidades técnicas/cinéticas no corpo, para dar continuidade à compreensão do processo cênico-pedagógico, é chegada a hora de brincar. De deixar a técnica se transformar em visceralidade, tornar entranhados os movimentos que, inicialmente,

foram refletidos em seus percursos biofísicos. É hora de perceber as formas que os fenômenos estéticos, patrocinados pelas danças afro-brasileiras, sugerem.

O eixinho “Brincar com o Movimento” (BM) insere o instante de brincar, compartilhar, inteirar-se com as descobertas realizadas. Refere-se ao estabelecimento da técnica do movimento percebida e o relaxamento do corpo em exprimir as impressões individuais ao dançar no espaço. Assim, é dada a hora de brincar, experimentar o festejo corpóreo por meio das movimentações que já fazem parte do conhecimento técnico do corpo. Dar-se o início de provocações nos sujeitos, para que o sentir não restrinja-se à técnica, e sim ao prazer de vivenciar o corpo em deslocamento no espaço com os ritmos que as expressões da negritude expõem. Traz-se para o espaço a musicalidade das danças afro-brasileiras como agregação ao conhecimento e provocação para o corpo. Sons do maracatu e do maculelê invadiram a nossa sala de trabalho. Zabumbas, alfaias, atabaques e clavas alavancaram os ritmos oferecidos para essa brincadeira e, em muitos momentos, a música era ao vivo, algo que sugiro, pois provoca uma energia mais concreta e real no espaço. Algo que foi observado quando vejo relatos como o seguinte: “a energia que sentimos quando estamos dançando com a música do maracatu, eu senti bem diferente. Parece que quando escutamos a batida do maracatu, naturalmente sentimos uma energia muito boa” (Lorena Pires, comunicação pessoal, 2013). Isso mostra que quando se é agregado aos movimentos o ritmo referente à dança com seus instrumentos e loas que contribuem para o entendimento do que se está vivenciado de fato, ganha-se com o fenômeno cultural que está se propondo apreender.

Busca-se, com essa provocação, despertar para processos criativos tanto individuais quanto coletivos, para que os sujeitos familiarizem-se com as formas que as danças do maracatu e do maculelê (ou outra que se deseje trabalhar) proporcionam. É o momento de acordar o corpo para, livremente, criar e dar início em outro instante da percepção, de remeter-se às sensações interiores e interpretar os fenômenos oferecidos. Como diz Ostrower (2013),

em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados (p. 9).

Assim, vivenciar espontaneamente, dançando a técnica antes experimentada e compreendida, constituirá nos sujeitos reflexões dos referenciais existentes do seu “eu” em busca de confluências e elaborações de formas estéticas proporcionadas pelas novas descobertas, gerando, assim, significados dos fenômenos apreendidos.

Dançar maracatu e maculelê foi a opção em minhas práticas. Outras expressões podem vir a ser propulsoras de vivências que levem os sujeitos a questionarem os seus corpos como sendo elementos constituídos em um mundo/espço como propagador de histórias e culturas de comunidades sociais. Trazer ao centro as expressividades artísticas do povo

viabiliza ecos para uma compreensão sobre um processo de educação na qual habita uma perspectiva humanista e respeitosa ao multiculturalismo em nosso país. É pertinente que, nos ambientes acadêmicos, seja oportunizado o entendimento das culturas que nos envolvem, mostrando a capacidade do estético simbólico existente nessas expressões e que são acumuladores de experiência, emoção e sensibilidade (Santos, 2002).

E é esse arcabouço de criação, intelectualização e emoção que se tenta organizar no momento de vivenciar o movimento. Interessa-nos aqui exercer conexões que viabilizem a edificação de saberes para a formação do artista cênico, referente à utilização da técnica presente nas expressões de negritude de cunho empírico em diálogo com os espaços de educação formais. Nesse sentido, a educação, em seus aspectos psicofísicos, em nosso processo é explorada como fator preponderante na constituição de saberes de uma negritude que se estabeleceu em corpos que se expressam em danças.

Concordando com a professora e bailarina Karenine Porpino (2009) ao referir-se à percepção do corpo nas danças tradicionais, esta diz que

revelam outras possibilidades de compreensão do fenômeno, especialmente pelas possibilidades lúdicas e participativas da relação corpo, dança e meio técnico expressivo que definem esse universo (Porpino, 2009, p. 29).

Ao dançar, ao brincar, vivenciar a dança tradicional, o corpo se manifesta e presentifica nos gestos as técnicas e estéticas que estas possuem. Não só como indivíduos, mas como totalidade orgânica da sociedade em que vivemos.

Neste momento do processo, os alunos são conduzidos a desenvolver coreografias elaboradas para este momento específico do trabalho. São levados a entender seus corpos no espaço em relação ao tempo e ritmos abordados (comumente músicas de ritmos africanos e das danças afro-brasileiras). Com isso os fatores do movimento, de Laban (1978), (espaço, tempo, fluência e força) são colaboradores nessa vivência, levando os estudantes a explorarem esses aspectos na execução dos movimentos propostos, mas atentando igualmente para a provocação de utilizar as elaborações corpóreas a partir das referências das danças abordadas no momento SM (Sensibilização Motora). O atentar para a percepção da corponegritude que se projeta nos corpos é fio condutor permanente nesse trabalho.

Serão agora exemplificados alguns dos exercícios possíveis nessa fase.

Exercício 12 – Dançando maracatu/maculelê

Figura 30: Exercício 12 – Dançando maracatu/maculelê



Fotos: Arquivo do autor

- Os alunos, distribuídos na sala, executam movimentos básicos coreografados pelo condutor. Normalmente coreografia de simples repetição.
- As movimentações são elaboradas a partir das vivenciadas no momento SM, em contagens variáveis de 8 tempos.
- Propõe-se que os alunos se desloquem espacialmente, explorando as diagonais, frente/trás, lados direito/esquerdo.
- Os alunos/artistas devem ser conduzidos a explorar o espaço e perceber como os movimentos corpóreos são executados, considerando a força e as fluências necessárias para o deslocamento no espaço, atentando para a desenvoltura que o corpo propõe, para que ocorra a intervenção espacial.

No intuito de enriquecer o processo de constituição de saberes, faz-se pertinente agregar mestres de saberes tradicionais em nossos experimentos. O mestre de capoeira Luiz Renato (Brasília) foi um dos meus convidados para acrescentar informações sobre

o maculelê, algo oportuno para o momento de BM (Brincar com o Movimento). Brincar com a dança, compartilhando com outros sujeitos que vivenciam diretamente essa prática em seu cotidiano, é uma proposta fortemente pertinente para a constituição de saberes a partir das trocas. O ideal neste modelo de processo é que este momento tenha o compartilhar com grupos tradicionais representantes das expressões trabalhadas. Considero que o contato real com a manifestação artística da tradição popular e seus brincantes canaliza de maneira cabal as descobertas que essas experiências podem oferecer.

Figura 31: Aula de maculelê com o mestre Luiz Renato



Foto: Arquivo do autor

A prática com a dança do maculelê em momentos individuais e coletivos, tal qual ocorrido com o maracatu em outros momentos, evocou no grupo — e em mim — novas reflexões no contexto histórico que envolve os preconceitos imbuídos nesses fazeres estéticos que ainda permeiam como exóticos em nossa arte, o que me remeteu ao pensamento de Teodora Alves (2006) ao dizer que nossa sociedade necessita de instigação para redimensionar as ações e pensamentos sobre as nossas africanidades.

Para tanto, não basta apenas conhecer e denunciar essas questões, é fundamental saber como e porque esse processo histórico discriminatório, de modo tão incorporado, vem sendo perpassado para que desse modo possamos investir numa possível desestruturação do mesmo (p. 36).

Nesse sentido, caminhos metodológicos dessa natureza apresentam a característica de ruptura de paradigmas sociais. Nosso processo cênico-pedagógico tem como um de seus princípios o conhecimento da construção histórica que envolve essas manifestações da negritude no Brasil. Com essa proposta, promove-se então a incitação à reflexão de como podemos contribuir para a ruptura permanente das ideias plantadas sobre preconceito e racismo, por

exemplo, ao longo desse percurso em nossa sociedade. Portanto, por acreditar em ideias que podem amadurecer favorecendo mudanças socioculturais e estéticas, mais uma vez reforço que o espaço de ensino formal é, em especial, um espaço que viabiliza essa compreensão.

Entendo que as provocações com vivências e experimentações com as danças tradicionais suprem a necessidade de apreensão do conhecimento das histórias contidas nessas danças e suas manifestações corpóreas como significantes sociais, ritualísticos e estéticos.

A aproximação com as danças maracatu e maculelê mostra-se instigadora para que o aluno/artista da cena convirja para suas práticas, referências culturais que comuniquem os significados constituídos em nosso percurso histórico. Dessa forma, em posse dessas descobertas, ele possa emergir de seu corpo fios que permitam a elaboração de propostas cênicas em diálogos com o que está exposto na atualidade, assim gerando diálogos entre as nossas tradições que atravessam o tempo e se fazem contemporâneas.

Figura 32: Aulas de maculelê



Foto: Arquivo do autor

Nesse instante em que o aluno/artista tem a possibilidade de brincar, dançando os movimentos percebidos cineticamente, estará proporcionando mais um viés para que a percepção sensível do corpo possa ordenar outros elementos que se constituam em saberes.

A descoberta da corponegritude vai se estabelecendo de modo mais constante e mais direto em nosso processo. Sobre essas práticas, ainda podem ser apontadas impressões que revelam sensações identificando o sujeito em seu processo de descoberta das práticas culturais de raízes africanas, despertando uma conscientização de conceitos da negritude no sujeito, como percebido na fala do aluno/artista:

primeiramente, eu estou sentindo acima de tudo a minha autoafirmação negra. Não que eu não soubesse que tinha um negro genético em mim, mas de modo que o negro inicial, natural, pudesse desabrochar e florescer de modo tal, que você passa a se apropriar do movimento como extensão e expressão de si (Guilherme dos Santos, comunicação pessoal, 2013).

As questões que envolvem as discussões sociopolíticas da negritude se fazem imbricadas em expressões como maracatu e maculelê. Sendo assim, ao vivenciar tais práticas, levam o sujeito à constituição de saberes, e esses saberes de um corpo que, mesmo não tendo a cor negra como característica física (considerando o espaço de ensino que é diverso), desenvolve um estado e um saber que reúnem as informações da cultura, da técnica e da política de negritude possível de reverberar nos resultados de sua percepção corpórea para a cena. Esse será nosso próximo eixo de discussão.

Com essa constatação, deseja-se que, ao refletir sobre a técnica executada com as danças tradicionais afro-brasileiras, o sujeito envolvido na prática possa apreender os processos cinéticos do corpo. Posto assim, em posse desse conhecimento, possa transformá-lo em propostas, abstraindo e acrescentando nos procedimentos de criações artísticas. Desse modo, com o foco nas raízes africanas, nosso processo se deu com a perspectiva do entendimento técnico destas em diálogo com o espaço e energias, como elemento a ser incorporado aos saberes do corpo.

A reverberação poética/criativa – eixinho c – Constituir Saberes (CS)

O momento de Constituição de Saberes (CS) é a organização dos principais aspectos apreendidos pelos participantes no que diz respeito às novas descobertas a partir da prática vivenciada. É um momento de exercitar o que foi assimilado pelo corpo, considerando a criação a partir de jogos de improvisações para a cena e elaboração de *cenas-coreográficas*. A utilização desse termo se dá para indicar o formato híbrido do resultado do exercício cênico em que é identificado por cruzamento de linguagens teatrais e dançantes, conjuntamente e harmônicas, constituídas na exposição do trabalho cênico. Não considero, por exemplo, o termo dança-teatro ou teatro-dança, inspirado na estética dos trabalhos de Pina Bausch e Rudolf Laban, adequado para tal situação, visto que, em nossa proposta, as linguagens se deram em momentos distintos, imbricados por elos.

É o momento de exercitar a criação. Traz-se para o foco as danças afro-brasileiras como elementos agregadores da educação em arte, favorecendo o aprofundamento da história socio-política que envolve esse grupo étnico. Como comenta Santos (2002, p. 117), “toda dança tem uma hereditariedade que reflete as ideias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas, desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas”. Por isso, no contexto do estímulo da criação, a reflexão sobre os processos de educação que se instituem nas práticas dessas expressões dançantes, em que a dança traduz as crenças da tradição, mostra-se catalisadora para definições de poéticas no corpo.

Esse é o instante de elaboração, de ordenar os aspectos da percepção desenvolvida no trabalho em busca de formas estéticas para uma projeção de cenas. Ao aluno/artista proporciona-se a oportunidade de criar, errar, fazer e refazer propostas cênicas que favoreçam encontros e desencontros de ideias e que as reflexões sejam instauradas com o ensino de traçar cruzamentos dos saberes constituídos.

Ao longo do processo cênico-pedagógico aqui demonstrado, os alunos/artistas foram conduzidos à elaboração de cenas ou células coreográficas que trouxessem, em sua essência, as matrizes corpóreas trabalhadas durante as aulas, extraídas de temas como negritude, racismo, mitos africanos e cultura afrodescendente. Propõe-se então que o orientador/facilitador, possa sugerir direções espaciais e dinâmicas na expressão do movimento. No processo, com flexibilidades de criação, os alunos/artistas puderam produzir tanto propostas estéticas individuais quanto coletivas. Dá-se então o estágio da forma. O instante em que o sujeito, tendo apreendido o saber, reflete em si, com formatos estéticos e de linguagens das artes cênicas, resultados de sua percepção. Convergir à técnica e a estética sem distinção específica é fator que permeia a cultura negra, como diz Luz (*apud* Santos 2002, p. 114): “na cultura negra, o técnico e o estético não se caracterizam como conceitos dicotomizados ou separados”.

Para exemplificar esse estágio, serão explicados alguns dos jogos explorados para auxiliar na organização das ideias despertadas.

Exercício 13 – Circuito africanizando

Este exercício tem como base o referencial de outras atividades que apresentam os mesmos moldes. Processa-se da seguinte forma:

- Os alunos são distribuídos em lugares específicos da sala (estações) e criarão uma sequência de movimentos em quatro ou oito tempos. A movimentação é exposta individualmente e repetida pelo grupo, no intuito de incentivar a memorização para cada estação.
- Logo após, os sujeitos se deslocam trocando de estações e executando movimentos de acordo com a nova posição que assumem no espaço. Propõe-se que os movimentos tenham como células básicas as propostas experimentadas nos eixos anteriores.
- Os alunos/artistas devem propor a movimentação inspirados em suas descobertas individuais, bem como devem encontrar confluências com as experiências de sua

vida social e coletiva. Dessa forma, resgatam-se os conteúdos trabalhados vivenciados e busca-se um diálogo com o universo subjetivo e concreto do sujeito.

Exercício 14 – Poematizando o corpo

- No intuito de provocar formas estéticas e promover descobertas poéticas no corpo, este exercício terá o aporte de poesias para exercer diálogos com a movimentação expressiva do corpo. Nesse caso, a verbalização não é o foco central, e sim o intercâmbio que pode ser gerado entre essas linguagens.
- Solicita-se para o grupo trazer poemas, para que sejam elementos que contribuam com propostas de cenas-coreográficas a serem criadas pelos alunos/artistas.
- A partir dos poemas, se pede para que os alunos/artistas façam improvisações de cenas coreográficas, em que as matrizes corpóreas afro-brasileiras sejam conexões com a obra poética.

As linguagens artísticas se comunicam desde sempre, no entanto, na contemporaneidade, percebe-se que a utilização de diversos recursos para chegar ao público e atrair o olhar se dá, frequentemente, por meio de um hibridismo entre as diversas formas artísticas e outras formas de linguagem.

Para esse momento, em que o diálogo foi aberto para outras linguagens que não fosse a dança ou o teatro, Eu, mediador, e os demais partícipes, trouxemos à apreciação do grupo poemas, contos ou histórias orais que fossem provocações e que os instigassem para uma nova leitura. A propulsão com esses poemas e histórias, que traziam a temática de referências negra, serviu como abertura de mais reflexões e, conseqüentemente, despertou novas percepções sobre o assunto da negritude que nos permeia. Os alunos/artistas puderam não apenas reagir às suscitações apresentadas, mas também puderam reorganizar suas ideias e jogar com as propostas que se apresentavam.

O momento do Constituir Saberes (CS) em que o aluno/artista organiza e projeta propostas em exercícios, torna-se essencial nessa proposta metodológica, para que os alunos/artistas possam exercitar a organização dos saberes em formatos diversos, obedecendo a uma coerência com as discussões abordadas. Portanto, dando vazão aos estímulos subjetivos para que se tornem exemplos de elaborações estéticas concretas, visíveis. Dessa maneira, dão-se ordenações simbólicas ao pensamento imaginativo. O instante da experimentação criativa com as motivações das técnicas e das discussões sobre a negritude e africanidades em seus contextos culturais e sociopolíticos se instaura no corpo e a partir da realidade, novas realidades são criadas. Portanto, analisando as novas realidades que a arte pode nos proporcionar, este trabalho vai em direção de uma criação corpórea que favoreça ao artista cênico novos conhecimentos e que, incorporados como a corponegritude na cena, possam indagar novas articulações e traçar complexidades na discussão do corpo e da negritude em nossos diversos palcos. Trago a tradição como

ponto de interseção para esse processo, não com o desejo de doutrinar, mas de emergir reflexões nos alunos/artistas envolvidos.

E é nesse sentido que aferimos a discussão da corporeidade negra na cena, conduzindo a percepção do corpo constituído de saberes da tradição e também provocando uma educação estética, considerando educação estética como

um conhecimento capaz de ajudar a reduzir a dicotomia entre a razão e o imaginário, integrando a emoção, a aparência e os sentidos, sendo capaz de provocar uma sinergia maior entre o pensamento e o sensível (Cordeiro, 2007, p. 115).

A reverberação poética/criativa – eixinho d – Projetar Saberes (PS)

O eixinho “Projetar Saberes” (PS) tem como princípio norteador a criação e a exposição de produções estético-artísticas propostas pelos alunos/artistas. É o instante em que a organização dos saberes apreendidos durante os momentos anteriores possa coadunar-se de forma coletiva (ou individual). O foco está no resultado da forma/estética de uma corporeidade que se apresenta a partir das matrizes negras experimentadas e constituídas no corpo, constituindo-se na memória corpórea. O resultado, criação dos alunos/artistas, propõe uma educação por meio da percepção corpórea mediante uma perspectiva interdisciplinar em que se envolvem diversas áreas do saber artístico, filosófico, antropológico, histórico, dentre outras que possam agregar-se a ela.

Figura 33: Experimento cênico *Dar cor que sou* – 2013



Foto: Rebecca Religare

Essa proposição artística mostra-se como mais um espaço de reflexão para que pensemos o papel das instituições de ensino no que diz respeito aos saberes da tradição negra em nossa sociedade. Mostra-se, aqui, como discussão que perpassa esse fazer no que diz respeito ao corpo nas expressões tradicionais da negritude brasileira. Apresenta-se como mais uma ponta de iceberg nesse imenso mar de gente que compõe este tão vasto mundo. Mundo este que ainda explicita em seus contextos sociais preconceitos racistas que inviabilizam, muitas vezes, a proliferação de experiências que propiciem a compreensão das diferenças.

Figura 34: Experimento cênico *Corpos do Brasil* – 2012



Foto: Arquivo do autor

As imagens acima são pontos de partida para o início do relato deste estágio do processo cênico-pedagógico. Elas retratam cenas-coreográficas dos experimentos cênicos intitulados *Corpos do Brasil* (2012) e *Da cor que sou* (2013) mostradas na exposição semestral *Cometa Cenas/UnB*, como resultado da elaboração estética deste processo. A partir da ludicidade e das características estéticas que evocam, volto-me a dialogar com a professora Kare-nine Porpino ao anunciar que partir das relações perceptivas com as danças da tradição, estas “revelam outras possibilidades de compreensão do fenômeno, especialmente pelas

possibilidades lúdicas e participativas da relação corpo, dança e meio técnico expressivo que definem esse universo” (Porpino, 2009, p. 29).

Desse modo, a ludicidade que permeou a prática desse grupo proporciona a revelação de uma postura dos corpos que nos guia a observar um estado de energia emanada pelos alunos/artistas em cena, fruto de um aprendizado técnico e de diálogos do corpo com o mundo da expressão popular. Aponta para um corpo como reflexo da africanidade que se teceu ao longo das experimentações, demonstrando as matrizes que se tornaram referências para os sujeitos. Posso aferir esse pensamento, quando relato a fala do aluno/artista após vivenciar todo o processo aqui proposto.

Nesse caminho entre a descoberta e a efetivação, surgem aspectos interessantes nos sentidos de uso dessas matrizes para a construção da cena na contemporaneidade. Depois de dançar e inserir esses movimentos em nossa memória corporal, na perspectiva de aludir essas corporeidades, transportou-se essas impressões à cena.

Pensar em outras noções de ritmo e fluência inspiradas nessas danças constrói um novo tônus para o corpo em cena; uma nova presença. Este cria imagens que desenham essa corporeidade negra que narra algo na própria composição teatral, no presente da ação (Vitor Hugo Leite, comunicação pessoal, 2013).

Esse depoimento revela, para o nosso processo, que houve uma compreensão e valorização dessa experimentação corpórea como fator que proporciona novas descobertas e que as expressões da tradição popular podem dialogar com a cena na contemporaneidade. Ou seja, é uma espetacularidade contemporânea que dialoga com o público e traz significados referentes ao ontem e ao hoje. Torna-se visível a constituição de um saber na elaboração do discurso do aluno/artista ao levar suas percepções, desde a aplicação da técnica até a produção de cena-coreográfica exposta ao público. Mostra a percepção de um “novo tônus” para o corpo que está em cena e que narra suas próprias ações. A técnica incorporada, a que se consideram traços da corponegitude, é exposta como reflexo de um aprendizado técnico/sensível.

No eixinho de Projeções de Saberes, foram pontuados alguns procedimentos para que se chegasse à produção estético-artística final. Vale salientar que essa mostra artística, exposta ao público e aqui relatada, não necessariamente teria de acontecer. As projeções dos saberes constituídos durante o percurso metodológico podem se dar fora do âmbito do espaço da universidade/escola, onde ocorreu o experimento, ou seja, a perspectiva de mostra pode existir ou não e pode ocorrer em outros espaços que não seja a escola, por exemplo. No entanto, a mostra do processo ao público, proporciona um diálogo que provoca a discussão da temática da africanidade no contexto social. Possibilita a visibilização das questões étnico-raciais na vitrine dos eventos artísticos. O espaço acadêmico é tido, aqui, como uma possibilidade para essas discussões. É normal, e deseja-se que o aluno/artista possa levar os saberes apreendidos nesse processo para seus trabalhos artísticos além das portas das instituições de ensino. Almeja-se que os reflexos deste trabalho possam contemplar as práticas de arte no cotidiano desses sujeitos.

Tomando como base os eixinhos anteriores – Sensibilização Motora (SM), Brincar com o Movimento (BM) e Constituir Saberes (CS), neste estágio em que os saberes constituídos se projetam em forma de criação artística, será revelado onde se pôde chegar com esse procedimento pedagógico. Há de se deixar claro que o foco deste trabalho está no processo vivenciado pelos sujeitos envolvidos. Busca-se contribuir com o preenchimento de lacunas que perpassam o aprendizado do artista cênico no que concerne aos saberes da africanidade presente nas tradições brasileiras.

Figura 35: Experimento cênico *Dar cor que sou* – 2013



Foto: Rebecca Religare

No resultado estético exposto pelo grupo de alunos/artistas, as referências técnicas e estéticas não precisamente devem estar óbvias nas elaborações artísticas nos diálogos com demais técnicas contemporâneas. Não precisam ficar presos às reproduções na criação ou recriação artística. Tem-se que atentar para que os elementos técnicos e estéticos sejam inspirações que não travem ou simplifiquem o trabalho proposto em cena. Poderá adentrar nas consolidações dos saberes constituídos, das percepções corpóreas vividas e das sensações emotivas despertadas, podendo aflorar subjetividades poéticas.

Ostrower (2013) nos diz que a criação está relacionada à nossa capacidade de selecionar os dados percebidos por nosso corpo inserido no mundo. Assim, integrando as percepções do mundo externo com as subjetividades e memórias internas do sujeito, os meios de criação artísticas se confirmam na concretização da produção de arte. A agregação de valores, de técnicas, de saberes é refletida na cena quando se é provocado, despertando para novos caminhos na criação do artista/aluno.

Na construção da corporeidade no aluno/artista, apresenta-se a descoberta da percepção do corpo para que se consolidem, a partir de então, saberes do povo negro que desemboquem em criação artística e que o corpo em cena possa ser revelador de mundos em constantes trocas pessoais e coletivas. Pois, se fosse possível dissecar a imaterialidade do corpo, como o faz com sua substância concreta, também seriam encontrados vértices em comum com outros corpos e pontos ímpares próprios daquele corpo específico.

A observação feita sobre o sincretismo em nossa cultura revela-nos que os diálogos, que se misturam e geram novas formas estéticas, são uma característica pontualmente presente nas expressões da tradição brasileira e refletem na constituição de nossa corporeidade. Dessa forma, com as mestiçagens instauradas em nossa cultura, principalmente as afrodescendentes, diferentes significados são estabelecidos e transformam essas expressões em uma infinidade de caminhos para ressignificarmos na cena contemporânea.

Figura 36: Cenas-coreográficas de experimentação cênica *Da cor que sou*



No que concerne à incorporação dos saberes da negritude presentes nas danças do maracatu e do maculelê, estabelecendo essas expressões como manifestações artístico-culturais, vê-se que o corpo se revela como arte ao ter a constituição dos códigos assimilados dessa maneira, ressignificando o sujeito envolvido nessa prática, pois “no que incorporo essas manifestações artísticas da cultura negra e as materializo através do meu corpo, estou me reconstruindo como sujeito, me ressignificando” (Karine Dourado – Aluna/artista).

A identificação de uma simbolização elaborada ao longo de um percurso histórico das etnias negras no Brasil mostra-se pertinente de modo a refletir que, educar-se sobre a presença das tradições brasileiras, pontualmente das danças de matrizes africanas, passa por uma falta de aprofundamento histórico e político. É necessário que seja permitido o entendimento dessas tradições como fatores socioculturais que transpassam os aspectos técnicos e revelam uma hereditariedade da cultura construída por pessoas ao longo da história. O corpo catalisa as formas simbólicas e as propaga em arte.

Portanto, neste processo cênico-pedagógico, pensar as danças propostas como possibilitadoras de gerar novos sentidos e que o corpo seja percebido e compreendido como uma totalidade, que pode ser transfigurador, é uma razão forte para que outros processos dessa natureza ocorram com mais frequência. Com isso, permitir que o fazer artístico contemporâneo possa trazer à tona as expressões da tradição que se perpetua através do tempo faz a arte ganhar, cada vez mais, janelas que ventitam e nos conduzem a um momento de inter-relações artísticas que projetam relações interculturais vigentes na atualidade.

Considero então, que a vivência com as danças tradicionais da cultura afro-brasileira torna-se uma referência de educação em nossas instituições como uma continuidade da libertação da expressão desses grupos historicamente marginalizados. Permite-se o exercício do respeito para com a diversidade presente na cultura brasileira e, dessa forma, desmistificam-se os conteúdos referentes à cultura afro-brasileira (Santos, 2002). Mostra-se um desafio no trabalho da educação artística na cena atual, em busca de uma afirmação da estética afro-brasileira presente em nossas expressões artísticas da tradição popular.

Um corpo sujeito construindo interlocuções de saberes com a arte e a tradição do povo

*Um signo não remete a uma significação se não for através de
uma convencionalidade cultural.*

David Le Breton (2009)



Figura 37: Experimentação cênica Da cor que sou – 2013

Foto: Rebecca Reilgare

Quero conduzir nossa discussão para refletir sobre as expressões da tradição popular como condutoras e propiciadoras de constituição de saberes. Trago para incitar à reflexão a fala do historiador Joseph Ki-zerbo (1979) ao dizer:

em África, mais do que em qualquer outra parte, caminhamos sobre o nosso passado. A maior parte da história africana está enterrada e, para interrogar seriamente o passado deste continente, é preciso procurar abaixo da terra. Mas não se deve ir lá sem guia nem desordenadamente, porque, “quando não se sabe o que se procura, não se compreende o que se encontra” (p. 47).

Tomando como referência essa orientação, de que para se perguntar sobre a história desse povo é preciso escavar a terra, remeto-me a uma ancestralidade, a uma visita ao mais velho e ao respeito que foi construído no decorrer de nossa história. Faz com que retomemos a necessidade de visitarmos constantemente as bases edificadoras de nossas memórias na atualidade. Porém fica clara a orientação de Ki-Zerbo, para que não se queira escavar a terra de forma desorientada, sem propósitos definidos, sem guias. Desse modo, o trabalho apresentado aqui se mostra como uma possibilidade de construção de diálogos e escavações de nossas memórias. A proposta metodológica aqui apresentada indica-se como provocadora de descobertas das raízes da tradição herdada por povos negros que construíram a nossa cultura. Através de procedimentos metodológicos dessa natureza é possível aproximar alunos/artistas da pluralidade cultural existente na cultura brasileira.

O espaço acadêmico é um forte referencial de edificação de saberes para jovens artistas, mas a ruptura com os padrões canônicos é um fator que causa sedução como aprendizado possível. A quebra das fórmulas institucionalizadas é um elemento de provocação nos espaços acadêmicos e favorece amplas discussões sobre a dinâmica da construção do saber na nossa história social. Ao perceber expectativas com tais formatos de rupturas, o aluno/artista em formação detecta, positivamente, como possíveis respostas para as indagações iniciais que os moveram para um percurso de edificação de saberes. Os alunos/artistas desejam novos caminhos de descobertas corpóreas que possam contribuir para o seu trabalho cênico, e é papel das instituições de ensino propiciar essas descobertas.

O processo apresentado mostra-se como educação estética e artística em diálogos com as tradições vivas na atualidade. Assim, esses diálogos propõem-se a deixar borradas as fronteiras entre as culturas tradicionais e os espaços acadêmicos que, em momentos, fecham-se para práticas dessa natureza. Abrem-se para uma perspectiva de continuidade de uma história que não está na sua estilização estática, e sim, na capacidade da transformação. Quero com isso, promover a convivência com segmentos de uma cultura viva na contemporaneidade.

Para continuar nossa conversa, trago ao centro do diálogo o verbo “entregar”. Essa palavra, em linguagem de dicionário, está relacionada a passar à posse de algo ou alguma coisa para alguém, deixando aos cuidados ou mesmo dar-se. A importância dessa palavra vem ao encontro do significado da palavra tradição, que vem do latim *traditio*, em que o verbo é *tradere*, significando exatamente entregar, trazer, transmitir. Portanto observaremos, em

diversos campos de discussão, a palavra “tradição” ligada ao ato de transmissão, de entregar ou repassar saberes, em que se perpetua por meio da passagem pelo tempo, de geração a geração. Essa transmissão de valores, de práticas está fortemente ligada aos processos de educação do cidadão.

A tradição que trazemos até os nossos dias são vínculos criados pela sociedade por meio de sua memória. Faz com que alimente e projete as perspectivas futuras, as memórias que perpetuamos em nossas vidas. A tradição não é apenas um conjunto de valores que buscamos seguir, visto que, segundo o filósofo e crítico de arte Gerd Bornheim (1987), a tradição não irá apenas abordar nossas opiniões ou conhecimentos, mas vai além, tratando “também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade” (p. 20).

As muitas heranças artísticas da coletividade social habitualmente são apreendidas por meio da oralidade. Muitas vezes ganham um poder absoluto por carregarem a autoridade dos povos passados (Bornheim, 1987). No entanto, para que continuemos a vivenciar e participar ativamente dessas expressões constituídas ao longo do tempo, faz-se necessário, em alguns momentos, romper com formatos estatizados para que o fluxo dinâmico do evento ou produção de arte possa surgir como perspectiva de sobrevivência. Nas danças tradicionais afro-brasileiras, a imutabilidade, algo que mantém uma estrutura fixa para ser repassada, não é uma verdade absoluta. Ao perceber a longevidade e a presença na contemporaneidade, não se podem desconsiderar as mutações que estas sofreram e sofrem para que possam estar no momento presente, nas corporeidades que se formam e transformam.

Vivenciar e atravessar as informações contidas nos códigos dessa corporeidade diante das suas transformações projeta para o futuro das características de uma história que se preserva. O novo se integra e não silencia os elementos contidos na expressão tradicional. Para isso, as características instituídas da tradição são elementos que norteiam essas mudanças. Esses “costumes”, como diz o historiador Eric Hobsbawn (1984, p. 10), em seus estudos sobre a invenção das tradições, têm a função de “dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o exposto na história”.

A arte produzida nas comunidades populares é viva, é transformadora e dinâmica. Ela reivindica e mostra, ainda, uma luta constante do povo em querer ser ouvido e contemplado socialmente. A manutenção e recriação estética da arte de tradição popular pelos seus participantes é um ciclo que se movimenta em sentidos de idas e voltas. A contribuição das experiências pessoais em diálogo com o coletivo, com novas mídias e informações, reinventa as expressões da vida em sociedade hoje. Não só na atualidade se pontua esse fato, mas essa dinâmica já foi observada por Edson Carneiro (2008) em meados do século XX ao dizer que “o povo atualiza constantemente as suas maneiras de ser e participa ativamente da vida social, utilizando todos os meios ao seu alcance para fazer ouvir as suas queixas e as suas esperanças” (p. 16).

Portanto, ao pensarmos nas expressões de artes das culturas tradicionais como fonte de estudos e de apreensão de saberes, tem-se como norteadora a reconstrução dessas tradições como memória, história de um povo, de um passado com tradição, mas que sirva para refletir o momento presente. Que possamos observar o contexto contemporâneo dessas formas de artes, projetando-as para um futuro. Para isso, as tradições da cultura negra são fontes para se compreender quão rica e múltipla é nossa história artística. Embora claramente se perceba a dificuldade de encarar a cultura negra em nosso país de maneira respeitosa e de igualdade, é preciso estabelecer concretamente os fios perdidos entre a nossa nação brasileira e a ancestralidade africana.

O entendimento de que os saberes da cultura tradicional de matriz africana estão presentes na nossa história e que, ao vivenciá-los, constituem-se no conhecimento do aluno/artista, foi um reflexo desta experiência. O encontro da dança de matriz africana agrega técnicas e valores na produção artística, ampliando a perspectiva de diálogos maiores das artes cênicas com as danças tradicionais afro-brasileiras.

Na proposta metodológica, ora apresentada, manifesta-se o desejo de que as danças de matrizes negras vivenciadas pelo aluno/artista da cena possam ser agregadoras de saberes. Que constituam procedimentos não só de compreensão estética e artística, mas também se processem diálogos com o mundo percebido. Para além disso, há o propósito de suscitar a ampliação de discursos que insiram a arte, a estética de negritude em nosso país. Evoca as artes que permeiam os diversos cantos de nossa geografia, que se mostram por diversas mídias e, muitas vezes, não se projetam com sua devida valoração. Segundo Santos (2002, p. 119), “chega-se ao âmago da complexidade quando se procura compreender os valores civilizatórios africanos na cultura brasileira”. A autora considera que há uma resistência do espaço artístico-cultural em relação ao africano. Portanto, concordo com a proposição e acréscimo que a marginalização das tradições afro-brasileiras ainda é fator de alerta no circuito artístico brasileiro, deixando as formas estéticas tradicionais populares à deriva.

Nesse processo cênico-pedagógico se insere o anseio de romper com as ideias massificadas de uma cultura negro-brasileira que está à margem durante nosso percurso histórico. Traz-se à cena a africanidade instituída no Brasil, com o intuito de provocar, de despertar e de propagar os saberes que as expressões populares de raízes africanas possuem.

Quando proponho as danças tradicionais como estudo, não as considero datadas. Ao pensar sobre essas manifestações dançantes, percebo que uma grande maioria de pessoas, pesquisadores e estudiosos da tradição popular, ainda se encontram com o pensamento romântico do século XIX, fazendo com que, em pleno século XXI, ainda queiram uma pureza, uma ingenuidade e um reflexo de uma vida campestre nessas danças. Portanto, ao apreender as danças maracatu e maculelê (dentre outras) nos dias de hoje, faz-se necessário compreender os novos contextos e realidades em que os sujeitos estão inseridos na contemporaneidade, visto que, nestas danças, “corpos novos, contemporâneos e de diferentes nacionalidades estão a dançar e já não são mais as mesmas” (Souza, 2013, p. 154). A presença de novos corpos dançantes alheios às comunidades

nativas em que são perpetuadas essas práticas é uma realidade pontual na dinâmica dessas expressividades. Ao estudar essas expressividades, não se podem fechar os olhos para a presença de jovens, pesquisadores, turistas, curiosos em geral que queiram se aproximar de forma afetuosa com essas expressividades. Eu sou um exemplo concreto dessa relação.

Nesse ponto de vista, a propagação cultural se dá de maneira rápida e a forma de conhecimento já não é mais a mesma, sabendo-se, portanto, que as danças já são vivenciadas em contextos que não são os rituais de outrora. A autenticidade e a pureza defendidas pelos românticos do século XIX já não são mais algo que caracteriza a propagação e vivência dessas danças por diversos corpos diferentes. Hoje vemos jovens na capital de Brasília a dançar coco de roda, crianças na periferia paulista a jogar capoeira e jovens na Holanda a dançar maracatu. Esses novos “brincantes” dançam pelo simples ato e prazer de dançar. Buscam a socialização e o partilhamento com outros corpos e culturas. Concordo com a pesquisadora portuguesa Fazenda, que critica a maneira romântica de como são vistas essas danças ao dizer:

os modos de existência sociais e culturais da arte, e da dança em particular, tornam difícil a manutenção da operacionalidade de categorias e conceitos forjados em outras épocas que hoje já não reconhecemos por completamente (Fazenda, 1993, p. 67).

Desse modo, as matrizes corporais afro-brasileiras presentes no maracatu e maculelê são passíveis de reelaborações, para que permaneçam em seu atravessamento pelo tempo.

A estética da arte da tradição popular ainda é alvo de preconceitos nas discussões estabelecidas nos ambientes acadêmicos, ainda se percebem resistências veladas quanto à inserção dos conteúdos presentes nas expressões de arte das comunidades periféricas. Pondero que não encarar essa temática nas instituições de ensino, dando o valor que merece, é tirar uma significativa parcela do aprendizado do cidadão aprendiz. Expressões de arte como maracatu e maculelê apontam contribuições relevantes para a valorização e assimilação das estéticas tradicionais como procedimentos do conhecer.

Essa relação de aproximação com as danças afro-brasileiras como abordadas em nosso processo cênico-pedagógico é um fator que colabora na constituição de saberes do sujeito artista da cena. A experiência com o corpo suscita reverberações que vão além de um saber cognitivo. Os saberes se expandem em diversos conceitos, em diversas áreas de conhecimento.

É da mãe África que herdamos tantas expressividades que se mostram por meio do corpo e da musicalidade tais como a destreza do jogo na capoeira, o movimento presente nas rodas de samba, os saracoteios e desafios presentes no frevo, a excepcionalidade e imponência dos cortejos como o maracatu, dentre tantas outras formas de cultura artística que os povos negros instituíram em terras brasileiras. Vê-se então que, do sofrimento de um povo escravizado, sua força e axé faz surgir arte, vida. Pois como diz Carneiro (2008, p. 59) “não nos aproximamos, sequer, das margens do grande rio de alegria e de beleza que o escravo, com suor e sangue fez surgir nos cenários de seus sofrimentos”.

Proponho então, entender os contextos das danças afro-brasileiras de nosso território nacional, para que possam surgir processos de criação no âmbito educacional de formação artística. Com práticas dessa natureza, abrem-se portas e janelas para que o aluno/artista da cena possa edificar pontes entre seu aprendizado anterior, suas experiências com o coletivo e suas percepções consigo mesmo. O ser humano é sujeito subjetivo e sua criação artística expõe as subjetividades alocadas nas experiências vividas. Portanto, vivenciar/estar em contato com culturas oferece inspirações para a criação artística. Adentremos então no campo da subjetividade como sendo um fator relevante a ser considerado em nosso processo cênico-pedagógico. Acredito que a descoberta das possibilidades criativas se dá na experimentação e enfrentamento do sujeito com suas experiências subjetivas, íntimas, fazendo com que se concretizem em produto estético, em experiência sensível.

A cultura negra e as relações da subjetividade, corpo e criação artística

No universo das artes cênicas, comumente ouvem-se as palavras “corpo” e “subjetividade” caminhando muito próximas, em diálogo provocador. Como contributo para essa discussão, envolvendo pontos importantes para o processo de criação do aluno/artista como seu corpo e a subjetividade que o envolvem, abre-se espaço para refletir sobre esses aspectos e seus enlaces no campo das artes populares, em particular, de matrizes africanas.

No percurso histórico, percebemos mudanças em campos epistemológicos, como na antropologia, na sociologia, nas artes, dentre outros que redimensionam os pensamentos vigentes. Tais mudanças ocorreram e ocorrem, contribuindo para que novas perspectivas sejam apontadas e novos conceitos sejam reelaborados a partir dos já existentes. Para essa discussão em que a subjetividade está no processo de educação do sujeito, busco a contribuição da psicologia por meio do pensamento elaborado por González Rey (2008) no que diz respeito a esse tema. Esse estudioso da psicologia, da educação e das culturas irá dizer que “o sujeito que aprende implica integrar a subjetividade como aspecto importante nesse processo, pois o sujeito aprende como sujeito e não como intelecto” (González Rey, 2008, p. 33). Para reforçar a teoria do psicólogo neste trabalho, considerarei a sua relevante contribuição quando expõe conceito de subjetividade em vê o sentido subjetivo como um sistema simbólico-emocional que se desenvolve constantemente, e esses aspectos caminham juntos, sendo recíprocos e “sem que um seja a causa do outro”, causando constantes e, também, imprevisíveis sentidos subjetivos. Esses sentidos são importantes motivações no processo de educação e da criação nas artes cênicas, nas artes corpóreas. Assim sendo, acredito numa prática de subjetividade elaborada pelo homem que se alimenta das práticas sociais, da história que cada um vivencia e da cultura que o permeia em seu grupo social. No conceito de González Rey (2008), a subjetividade está em nossa natureza, cultural e histórica. O sujeito está integrado com suas ações em contextos diferentes, com a sua história própria e os espaços múltiplos em que ocorre a subjetividade social.

Posso aferir essa essência da subjetividade do sujeito refletida nas produções estético-artísticas dos alunos no processo cênico-pedagógico. As subjetividades presentes nas expressões tradicionais do maracatu e maculelê são cruzadas com as próprias experiências dos alunos/artistas no momento Projetar Saberes (PS), refletidas na imagem que segue.

Figura 38: Experimento cênico *Da cor que sou* – 2013



Foto: Rebecca Religare

A cena elaborada pelos alunos/artistas, em que se evidencia um casal de cores de peles distintas, expõe o desejo de um diálogo unificador e não racista. Suscita a diluição socialmente dessas questões que seguem os povos negros há milênios. Essas situações preconceituosas são representadas por bolas de encher que, em um jogo de ações físicas, sem palavras, são estouradas pelos artistas em cena. Enfatizo que a elaboração da cena é resultado de diálogos entre os alunos/artistas que propõem ao educador/diretor suas ideias estéticas. Para mim, condutor do processo, essa cena, dentre outras, revela situações vividas pelos partícipes no cotidiano evidenciando problemáticas que colaboram para a construção da subjetividade de cada um. Vejo como sendo fruto das subjetividades individuais em conexão com o grupo e a objetividade estética como arte.

Reforço essa compreensão, visto que as descobertas envolvendo os contextos das danças do maracatu e maculelê, como o discurso da negritude, são contempladas pelos alunos/artistas, expondo em suas elocuições, elementos da subjetividade que envolvem tais expressões de cultura. Por meio da atitude da corponegritude instaurada, eles fazem constatações, como se vê no depoimento seguinte:

entre as descobertas epífanas que se fizeram acerca da corporeidade negra está, em primeiro lugar, a consciência de que ela não se limita à cor do corpo, mas tem esta como artefato representativo de si, ou seja, a cor negra é apenas um possível aspecto da corporeidade negra, mas não a encerra absolutamente (Milena Fernandes, comunicação pessoal, 2013).

A indicação da experiência subjetiva do corpo reflete um entendimento dos aspectos socioculturais que vai além de elementos estéticos que possam representar uma etnia. A subjetividade construída no sujeito em diálogos com as tradições faz gerar sistemas auto-poieticos que podem se organizar, fazer elos com o atual e o passado, com a gênese de suas histórias. Cria-se então, possibilidades de relacionar-se com o passado, presente e projetar o futuro. À luz de uma história construída por grupos sociais em momentos passados, de uma cultura tradicional, mas que são presentes e vivos na atualidade, é possível delinear criações subjetivas em um corpo em processo de aprendizagem. Um corpo que apreende e descobre possibilidades de criações a partir de propostas vivenciadas junto às expressões elaboradas por comunidades tradicionais.

O saber incorporado sugere que o homem, em sua razão, seja questionado constantemente e se reconfigure diante das experiências vividas. Desse modo, empolga-me a defesa de Fernando González Rey (2012) com a ideia de que a subjetividade é uma definição encontrada nas discussões ontológicas no que se trata dos processos psíquicos da humanidade, bem como das instituições sociais e suas práticas. Ele diz que “a subjetividade não é oposto do objetivo, é uma qualidade da objetividade nos sistemas humanos produzidos culturalmente” (p. 58).

Pensando na perspectiva do subjetivo como qualidade do objetivo, o corpo é um elemento a ser percebido e entendido como fundamental para a constituição das subjetividades de cada um de nós. Nesse sentido, fortifica-se a hipótese de que a criação artística é reação aos estímulos culturais. Estímulos vivenciados em experimentos e descobertas de signos a partir da sensibilidade que envolve o psíquico, as emoções e os sentimentos. Penso que se pode construir a identidade do sujeito agregando as configurações subjetivas que o envolvem em seu mundo, em seu meio social. Desse modo, a subjetividade será a responsável pela dimensão de sentido subjetivo das produções culturais humanas.

O encontro com outras culturas que não sejam as que lhe pertencem provoca no corpo um novo sistema de saberes técnicos e contextos socioculturais. Desse encontro, resulta a constituição do saber do corpo (como expressão de cultura), do outro e de si mesmo. Em nosso trabalho, a reverberação das subjetividades dos e nos sujeitos envolvidos mostra-se na criação ou nas leituras que se deram, tendo como parâmetro as expressões de artes afro-brasileiras. A exposição do resultado estético-artístico para a comunidade acadêmica mostra as subjetividades em suas singularidades e a comunicação entre estas por meio da criação coletiva.

O professor e escritor português Gonçalo Tavares (2001) traz uma reflexão pertinente sobre a subjetividade e o corpo. Ele lembra que pensar sobre o corpo é saber que há diferença e singularidade existente no ser humano, e este não é só pensamento fechado em si

mesmo, mas “principalmente o que se abre diante de si”. Pensar o corpo de forma original é assumir-se o diante de si, mutabilidade infinita que irá alimentar o ser em constantes processos. O autor afirma que “a uma objectividade morta contrapõe-se uma viva subjectividade, reedificada a cada instante” (Tavares, 2001, p. 55). Essa renovação privilegiada no corpo vem a contrastar com a desvalorização presente no pensamento mecanizado do período modernista. Faz-se, então, por bem, entender que a subjectividade “fornece um entendimento da realidade como resultado da experiência do ser [...], entendendo-se que o homem não é um ser diante do mundo, mas um elemento do próprio mundo que só se justifica perante este [...]” (Tavares, 2001, p. 55). Assim, o homem em sua corporeidade, saboreia a realidade em seus experimentos antes de oficializar, em seu conhecimento, um conceito. Dessa forma, vem a confluir com o pensamento de Merleau-Ponty quando esse manifesta que as relações com o que se percebe do mundo constroem a corporeidade do sujeito. As coisas que estão diante do corpo e em seu entorno se transformam constantemente, e isso influencia o seu processo de ser no mundo.

Observo que a dicotomia propagada ao longo do tempo entre natureza e cultura, social versus biológico, indiscutivelmente agregou cicatrizes aos corpos. Essa separação não contribui para que o sujeito possa elaborar conhecimentos. O corpo e suas subjectividades fazem parte de um mesmo ser no mundo. Não há como separar os aspectos sociais, culturais, biológicos, psicológicos como sendo algo fora do corpo. Nesse sentido, esses aspectos influenciam nos processos de conhecimento do indivíduo e em seus processos de relações com a sociedade.

A tradição construída e herdada pela comunidade está inserida em um grande complexo de configurações sociais que influenciam nas subjectividades criadas por esses sujeitos. Considerando a teoria da subjectividade de González Rey (2012), ousar falar que o corpo que vivencia expressões da tradição elabora sentidos e significados a partir dessas expressões de cultura. Para a elaboração de sentidos no aprendizado, na projeção artística, há de considerar a existência de uma dinamicidade e complexidade em constante instabilidade. Desse modo, os significados são apenas zonas que se fazem ter sentidos no contexto da linguagem. Trabalhar com essas zonas é um estímulo para a elaboração de saberes na educação contemporânea. Nesse sentido, pensar nas subjectividades que nos permeiam leva-nos à criação de significados coletivos feitos pelos indivíduos que vivem suas experiências em suas comunidades, tornando-se, em muitas de suas expressões, pilastras essenciais para possíveis reflexões no campo da arte e do corpo que produz códigos. Observo essa reação de descobertas quando alunas/artistas relatam:

para o “pensar” da cultura brasileira, não se pode deixar de estabelecer uma construção dos ritmos e danças africanas de seus significados, não só como uma visão religiosa ou de cultura, mas sim de mundo, de significação de corpo, e uma linguagem que ultrapassa as realidades do próprio corpo, um contexto de corporeidade (Lília Campos, comunicação pessoal, 2013).

Descobrir a corporeidade negra é descobrir um corpo marcado fortemente, tanto em movimentos, quanto, também, nas interpretações que ele sugere. Acredito que as memórias históricas de batalha por espaços, por liberdade, por direitos, constituem imagens particulares, que, se reproduzidas, contribuem, atualmente, para a construção de uma sociedade mais coletiva, mais humanizada (Karina Dourado, comunicação pessoal, 2013).

Sim, o corpo constrói códigos e sentidos que influenciam na produção de subjetividade individual/coletiva. É isso que esses artistas aprendizes expõem em suas descobertas. A constituição de uma corporeidade que vai além de movimentações e se encontra com heranças seculares entregues por gerações a gerações.

É interessante pensar na subjetividade que o indivíduo constrói a partir dos sentidos que a sociedade lhe oferece, fazendo com que exista um diálogo entre sociedade e sujeito na elaboração desses sentidos, influenciando um ao outro. Assim, nessas construções, podemos pensar nas atividades corpóreas, ou seja, as que têm o corpo como elemento de linguagem realizado pelo homem, como caminhos de subjetivações e reverberações artísticas.

Percebo, a partir das minhas observações dos grupos de maracatu e maculelê, em seus espaços de origem, que seus brincantes, ao dançarem, demonstram uma espontaneidade que sugere a individualidade do sujeito. Revelam também uma unicidade dentro de um sistema padrão que revela a organização estética do grupo e reverbera na experiência do sensível que chega até os olhos de quem vê. O corpo possui uma historicidade que se transforma, e isso faz com que novos gestos, movimentos ganhem novos significados na medida das descobertas e experiências que se adquire. Revela, assim, uma constante reorganização.

Desse modo, considera-se que a construção do movimento individual emite uma singularidade do brincante envolvido na manifestação e que, o agrupamento desses indivíduos fará com que haja uma necessidade de organização dos movimentos em grupo. Sugere, assim, uma nova construção do movimento no aspecto coletivo, daí o surgimento de rodas, fileiras, deslocamentos etc., formando características do desenho coreográfico expressas nas manifestações espetaculares do povo.

Ao longo dessa conversa, venho enfatizando a hipótese de que o conhecimento reverbera no corpo do artista da cena diante do aprendizado técnico e poético que as expressões da tradição popular negra apresentam. Ele, no contato com as expressividades da tradição do povo, ao longo de suas experiências, vai se impregnando de subjetividades e a arte da cena é um meio de representação desse aprendizado. Partindo das matrizes corpóreas afro-brasileiras, o aluno/artista pode considerá-las como inspirações essenciais agregadas na corporeidade em conexão com a historicidade, os axés (energias) que permeiam essas expressões. Desse modo, as relações que o sujeito participe da vivência de cultura artística irá criar com seus processos subjetivos possibilitarão a organização de seus saberes, definindo suas relações com o mundo com que está envolvido e fazendo suas escolhas estéticas. Avalio que a aproximação com a cultura afrodescendente de nosso

país, os fatos históricos, estéticas visuais e corpóreas mostraram-se como campos de percepção e descobertas de sentidos subjetivos.

O sujeito aprende como sistemas e o corpo é um sistema que aprende. Um sistema que se relaciona com as emoções, com afetividades, e estas influenciam no aprendizado e nas subjetividades. Como José Gil (1997), vejo o corpo em todos os seus sistemas como um “catalisador” de conhecimentos, formando um ser sujeito de suas subjetividades. Confirmando a fala de González Rey (2008) ao dizer que “trabalhar em uma perspectiva de ‘passar conhecimentos’ demanda menos criatividade do que trabalhar em uma perspectiva de incentivar processos de aprendizagem e desenvolvimento reais” (González Rey, 2008, p. 79). O sujeito, diante de sua tensão na singularidade produtiva, deve ter aberturas para que se alimente das experiências vividas e, dessa forma, alimentar o seu universo com o aprendizado construído.

Mais uma vez, reforço a viabilidade dos processos de aprendizagens artísticos comprometidos com a criação de sentidos subjetivos por meio de suas elaborações estéticas, expondo os conhecimentos aprendidos e mostrando a individualidade do sujeito a partir de suas próprias posições.

O apreender estéticas da tradição negra para a cena no espaço da educação

Retomemos a discussão da inclusão dos estudos da cultura afro-brasileira instituída pelas leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08, dando um aporte valorativo para que seja discutida a temática da africanidade em nossas intuições de ensino formal, bem como não formal. Considero de fundamental importância essa temática nos diversos níveis de ensino, da educação infantil ao curso em nível superior. Vejo como um constante desafio de alocar conteúdos que patrocinem um discurso crítico sobre esse tema. Tarefa que instiga constantemente e que considero inacabável. Apertar nessa tecla nada mais é do que reafirmar a importância desse tema em nossas instituições e que tão fragilmente percebemos a imersão aprofundada.

Após a promulgação das leis citadas, comumente encontramos o ápice dessa discussão nas instituições de ensino em datas como 20 de novembro, oficializada como dia da consciência negra, ou 13 de maio, datado como promulgação da “libertação” da escravidão no Brasil (sendo esta data, questionada e problematizada). Tendo como parâmetro espaços de ensino que perpasssei em minha trajetória como docente, percebo que é possível ver uma movimentação (ainda tímida) na abordagem do universo da negritude mostrando-se como conhecimento fundamental. Não vejo fortes ações no campo das artes que demarquem a presença das linguagens artísticas como áreas que discutem e produzem inspiradas nesse assunto. Atento a essa situação, nesse modelo de processo cênico-pedagógico se insere uma porta aberta para discussões e atividades que revelam a arte negra presente nas manifestações tradicionais do país. Perceber ser possível desenvolver uma corponegritude que enaltece as conquistas da cultura e dos povos negros em nosso currículo educacional, mostra-se oportuno.

A propagação e compartilhamento da experiência ora relatada, promove a crítica aos direcionamentos de conteúdos oferecidos pelos órgãos oficiais. Os educadores têm a oportunidade de refletir, pensar a realidade social, tendo os aspectos da diversidade cultural como parâmetro.

Para essa contribuição a proposta metodológica aqui defendida se insere como possibilidade e agregação dos valores da cultura afro-brasileira em nosso território nacional. Por meio das danças tradicionais de matrizes afro-brasileiras, tem-se uma oportunidade de discutir os valores e estéticas presentes nessas formas de manifestações do ser humano. Para Porpino (2009, p. 53) “a dança se constitui uma significativa possibilidade de manifestar o corpóreo, o sensível; dimensões essas negligenciadas ou tidas como menos importantes no pensamento educacional do ocidente”. Com isso, relembro como a dança já foi desvalorizada, proibida, desprezada ou com imposição de regras no decorrer da história. O corpo foi muitas vezes negado e, por conseguinte, os vínculos artísticos que ele possuía são comprometidos de acordo com os desejos de uma sociedade. Assim, claramente os aspectos que denotavam desejos de liberdades corpóreas foram castrados em nome dos pseudoformatos de padronizações sociais, e o povo tem, ao longo da história, o legado de trazer propostas livres para vivências do corpo e, conseqüentemente, são essas vivências que são banidas socialmente, a princípio e, academicamente em sequência.

Lembro que, durante as aulas práticas, problemáticas como deixar o corpo relaxado e aberto para novas experiências surgiram como um fato pontual. Experimentações com o quadril, por exemplo, foram dificultosas. Surgem dificuldades em mexer o quadril, por exemplo, considerado como região sexuada, vulgar. Demonstra reflexos de uma sociedade castradora, que dita quais partes corporais devem ser no momento X ou Y. Define comportamento de gêneros, porém vejo o contributo dessa vivência corpórea quando promove o rompimento com essa limitação e provoca a libertação e descobertas no sujeito ao perceber o corpo como um todo, o que possibilita a quebra de paradigmas construídos ao longo da história e leva-nos a reconstruir as ideias que envolve nossa corporeidade.

Não tão distante, percebem-se as proibições, o isolamento, a não importância para os estudos e vivências da dança ainda nos dias de hoje. Quando foi alterada a LDB, por meio da Lei nº 9.304/96, 20 de dezembro de 1996, que obriga a linguagem da dança no currículo artístico das escolas, vê-se o quanto o espaço para essa linguagem de arte é insuficiente, carecendo, a partir de sua instituição, de profissionais aptos para tal. Embora hoje se encontrem diversos cursos de formação de docentes para a dança, vemos as formas de criações artísticas desse campo de conhecimento ainda como meio para chegar a objetivos de outras disciplinas e projetos, deixando a desejar o verdadeiro papel dessa disciplina como área específica de construção de saberes.

Refletindo sobre a situação de um número insuficiente de professores qualificados para o ensino de dança e o uso das danças, principalmente de tradições populares como recurso didático para outras disciplinas ou eventos festivos, evoco a proposta metodológica aqui exposta.

Essa proposição metodológica contribui e viabiliza com a formação de alunos/artistas. A execução dessa proposta nos diversos ambientes de ensino não só promove o

conhecimento técnico e criativo, mas também demarca o papel do ensino de dança nessas intuições. Pontua que as artes da cena têm espaço e necessitam estar presentes nos conteúdos que formam o sujeito cidadão. Por fim, em meio à metodologia que compõe esse processo cênico-pedagógico, o aprendiz pode constituir saberes da cultura afro-brasileira ao ser constituída a atitude de corponegritude.

A corponegritude construída no aluno/artista por meio de seu aprendizado corpóreo junto às danças tradicionais, visando a reverberações no seu trabalho em cena, há de atender ao chamado dos contextos que envolvem o partícipe da experiência e a expressão que este estará a vivenciar. Entendo a presença dessa atitude corpórea como reflexo de saberes constituídos da cultura afro-brasileira. Portanto, viver a tradição de uma cultura não quer dizer necessariamente que se vão preservar as marcas deixadas por um povo no passado, temendo a história se apagar. Mas sim, que possam ser construídas relações e incorporações dos saberes de modo crítico na atualidade. Que o artista/aluno possa ser um sujeito partícipe de uma (re)construção da memória da cultura.

O contato do aluno/artista de artes cênicas com danças de matrizes afrodescendentes leva ao alargamento e rompimento dos conceitos e preconceitos estabelecidos ao longo do percurso do ensino nas nossas intuições. Projetos desta natureza visam romper com as ideias pré-estabelecidas do universo da cultura do povo negro.

Esses estudos demonstram a necessidade de uma ação pedagógica de combate ao racismo e aos seus desdobramentos, como preconceito e discriminação étnicos estarem ocorrendo no cotidiano escolar, provocando distorções de conteúdo curricular e veiculando estereótipos étnicos e de gênero, entre outros, por intermédio dos meios de comunicação e dos livros didáticos e paradidáticos (Caputo, 2012, p. 244).

Nesse contexto, preocupa-me a propagação de preconceitos que vemos no ambiente escolar ao se falar e vivenciar a cultura afro-brasileira. Preconceitos instaurados contra o negro em nossa sociedade refletem nas instituições de ensino, da educação infantil ao ensino superior. Essa foi uma das motivações que me levaram a dissertar sobre essa temática neste momento. A ausência de um debate social constante nos diversos ambientes, como família, escola, trabalho, faz com que a formação do cidadão não aconteça de maneira crítica. Nesse sentido, a descoberta ou redescoberta das danças tradicionais são meios de romper com uma normalização imposta de uma cultura menor e desprezível no que se refere aos povos negros.

A conquista da inserção de conteúdos relativos à história e à cultura afro-brasileira no currículo escolar faz com que se abram caminhos para quebra de paradigmas fortemente estabelecidos em nossos currículos. O modo como está organizado o currículo educacional direciona o que devemos e temos que aprender para se formar um “bom” cidadão.

Nesse longo tempo de tradição educacional brasileira, muitas segregações foram criadas, reforçando, assim, as mazelas que na atualidade se buscam apagar. Nessa perspectiva, Stela Caputo (2012, p. 242) irá endossar ao dizer que o Brasil está marcado por

uma hegemonia euro-brasileira, ficando as culturas afro-indígenas fora dos currículos escolares, e com isso “subtraem das classes populares importantes instrumentos de etnicidade, autonomização social e cidadania impondo-lhes a branquidade”. Assunto que é provocador e de fundamental observação no cotidiano dos espaços de ensino em nossos dias, visto que a cultuação da pele branca ainda é fortemente propagada como superior, fazendo com que a ideia racista se fortaleça, infelizmente.

Sobre o racismo no ambiente escolar, Eliane Cavalleiro, no intuito de elevar a autoestima dos grupos de indivíduos discriminados por esse motivo, revela-nos a presença, muitas vezes velada, dessa situação tão delicada. Ela reforça a necessidade de trabalhos que levem a temática da negritude e suas reverberações para contribuir com a diluição do racismo e elevação do ser negro.

De acordo com diversos estudos nas escolas brasileiras, o racismo aflora de inúmeras formas, ocultas ou não, conseguir lançar alguma luz sobre os conflitos étnicos no âmbito da educação escolar representa o interesse central de muitos pesquisadores que estudam essa questão (Cavalleiro, 2000, p. 32).

Portanto considero que há uma carência de revisões nos diversos materiais didáticos para os diálogos sobre a temática da africanidade presente nas instituições de ensino formal. Desse modo, a fala de Alves (2011, p. 15) sobre dança e pluralidade cultural corrobora com minhas reflexões ao dizer que “as diferenças étnicas existem e precisam ser respeitadas, e o que de fato precisa ser banido é a desigualdade social sofrida durante cinco séculos por essas populações no Brasil”.

Ainda considerando a fala de Alves (2011, p. 14), esta defende que as danças de matrizes africanas na educação formal são passíveis de traduções que “ampliam o universo simbólico, religioso, educativo e artístico da sociedade brasileira, e em particular, da população afrodescendente”. Para isso as tradições negras, como meio de entender o próprio corpo e com isso perceber a cultura que se mostra plural em nosso território nacional, é uma proposição cabal para que se fortifique um movimento de propagação da estética negra e provoque rupturas com as ideias pré-estabelecidas.

Ao se tratar de artes tradicionais, a compreensão dos textos e contextos que estas trazem em seu histórico não pode passar despercebida. Assim, o professor, o mestre de folguedos, o aluno ou o brincante são partícipes da expressividade artística. Esses sujeitos estão em situações de trocas com a linguagem dançante contida nas danças tradicionais. Aprender e vivenciar as danças e folguedos como linguagens remete o sujeito a uma criticidade da cultura que vive e que pode viver, nesse caso, o conhecer novas formas de cultura. Isabel Marques (2010) indica que, quando se ensina e aprende dança como uma linguagem, esta, por si só, já se torna uma ação significativa, no sentido de não reforçar o ser egóico ou olhar-se para dentro. Afirma que

o tratamento da dança como linguagem artística em nossas salas de aula, creio, acrescenta ao diálogo dança/mundo as lentes da estética, das relações não funcionais, dos propósitos não finalistas, das leituras corporificadas “desinteressadas” (p. 146).

Desse modo, pensar o corpo no mundo como uma impessoalidade não vai de encontro à exposição em forma de linguagem como expressividade das emoções, sentimentos da humanidade. Necessitamos de experiências que nos conectem com os significados presentes no mundo e, desse modo, possamos elaborar uma criticidade, principalmente no que concerne ao nosso fazer artístico, tratando-se aqui, de nosso discurso central, que é a formação de alunos/artistas para a cena.

No maracatu e no maculelê, nossas inspirações são compostas por diversas cores, sonoridades e por diversos corpos. Cores, sons e corpos diferentes compõem a diversidade cultural de nossa brasilidade. Reconhecer e respeitar essa pluralidade perpassa por participar de atividades que sensibilizem o sujeito, para que este se sinta partícipe desse universo de culturas que o permeiam. Portanto, perceber o contributo que as danças de matrizes afro-brasileiras podem oferecer para o processo de educação de saberes estético-artístico do artista da cena mostra-se como um fenômeno educacional. Dialogar através dos diversos processos de ensino-aprendizagem vem a contribuir para que seja ampliada a visão de nosso meio social e estimula o nosso interesse para que sejam construídas articulações com as nossas heranças culturais.

Corporeidades negras na cena contemporânea e os diálogos com a tradição do povo

No processo aqui elaborado foi dada atenção às corporeidades dos povos negros com o desejo de criar poéticas e quebrar modelos pré-estabelecidos que os envolvem, revelando-se em corponegritude. Essas corporeidades se encontram em meio de conceitos preconceituosos alimentados no percurso histórico-social. O corpo negro, ao longo da história que foi construída, foi classificado com diversos adjetivos: sujo, feio, procriador, garanhão; a mulher boa parideira, a bunduda, a cor do pecado, dentre tantas outras referências que fossem possíveis de atribuir. No entanto, uma imagem e intensa característica ligada ao corpo negro é a alegria, a desenvoltura no movimento que se mostra como herança da festividade desses povos. Sodré comenta sobre essa alegria, voltando-se para os rituais vividos pelos povos negros:

sem ser nem querer ser filosofia, o elemento negro reconhece o real na forma da alegria: o ritual comporta tensão, mas implica principalmente em júbilo intenso. Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real, do cosmos – é um sentimento intenso de prazer diante do imediato, da vida singularizada, como no *kairós*, num “aqui e agora” (Sodré, 1983, p. 182).

Aspecto desse corpo, fortemente destacado e, também, comentado por Sodré e tantos outros estudiosos dessa temática (Tinhorão, 2012; Ligiéro, 2011; Luz, 1993), observando um corpo de luta, de resistências, é um corpo imponderado e fortemente preparado para os desafios. Um corpo rebelde e ritualístico, como se destaca no comentário de Sodré quando diz que

avulta, assim, a hipótese de um corpo definido pela plasticidade necessário aos herdeiros de uma cultura em movimento de autopreservação e continuidade. [...] sempre aberto enquanto estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais a alegria da dança e do ritmo (Sodré, 1993, p. 214).

Nesta compreensão, desenvolver processos de elaborações estéticas no corpo considerando a cultura afro-brasileira, mostra-se como conquista de aprendizado, ao qual a exploração dos movimentos das tradições negras suscita reflexões sobre a nossa sociedade em que os moldes e modelos impostos aniquilam sem o menor remorso. Essa cultura massificante e massificadora forja modelos de conduta e pudores que discriminam a movimentação do corpo negro, excluindo-o e marginalizando-o.

Destarte essas características, tendo os fenômenos dançantes como processos educacionais, como então promover os diálogos dessas tradições em que o corpo negro está inserido na cena teatral contemporânea?

Os diálogos da arte como campo de conhecimento exigem do estudioso uma maleabilidade, uma abertura para a transdisciplinaridade. A artista e pesquisadora Idalina Gorjão (1987), defende que

é particularmente visível a necessidade de se dominar ou ser portador de um conhecimento transdisciplinar, sobretudo no que se refere às disciplinas que estudam, de uma forma directa, os factos e os fenômenos estéticos e artísticos, enquanto factos históricos e sociais (p. 223).

Ela defende que só se terá uma análise dos fenômenos artísticos, da sua recepção e fruição quando estivermos abertos e atentos às diversas disciplinas que envolvem os fatos artísticos. Ou seja, quando os fatos artísticos forem vistos como fatos culturais. Refletindo sobre isso e atentando para os folguedos e danças tradicionais, chamo a atenção para que vejamos os caminhos das produções artísticas na contemporaneidade e atentemos para as experiências em que o corpo está no foco da cena.

Ao longo da conversa deste diálogo, venho expondo as danças do maracatu e maculelê como expressões de artes da tradição do povo que merecem uma atenção especial ao serem estudadas. Isso porque os contextos estéticos e culturais contidos nestas, são merecedores de uma análise aprofundada no campo do conhecimento das artes cênicas. Venho mostrando que a apreciação delas leva a uma experiência estética que proporciona um novo saber sensível. Nessa perspectiva, busquei ir além da experiência da apreciação e parti para a vivência prática com essas manifestações. Com isso os saberes reverberados no corpo

estimulam o entendimento de que, nessas expressões de artes, linguagens artísticas estão presentes harmonicamente, proporcionando um grandioso espetáculo. Espetáculos que trazem marcas estéticas, históricas, valorativas, herdadas de ancestrais e que se mostram vivas na atualidade. São espetáculos de arte produzidos pelo povo, com participação dos populares e que expõem os anseios e modelos estéticos destes.

Após adentrar no universo do maracatu e do maculelê, desvelando e incorporando os saberes que esses eventos espetaculares sugerem, certifico-me de que a arte é inconstante e variável. Que os diversos modos de se expressar artisticamente possibilitam uma abertura para experimentações e surgimentos de novas estéticas nas produções artísticas.

Indiscutivelmente, estamos na época de propostas de inter-relações artísticas, de intercomunicação de linguagens, em que atravessamentos se dão constantemente e os discursos acadêmicos estão atentos, mas ainda pisando em ovos, nas incertezas dos caminhos a que se pretende chegar, embora questione: precisamos chegar de maneira hermética a algum lugar?

Vejo que ainda há um desconforto nos estudos acadêmicos em artes cênicas ao considerar e assumir os conhecimentos técnicos, estéticos e poéticos da produção artística das tradições e o conhecimento empírico. No entanto, não há como os centros de estudos de artes cênicas manterem um distanciamento das novas concepções dos processos sistêmicos de construção de saberes, principalmente, à luz dos sujeitos populares espalhados em cada espaço da sociedade.

Nesta vivência, tem-se clara a compreensão de que os mestres e brincantes populares são conhecedores de informações e que estas precisam ser compartilhadas. É importante que diálogos entre a comunidade acadêmica e os saberes do povo aconteçam em forma de colaboração. A arte proveniente do povo está viva e não pertence a um passado mumificado. O atravessamento no tempo para se fazer contemporânea foi fruto da reinvenção da própria manifestação ao enfrentar os diversos contextos passados por seus sujeitos e se faz atual com projeções futuras. Pensemos que não é mais possível manter uma postura de isolar o passado do momento presente. Portanto, viabilizar vivências com expressões de arte tradicional do povo mostra-se como janelas abertas para novas paisagens. Revela-se como caminhos a serem percorridos que permitirão ao artista aprender, personagem central de seus processos de conhecimento, elaborar suas concepções estéticas e artísticas. Acredito na possibilidade de diálogos possíveis e promissores na atualidade entre as expressões dançantes da tradição do povo e as instituições de ensino, viabilizando o estudo e a prática destas em seus ambientes.

Tradições populares como o maracatu e o maculelê trazem em seu formato a presença de diversas linguagens que se atravessam, proporcionam uma transdisciplinaridade. Ao inseri-las no espaço de educação, criam-se pontes para que se reflita sobre as estéticas da arte contemporânea em diálogo com essas manifestações enraizadas com ancestralidade, traçando convergências que as fazem contemporâneas e possuidoras de códigos, poéticas e técnicas específicas. Assim,

a organização sintática, semântica e a significação dessas novas estruturas nas suas manifestações artísticas atuais refletem a experimentação e apreensão do sensível pelos novos vates da dramaturgia cênica, desde a expressão mais erudita à mais popular (Silva, 2008, p. 103).

Nesse sentido, propor que sejam discutidas estéticas da arte contemporânea em diálogo com as danças da cultura afro-brasileira pode criar caminhos para elaborações de saberes, de modo que contribua para o enriquecimento nos estudos das artes cênicas.

As danças de tradições do povo são, sim, contemporâneas, e não uma partícula perdida no passado e que precisem ser lembradas com saudosismo. Elas trazem elementos estéticos que as fazem produções de arte, com códigos que se combinam e resultam em significados, favorecendo os sentidos e as experiências estéticas. O papel dessas manifestações como arte na atualidade agrega, nesta discussão, para pensar o papel da contemporaneidade no âmbito das artes. Considero que, para ser um agente propositor de arte, o indivíduo deve passar por experiências que o levem a descobertas que ativem o seu campo sensível. Então se propõe, aqui, que o corpo é o espaço para a recepção e ativação dos saberes. É ele o elemento fundamental para as subjetividades virem à tona, transpassando a porta do físico e conectando com o mundo exterior. Desse modo, em que as relações corpóreas se dão como mundo em que estamos a viver, deseja-se com grande afincio que as pessoas possam ser um fruidor de arte, em que possam identificar seus códigos e suas poéticas. Que possam fazer leituras críticas do mundo de maneira dialética por meio das ideias propostas pelo artista em sua arte.

No instante em que um sujeito, em situação de aprendizado, tem contato com uma dança que expressa características de um grupo social, estando estas recheadas de histórias e significados, abre-se uma porta para que o conhecimento no corpo possa acontecer. Esses saberes que já atravessaram outros corpos se mantêm revelando signos que apontam para uma continuidade enquanto relato sociocultural desse grupo. Ao dançar, criar movimentações dançantes, pesquisar sobre elas, edificaremos meios possíveis de estabelecer relações com o mundo e seus contextos e nos educandos (Marques, 2010). Os saberes presentes nas danças tradicionais estão ligados por tempos. Encontram-se no ontem, no hoje e no amanhã.

Ao refletir as produções artísticas no processo cênico-pedagógico desenvolvido em minha prática, vejo as conexões estabelecidas por esse elo – tempo – unificado no corpo do artista da cena. Ao propor cenas-coreográficas, os alunos/artistas se mostraram atentos na elaboração estética, de modo que não se perdessem as características estéticas que fazem parte da herança da tradição, mas que contextos da atualidade também fossem expressos. Dessa maneira, o aprendizado de uma herança cultural incorpora-se no artista da cena hoje e se estende para o amanhã. Atento a essa reflexão, remeto-me à figura mítica da *Sankofa*, pássaro da cultura dos povos de língua Akan da África Ocidental, que simbolicamente faz unir esses três tempos que se separam, mas estão unificados pelo ser humano que vive e que busca sua história anterior no presente, projetando o futuro. *Sankofa*, em uma de suas representações, aparece olhando para trás e com um ovo na sua parte traseira.

Tem o sentido de trazer com o pássaro para o presente aquilo que é bom, e fazer disso construções positivas, com um bom uso para o conhecimento. Olhar para trás está ligado às heranças da tradição, o ovo remete ao futuro. San = voltar; ko = ir; fa = buscar, trazer. Em tradução direta pode ser “volte e pegue”. O provérbio *Sankofa* diz “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”.

Figura 39: Representações do pássaro mitológico Sankofa



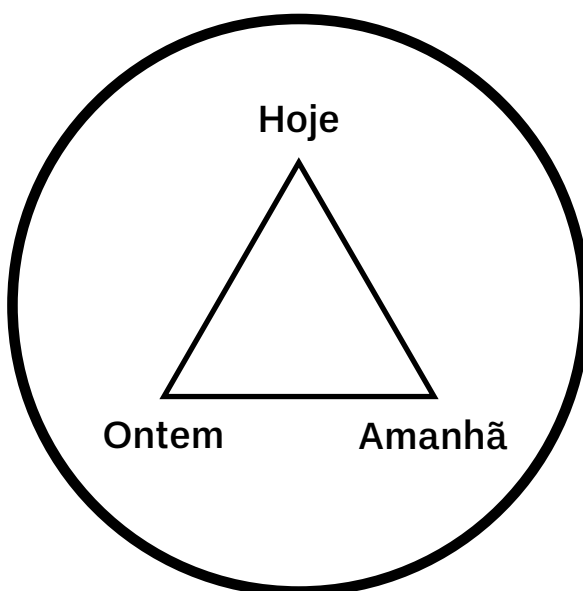
Fotos: domínio público

Ao provocar o resgate simbólico de *Sankofa*, pretendo com isso apontar para o diálogo entre os tempos, fazendo com que sejam bases que se conectam entre si. O tempo é linear, é contínuo e não dá para rompê-lo sem que se tenha uma consequência de lacuna ou de fragmentação da história do ser humano e do mundo. No entanto, a continuidade dessa história é incerta. Não há garantias de que tudo vai dar certo. Portanto, segundo Edgar Morin (2009, p. 61), “a consciência da história deve servir não só para reconhecermos os caracteres, ao mesmo tempo determinados e aleatórios do destino humano, mas para nos abirmos à incerteza do futuro”. Nesse arcabouço das expressões populares de matrizes africanas, a provocação do diálogo que ora se cria nesta proposta cênica-pedagógica alinha-se com a imagem da *Sankofa*, bem como reflete junto com Morin na destinação dinâmica e incerta de nossa história.

Nos resultados do processo cênico-pedagógico, os alunos/artistas, em suas produções, revelaram a compreensão de que o aprendizado que tiveram foi significativo para o momento atual. O contato com as expressões propostas para essa discussão proporcionou a descoberta de elementos de artes que fazem parte da contemporaneidade. Essas formas de arte inspiraram o fazer artístico no hoje. As histórias apreendidas nos corpos certamente estarão em projeções de trabalhos futuros.

Chegar ao nível de corponegritude proposto neste trabalho submete o aluno/artista a permitir-se adentrar no universo das expressões das culturas afro-brasileiras. A criação artística que resulta desse estado de percepção, de aprendizado técnico e sensível no corpo é a reverberação do diálogo entre o ontem e o hoje, vislumbrando um amanhã, mantendo vivas as memórias que atravessam o tempo. Vejo então esse diálogo das artes cênicas na contemporaneidade, com as culturas tradicionais dos povos negros da diáspora, como uma tri-vértice, em que a criação artística, como *Sankofa*, contempla o ontem, o hoje e o amanhã.

Figura 40: A corponegritude e a criação artística



Organograma: Proposição do autor

A corponegritude e a criação artística

Essa visão nos ajuda a compreender que, para construir saberes em artes cênicas, o aluno/artista, bem como o educador/encenador, hão de considerar os contextos dos diversos tempos que envolvem as artes e folguedos de tradição do povo. Há de perpassar nos contextos desses três vértices para que o artista da cena possa elaborar saberes artísticos e projetá-los esteticamente a partir das percepções do mundo com essa reflexão da triangularidade temporal em conexão.

Para conhecimento em corponegritude, o saber ancestral de uma africanidade presentificada em nosso território nacional haverá de ser forte e atentamente observado. Os valores que foram trazidos para o nosso continente, que aqui se constituíram e reelaboraram ao longo do tempo, em seus constantes processos de dinâmicas culturais, devem ser entendidos como molas propulsoras para fazer a arte da cena hoje.

Quando danço ao ritmo do maracatu, por exemplo, os movimentos que caracterizam esse ato trazem uma força que remete a ancestralidade e é refletida em meu corpo. Toda uma cadência de axé, ou seja, energias corpóreas, religiosas, sensações rítmicas e poesias perpassam em um fazer livre, em conexão com planeta, mas que têm toda uma técnica construída. No corpo são projetadas frases com contextos que podem ser meus a partir do momento que me permito essa história e poesia herdadas penetrarem em minha pele, fazendo um circuito de conexões de entrada e saída de sensações transformadas em poesia-arte. É o corpo assimilando técnicas, organizando em saberes e transmitindo em *poiésis*. Pelo aspecto da proposta aqui exposta, é a corponegritude se incorporando no aluno/artista contemporâneo. Dessa forma, transportando essa experimentação para o ambiente educacional, os movimentos que, por muitas vezes, são considerados simples, transformam-se em um aglomerado de textos e contextos que atravessam no tempo.

Para tanto não é possível que haja segregações do passado, presente e futuro para adentrar no universo dessas tradições. Há de envolver-se com os elementos já construídos por povos anteriores e discuti-los com o olhar da contemporaneidade, pensando em como se pode manter viva a história e conduzir para o futuro distante. Bem distante.

Morin (2009, p. 24) diz que “todo conhecimento constitui, ao mesmo tempo, uma tradução e uma reconstrução, a partir de sinais, signos, símbolos, sob forma de representações, ideias, teorias, discursos”. Assim, na conjuntura contemporânea, olhemos como as estéticas e valores dessa africanidade que se transformou e se reconstrói, projetam-se como elementos fundantes para que se conheçam princípios dessa tradição. Dessa maneira, ao fazermos conexões entre o que passou e o que está acontecendo, será possível construir caminhos para que as matrizes dessa africanidade no Brasil possam perdurar como fontes promissoras de produção artística em diversos contextos.



Figura 41: Cena de *Da cor que sou*

Foto: Arquivo do autor

Das corporeidades negras: o fim do Ijo

Esta finalização não é de fato um fim, visto que a percepção das lacunas geradas ao longo desse processo provoca novas inquietações, estimulando estradas a serem percorridas. Em um processo de elaboração de saberes, não havemos de fechar portas nem janelas, mas deixarmos que, cada vez mais, elas se abram e arejem o conhecimento, promovendo uma circulação que beneficie a dinâmica na formação do indivíduo.

Para chegar até aqui, percebo que opções foram feitas, muitas vezes conflitantes, para que se permitisse uma clareza na forma de expressar, de modo concreto, os ventos de várias forças e formatos que me levaram ao desvelamento desse universo das expressões de artes de matrizes africanas.

O diálogo construído, e aqui exposto, fez ativar em mim e nos alunos/artistas envolvidos as lembranças de uma história cultivada e vivenciada por povos ancestrais e, com isso, nos remeteu à discussão sobre as nossas heranças. Assim, tomo a fala do filósofo Pierre Bourdieu (1997), ao recordar que, nas diversas sociedades, a família é a primeira base das construções de nossas heranças e da perpetuação dessas. Em um segundo momento, ele faz referência às instituições de ensino como corresponsáveis para essa construção, bem como desconstrução das abordagens já elaboradas no seio familiar. Dessa maneira, para o autor,

a instituição do herdeiro e o efeito de destino que ela exerce competem hoje também à escola, cujos julgamentos e cujas sanções podem confirmar os da família, mas também contrariá-los ou opor-se a eles, e contribuem de forma absolutamente decisiva para a construção da identidade (Bourdieu, 1997, p. 08).

Nessa perspectiva, evidencio que a formação da identidade se promove com a multiplicidade de experiências que a nossa cultura multifacetada nos oferece. O diálogo das instituições de ensino com a aprendizagem que vem de casa, da comunidade, das experiências com o outro provoca no sujeito reflexões no seu processo de formação identitária. Em nosso momento atual, as subjetividades formuladas em nossa morada, no mundo em nosso entorno, são povoadas com afetividades, com um intercâmbio constante de universos diversos, uma mestiçagem de forças que formam cartografias que se transformam e nos colocam em mudanças de hora em hora.

Percebo que as realidades hoje vivenciadas pelos herdeiros da cultura africana ainda perpassam por conflitos dolorosos, reflexos de uma sociedade que não absorveu de maneira

aglutinadora a herança dos povos negros que nestas terras chegaram. A forte presença da música, da dança, da oralidade, da comida de origem africana na cultura brasileira mostra-se como instrumentos pontiagudos com a necessidade de perfurar rochas, quando não deveria, visto que esses segmentos de cultura artística têm seu espaço factual. Ao passar dos séculos, a arte que reflete a negritude ainda se encontra na marginalidade social. Diversas manifestações possuidoras da estética dos povos negros ainda se encontram à parte da arte dita erudita, acadêmica, provocando indagações tipo: até quando manterão as injustiças e o desrespeito com essa história tão ricamente e sofridamente edificada? Até quando?

O processo cênico-pedagógico aqui descrito e analisado pretende se apresentar como uma possibilidade na reconfiguração do papel e da função da arte afro-brasileira em nosso contexto sociocultural. Alavanca discussões para que se tenha, em nossos ambientes de construção de saberes, momentos que evidenciem a preocupação com a apreensão das diversas formas de estéticas e de artes que compõem a cultura brasileira. Estão essas formas culturais ligadas à religiosidade, a uma convivência harmônica com a natureza, características imbricadas nessas africanidades.

As respostas para as indagações que nortearam esse processo mostraram-se reveladoras dos diálogos do corpo com universo ancestral das diversas culturas africanas chegadas ao Brasil. Portanto, posso aferir que essa perspectiva de atividade possibilita compreender que os saberes das tradições populares podem colaborar para a construção do conhecimento em artes cênicas. Avalio que a sistematização do aprendizado sobre as expressões de matrizes africanas provoca e promove insurgências estéticas na produção artística dos alunos/artistas em processo de aprendizado.

As evidências expostas ao longo desta conversa corroboram para que se percebam os valores das tradições que foram incorporados por nossos ancestrais. Aqui portanto, é mais uma janela que permite, como diz Davidson (1981, p. 135), “olhar para a África com espírito sistemático, como objecto de estudo por direito próprio, e não apenas como objecto de piedade, espanto ou desprezo”. Diante disso, acredito que olhar para a África e perceber seus contextos revela-nos um arcabouço de inúmeras possibilidades de estudar o humano e as subjetividades que o envolvem. Permite que se abram universos estéticos e artísticos que venham a contribuir ricamente com a formação de artistas da cena em nossas instituições de ensino.

Romper com os conceitos formados pela colonização europeia no Brasil é um fator preponderante na contemporaneidade. Estivemos sempre diante de uma mãe África marcada por diversas histórias locais que são múltiplas e que se interligam, caracterizando a diversidade étnica e cultural desse continente e que adentrou profundamente como raiz em nossa formação cultural. Portanto, penso que devemos demonstrar aos sujeitos aprendizes que a visão de uma África homogeneizada, propagada pelo discurso colonial da Europa, não se sustenta, nem se justifica.

Faz-se fundamental entender que as expressões de culturas tradicionais e seus saberes também são processos pedagógicos e campos de constituição de conhecimento. Nesse ínterim, as técnicas presentes nas diversas práticas de artes cênicas procedentes das

expressões afro-brasileiras viabilizam-se através de propostas metodológicas comprometidas em aproximar o sujeito a essas técnicas tradicionais, constituindo saberes sensíveis no corpo.

A professora/pesquisadora Eliana Reis (2011, p. 137), em seus estudos sobre literaturas pós-coloniais, revela uma faceta da formação do artista atual quando diz: “o artista se forma através de sua relação com a tradição – tanto a tradição nativa quanto as outras tradições a que tem acesso em um mundo constituído [...]”. Assim, as culturas estão sempre em relações umas com as outras, provocando, a partir de suas subjetividades, poéticas que reverberam e transpassam o trabalho do artista da cena.

As diversas sociedades mostram-se em uma interação necessária entre si, promovendo diálogos e novos contextos e textos. Como uma colcha de retalhos que se é elaborada com possibilidades de ganhar outros formatos continuamente, o sujeito cultural contemporâneo se reelabora a partir de contatos, conflitos e diálogos que são estabelecidos com as heranças da sua tradição e com as outras culturas que se comunicam. Considerando os fatores de comunicação e relação do ser sujeito no mundo, remeto-me a Louppe (2012, p. 137) ao considerar que “os movimentos da vida cotidiana e o tratamento do espaço próximo revelam opções qualitativas que não só constituem a nossa relação com o mundo, mas, talvez mais importante ainda, lhe dão cor”. E são as cores presentes nas formas de expressões do povo, da cultura afrodescendente no Brasil que se deseja como provocações sensíveis no sujeito. Como resultados para o futuro, eu aspiro que as estéticas hibridizadas contidas nas artes tradicionais conduzam a momentos inspiradores de criação artística, revelando a essência contida nessas formas de cultura.

Como resultado dessa experiência, reflito que a educação dos sujeitos artistas-pesquisadores deva acontecer com o estímulo e o despertar do sensível. Deve-se permitir que se estabeleçam relações e diálogos com o mundo, fazendo com que este se autoperceba e se perceba em contato com as culturas distintas que o envolvem em seu entorno, pois “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 28).

Um dos contributos deste trabalho é a reflexão dos diálogos do sujeito construídos com o mundo, revelando a corponegritude como reverberação dos saberes técnicos e poéticos para o artista da cena ao vivenciar expressões de arte afro-brasileira. Revela-se como uma proposta e representação de união de culturas, tanto individual quanto coletiva, que se mostram em processos poéticos no corpo em cena.

Proponho então, que nos processos de educação contemporânea, as expressões artísticas estabeleçam diálogos com as culturas tradicionais de maneira que não as considerem como opositoras a uma modernidade. A tradição não deve ser evidenciada como polo oposto ao momento presente. Na proposição do trabalho apresentado, os diálogos entre tradição e contemporaneidade devem ser estabelecidos vislumbrando a presença dessa cultura da tradição afro-brasileira para o futuro. Desse modo, a história da africanidade no território brasileiro são princípios norteadores para a educação de um artista da cena sujeito da elaboração do seu saber e, também, um responsável social pela propagação da arte afro-brasileira para o grande público. Pautar este estudo considerando as matrizes corpóreas da cultura africana,

possibilitou-me agregar valores e apoderar-me de uma nova corporeidade. Corporeidade que vê a real necessidade de espaços que promovam reflexões e diálogos reveladores dos símbolos e contextos constituídos nas manifestações dos povos negros.

Considero que as reflexões aqui contidas, espaço de exposição de ideias, contribuem para a eliminação do preconceito institucional no que concerne à presença da história sociocultural dos povos africanos em terras brasileiras. Viabilizam o sentir de novas tessituras a serem percebidas no âmbito do ensino formal e reivindicam o espaço da arte tradicional do povo no ambiente de educação. É função da instituição de ensino propiciar a preservação e a manutenção do patrimônio cultural, estando inseridas as expressões étnicas ou regionais do povo.

Que as histórias vividas de maneira avassaladora pelos povos negros possam, sempre que possível, mostrar-se com poesia. Que as formas de arte como resistência desses grupos possam continuar a dar seu grito e que a luta por seu espaço de direito não enfraqueça, e sim, se fortaleça por meio das gerações que apreenderão as tradições que se perpetuam.

Acredito fortemente que a vivência com as danças tradicionais de matrizes africanas, assim como outras de comum valor, propiciam aberturas concretas para a constituição de saberes corpóreos que venham reverberar na produção de arte do artista da cena na atualidade. Com isso, é possível e permissível que o aluno/artista, em um processo de descoberta dos valores, técnicas e poéticas oferecidas nessas manifestações, projete no corpo as raízes de ancestralidades presentes em nossa cultura nacional. Por seu valor estético e por seu caráter de sensibilidade cidadã, o mergulho aprofundado dessa temática deve estar presente nos currículos das instituições formais e não formais de ensino, nos diversos níveis, abrangendo toda a formação do sujeito.

Os símbolos, os signos, as histórias dos povos negros são bem-vindos para a incorporação, para fazer parte da nossa carne, para que se revelem em nossa corporeidade. “Corpo e simbolismo. Enigma do corpo, coisa e medição de todas as coisas, fechado e aberto, tanto na percepção quanto no desejo – Não duas naturezas nele, mas dupla natureza: o mundo e os outros tornam-se nossa carne” (Merleau-Ponty, 2000, p. 341). E assim, que as artes de matrizes africanas possam fazer parte do meu Eu. Que o Eu corpo possa explicitar os saberes apreendidos em processos de educação de forma poética/artística, pois, como diz Morin (2009, p. 16), “o conhecimento só é conhecimento enquanto organização, relacionado com as informações e inserido no contexto destas”. Façamos com que as bases simbólicas da cultura de matriz negra brasileira possam ser incorporadas às produções de artes cênicas, não apenas em nossas instituições educacionais, mas também na sociedade como um todo.

Referências

- ALVES, Teodora de Araújo. *Herdanças de corpos brincantes – saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras*. Natal: EDUFRN, 2006.
- ALVES, Teodora de Araújo. *Dança e pluralidade cultural*. Módulo didático I, Natal: EDUFRN, 2011.
- AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. *Carnaval: Cortejos e Improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. (Coleção Malundo; v. 5).
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. 10. ed. São Paulo: Record, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins editora, 1980.
- ANDREI, Elena Maria; NASCIMENTO, Giselda Melo; LIMA, Josélia Barroso Q. *Trajes: da África ao Brasil: Ritmos danças e lutas*. Coleção Itan-Idayan. NEAA/Uel, Universidade Estadual de Londrina. 2012.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BALBINO, Érica Alexandre. *O corpo como mídia do negro*. CELACC, 2009. Disponível em: <http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/143-475-1-SM.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2015.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- BENJAMIM, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 2012.
- BERND, Zilá. *A questão da negritude apud DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude – Uma breve reconstrução histórica*. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2005.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo - Identidade e autonomia do movimento*. 4º ed. São Paulo: Summus, 1998.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). *Etnocenologia – textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- BIÃO, Armindo. *Matrizes Estéticas: O espetáculo da Baianidade*. In: BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAÍBA, Luiz Cláudio e PITOMBO, Renata (orgs). *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume, Salvador: GIPE, 2000.

- BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.
- BORNHEIM, A. Gerd. *Conceito de Tradição*. In: Tradição e contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *As contradições da herança*. In: LINS, Daniel (org.). Culturas e subjetividades nômades. Campinas/SP: Papirus, 1997.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1971.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de Ator – Da técnica à representação*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CAPUTO, Stela Guedes. *Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- CARDIM, Leandro neves. *O corpo*. São Paulo: Globo, 2009.
- CARDOSO, Levínia Coutinho; SANTOS, Suely M. Bispo et al. *Simbologia, Tradição e Mitos Afro-Brasileiros*. Recife: FJN. Massangana, 1996
- CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Made in África*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Made in África*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2002.
- CAVALCANTI, Diego Rocha Medeiros. *O surgimento do conceito “corpo” – implicações da modernidade e do individualismo*. CAOS – Revista eletrônica de Ciências Sociais, n. 9, set. 2005.
- CAVALLEIRO, Eliane (org.). *Do silêncio do lar ao silêncio escolar – racismo, preconceito e discriminação na educação infantil*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- CÈSAIRE, Aimé. *Cahier d’un retour au pays natal / Diário de um retorno ao país natal*. Trad. Lilian Pestre de Almeida, São Paulo: Edusp, 2021.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.
- CORDEIRO, Lílían Cláudia Xavier. *A educação estética nos programas de pós-graduação em nível de mestrado nas universidades brasileiras*. Brasília: Revista Em Aberto, v. 21, n. 77, jun. 2007.
- CUNHA JUNIOR, Henrique. *Abolição inacabada e a educação dos afrodescendentes*. Revista Espaço Acadêmico, nº 89, outubro de 2008.
- DAVIDSON, Basil. *Mãe negra*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.

- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento da negritude* – Uma breve reconstrução histórica. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, jan.- jun. de 2005.
- FABRINI, Verônica. *Sul da cena, sul do saber*. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB. *Revista Moringa*, v. 4, n.1. jan.- jun. de 2013.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *Maculelê*. In: *Currículo em debate* – Goiás. Sequências didáticas – convite à ação – Secretaria de Educação. Governo do estado de Goiás. Versão 7.4. 2009.
- FAZENDA, Maria João. *Para uma compreensão da pluralidade das práticas de dança contemporâneas*: Repensar conceitos e categorias. *Revista Antropologia portuguesa*, 11, p. 67-76, 1993.
- FERRACINE, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas/ SP: Editora da Unicamp, 2003.
- FERREIRA, Cleison Leite. *O espaço dos Maracatus nações de Pernambuco*. Território e representação. Dissertação de mestrado, UnB/IH/GEA, Brasília, p. 123, 2012.
- FERREIRA, Ligia F. *Negritude, Negridade e Negrícia* – história e sentido de três conceitos viajantes. *Revista Via atlântica*, USP, n. 9, junho de 2006.
- FEUSER, Willfried F. *Léon Damas: exploração crítica*. *Revista África*. Vol. III, n. 11 – Ano III. jan. - jun. Lisboa: África editora, 1981.
- FONTE FILHO, Carlos da. *Espetáculos populares de Pernambuco*. Recife: Bagaço, 1999.
- FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. *Metodologia do Ensino de Arte*. São Paulo: Cortez, 1993.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- GIL, José. *Movimento Total* – o Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipações*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2017.
- GONZÁLEZ REY, Fernando. *O valor heurístico da subjetividade na investigação psicológica*. In: GONZÁLEZ REY, Fernando. *Subjetividade, complexidade e pesquisa em psicologia*. São Paulo: Thomson, 2005.
- GONZÁLEZ REY, Fernando. *Lenguaje, sentido y subjetividad: yendo más allá del lenguaje y El comportamiento*. *Revista; Estudos de psicologia*. 32(3), 345-357. 2011.
- GONZÁLEZ REY, Fernando. *O sujeito que aprende: desafios do desenvolvimento do tema da aprendizagem na psicologia e na prática pedagógica*. In: TACCA. Maria Carmem V.R. (org.). *Aprendizagem e trabalho pedagógico*. Campinas, São Paulo. Alínea. 2008.
- GONZÁLEZ REY, Fernando. *O social na psicologia e a psicologia social* – a emergência do sujeito. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

- GORJÃO, Idalina S. *Ciências ou ciências da arte? In: Anais o Congresso de Arte portuguesa contemporânea*. Instituto superior de artes plásticas da madeira. Funchal: Secretaria regional de educação, 1987.
- GREINER, Christine. *O corpo – Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.
- HALL, Gwendolyn Midlo. *Cruzando o atlântico: etnias africanas nas Américas*. Revista Topoi, UFRJ, v. 6, n. 10, pp 29-70, jan-jun., 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2ª ed. Belo horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HENRIQUES, Isabel Castro. *A herança africana em Portugal*. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2009.
- HOUBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.
- HÜHNE, Leda Miranda. (org.). *Fazer Filosofia*. Rio de Janeiro: UAPE, 1994.
- INOCÊNCIO, Nelson Odé. *Representação visual do corpo afro-descendente*. In: PANTOJA, Selma (org.). *et alii*. Entre Áfricas e Brasis. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001.
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. Vol. I. Lisboa: Europa-américas. Col. Biblioteca universitária, 1979.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LARANJEIRA, Pires. *A negritude Africana de língua Portuguesa*. Lisboa: Afrontamento, 1995.
- LARANJEIRA, Pires (org.). *Negritude africana de língua portuguesa – textos de apoio (1947-1963)*. Braga: Angelus Novus, 2000.
- LE BRETON, David. *As paixões ordinárias – antropologia das emoções*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. São Paulo: Papirus, 2008.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- LEOPOLDINO, Élcio Rezek; CHAGAS, Andréa Souza de L. *Relato de uma experiência maculelê: Vivências e saberes de um corpo brincante*. In: anais do VI colóquio internacional educação e contemporaneidade. São Cristóvão - SE, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

- LIMA, Claudia. *Um Sonho de Folião*. Recife: Bagaço, 1996.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nações: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.
- LODY, Raul; SABINO, Jorge. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- LOPES, Augusto F. *O Maculelê*. Revista capoeira. Ano 1, n. 3, p. 40-41, 1998.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUCAS, Fábio. *Expressões da identidade brasileira*. São Paulo: Educ, 2002.
- LUZ, Marco Aurélio. *Do tronco ao Opa Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira*. Salvador/BA: SECNEB, 1993 (org.). Identidade negra e educação. *Apud* SANTOS, Inaycira Falcão. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. 3ª ed. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MARQUES, Isabel. *Linguagem da dança – arte e ensino*. São Paulo. Digitexto, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.
- MEIRA, Marly Ribeiro. *Educação estética, arte e cultura do cotidiano*. In: PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 2001.
- MENDES, Miriam Garcia Mendes. *O negro e o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: HUCITEC-IBAC; Brasília: Fundação cultural palmares, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.
- MIRANDA, José A. Bragança de. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega, 2012.
- MONTEIRO, Marianna F. M. *Dança Afro: uma dança moderna brasileira*. Disponível em: http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf. 2008. Acesso em: 30/07/2015.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita – Repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- MOURA, Margarida. *Coreografia tradicional: princípio de composição*. In: MONTEIRO, Elisabete; MOURA, Margarida. *Dança e contextos educativos*. Lisboa: FMH Edições, 2007.

MWEWA, Muleka (org.). *África e suas diásporas: olhares interdisciplinares*. São Leopoldo/RS: Nova Harmonia, 2008.

MUNAGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. Col. Para entender. São Paulo: Global, 2006.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude, Uso e sentidos*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica editora. 2020.

NARLOCH, Charles. *Das artes liberais ao hibridismo: As revoluções dos conceitos nas artes visuais*. In: LAMAS, Nadja de Carvalho. *Arte contemporânea em questão*. Joinville - SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. *Corporeidade e educação física – do corpo-objeto ao corpo-sujeito*. Natal: EDFURN, 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. *Corpo e epistemologia*. In: NÓBREGA, Terezinha Petrúcia (org.). *Epistemologia, saberes e práticas da educação física*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2006.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. *Escritos sobre o corpo – Diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação*. Natal: EDUFRN, 2009.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. *Uma Fenomenologia do Corpo*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

OJO-ADE, Femi. *O Brasil, paraíso ou inferno para o negro? Subsídios para uma nova negritude*. In: BACELAR, Jeferson; CAROSO, Carlos. *Brasil, um país de negros?* Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Análise do Espetáculo intercultural*. In: BIÃO, Armino; GREINER, Christine (org.). *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. 2. ed. Recife: Irmão Vitale/Prefeitura da cidade do Recife, 1980. (Coleção Recife, v. XIV).

PORPINO, Karenine de Oliveira. *Dançar é educar: refazendo conexões entre corpo e estética*. In: NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. *Escritos sobre o corpo – Diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação*. Natal: EDUFRN, 2009.

PRANDI, Reginaldo. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião*. Revista USP, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun. - ago. 2000.

RAMOS, Arthur. *O negro Brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora nacional. (Brasiliana, vol. 188) *apud* RIBEIRO, 1995.

RAMOS, Arthur. *O Folclore negro no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes., 2007.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

REIS, Liana Maria. *Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais*. In: AMÂNCIO, Iris. *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; Nandyala, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula. GONÇALVES, Maria Alice Resende (org.). *Diversidade e Sistema de ensino Brasileiro*. Rio de Janeiro: Outras Letras, v. 2, 2012.

RIBEIRO, Antônio Pinto. *Questões Permanentes – ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: companhia da Letras, 1995.

RIBEIRO, José. *Brasil no folclore*. Revista aplicada. Rio de Janeiro: Aurora, 1978.

ROBATTO, Lia. *Dança em Processo – A linguagem do indizível*. Salvador: CED, 1994.

ROCHA, Gilmar. *Cultura popular: do folclore ao patrimônio*. Mediações, v. 14, n. 1, p. 218-236, jan. - jun., 2009

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-interprete: processo de formação*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SALES, Jonas de L. *Danças afro-brasileiras na escola: um caminho para a sensibilização étnica*. In: Anais do 2º Congresso Brasileiro de pesquisa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

SALES, Jonas de L. *O estético e o artístico no Maracatu – uma leitura na escola*. Dissertação de mestrado. Natal: universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN. Programa de pós-graduação em Educação, 2004.

SANTOS, Inaycira Falcão. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Joel Rufino. *A História do Negro no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas direções, 2014.

SAUNDERS, A.C. de M. *História social dos escravos e libertos negros em Portugal*. (1441 – 1555). INCM, Lisboa, 1994.

SCHACHNER, Richard. *Restauração do comportamento*. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Tradução de Edgar de Assis Carvalho & Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Eusébio Lobo; FERREIRA, Alexandre. *Sobre o corpo: Uma trajetória da Physis ao corpo poético*. Revista Percevejo. v. 3, n. 02 – ago. – dez., 2011.

SILVA, Soraia Maria. *A linguagem do corpo*. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Orgs). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SODRÉ, Muniz. *A verdade Seduzida – Por um conceito de Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba – corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

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

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. *Impressões corporais e textuais: Pesquisa em Dança*. São Paulo: All Print editora, 2013.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação Somática e artes cênicas – princípios e aplicações*. Campinas/SP: Papirus, 2012.

TAVARES, Gonçalo. *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget. 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 3ª ed. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Negros em Portugal – Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho, 1988.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

WANDERLEY, Alba C. C.; AQUINO, Mírian A. *A construção da identidade afrobrasileira em história de vidas, lutas e resistências*. João Pessoa: Saeculum – Revista de história. n. 21, jul. – dez., 2009.

A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

A CORPONEGRITUDE EM CENA

Um processo cênico-pedagógico

Como os saberes técnicos e poéticos presentes nas danças de tradição afro-brasileira, em especial o Maracatu e o Maculelê, podem participar da formação de estudantes das artes da cena? A obra “A corponegritude em cena - um processo cênico-pedagógico” apresenta, a partir de vivências práticas, dentro e fora da sala de aula, respostas concretas e estimulantes a esta pergunta. A riqueza do trabalho consiste, justamente, em propor procedimentos metodológicos que revelam a negritude presente nas tradições culturais brasileiras.

O livro é resultado da tese de doutorado de Jonas Sales, defendida no Programa de Pós-Graduação em Arte/PPGARTE da UnB (atualmente PPGAV). A experiência de Jonas, inicialmente como professor de Artes na educação básica e depois como professor de Artes Cênicas no ensino superior, somada a sua trajetória como artista da cena, o colocou em posição especial para identificar a ausência, o silenciamento e a invisibilização das tradições brasileiras de matriz africana nas salas de aula, nos diversos níveis de ensino. Com a criação e oferta da disciplina “Corporeidades brasileiras”, no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Jonas procura superar esta lacuna, provocando vivências, diálogos e reflexões corporificadas de ritmos e danças a partir dos quais vai emergir o conceito-chave que dá título à obra: a corponegritude.

O (re)aprendizado e valorização de matrizes corpóreas afrobrasileiras proposto no livro não apenas enriquece nossos currículos como também opera uma necessária e urgente recuperação histórica destes saberes.

Como diz o provérbio *Sankofa*, evocado no livro: “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”.

Luciana Hartmann

Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília