

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA

EPISTEMOLOGIA DO CORPO NEGRO:
UMA PERCEPÇÃO CAPIXABA DA DANÇA CÊNICA NEGRO-
BRASILEIRA

MAICOM SOUZA E SILVA

BRASÍLIA
2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA

EPISTEMOLOGIA DO CORPO NEGRO:
UMA PERCEPÇÃO CAPIXABA DA DANÇA CÊNICA NEGRO-
BRASILEIRA

MAICOM SOUZA E SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília – UnB, como requisito para a obtenção de título de Mestre em Metafísica.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Mota.

BRASÍLIA
2022

EPISTEMOLOGIA DO CORPO NEGRO: UMA PERCEPÇÃO CAPIXABA DA DANÇA CÊNICA NEGRO-BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Metafísica (PPGμ) da Universidade de Brasília – UnB, como requisito para a obtenção de título de Mestre em Metafísica, sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Mota.

Aprovado em: ____/____/____

Prof. Dr. Marcus Santos Mota
Orientador – Presidente (PPGμ - UnB)

Prof. Dr. Jonas de Lima Sales
Membro (Ida/UnB)

Prof. Dr^a. Edileuza Penha de Souza
Membra externa (Instituto Federal de Brasília)

Prof. Dr^a. Priscila Borges
Membra suplente (PPGμ - UnB)

BRASÍLIA
2022

RESUMO

SILVA, Maicom Souza e. Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Metafísica. Universidade de Brasília.

Este trabalho pesquisa o percurso corporal adotado para o processo de compartilhamento de saberes na dança cênica negro-brasileira, abordando possíveis percepções do corpo em uma reflexão acerca de sua presença na dança capixaba. O nosso objetivo é reunir as informações que disparam ou incitam a composição gestual, além de dialogar a respeito da propedêutica do movimento na dança cênica negro-brasileira. Dessa maneira, seguimos como caminho metodológico um estudo de caso pautado na observação das aulas ministradas pelo coreógrafo Elídio Netto no curso de Qualificação em Dança Afro-brasileira Cênica do Museu Capixaba do Negro “Veronica da Pas” – Mucane, bem como na descrição ontológica do movimento, tendo como auxílio a cartografia da encruzilhada. Ainda dispomos de uma revisão bibliográfica voltada às dimensões ontológicas do corpo e às filosofias africanas elaboradas por filósofos(as) afrodiaspóricos e pensadores(as) que pesquisam a cena, a arte e a estética negra. Como resultados, encontram-se possíveis descrições fenomenológicas do *reduto*, impulsos poéticos e ontologias para a articulação de subjetividades na dança capixaba.

Palavras-chave: filosofias afrodiaspóricas; dança cênica negro-brasileira; Mucane; processo de montagem; *reduto*.

ABSTRACT

SILVA, Maicom Souza e. Epistemology of the Black Body: a perception from Espírito Santo of the black-Brazilian scenic dance. Masters Dissertation of the Postgraduate Program in Metaphysics. University of Brasilia.

This work researches the bodily route adopted for the process of knowledge sharing in the black-Brazilian scenic dance, in which we approach possible perceptions of the body reflecting on its presence in the dance of Espírito Santo. Our objective is to gather the information that triggers or incites gestural composition, in addition to dialoguing about the propaedeutics of movement in black-Brazilian scenic dance. This way, as a methodological path we follow a case study based on the observation of dance classes taught by the choreographer Elídio Neto in the Qualification course in Afro-Brazilian Scenic Dance of the Museu Capixaba do Negro “Veronica da Pas” - Mucane and on the ontological description of movement, all with the assistance of crossroads mapping. Furthermore, we provide a bibliographic review based on the ontological dimensions of the body and on African philosophies brought by Afrodiasporic philosophers and thinkers who research the black scene, art and aesthetics. There fore resulting in possible phenomenological descriptions of the *reduto*, the poetic impulses and ontologies for the articulation of subjectivities in the dance of Espírito Santo.

Keywords: Afrodiasporic philosophies; black-Brazilian scenic dance; Mucane; devising process; *reduto*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Garfo de Èsù. Contingente populacional entre 1872 e 1950	34
Figura 2 - Quadrante 1 – Cocorinha.....	77
Figura 3 - Quadrante 2 – Dança Moderna.....	78
Figura 4 - Quadrante 3 – Mercedes Baptista.....	80
Figura 5 - Quadrante 4 – Chão.....	84
Figura 6 – Quadrante 5 – Socar.....	87
Figura 7 - Quadro 6 – Amassê	87
Figura 8 - Quadrante 7 – Banhar.....	88
Figura 9 - Quadro 8 – Ori.....	88
Figura 10 - Quadrante 9 – Girar.....	89
Figura 11 - Quadrante 10 – Saudação	89
Figura 12 - Quadrante 11 – Gravidade.....	92
Figura 13 - Onomatopeia.....	93
Figura 14 - Quadrante 12 – Facão.....	97
Figura 15 - Quadrante 13 – Ondulação	101
Figura 16 - Quadrante 14 – Balaio	102
Figura 17 - Quadrante 15 – Deslocamento.....	103
Figura 18 - Quadrante 16 – Terra.....	105
Figura 19 - Quadro 17 – Cesta	106
Figura 20 - Quadrante 18 – Capoeira.....	106
Figura 21 - Quadrante 19 – Chuva	113
Figura 22 - Quadrante 20 – Dança Moderna II	113
Figura 23 - Quadrante 21 – Horton	114

MAPAS CONCEITUAIS

Mapa Conceitual 1 - Prolegômeno 1	75
Mapa Conceitual 2 - Prolegômeno 2	82
Mapa Conceitual 3 - Prolegômeno 3	90
Mapa Conceitual 4 - Prolegômeno 4	94
Mapa Conceitual 5 - Prolegômeno 5	99
Mapa Conceitual 6 - Prolegômeno 6	103
Mapa Conceitual 7 - Prolegômeno 7	108
Mapa Conceitual 8 - Prolegômeno 8	111
Mapa Conceitual 9 - Prolegômeno 9	114
Mapa Conceitual 10 - Reduto cênico-ontológico	120

SUMÁRIO

EPIGRAFE	9
APRESENTAÇÃO	12
1 EPISTEMOLOGIAS NA AFRODIÁSPORA	17
1.1 FILOSOFIAS NA AFRODIÁSPORA	17
1.1.1 Na encruza	24
1.2 TERRITÓRIOS NEGROS NO ESPÍRITO SANTO	27
1.2.1 Além-mar na cartografia capixaba.....	27
1.2.2 Terra para plantação: capixaba.....	32
1.2.3 O movimento, espaço de poder.	36
2 PRELEÇÕES SOBRE O CORPO E A DANÇA NEGRA	45
2.1 ARTE NEGRA.....	45
2.2 POÉTICA NA ARTE NEGRA: PROCESSO DE CRIAÇÃO	48
2.2.1 Mercedes Baptista	50
2.2.2 Edileusa Santos.....	51
2.2.3 Inaicyra Falcão dos Santos	53
2.2.4 Nadir Nóbrega	56
2.2.5 Jonas Sales	58
2.2.6 Saulo Sankofa	59
3 PROCESSO DE MONTAGEM E ENCENAÇÃO PARA ESTÉTICA DE UMA DANÇA CAPIXABA NEGRO-BRASILEIRA	62
3.1 ELÍDIO NETTO	62
3.2 REDUTO: UMA POSSÍVEL ABORDAGEM EPISTEMOLÓGICA	70
3.2.1 A dinâmica	72
3.2.2 A Pesquisa de campo.....	73
3.3 DANÇA CÊNICA NEGRO-BRASILEIRA	74
3.3.1 A epistemologia de um dança capixaba negro-brasileira	116
3.3.2 Ontologias ancestrais – reduto cênico-ontológico.....	119
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

EPÍGRAFE

A enunciação da bênção.

Quando eu nasci na cidade de Domingos Martins (ES), em 12 de outubro de 1987, tornei-me o neto mais velho de uma família negro-capixaba. Considero que minha mãe, Sirlei Silva Souza — mulher negra, capixaba e do interior —, foi a principal responsável por me apresentar ao mundo. Assim como aconteceu com Tia Dulce, Tia Rosana e Tia Rose, o seu casamento foi realizado a pedido de seus pais. Meus avós pareciam tentar reproduzir a obra *A Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos. Suas escolhas deixaram marcas: minha mãe e tias ainda contam com saudosismo os amores que não viveram.

Iraci Silva Souza era uma mulher negra, costureira, católica e feiticeira. Sua vida foi dedicada ao bem estar de meu avô, Anacleto Souza, homem negro e ferroviário. Ambos nasceram na cidade de Cachoeiro de Itapemirim (ES). Foi por meio do trabalho braçal que meu avô exerceu nas linhas de trem que a nossa família chegou em Domingos Martins em meados dos anos 70. Éramos a única família negra no Vale da Estação, nome que leva o nosso bairro e que, como ocorrera com tantos outros bairros martinenses, fora nomeado por homens de uma cidade cujas práticas culturais anunciam um território de colonização ítalo-germânica.

Além de mim, meus avós tiveram 11 netos(as). Todos(as), sem exceção, negros(as). Desde a minha adolescência eu sentia que o conceito de pardo não me cabia. Ecoava estranho, parecia uma opção pelo *não-ser*; algo nebuloso, um limbo, uma definição flutuante. Aceitar ser pardo era sinônimo de não ser um *Silva Souza*, algo impensável para mim. Éramos uma família diferente da vizinhança e, eu sentia, ainda que não soubesse explicar, percebia que a nossa forma de levar a vida era singular naquela região. Não verbalizávamos isso, mas eu sentia que as nossas sabedorias circulavam por nossos corpos nos quintais, aniversários, banhos de cachoeira, nas plantações, na lida, na linha do trem, nas danças e na fé, tendo sido o candomblé que ofereceu à nossa família referências ancestrais, culturais e imagéticas de um mundo negro, pois com o tempo observamos que as práticas ritualísticas dos candomblés estavam entrecruzadas com o nosso cotidiano, sem nunca antes termos conhecido um terreiro.

A minha existência foi uma das chaves para a inserção dos candomblés em minha família. Desde os três anos de idade tive muitos problemas de saúde, os quais tentamos superar de todas as formas. Aos meus 14 anos, em um estado crítico, minha avó viajou para Vitória e trouxe a ajuda de uma Iyáloriṣa: Mãe Sônia de Oyá. Pelas matas de Domingos Martins ela cuidou de mim: foram anos de ebó, despachos, obrigações e feitura; Òsòsì nos abraçou. Aos 21 anos

eu estava feito, raspado e interligado à Òsòdì; o meu ilè foi às montanhas que circundam o Vale da Estação junto às águas do Rio Jucu.

Minha avó, que foi a grande responsável por minha cura, não conseguiu acompanhar a minha formatura e nem a minha trajetória como artista, mas tenho certeza de que ficaria feliz em saber que fui o primeiro e ainda único *Silva Souza* a terminar um curso superior e emaranhar nas artes. Tia Rose sempre diz que puxei a minha avó: — *Ela foi a primeira artista da família, costurava como ninguém...*

Sempre fui encantado pelas danças negras, e após esse processo de aproximação com os candomblés senti que a vida se movimentava diferente ao som dos atabaques. Em 2009, ano em que saí de casa por ter ido estudar em Vitória, conheci a Escola Técnica de Teatro, Dança e Música Fafi. Por ser uma pessoa tímida, apenas no ano de 2013 que participei dos aulões da Cia de Dança Afro NegraÔ. Foi na Fafi e junto do NegraÔ que conheci as artes cênicas. Minha formação em dança surge, portanto, a partir do encontro das minhas vivências no NegraÔ com Giovana Gonzaga, Gislene Bento e Magno Encanação, bem como das oficinas livres de dança contemporânea com Gil Mendes e Renato Santos na Fafi. Desde então eu nunca parei de dançar, pesquisar e viver a dança negra, a ponto de forjar as minhas redes de trabalho e afeto por meio da dança negro-brasileira.

No ano de 2019, quando me formei em filosofia, percebi o quanto ainda estava atravessado por engessamentos proporcionados pela ocidentalização do pensamento e senti que precisava pesquisar e perceber o mundo a partir dos meus afetos ancestrais. Antes de mim, nenhum *Silva Souza* soube o que era a universidade. Então, assim como a faculdade me afetou, eu também deveria afetá-la a partir da minha realidade negra. Com este propósito, comecei a pesquisar a estética das artes negras na dança, direcionando a minha percepção para as manifestações negro-brasileiras dentro de um possível posicionamento afroreferenciado. Minhas especializações e cursos livres em dança em Belo Horizonte, Salvador e São Paulo me ajudaram a compreender a arte negra no Espírito Santo como um território que precisamos tensionar, como um espaço com o qual precisamos dialogar e, assim, apresentar para a sociedade a nossa articulação de saberes na cultura negro-brasileira.

Foi neste girar do mundo, na passagem do tempo e pelas encruzilhadas da vida que eu fui recebendo as influências do tempo sobre meu corpo, e entendendo que é por meio do meu eixo familiar que percebo o meu *ser-negro*. Hoje consigo olhar para meus familiares e compreender melhor suas atitudes, posicionamentos, histórias e silêncios. Eles me ajudam e eu os tenho ajudado no processo de afroreferenciamento de nossos posicionamentos.

Um dia comentei com minha amiga que meu sonho era que meu avô substituísse a frase “Deus te abençoe” por “Eu te abençoo”, pois com o tempo percebi que era no encontro com meus pais, tias, tios e, principalmente, com os meus avós, que eu sentia orgulho do que eles representam em minha vida, a ponto de querer ser abençoado por eles, por sua energia, àse, seus corpos, suas histórias de vida e sabedorias. Além do conceito do Deus cristão — muito abstrato para mim —, eu sei que eles estavam se referenciando a um demiurgo ocidentalizado, e eu sinceramente prefiro me enraizar na força vital de meus familiares.

No dia 28 de agosto de 2021 eu cuidava de vovô no Vale. Antes dele dormir, fui pedir a bênção. Nisso, com a voz fraca, escutei: — *Te abençoo, nêgo*. O último entoar de sua bênção foi para mim...

Por este e dezenas de outros fatos, eu tenho certeza de que não estou sozinho; estou aqui por meus avós, pais, tias, tios, primas, primos, por mim, por nós, pois eu sou a memória em vida de minha família. Chegamos longe neste mundo acadêmico e eles estão comigo, as suas histórias incorporam em mim. Eu sou um corpo inteiro, negro: uma construção do agora entrelaçada por afetos, ancestralidades e magia. Eu (re)nasci — obrigado, mães. Desde então, eu sou o meio e o meio sou eu. Vó e vô, eu sou a bênção de vocês que ainda ecoa em mim.

APRESENTAÇÃO

Apresentamos aqui um caminho de pesquisa que busca se alinhar às produções de saberes de um pensamento afrorreferenciado e entrecruzado por possíveis espaços delineados pela influência bantu, kongo, makonde, yorùbá e outras searas *afrodiaspóricas* que podem estar presentes na história e memória de tantos brasileiros e brasileiras¹. Com os pés no chão, no centro da encruzilhada, escolhemos um dos possíveis caminhos: realizar as interlocuções filosóficas de epistemologias que zelam por um posicionamento que valida e se estrutura a partir das tradições que estão nas vivências dos povos afrodiaspóricos no Brasil.

Ao abordarmos o mundo do além-mar, tratamos de uma das possíveis formas de pensar a dança enquanto engajamento filosófico que contempla a perspectiva da força vital do *àṣẹ*, uma cosmopercepção de valorização e respeito aos fundamentos ancestrais.² Ao tratarmos da cosmopercepção, trabalhamos com o conceito proposto pela filósofa nigeriana Oyewùmí Oyêrónké que nos convida ampliar os nossos entendimentos de mundo para além das lógicas culturais que prezam pelo sentindo da visão, um estímulo para que percebamos o mundo e seus objetos de forma ampliada, levando em consideração que o pensamento africano interage com o universo a partir de todas as suas possibilidades — sendo a cosmovisão uma característica do ocidente ao desenvolver suas perspectivas de mundo (NASCIMENTO, 2019).

Assim, em nossa pesquisa, nos atemos ao diálogo a respeito da variedade de dimensões estéticas, poéticas e filosóficas que pensam a dança cênica capixaba negro-brasileira enquanto lugares, não-lugares e intersecções entre mundos, uma ginga constitutiva na qual queremos destacar os saberes ancestrais do corpo que dança, propondo a montagem de um trabalho cênico.

Ao tratar da dança negro-brasileira dialogamos com a percepção apresentada por Nadir Nobrega Oliveira (2015):

O conteúdo programático a que se refere ao termo [negro-brasileiro] incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (OLIVEIRA, 2015, p. 130)

¹ Afrodiaspórico: entendemos afrodiáspora a partir das contribuições do filósofo Renato Noguera (2014), o qual sinaliza esta noção enquanto toda a região fora do continente africano constituída por povos africanos e seus descendentes, seja pelo processo da escravização dos séculos XV e XIX, seja por processos migratórios do século XX.

² *àṣẹ*: as filosofias africanas entendem a força vital enquanto um fenômeno que engloba a vida existente no universo visível e invisível, uma instância suprema para existência.

Nesta pesquisa buscamos identificar os agentes disparadores para estruturação da estética do movimento, espaço no qual pensamos a corporeidade enquanto um corpo em ação munido de vontade e potência para um fim. Um corpo inteiro, encarnado, que é uma reverberação dos espaços pelos quais passou, de todas as subjetividades experienciadas e que agora, junto de provocações, orientações e indicações coreográficas externas ao seu corpo, absorve estas informações para comunicar algo por meio do movimento. Dessa maneira, pretendemos registrar possíveis singularidades das filosofias afrodiáspóricas com o intuito de pesquisar a assunção do intangível, cujo centro da tangibilidade é o corporar. As nossas *motrizes* de reflexão partem do esquema que integra um trançar guiado pelo *corpo – matéria – ação – espaço – tempo – presente – dança – cena*.³

Para tanto, no decorrer da pesquisa, as perguntas que apresentamos neste prólogo bebem em fontes que pensam as dramaturgias negras nas artes cênicas. Assim, por tratarmos de temas com espaços, acessos e sabores diversos, compartilhamos nossas questões provocadoras. Quando pesquisamos a poética do corpo na dança cênica negro-brasileira, este mover parte de algum acontecimento transformativo tangível ou intangível. Mas qual seria este acontecimento? No processo de criação coreográfica há um agente propulsor quando nos referimos à dança negro-brasileira. Que agente seria este? Quais são os dispositivos que constituem os corpos negros ao movimento de sua massa corporal em conexão com o saber ancestral? Quais dimensões da metafísica negro-brasileira e negro-africana são apresentadas em nosso território para anunciar o mover do corpo?⁴ O nosso projeto se debruça em apontar, sinalizar e tangenciar as memórias ancestrais e filosóficas reivindicadas pelo coreógrafo para enunciar narrativas de pensamentos negros na criação do movimento na dança.

Queremos identificar, a partir das abordagens coreográficas de Elídio Netto, se o impulso ao dançar restaura comportamentos do povo negro, além de reunir informações sobre quais camadas sociais, práticas corporais e grupos sociais são solicitados pelo coreógrafo ao pensar o movimento da dança negro-brasileira, assim apresentando possíveis indícios de uma filosofia ancestral para a conceitualização de uma dança negro-capixaba.

³ O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizado na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas, o qual refere-se à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-brasileiro. (LIGIÉRO, 2011, p. 130)

⁴ Nossa pesquisa não almeja discorrer acerca do processo de ensino em dança. As questões aqui presentes antecedem a estruturação de uma aula de dança. Pretende-se, dessa maneira, identificar os agentes propulsores do movimento apresentados pelo professor, pensando em quais lugares ele reivindica enquanto ancestral para a estruturação estética da dança negro-brasileira.

Nesse sentido, buscamos observar, escutar, registrar e perceber o acontecimento em dança, atentando-se, assim, para as orientações verbais e sensoriais que antecedem o corporar com o objetivo de descrever quais seriam essas ascendências provocadas no estado do Espírito Santo. O Curso de Qualificação em Dança Afro-brasileira Cênica do Mucane, Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas”, na cidade de Vitória (ES), será nosso espaço de pesquisa. Vamos observar e registrar, por meio da cartografia da encruzilhada, os caminhos ancestrais adotados pelo instrutor de dança do museu ao compartilhar informações que tratam da corporeidade na dança negro-brasileira. Estruturaremos mapas conceituais que visam a ajudar estabelecer motrizes para diálogos e interpretações acerca do conhecimento do corpo negro ao dançar.

Luís Carlos Ferreira dos Santos (2014), em sua dissertação intitulada *Justiça como ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil*, trabalha com uma abordagem cartográfica de aspectos afrorreferenciados enquanto lente de aproximação e distanciamento para processos de pesquisa. Por meio de mapas conceituais, estabelece motrizes para diálogos e interpretações que são caracterizadas pelas conexões heterogêneas de pensamentos. Baseado na montagem e desmontagem de mapas, a metodologia cartográfica utilizada pelo filósofo busca romper uma única origem gnosiológica. A encruzilhada, enquanto cartografia, mostra na discussão que não há apenas um único caminho: as direções se entrecruzam assim como ocorre na filosofia ancestral, que fragmenta as totalidades e apresenta viradas epistemológicas.

Leda Maria Martins, em obra de título *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*, de 1997, já apresentava as noções de encruzilhada enquanto fonte gnosiológica para agenciamento nas percepções de mundo, sendo a encruza um campo de acesso a diversas linguagens e discursos. Trata-se, no pensamento de Martins, de uma motriz conceitual que incita um fluxo de interações e intersecções que entrecruzam princípios filosóficos e metafísicos.

Da esfera do rito e, portanto, da *performance*, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e tradução, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (MARTINS, 2002, p. 73)

Sendo a encruzilhada um possível agente disparador para diálogos afrorreferenciados, construímos a partir da cartografia da encruzilhada o nosso escopo para pensar a metafísica afrodiaspórica na enunciação do corpo na dança negra, uma vez que a metodologia não universaliza os discursos que vêm sendo instrumentalizados dentro de uma perspectiva eurocentrada, que omite as epistemologias africanas e indígenas em domínios diversos, como por exemplo a arte, a educação, a filosofia, a religião, a saúde, o gênero, entre outros. Em

contramão à cristalização dos saberes, a cartografia da encruzilhada reivindica a complexidade das percepções e busca por outros saberes. Isto significa um levante, modos de resistir aos jogos sociais que tentam a objetivação da estética negra, trazendo uma perspectiva da ordem rizomática — horizontal, acêntrica, múltipla, não hierarquizada (SANTOS, 2014; MARTINS, 2002).

Desse modo, dentro da abordagem cartográfica, optamos e reconhecemos a cartografia da encruzilhada como o caminho mais próspero para a problematização e a reflexão das metafísicas afrodiaspóricas e suas contribuições para evidenciar as epistemologias africano-brasileiras dentro da filosofia. Assim, mapas conceituais serão desenhados e interpretados para a criação de registros sobre uma dança negra, esquematizado com um caminho guiado por possíveis princípios afrorreferenciados.

Tomemos as filosofias africanas e afro-brasileiras como vocabulário para a multiplicidade, multilinearidade, temporalidade, heterogeneidade, como os elementos moventes para o diálogo acerca dos pensamentos vigentes e dos não contemporâneos, ansiando que ao tratarmos das cartografias sociais abarcamos também um devir. Para tanto, no primeiro capítulo iniciamos a nossa trajetória criando repertório, força e energia por meio de pensadores que sistematizaram perspectivas filosóficas e sociais afrodiaspóricas. Na segunda seção apresentamos e dialogamos sobre o corpo e as poéticas negras nas artes cênicas, e no último capítulo expomos o registro de um possível caminho para a enunciação de sabedorias na dança cênica capixaba negro-brasileira. Neste projeto, vamos pensar a dança cênica como a chave epistemológica que surge a partir desta relação-fonte: Sirlei (mãe) – Renato (pai) – Maicom – Candomblés – dança – filosofia – Vitória – Mucane – mestrado. Esses serão os agentes propulsores e mediadores da nossa percepção de mundo.

Acentuamos que apresentamos e tecemos informações em consonância com as temporalidades que formaram o corpo-história do pesquisador. Ao tratarmos sobre “corpo-história” dialogamos com um posicionamento do pesquisador Zeca Ligiéro (2011), que sinaliza que o corpo é um repertório de imagens e associações do que foi vivido pelo ser humano. O corpo interpreta e articula o discurso do que foi experienciado, o vivido que se transforma em história e marca o trajeto do indivíduo no mundo quando este se depara com as possibilidades da existência. Ligiéro denomina esta relação e interação do vivente no mundo como “corpo-história”. Em sua perspectiva o humano se retroalimenta das suas experiências vividas para reagir a tudo que percebe ao seu redor.

Assim, no centro da roda: negros e negras na busca de confluência entre os saberes ancestrais e a cultura eurocêntrica, tão fortemente enraizada. Apresentamos a nossa

cosmopercepção em uma dança com passos que nos guiam para lugares e saberes diversos. Dialogamos a partir de metafísicas que validam outros saberes; os saberes das ervas, os sabores dos alimentos, as festas rituais e o poder da natureza.

1 EPISTEMOLOGIAS NA AFRODIÁSPORA

Neste tópico apresentamos possíveis percepções filosóficas da afrodiáspora com o intuito de direcionar a atenção para o continente africano em sua condição de território que emancipa uma nova cartografia do povo negro. Trazemos para essa caminhada pensadores(as) que nos ajudam a entender que o continente africano é um espaço de ramificações de dezenas de filosofias, um berço que afetou/afeta a construção identitária de diversos países, mas em cada lugar de forma diferenciada. No território brasileiro as composições do *ethos* africano se deram de diversas formas, e para discorrer sobre essas particularidades é importante compreender as perspectivas de filósofos que pensam a partir do território africano e que entendem o corpo-história negro como caminho para reivindicarmos novos posicionamentos geopolíticos na contemporaneidade.

1.1 FILOSOFIAS NA AFRODIÁSPORA

O filósofo sul-africano Magobe Ramose (2011) indica que os impulsos hiperativos para a categorização de conceitos universais é uma prática da Filosofia Ocidental. “A ênfase na mesmidade (*sameness*) sob a égide do ‘universal’, diz respeito à aparente intenção de estabelecer totalidade e hegemonia” (RAMOSE, 2011, p. 10). As filosofias africanas também articulam conceitos e argumentações, mas são sabedorias em fluxo análogo ao ciclo de um rio ou até mesmo ao ciclo hidrológico. As águas doces do *Rio Cricaré*, na cidade de São Mateus, Espírito Santo, não surgem apenas em sua nascente na cidade de São Félix em Minas Gerais.⁵ O Rio Cricaré, ao cortar toda região norte do Espírito Santo e encontrar o Oceano Atlântico na cidade de Conceição da Barra, ainda em terras capixabas, é resultado da interação ininterrupta de diversas águas: da superfície, dos lençóis subterrâneos e das relações naturais entre a terra e a atmosfera. As águas da nascente do Rio Cricaré são várias (da chuva, da evapotranspiração, dos lençóis freáticos), que juntas se transportam para os oceanos e se tornam outras águas. As filosofias africanas são as águas dos rios: correntes de pensamento que se forjam e reconhecem que existem diversas perspectivas, não negligenciando os fatores particulares que as tornam únicas, mas enfatizando que a filosofia é resultado de múltiplos atravessamentos que precisam ser evidenciados. O surgimento de um rio não é uma ação única e exclusiva de sua nascente; há diversos fatores naturais em articulação para que a nascente seja o que a torna uma nascente. Assim, poderíamos dizer, a partir da percepção de Tiganá Santana (2019), que as águas dos rios

⁵ Este rio foi a porta de entrada dos africanos escravizados no Espírito Santo, além de ser o segundo mais extenso do estado.

são um conjunto de ondas e radiações que, quando combinadas, são resultado de variadas fontes – multiverso.

As filosofias negras são chaves que abrem as portas a partir das nossas relações com o tempo, espaço, matrizes, motrizes e *ancestralidades*, locais que fazem emergir as nossas singularidades.⁶ A cosmopercepção afrodiaspórica apresenta as premissas epistemológicas do povo negro como chave estética de anúncio e reflexão. As modulações, transmutações e algumas instâncias de enunciação são fundamentais para que questões epistemológicas sejam recolocadas e redimensionadas de modo a fazer surgir novas chaves de experiências que precisam ser investigadas e discutidas (SANTANA, 2018).

Santana (2018) propõe pensarmos as éticas das relações que nascem da singularidade do indivíduo, espaço contingencial que lhe foi dado somado às suas subjetividades. Na sua percepção, o ser humano é um trançar de engrenagens que se constituem nas suas *relações fontes* mediadas pela conjunção “e”. O mar da travessia do atlântico possui uma energia de Yemònjá, força vital que também está na baía de Vitória, e no assentamento do òrìsà, e na força do nosso corpo, e na água que alimenta as plantas, e no vento, e no tempo, e na música de Bethânia, e nos rituais dos candomblés, e na dança dos òrìsà, e no som do atabaque, e no livro de Lélia Gonzales, e na memória de Mercedes Baptista, e nestas contas azuis e brancas em nosso pescoço, e neste texto, e...

Linguagem são interlinguagens. O traduzir intersemiótico, portanto, é deslocamento de um complexo em interação a outra expressão de complexidade, ao estabelecimento de novas relações que geram textualidades distintas das inscrições-fonte. Ao tempo em que se incorpora uma síntese presente, abre-se um portal de transbordo, torção, quebra, reconhecimento do que precede e recusa a qualquer possibilidade de que desponte a sua subjacência. (SANTANA, 2019, p. 294)

Segundo Ramose (2011), essa postura das filosofias africanas em evitar definir significados universais para os mais diversos campos do saber é uma tentativa de demonstrar que os conteúdos da filosofia podem surgir de diversas nascentes epistemológicas e que a definição de conceitos universais, somadas às tentativas de implementá-los de forma impositiva em outras culturas, é uma opção desrespeitosa para conferir poder a um pensamento. O pluriversalismo passa a ser adotado por pesquisadores negro-africanos e negro-brasileiros para tecer percepções de mundos a partir de realidades negras. Essa atitude filosófica provoca um engajamento que visa a entender como as mais diversas comunidades estabelecem suas leituras

⁶ Na ancestralidade temos uma perspectiva ética de criação e desenvolvimentos de identidades a partir da cultura negro-africana, evidenciando projetos de ações afirmativas para o povo negro.

de mundo, ao mesmo tempo em que amplia os repertórios dos outros grupos humanos (RAMOSE, 2011).

Para refletirmos sobre as contribuições sociais, políticas, culturais e filosóficas da comunidade negro-brasileira, Sueli Carneiro (2005) nos convida a formar redes afetivas, teóricas e políticas com recorte racial para que possamos enegrecer os pensamentos. Trata-se de uma atitude de trazermos à voga as percepções das trajetórias coletivas dos corpos ancestrais, nos quais *ser* negro não se trata de estabelecer e refletir acerca das trajetórias individuais, mas sim estabelecer um efetivo exercício de pensar a continuidade da existência, criando pontos de intersecções para que pessoas negras notem em outras trajetórias a sua trajetória.

[...] toda criatura existe para sua comunidade. E, assim, o sentido da dança, do toque do tambor, do mito, da lenda, do provérbio, dos rituais em geral e dos artefatos, gira em torno dos seres humanos na comunidade: a família, a linhagem, a aldeia, o clã ou grupo étnico, os vivos e os antepassados. Ninguém dança sozinha, mas com a comunidade ou na presença dela; e nenhuma reflexão ou decisão nasce ou se faz, senão em conjunto. (LOPES; SIMAS, 2021, p. 32)

Pensar a filosofia negra no Brasil é entender um contínuo-fluxo ancestral que não cessa. Por exemplo, Djamila Ribeiro cita Sueli Carneiro, que cita Lélia Gonzales, e assim sucessivamente. Essas filósofas, apesar das suas especificidades de pesquisa e abordagem, formam uma rede coletiva na produção de conhecimento. Seus engajamentos estão entrelaçados, ou seja, elas não pensam a filosofia negro-brasileira sozinhas. Ao contrário, estão juntas em sua singularidade. Mesmo representando gerações diferentes, estão reunidas em prol da apresentação de outras percepções de mundo, objetivando transpor as condições de hegemonia do pensamento no Brasil.

Para Carneiro (2005), o silêncio não protege. Faz-se necessário, portanto, enunciar os saberes das pesquisas afrorreferenciadas, pois as condições de um corpo negro em determinados espaços demarcam novos territórios. No desenrolar do processo da colonização do território brasileiro, foram “racializados” apenas os negros e os povos originários, o que traçou um padrão universal de sujeito. O corpo negro assume um lugar na historicidade nacional antes mesmo de seu engajamento no mundo, cenário no qual não se estabelece um diálogo honesto sobre os privilégios e as desigualdades. Deste modo, é importante que sejam enunciadas realidades que se apeteçam da cosmopercepção da comunidade negro-brasileira, sem usurpar a sua sabedoria, entendendo, assim, o corpo negro como uma atitude contingencial, emancipatória e diaspórica.

A filósofa Katiúscia Ribeiro Pontes (2017) acrescenta que ao refletirmos a respeito das filosofias do povo negro no Brasil criamos um engajamento que possibilita o desenvolvimento das articulações e diálogos sobre a potência crítico-criativa da realidade negra, sobretudo a

partir da população negra. Nessa perspectiva, as práticas socioculturais do povo negro, tanto no campo das artes visuais quanto nos campos da música, da dança, do teatro ou das ciências, não seriam referenciadas apenas como práticas performativas marginalizadas e pejorativas, mas sim enquanto fontes gnosiológicas que possuem as suas próprias formas de articulação epistêmica — conhecimentos que estão ancorados, por exemplo, nas noções de ancestralidade.

Tiganá Santana, em sua tese intitulada *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogo a partir do Brasil* (2019), por meio da filosofia do povo bantu-kongo apresentada pelo autóctone Kimbwandende kia Bunseki Fu-Kiau, além de registrar no idioma português os pensamentos de uma comunidade negro-africana, realiza correlações das *sentenças em linguagem proverbial* do povo bantu-kongo e a sua influência na afrodiáspora brasileira. Sua pesquisa reúne informações que dizem respeito às raízes idiomáticas diaspóricas e os seus atravessamentos em outros territórios. Por meio de pressupostos linguísticos, o filósofo observa as ondas e radiações da sabedoria africana em território brasileiro.

[...] em razão da ausência de material para se escrever no passado, provérbios são princípios, teorias, armazéns de conhecimento, livretos, informações gravadas e, sobretudo, tem força de lei, em circunstâncias jurídicas. (SANTANA, 2019, p. 85)

Para o filósofo, as *sentenças em linguagem proverbial* nos possibilitam transcender o campo do escrito e, assim, ganhar corporeidade estética, rítmica (voz), figurativa e epistemológica. Trata-se de pensar os “provérbios” como dispositivos epistemológicos que geram vibrações corporais, tecendo uma rede de comunicação. “A sentença em linguagem proverbial é a depuração do conhecimento de trocas de ondas e radiações no ato enunciativo” (SANTANA, 2020, p. 40).

Lopes e Simas (2021), ainda, acrescentam que a palavra falada para as comunidades africanas é uma confluência do universo espiritual e material: possui caráter sagrado. Vale destacar, contudo, que a tradição oral não se limita às articulações de percepções de mundo a partir de contos, mitos e lendas, pois a tradição oral ao enunciar um mito articula reflexões sobre a religião — bem como sobre as formas de conhecer o mundo e desenvolver as ciências naturais — com o propósito de criar resoluções para as questões cotidianas. O som da palavra incita o Verbo que desdobra em ação; a palavra é um sopro que anima o movimento. “O conhecimento, ligado ao comportamento humano e da comunidade, não é uma matéria abstrata que possa ser isolada da vida” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 40).

A energia na sonoridade das palavras daqueles que as emanam, assim como sua recepção pelo outro, criam narrativas existenciais com conteúdo ancestral. Sendo assim, com

dispositivo nas frequências sonoras das sentenças proverbiais e na relação emissor e receptor dos discursos simbólicos ancestrais, Tiganá Santana (2019) nos apresenta uma reflexão sobre os engajamentos corporais como espaço para a enunciação do conteúdo ancestral. Posteriormente, ele aproxima a *sentença em linguagem proverbial* às acepções de aforismo (como máximas filosóficas), com o intuito de posicionar-se a favor da existência da filosofia no continente africano.

Também dentro da percepção de filosofias afrodiáspóricas, Rodrigo de Almeida do Santos (2014) desenvolveu o conceito de *baraperspectivismo*, impulsionado pelas premissas do *ritual trágico yorùbá* do dramaturgo nigeriano Wole Soyinka e pelas noções de *perspectivismo* em Friedrich Nietzsche.⁷ Santos (2014) propõe no *baraperspectivismo* uma leitura de sociedade que tenha como motriz os simbolismos que surgem a partir do *òrìsà Èsù*, uma cosmopercepção de mundo em que, a partir das mitologias yorùbá, se constroem premissas e possíveis posicionamentos emancipatórios sobre o corpo negro.

O prefixo *bara-* está relacionado a *Èsù*, que dentro da mitologia yorùbá pode ser traduzido como “rei do corpo”. E o termo “perspectivismos” é um posicionamento filosófico nietzschiano, que visa a enunciar possíveis leituras de mundo em oposição a verdades absolutas. Com essa proposta, Santos (2014) procura tensionar a história da Filosofia Ocidental que privilegia razões universalizantes e, ao mesmo tempo, enfatizar o corpo como agente de linguagem e propulsor de premissas éticas, estéticas e filosóficas, observando como o corpo comunica e cria conhecimento.

O mito, para Santos (2014), está para além do esboço de fatos cotidianos e ritos religiosos. Ao trazer a mitologia *yorùbá* como dispositivo de articulação de pensamentos, o pesquisador permite que tomemos a cultura yorùbá como uma comunidade que também articula as suas redes de subjetividades. Deste modo, o *baraperspectivismo* possui como pulsão pensar o corpo a partir da mitologia *yorùbá*. O intuito é refletir sobre as experiências socioculturais negro-brasileiras e, por conseguinte, criar possíveis poéticas no campo das artes, além de discutir estéticas e tensionar os valores sociais vigentes. Tudo isso atrelado em oposição à fixação de uma *lógos* como padrão, engajando-se assim em atitudes afrorreferenciadas. “O *baraperspectivismo*, como uma crítica da razão, é, primordialmente, um modo de abordar conceitos e fenômenos, que tem no corpo e no *instinto de conhecimento* o ponto de partida de suas abordagens” (SANTOS, 2014, p. 11).

⁷ O *ritual trágico yorùbá* é uma perspectiva que leva em consideração todos os possíveis desdobramentos da diáspora negra e engaja-se na produção de sabedorias para enunciação das experiências socioculturais do povo negro em denúncia ao *logocentrismo*.

O baraperspectivismo promove a escrita de um texto espiralar. O pensamento “arrodeia”, ascende e descende, arrodando, e, destarte, examina o problema em questão; ou seja, examina a si próprio. O baraperspectivismo é um rebento da situação colonial. (SANTOS, 2014, p. 11)

Nas acepções do *baraperspectivismo* temos a evidência da metafísica *yorùbá* na condição de impulso para a criação de possíveis realidades galgadas, por sua vez, em outras percepções de mundo. Por exemplo, na relação entre humanos e *òrìsà*, podemos estabelecer caminhos para a construção de um personagem. O ator, a partir de posturas afrorreferenciadas, pode reunir um conjunto de ações que restauram comportamentos e práticas ancestrais capazes de culminar em novos dramas sobre a mítica *yorùbá* (SANTOS, 2014).

Outra perspectiva filosófica afrorreferenciada é a do pesquisador Luís Carlos Ferreira dos Santos (2014), que impulsionado pelo *Movimento da Filosofia da Ancestralidade*, estabelece um fluxo de relações para codificar o seu universo de pesquisa; temas que abarcam a *filosofia ancestral* e a *educação*.⁸ O *Movimento da Filosofia da Ancestralidade-MFA* é um modo de filosofar a partir de ações culturais e políticas que pensem a filosofia da educação partindo de um eixo epistemológico referenciado na encruzilhada. Ele versa acerca da ancestralidade como conceito que dinamiza a cultura africana, além de notar como ela foi reinventada no contexto brasileiro. Tudo isso com o propósito de pensar mecanismos de justiça e emancipação política na filosofia da educação antirracista.

Santos (2014) nota que na filosofia da educação brasileira é ausente a inserção dos signos míticos afrodiáspóricos e/ou ameríndios na situação de agentes epistemológicos. Por isso, ele inicia a sua pesquisa de justiça como ancestralidade para uma educação antirracista. Se a cultura ocidentalizada possui elementos de suas místicas na educação brasileira (Sísifo, Leviatã, Édipo, Ariadne, Dionísio, Apolo etc.), Luís Carlos Ferreira dos Santos propõe que filósofos também amparem as suas pesquisas e abordagem em outros cenários, tratando a filosofia da educação a partir de subjetividades afrorreferenciadas, estabelecendo desse modo outros dispositivos para a elaboração de analogias e pensamentos sobre a materialidade e imaterialidade.

O diálogo parte desde o MFA, este traz o legado político da raça para a elaboração do discurso, mas sem recair no erro de tê-lo como uma epistemologia. O projeto racista é o inimigo do movimento. O pensamento de raça é substituído pelo de ancestralidade e, neste caso, os eixos articuladores que perpassam o Movimento, tais como: geração (infância e juventude afrodescendente), gênero (feminismo negro), capoeira angola,

⁸ Movimento de pesquisa impulsionado pela Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, e organizado pelos grupos de pesquisa: Rede Cooperativa e Intervenção em (In)Formação, Currículo e Trabalho (Redpect) e Griô: Cultura Popular, Ancestralidade Africana e Educação, no ano de 2013. A partir das noções de ancestralidades, os pesquisadores articulam o enfrentamento à epistemologia do racismo. Um engajamento para articulação de uma educação antirracista (SANTOS, 2014).

maracatu, literatura, filosofia e religiões de matriz africana e afro-brasileira, foram sendo tecidos e enredados a partir da ancestralidade africana. Estes são articulados em torno do enfrentamento do racismo, não pelo pensamento de raça, mas de ancestralidade. Compreendendo o enfrentamento do racismo como ação base do filosofar-se. (SANTOS, 2014, p. 22-23)

Para efetivar seu engajamento afrorreferenciado, Santos (2014) sugere que na *Filosofia da Ancestralidade* tomemos alguns conceitos como base para tratarmos de outras formas de compreendermos a realidade, como as noções de “saudade”, “corpo” e “mito”.⁹ O primeiro tensiona os processos de reconstrução de pertencimento dos povos da afrodiáspora, expandindo as noções do que seria a saudade da ancestralidade africana. O segundo entende como o corpo é a sede do conhecimento: *é no e pelo* corpo que as informações se expandem, uma sede ontológica das gerações de humanidade. Por último, o mito funciona como material simbólico para dialogar sobre realidades materiais e imateriais. Assim, a saudade, o corpo e o mito são categorias que se desdobram no entendimento de justiça, tornando-se motrizes para pensar a ancestralidade e a ressignificação das identidades.

O MFA tem como enfoque o tema da educação antirracista, a partir do entendimento da ancestralidade africana como práxis aglutinadora. A ação base do movimento é promover justiça racial/social e cultural, a fim de ampliar e manter as liberdades dos afrodescendentes. (SANTOS, 2014, p. 17)

Para finalizar, Santos (2014) destaca o corpo como eixo do filosofar, sendo ele o território interpretativo e detentor dos mistérios. O corpo é o que está na encruza, entre a natureza e a cultura. Não se trata de uma dicotomia; estamos evidenciando uma trajetória de conhecimento na qual não há verticalidade, linearidade e rigidez fundantes. Ao contrário: há possibilidades epistemológicas que, por meio do corpo, se expressam de diversas formas. Quando correlacionamos encruzilhada, corpo, natureza e cultura, tratamos da tentativa de repensar assuntos que permeiam a materialidade e a imaterialidade da territorialização e desterritorialização dos sujeitos. É válido destacar, ainda, que no que diz respeito ao contexto histórico do povo negro no Brasil, é necessário que se faça um movimento de compreensão do corpo ancestral, isto é, fazer desse corpo o fio condutor para a construção de outras linguagens; corpo como condição para a justiça, pois tratamos de transpor o epistemicídio e o semiocídio cultural.

O corpo é esta possibilidade de singularizar e criar estruturas, é o entre-lugar que possibilita, por sua vez, uma condição ética do exercício do filosofar. A singularidade

⁹ Filosofia da Ancestralidade é um termo encontrado na dissertação de Santos (2014, p. 23), que se refere “a uma perspectiva de pensamento que parte de seu contexto, brasileiro, interseccionalizado com todo-mundo (africano, latino-americano, europeu)”. (SANTOS, 2014, p. 23)

do corpo coloca como ênfase o contexto, o chão, a terra, a máscara e o rosto. (SANTOS, 2014, p. 67)

Nesse sentido, se optamos por trazer para o corpo de nosso projeto filósofos(as) como Luís Carlos Ferreira dos Santos, Magobe Ramose, Rodrigo Almeida dos Santos, Katiúscia Ribeiro, Sueli Carneiro e Tiganá Santana, é porque eles(as) atravessaram o nosso caminho quando galgávamos encontrar reflexões filosóficas sobre perspectivas que não zelavam pela linearidade e homogeneidade de pensamento. Cada filósofo(a) apresentado nesta seção é pesquisador(a) da afrodiáspora e encontram em seu próprio corpo, vivência, contigências e encruzilhas de vida dispositivos para perspectivas de mundo que prezam pela pluriversalidade do pensamento, tudo isso somado ao zelo por entender as particularidades que envolvem dialogar sobre o corpo-histórico negro. Juntos, esses profissionais encorpam a nossa trajetória e nos auxiliam a descortinar pensamentos pré-estabelecidos e reivindicar posicionamentos filosóficos afrorreferenciados.

Acentuamos que além desses filósofos(as) terem nos apresentado um conjunto de orientações sobre as epistemologias da afrodiáspora, conseguimos perceber que nas filosofias africanas contemporâneas a imaginação e as subjetividades contribuem para encontrarmos novos caminhos na construção de conhecimento. Tais assuntos ajudam no desenvolvimento da proposta deste projeto, pois elaboramos um conteúdo que visa a contribuir para que memórias negras, nos mais diversos segmentos de pesquisa, não sejam desconsideradas de sua condição de lugares de saber.

Em síntese, lançamos uma proposta de direcionamento das nossas percepções para as subjetividades negras, um recorte para processos de construção em dança e registro de possíveis construções dramaturgias para a estética de uma arte negro-brasileira a partir da percepção do coreógrafo Elídio Netto. Colocam-se, aqui, outras raízes de registro, sistematização e valorização de conhecimento em discurso. Assim, continuamos a nossa jornada, agora atravessados pelos conceitos do *Baraperspectivismo*, *Enegrecimento*, *Filosofia da Ancestralidade* e pelas *Sentenças em Linguagem Proverbial*.

1.1.1 Na encruza

As premissas que abarcam as noções da afrocentricidade reivindicam o agenciamento dos povos da diáspora negra como interlocutores de discursos em uma cosmopercepção de compreensão de um passado de arbitrariedades contra o povo africano, na intenção de provocar novos diálogos e reflexões. O seu objetivo é estabelecer posicionamentos de tomada de poder

que estejam ancorados em outras formas de perceber o mundo, que não apenas em ideologias eurocentradas.

Somado a esse processo — de tomada de poder —, precisamos compreender que estar/ser humano é nos entendermos enquanto seres históricos e culturais, sendo a cultura uma das motrizes na constituição de possíveis processos de humanidade. Asante (2003) coloca que a conscientização cultural de um povo sobre suas manifestações, sejam as vigentes, sejam as históricas, é um caminho de fortalecimento e engajamento epistemológico.

Nas conceituações que envolvem a afrocentricidade, há um emaranhado em suas reivindicações, um convite para que a população africana e afrodiáspórica encontre em suas subjetividades um eixo ontológico para dialogar com o mundo. Essa motriz fará girar uma engrenagem social capaz de debater sobre estatutos e posicionamentos sociais colocados como uníssonos e dominantes (ASANTE, 2003). A afrocentricidade nos aparece para estabelecermos fissuras em epistemologias que são consideradas matrizes das relações humanas. Por exemplo, em uma encruzilhada existe, no mínimo, quatro direções diferentes para seguirmos. Então, precisamos ampliar a nossa percepção para todos os grupos humanos que, ao saírem do eixo da encruza, foram para as mais diversas formas de manifestação e engajamento do seu corpo-história.

Ao sair do eixo de sua encruzilhada, qual caminho foi forjado pelo povo negro no Brasil? Temos nessa pergunta uma possível indagação que pode ser um dispositivo para a nossa construção filosófica dentro de uma trajetória afrorreferenciada. A partir do momento em que essa indagação é feita por uma pessoa negro-brasileira, ela se coloca no epicentro de sua pesquisa e começa a estabelecer caminhos para refletir sobre as questões sociais, históricas, políticas e filosóficas que a população negra teve em território nacional. Quando um corpo negro engajado questiona e pesquisa suas próprias histórias, há a possibilidade de se iniciar uma dinâmica de regeneração humana, apresentando outras ideias de sociedade — tudo isso quando essa caminhada se associa à trajetória africana. Na medida em que as respostas são encontradas, iniciamos o processo de reflexão histórica sobre o lugar social ocupado pela população negra, além de notarmos que não há mais uma única verdade social.

Por meio da localização, do agenciamento e da descoberta que Asante (2014) dialoga com as perspectivas filosóficas da afrocentricidade, essa ação/reflexão agencia em primeira instância experiências africanas e afrodiáspóricas como meios, vínculos e/ou canais de pesquisas epistemológicas. Deste modo, temos a afrocentricidade como uma *Filosofia*

Afroperspectivista, ou seja, a emancipação de consciências coletivas afrorreferenciadas enquanto mecanismo de fortalecimento das epistemologias negras¹⁰.

As informações que circularam entre as pessoas, a referência a um passado ancestral, as músicas que escutamos, o modo de preparo do alimento, a nossa forma de vestir, de falar, de dançar, os lugares aos quais pertencemos, os saberes que defendemos e propagamos são, para Asante (2003), algumas premissas que podem nos ajudar a visualizar as memórias coletivas de uma comunidade. As formas de vida, como as pessoas se apresentam, e como defendem a memória social de um povo determinam consciências coletivas. A partir daí podemos sinalizar signos, códigos e linguagens que pertencem àquele grupo humano: “Então, nossa resposta à ameaça de um predicamento de consciência deve ser vigilância constante e afirmações positivas para contrariar a erosão de nossa consciência” (ASANTE, 2003, p. 45).

A diáspora negra é carregada de histórias e particularidades. Nessa relação transcontinental do corpo negro, as experiências dos africanos nos Estados Unidos, Barbados, Brasil, Costa Rica, Cuba, Haiti, Jamaica, Porto Rico, Venezuela, entre outros, foram diversas, e é sobre essas camadas de complexidades que envolvem o deslocar do corpo negro na história que a afrocentricidade reivindica. O negro africano, que no Brasil passa a ser negro-brasileiro, possui uma rede de saberes e subjetividades que se articulam a partir de sua localização e seu agenciamento neste espaço. Asante (2003) nos convoca a colocar nossas sabedorias, na condição de negro-brasileiros, como motriz de formação de diálogos e subjetividades que podem reverberar na emancipação política, econômica e social da população negra em sua territorialidade.

Em proposta de fortalecimento dos agenciamentos, Asante (2014) apresenta a linguagem como dispositivo epistêmico, convidando os povos da diáspora negra a organizar suas ideias, transformando-as em instrumento de emancipação, demarcação e libertação. Propõe, com isso, um convite para que as pessoas negras enunciem ideologias que partam do entendimento histórico de seu corpo negro, e a partir dele assumam o controle de sua história, apresentando sua realidade como caminho gnosiológico. A criação de vocabulários, a apropriação desse léxico em nível de pertencimento e a circulação desse saber entre as pessoas que se sentem contempladas são instrumentos de reflexão histórica para o diálogo sobre novas realidades.

¹⁰ Para Noguera (2014), a Filosofia Afroperspectivista incentiva a difusão e produção filosófica africana e afrodiáspórica, sugerindo uma sociedade mais simétrica, multiplural e com bases na equidade que perpassa o reconhecimento da cultura dos povos africanos. Filosofar dentro dessa visão é um grande desafio, pois envolve uma entrega frente a tentativa de encontrar meios de reescrever a história da filosofia que culminem na descolonização do pensamento.

Deste modo, esta dissertação se apetece das premissas da afrocentricidade para continuar uma caminhada que busca fortalecer proposições em prol da consolidação de valores, símbolos e metafísicas negras, resquícios de identidades negro-diaspóricas em cartografias capixabas. Entendido que uma pesquisa afroperspectivista reflete e aponta a presença africana na situação de sujeito do fenômeno e do processo de pesquisa, neste escrito trazemos uma possível narrativa de filosofia negra no Brasil ancorada na cultura afro-capixaba, espaço que é marcado por diversos atravessamentos, como apontado por Cleber Maciel (2016), os quais serão discutidos no próximo capítulo.

Há uma série de complexidades em apontar e defender quem foram os primeiros ou mesmo a maior parte dos africanos que chegaram ao Espírito Santo. Os capixabas são formados por diversos negros do continente africano que aqui se estabeleceram e forjaram novas leituras de mundo. Mas quais seriam essas leituras? Continuemos a nossa caminhada por perspectivas afro-diaspóricas em território capixaba, uma história narrada pelas filosofias do dançar como motriz para a construção de identidades e anunciação de possíveis epistemologias negras.

1.2 TERRITÓRIOS NEGROS NO ESPÍRITO SANTO

A partir do instante que compreendemos que foram diversos os caminhos trilhados pelos corpos negros no Brasil, conseguimos atenuar alguns pontos de confluência, mas existem camadas de complexidades migratórias que precisam de atenção focal para a identificação de signos, saberes e informações que podem ser relevantes para traçarmos, na atualidade, as cosmopercepções do povo negro. Para este objetivo, agora percorremos uma das possíveis direções para alinhar quais seriam os possíveis grupos étnicos, linguísticos e culturais negro-africanos que deram subsídios para a origem de epistemologias negras no Espírito Santo e, subsequente, a construção dos grupos humanos *afro-capixabas*¹¹. O nosso intuito é colocar em prática, neste fazer pesquisa, as premissas da afrocentricidade no que tange ao agenciamento e à localização enquanto disparadores para a emancipação epistêmica.

1.2.1 Além-mar na cartografia capixaba

Para Cleber Maciel (2016), expoente nas pesquisas historiográficas sobre o contexto histórico da população negra no Espírito Santo, precisamos compreender que a população negra

¹¹ Termo cunhado pelo Professor Cleber Maciel, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), para tratar dos diversos fenômenos que recaem sobre as complexidades que envolvem a presença do povo africano e afrodescendentes no Espírito Santo. Essa nomenclatura aparece em sua obra *Negros do Espírito Santo* (2016), após vivência do autor em territórios capixabas. Ela sinaliza nas posições sociais, políticas e econômicas da população negra um desvelar de caminhos encobertos por narrativas coloniais no Espírito Santo.

no estado vem de migrações dentro do próprio país, com escravizados transferidos dos estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, além de um pequeno contingente de escravizados diretos do continente africano.

Esse processo histórico acontece no século XVI. Por volta de 1550 já existiam povos escravizados trazidos de Portugal, mas é em 1561 que oficialmente se inicia a chegada da força de trabalho escravizado. Maciel (2016) sinaliza que o território negro capixaba é um entroncamento de pessoas advindas do próprio *território* nacional.¹²

“Para compreender a origem dos negros capixabas do século XX deve-se também considerar a movimentação migratória dos grupos negros que chegavam vindo de outras regiões do país e as miscigenações diversas ocorridas ao longo do tempo.” (MACIEL, 2016, p. 54)

Quando abordamos o termo miscigenação, vale ressaltar as contribuições da filósofa Sueli Carneiro (2005), que nos convida a refletir sobre os possíveis ocultamentos do seu significado em território brasileiro. Foi por meio da miscigenação que historicamente se forjou nas relações humanas parâmetros de edificações sociais nos quais ser humano é não ser negro e não ser indígena, criando epistemologias sociais rumo a um possível embranquecimento da sociedade. Precisamos compreender que a miscigenação envolve uma série de atrocidades contra as mulheres negras e indígenas, que ela é composta mediante um desencadeamento de violações corporais e sociais a partir das quais determinadas pessoas ficam em um não lugar, criando a existência do *não ser*.

Analisando a linha do tráfico negreiro, a maioria dos escravizados que chegaram ao Brasil eram Sudaneses e Bantos. Os primeiros aportaram, em maior contingente, nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro, já os Bantos, nos estados de Maranhão, Pernambuco e Espírito Santo, sendo este último povo composto majoritariamente por quatro grandes nações: os Minas, os Ardas, os Angolas e os Crioulos. Já na Bahia, dentre os Sudaneses podemos destacar quatro nações proeminentes: os Haussás, os Tapas, os Bornus e os Gruncis. Dentro do processo de desumanização do tráfico negreiro no Espírito Santo, o Porto de São Mateus, norte do estado, e o Porto de Vitória, capital, foram os principais locais de chegada dos Bantos dos grupos Quimbundos, Congos, Angola, Benguela e Cabindas — isso por volta do século XVII (MACIEL, 2016). Mais especificamente, foi o Porto de São Mateus a maior porta de entrada de escravizados, principalmente do grupo dos Congos e Crioulos.

¹² Dialogamos e trazemos a perspectiva da Doutora em História Thiara Bernardi Dutra, que apresenta o conceito de território como um lugar no qual seus limites são definidos pelo uso da terra e pelas práticas culturais de seus moradores, marcado pela resistência e pela organização política, em que a reconstrução do passado é parte integrante da construção do território negro.

O Espírito Santo, entre os séculos XVII e XIX, recebeu escravizados embarcados no Porto de Angola, no Porto de Costa de Mina e no Porto do Golfo de Benin, além de Sudaneses (Nagôs, Hausás, Tapas e Jepes) de diversos outros embarques nos portos de Angola, Moçambique e do norte da África, como o Porto de Omim e o Porto de Ajudá. Deste modo, Maciel (2016) sinaliza o seguinte:

A dificuldade de identificar com precisão a origem de todos os povos africanos que chegaram ao Brasil e especificamente ao Espírito Santo é agravada após a proibição do tráfico negreiro, já que, a partir de então, os africanos que chegavam eram mandados para as fazendas e registrados como nascidos ali. (MACIEL, 2016, p. 56)

Partindo do pressuposto de que o maior contingente de escravizados no Espírito Santo vem de migrações de outras regiões do Brasil e de Bantos, Maciel (2016, p. 61-63) defende ser mais assertivo, vista a impossibilidade de reconstrução do passado, sinalizar que os Bantos no Estado do Espírito Santo são das seguintes designações:

- a) Negros de Angola ou Ambundas, dentre os quais se destacam as tradições Caçanjes, Bángalas ou Imbángalas;
- b) Negros Congos ou Cabindas, procedentes do estuário do Zaire;
- c) Negros de Benguela, dos quais só se conhece esta designação;
- d) Negros de Moçambique, entre os quais foram conhecidos os Macauas e os Anjicos.

Destacamos que tais informações são conhecimentos históricos superficiais e imprecisos, visto que, no processo de colonização nacional, o povo negro era tratado como um não ser, em outras palavras, um povo sem história. Maciel (2016) relata que, ao tratarmos desse recorte no estado do Espírito Santo, a precariedade de informação é maior. É comum na história do povo negro escravizado relacionar as nações e grupos étnicos com as funções que lhes eram empregadas, como quais escravizados eram aptos para as lavouras, quais para os trabalhos nas minas, quais para os serviços domésticos, ou quais caracterizados por sua força física, rebeldia, facilidade de aprendizagem, bravura e ambição. Deste modo, foram-se estruturando registros históricos de seres humanos negros cativos tratados como humanos-objetos, como apontado por Achille Mbembe (2018).

Há três momentos históricos que marcaram o povo negro como seres humanos estilizados pejorativamente, exóticos e estereotipados por epistemologias ocidentais. O primeiro é a “espoliação organizada”, quando, entre o século XV ao XVI, mulheres e homens originários do continente africano são transformados em humanos-objetos, humanos-mercadorias e humanos-moedas. O segundo momento termina no final do século XVIII; nesse período, o povo negro conseguiu estruturar uma linguagem própria, reivindicando o estatuto de sujeitos plenos por meio de seus próprios traços e visões políticas. O período foi marcado pela

revolta dos escravizados, por combates pela abolição do tráfico e pelas lutas de direitos civis. O terceiro momento é da globalização dos mercados, que se inicia no século XXI, da privatização do mundo sob a visão neoliberal, do complexo militar pós-imperial e das tecnologias eletrônicas; momento histórico de forte dominação das indústrias e tecnologias digitais (MBEMBE, 2018).

A historiadora Lavínia Cardoso (2020) acrescenta que no Espírito Santo a população negra escravizada tinha seu trabalho diretamente relacionado às plantações de cana-de-açúcar ou labor nos cafezais. A distribuição da população negra era mediada pelas demandas de mão de obra nas regiões de Cachoeiro de Itapemirim, São Mateus, Serra e Vitória. Maciel (2016) reforça que estamos tratando de humanos que eram trocados, alugados, divididos, doados, vendidos e negociados entre os réis e podendo ter o valor diminuído caso o comprador ofertasse uma vaca, um cavalo ou qualquer outro animal e/ou objeto que fosse de interesse da negociação. Estes fatos nos fazem entender, por exemplo, a *Insurreição de Queimados* na cidade de Serra, ocorrida em 1849, que foi a mais relevante manifestação documentada contra a escravidão no Espírito Santo, um levante contra a constituição do povo negro como não-ser.¹³

Para Cardoso (2020), os levantes sociais e políticos são resultados de um conjunto de forças que lutam contra códigos universalizantes e hegemônicos. A *Insurreição de Queimados* foi um ato dos trabalhadores(as) negros(as) escravizados(as) alocados próximo a região de Queimados desde 1822 na cidade da Serra. Suas reivindicações não eram apenas por sua carta de alforria. Estamos tratando de um campo de força, energia, potência que é o ato de reivindicar a liberdade, um movimento político de luta pelo direito em sentir a sensação do estado de liberdade.

Tratando desse assunto que pretende colocar o povo negro como não-sujeitos de humanidade no período colonial capixaba, a pesquisa de Geisa Lourenço Ribeiro, intitulada *Enlaces e desenlaces: família escrava e reprodução endógena* (2012), nos desvela as noções históricas de como os corpos negros do sul capixaba se colocavam em nosso território na condição de ex-escravizados. Seu pensamento se debruça para os laços afetivos, sanguíneos e familiares que influenciaram nas decisões migratórias, deslocamentos e estruturas

¹³ Gregório de Bene [padre] rompe com o acordo [de liberdade aos escravizados que construísem a igreja de São José do Queimado], incitando o movimento insurrecional do Queimado, levante iniciado no dia de 19 de março de 1849, dia de São José, data da prometida libertação. Mais de duzentos homens participam da luta, agora conduzidos por Chico Prego, em movimento cujo impacto na sociedade da época pode ser aferido pela rapidez e violência da ação contrária. Finalizada com a entrega de trinta escravos a seus proprietários e o aprisionamento de outros trinta e seis, além dos líderes Chico Prego, João da Viúva Monteiro, Elisiário e Carlos, a Insurreição do Queimado tem em seu desfecho final, o enforcamento de Chico Prego próximo à matriz da Serra e João, em frente à igreja que ajudou a construir, o sinal mais evidente da força de sua ameaça. (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 335-337)

geográficas dos corpos de mulheres, homens e crianças, que até então eram objetos e após o período da abolição precisavam iniciar sua reconstrução social, uma história que a autora conta por meio de inventário *post mortem* e testamentos produzidos pelos senhores da região cafeeira. Trata-se de documentos nos quais pessoas negras eram heranças, demonstrando que os laços familiares das mulheres negras, violadas por seus “proprietários”, eram difusos e conflituosos, pois recebiam os mais diversos tratamentos no que tange aos estatutos jurídicos, vínculos sanguíneos e divisão de bens. A pesquisa de Ribeiro nos ajuda a perceber o contexto histórico de uma parte da população negra capixaba, um engajamento que nos auxilia a refletir a respeito dos espaços que delegamos à população negra no processo de abolição.

Por fim, para atenuar a relevância em refletir sobre a trajetória do povo negro, por meio da obra *Homens e Cousas Espírito-santenses*, de Amâncio Pereira, publicada no ano de 2020, conseguimos entender quando Sueli Carneiro cita os processos de invisibilidade da história da população negra e a necessidade da emancipação epistêmica. O livro de Pereira (2020) faz um apanhado histórico da constituição política capixaba, realizando um levantamento dos homens que foram os expoentes na história político-social do território capixaba, citando os donatários, governadores, presidentes, procuradores, juízes, promotores e gestores públicos, que na visão do autor foram homens que deram a vida ao estado e que não podem cair no esquecimento. Uma escrita que se inicia da seguinte forma:

Descoberto o Brasil pelo almirante português Pedro Álvares Cabral, senhor de Azurara e alcaide-mor de Belmonte, que havia deixado o Tejo em 9 de março de 1500, depois de ter ouvido a palavra sagrada do bispo de Ceuta e recebido em sua cabeça o chapéu bento que lhe colocou D. Manuel, entregando-lhe também a bandeira da Ordem de Cristo; Avistada, ao lado do Ocidente essa terra desconhecida que lhe deu nome glorioso, imorredouro, e tão poética e gloriosamente chamada Terra de Santa Cruz. Comunicada essa importante nova àquele rei considerado o Venturoso; e feitas as explorações por ele ordenadas, nas quais, não percorrendo toda a costa brasileira, descobriram, entretanto, os enviados alguma cousa do que havia de majestosos e notável no país descoberto; depois da expedição guarda-costas contra o estrangeiro que vinha em busca de pau-brasil; Coube a D. João III, filho e sucessor de D. Manuel I, fazer vigorar o feudalismo já não existente no reino e tratar de colonizador o Brasil, dividindo-o em capitanias conforme lhe propuseram Cristóvão Jaques e Diogo de Gouveia, em 1527. (PEREIRA, 2020, p. 25)

Essa recente produção de Pereira trata de espaços de poder, da história e da emancipação do solo espírito-santense, não citando a presença/existência dos povos originários e mencionando a população negra apenas em um capítulo intitulado *A Abolição*, que aborda as ações humanitárias estruturadas pela elite capixaba que se intitulava uma sociedade abolicionista fundada em 17 de outubro de 1869, a *Sociedade Abolicionista da Escravatura do Espírito Santo*, uma organização cujo propósito era encontrar caminhos menos explícitos de tratar a população negra como mercadoria. Se ainda em 2020 temos publicações capixabas que

negligenciam a população originária e afrodiaspórica na condição de mulheres e homens que contribuíram para construção do território capixaba, faz-se necessário um levante de enfrentamento e contraponto epistemológico.

1.2.2 Terra para plantação: capixaba.¹⁴

Os africanos no estado do Espírito Santo, em síntese, já poderiam ter estado em nossas terras por volta de 1540, mas está datado na história da capitania espírito-santense que apenas em 1621 havia a importação direta de africanos. Segundo Maciel (2016), historiadores são unânimes em afirmar que a Capitania do Espírito Santo era uma grande potência em contrabando de escravizados, fato que torna impossível sinalizar com certeza quais foram os negros capixabas que inicialmente ocuparam este território. Podemos trazer três pontos iniciais para pensar e resgatar a história desse povo negro: 1) as documentações do tráfico; 2) a oralidade e; 3) o consenso de historiadores. No primeiro, temos a interface da invariabilidade devido à não legitimidade das documentações deixadas pelo tráfico, pois não são fontes de informações confiáveis, já que a capitania espírito-santense fazia contrabando de escravizados. No segundo, temos os registros orais da população, que foram passados de geração em geração. Por último, a validação por meio de pareceres de historiadores e pesquisadores referências no segmento pesquisado, sendo que este ponto pode sofrer influência da primeira questão apontada.

No Porto de São Mateus desembarcaram grande parte dos negros que vieram para esta região do Brasil. Lá, foi apreendido o último carregamento clandestino na costa brasileira, em 1856. São Mateus começa a sofrer sua primeira crise econômica, devido à deflagração dos movimentos abolicionistas. (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 299)

Além da documentação das capitanias a respeito do tráfico negreiro, temos no Espírito Santo publicações no jornal *Correio de Vitória*, de 1855 em diante, que citam o povo negro nas manchetes que tratam da fuga do escravizado e suas condições físicas. Nesse período, já podemos apontar que os negros de Cachoeiro de Itapemirim, sul do estado, eram em sua maioria pertencentes aos grupos Minas e Angola, enquanto em São Mateus e Vitória, eram sobretudo pertencentes ao Congos e Crioulos. A presença dos Angolas foi marcante no estado, mas é preciso destacar que é possível que, dentro desta nação, havia dezenas de pequenos grupos, os quais com o tempo foram denominados Angolas. Deste modo, podemos defender que os Bantos foram os povos que inicialmente ocuparam o território capixaba, mas não devemos anular a

¹⁴ Para os povos originários Tupi-Guarani, capixaba significa terra limpa para plantação. Assim também eram chamadas suas plantações de milho e mandioca.

presença dos Sudaneses e suas influências, apesar da difícil comparação. Desta forma, vale a colocação de Maciel:

[...] falar da origem dos negros capixabas é pensar os remanescentes de muitas culturas e etnias africanas; segundo, somar isso às miscigenações ocorridas com os brancos e índios, e terceiro, nessa resultante mestiça deve-se incluir ainda a participação, mesmo que em escala pequena, dos brancos de grande imigração europeia e dos brasileiros em geral. (MACIEL, 2016, p. 67)

Dentre as informações esparsas sobre a história do povo negro no Espírito Santo, podemos reunir as diversas informações e assim estabelecer um ponto de diálogo acerca da presença negra neste território e suas reverberações. Salles (1985) aponta que em 1551, informações apresentadas pelo colonizador, no Espírito Santo havia 7.255 habitantes. Desse quantitativo, aproximadamente 4.898 não eram brancos, ou seja, pessoas escravizadas. Destacamos que os povos originários (autóctones) não fazem parte dos dados apresentados por Salles. Assim, pode-se compreender que a constituição social e política no Espírito Santo já era majoritariamente negra.

Cardoso (2020) argumenta que por volta de 1824 o censo da Província do Espírito Santo contava com 35 mil habitantes, sendo que 37% desta população geral era de pessoas escravizadas e 16% eram índios, tendo a maior concentração das pessoas na Comarca de Vitória, seguido de Cachoeiro de Itapemirim, São Mateus e Serra.

Lavínia Cardoso (2020, p. 48), ainda, acrescenta o seguinte:

A elevada mestiçagem prevalecente no país dificultava ainda mais quaisquer distinções entre negro escravo e negro livre ou entre mestiço escravo e mestiço livre, para ficar apenas em dois exemplos representativos. Essa dificuldade fica evidente se considerarmos que, à época da Independência, em estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, ao menos dois entre cada três habitantes se enquadravam na categoria “de cor” ou “escrava”. (*apud* CAMPOS, 2003, p. 93)

No início da capitania capixaba, o contingente populacional de pessoas negras com o tempo foi se tornando cada vez mais impreciso, principalmente a partir de 1888, pelo fato de a maioria das pesquisas populacionais não informar a cor da pele, sendo então o nosso ponto de apoio para pensar a população negra no estado do Espírito Santo o quantitativo mínimo de escravizados por família luso-brasileira. Eles eram o parâmetro para supor o número da população de negros, fato que foi gradativamente diluído com a chegada dos imigrantes europeus na agricultura, tendo em vista que após 1888, sem a escravidão, não era mais possível registrar o número mínimo de negros (MACIEL, 2016).

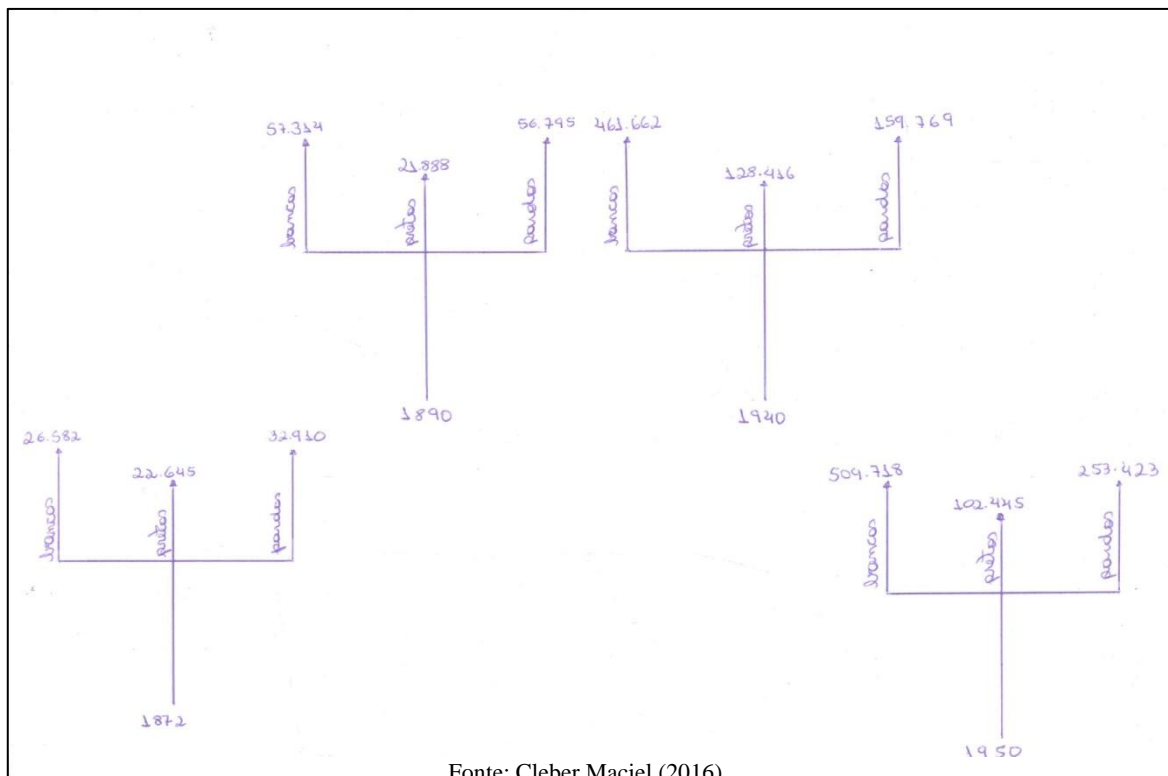
Cardoso (2020) destaca:

A política imigrantista tornou-se, então, uma das vias para solucionar os problemas acima mencionados e passou, no período pós-abolição, a configurar-se como uma

política de Estado, que tinha como objetivo final branquear o Brasil, apagando a macha negra da escravidão e, com isso, silenciando e erradicando a presença da cultura negra no país. (CARDOSO, 2020, p. 20)

Evidencia-se, abaixo, um gráfico referencial que trata do contingente populacional capixaba indicado por Maciel (2016), que apresentaremos a partir da cosmologia de Èsù — òrìsà da comunicação — utilizando o *Garfo de Èsù* enquanto elemento imagético, simbólico e analógico para a arquitetura do quadro. A partir destes indicativos sobre a distribuição da população capixaba tencionamos as informações relacionadas à presença e/ou ausência de dados que dizem respeito aos corpos negros no Espírito Santo.

Figura 1 - Garfo de Èsù. Contingente populacional entre 1872 e 1950



Ao observarmos o ano de 1940, notamos que o contingente populacional de europeus no Espírito Santo cresceu de forma considerável, a ponto de a população branca superar a população negra, dado que para Maciel é curioso/estranho. Quando observamos os anos de 1940 e 1950, identificamos que diminuiu a população de pessoas negras e aumentou o contingente de pessoas pardas. Essa redução da população preta também é vista por Maciel (2016) como um dado ainda duvidoso, sendo que em 1890 o quantitativo de pessoas negras e pardas era superior ao contingente de pessoas brancas. Em 1940, quando somamos a população negra e parda temos um contingente de 288.185 habitantes e a população branca é de 461.662

habitantes. O pesquisador considera a possibilidade de possíveis erros ou manipulação dos números para formulação de um discurso de embranquecimento social e aniquilação dos povos originários:

[...] faltam muitos estudos para se determinar com maior precisão os números populacionais dos negros no mapa capixaba durante e posteriormente à escravidão, tendo em consideração que até os dias atuais ainda não são devidamente computados, nos estudos censitários, os dados sobre a cor da pele das pessoas. Não obstante, ficou evidenciado que no Espírito Santo sempre teve parte significativa de população negra escravizada. Se a esses números forem acrescidos os grupos negros e mestiços livres pode-se chegar à indicação de que a participação dos negros na formação populacional do Estado é grande. (MACIEL, 2016, p. 74)

O censo de 2010 no estado do Espírito Santo indica um contingente populacional em torno de 3,5 milhões de pessoas, e ainda sinaliza uma estimativa de 4 milhões de habitantes no próximo censo do IBGE. Acrescentamos a essa informação os dados da *Síntese dos Indicadores Sociais do Espírito Santo - PNAD 2015*, do Instituto Jones dos Santos Neves, publicada em 2016. Nela, observa-se que, no Espírito Santo, somos 3,9 milhões de habitantes, sendo 52% mulheres e 48% dos habitantes totais homens. Quando trazemos as informações desse contingente populacional no que tange à cor ou raça, as pessoas pertencentes à categoria preto/pardo representam 57,8% da população total do estado. Ainda, pensando na cartografia da população negra do Espírito Santo, citamos algumas cidades com maior concentração de habitantes negros e pardos. Conseqüentemente, esses locais foram a porta de entrada da população negra na diáspora. Portanto, temos na região norte a cidade de São Mateus, na região central a capital Vitória, além de na região sul a cidade de Cachoeiro de Itapemirim, espaço que no período colonial foi uma capitania e subsequente província. Estes são os locais com a maior concentração de pessoas negras no estado. Ressaltamos que o fato de haver maiores concentrações de pessoas negras e pardas nessas cidades não significa que não havia concentração de negros em outras regiões do estado. Maciel (2016) aponta que até 1888 as regiões capixabas com maior concentração de pessoas negras contemplavam as cidades de Alegre, Anchieta, Cachoeiro de Itapemirim, Castelo, Colatina, Conceição da Barra, Linhares, Muqui, Piúma, Santa Leopoldina, São Mateus, Serra, Viana e Vitória, lembrando que atualmente o Espírito Santo é constituído por 78 municípios divididos em 4 macrorregiões (metropolitana, norte, central e sul).

Destacamos que junto do contingente de pessoas negras há um berço de práticas culturais e sociais da população afro-capixaba. Quando observamos essas cidades, nas quais a presença da população negra é forte na constituição do território capixaba, é possível estabelecer relações entre e as manifestações culturais do patrimônio cultural material e

imaterial afro-capixaba. Castelo e Colatina são duas cidades que atualmente possuem grandes grupos de capoeira – citamos a Nação Malungos da cidade de Colatina. Conceição da Barra é o berço do Ticumbi, uma arte originária no estado e forjada pela população negra, além de a cidade ser referência no caxambu, junto ao município de São Mateus. A cidade de Muqui é reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) pelas manifestações do Boi Pintadinho. Temos também o congo capixaba, junto da casaca, como grande atividade cultural nas cidades de Cariacica, São Mateus, Serra, Viana, Vila Velha e Vitória. Além da *Insurreição de Queimados* que aconteceu no município de Serra. Finalizando, destacamos a capital Vitória, que é o berço do samba-enredo dos carnavais e sede das maiores escolas de samba capixabas.

Como a nossa pesquisa se debruça sobre o movimento artístico que acontece no Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas” (Mucane), mais especificamente no Curso de Qualificação em Dança Afro-brasileira Cênica, indicamos para o aprofundamento teórico das manifestações culturais citadas os trabalhos da filósofa Aissa Afonso Guimarães e do cientista social Osvaldo Martins de Oliveira, ambos docentes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). A doutora Aissa possui vasta pesquisa nos jongos e caxambus capixabas e o doutor Osvaldo atualmente se debruça sobre o registro e o mapeamento dos terreiros de candomblés e umbamba do Espírito Santo, além do registro de personalidades negro-capixabas de diversos seguimentos sociais.

Para tanto, a nossa pesquisa propõe reflexões sobre a dança e a filosofia afrodiaspórica no estado do Espírito Santo. Trata-se, aqui, de um percurso que nos leva a pensar como se deu a história do povo africano e afrodescendentes no estado, para que talvez, ao analisar nosso espaço de pesquisa, possamos estabelecer relações com as manifestações culturais citadas e reconhecidas historicamente em terras capixabas.

1.2.3 O movimento, espaço de poder.

A nossa pesquisa é capixaba, vem da cidade de Vitória, uma capital com 327.801 habitantes, terra com uma população feminina de 173.853 habitantes e masculina de 153.948 habitantes, majoritariamente negros e pardos, um solo indígena explorado por portugueses a partir de 1535 e emancipado politicamente em 24 de fevereiro de 1823.¹⁵ Será nesta cartografia social com viés ocidental que vamos encontrar as motrizes de nossa pesquisa. Nossa ênfase está

¹⁵ IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/vitoria/panorama>. Acesso em: 17 de set. 2021.

na presença dos corpos negros em terras capixabas e nas marcas da sabedoria afrodiaspórica em dança.

Como apontado por Asante (2009), a demarcação é uma dinâmica que pertence às acepções filosóficas da afrocentricidade. Quando apresentamos uma cartografia social do nosso território de pesquisa, realizamos um processo de mapeamento cultural, um direcionamento de percepção que torna possível compreender qual é este espaço de multiplicidade que é abordada. Pesquisar não é generalizar o discurso, mas sim aguçar a percepção a respeito de um campo particular das relações humanas.

Motivados por Sueli Carneiro (2005), entendemos a relevância de estudarmos a procedência de nossos antepassados para que dessa forma histórias negras não sejam continuamente apagadas e nem romantizadas. Na linha deste posicionamento, Cleber Maciel aponta a relevância dos movimentos políticos como disparadores emancipatórios para a memória do povo negro. Quando Maciel (2016) inicia o processo de registro histórico do povo negro no Espírito Santo, além de defender a relevância dos movimentos sociais e religiosos na condição de agentes de fortalecimento de identidades e conquista de espaço político, ele destaca como patrimônio afro-capixaba as diversas práticas culturais que precisam ser pesquisadas, tomando ciência que elas são a corporificação dos agrupamentos negros e suas ações no Espírito Santo, tais como o jongo, o caxambu, o congo, a festa do mastro de São Benedito, o ticumbi, o reisado, a marujada, o mineiro pau, o boi pintadinho, a capoeira, a dança das fitas, a linguagem, a culinária e a medicina natural.

Quando trazemos para a gira discorrer sobre o povo negro-capixaba, precisamos conhecer os processos que incitaram as manifestações dos *movimentos sociais negros* e artísticos no Espírito Santo, sendo eles dispositivos políticos de engajamento e mudança social.¹⁶ Gustavo Forde (2016) sinaliza que as propostas do movimento negro envolvem um conjunto de ações de resistência e enfrentamento ao racismo que são reivindicadas por atores engajados em tensionar pensamentos que tentam sobrepor-se enquanto único e melhor caminho para reflexão das questões sociais vigentes. Os posicionamentos sociopolíticos do movimento negro no Brasil perpassam pelo campo da educação, religião, serviço social, artes, lazer e política, com intuito de discutir sobre a inclusão da população negra nos espaços de poder e tomada de decisão na sociedade brasileira.

¹⁶ Entendamos movimentos sociais negros como um conjunto pluriverso de entidades políticas que reivindicavam e divergiam sobre as conceitualizações que tratam do “ser negro”, um movimento disparado no Brasil em 1970, em meio às dinâmicas de abertura política do governo militar, cujo objetivo era combater as diversas violações de direitos por séculos cometidas sobre a população negra.

Nos anos 70, com o despontar no Brasil do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), em 1978 se inicia um processo de refazer o discurso colonial, que no Espírito Santo foi representado pelo Graden – Grupo de Ação e Defesa Negra. Fundado em 1º de outubro de 1978, o Graden foi o primeiro Centro de Luta no estado, representado por 15 negros e negras que juntos estruturaram e incitaram centros de lutas políticas e epistemológicas, principalmente no campo do direito e da educação (BARBOSA, 2015).

O surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, foi definidor da nova fase política do movimento negro, ao fazer uso contundente de um discurso racial articulado à luta por inclusão social, não mais assimilacionista ou integralista, e sim, diferencialista, com ênfase na identidade política negra, com um discurso radicalizado contra a discriminação racial. (FORDE, 2016, p. 37)

O início da organização do movimento negro contemporâneo na Grande Vitória foi incitado por Cleber Maciel, José Beato, Lucila Beato, Miriam Cardoso, William Velozo e Zezinho, uma legítima reverberação no Espírito Santo do movimento nacional promovido pelo do MNUCDR. O Movimento do Negro Unificado Contra a Discriminação Racial se colocou também como um caminho de luta contra todas as resmas da repressão ditatorial do governo militar brasileiro que iniciou em 1960, período que ficou proibido abordar sobre o contexto da questão racial no país. Na história nacional, o golpe militar implementado em 1964 até 1985 teve a censura como matriz da sua organização social. Neste contingente histórico perdemos anos de reflexões voltadas à presença e à participação da população negra nos discursos sociais, fato que impulsiona o MNUCDR no início dos anos 70 a implementar caminhos de enfrentamento às estratégias de opressão à população negra (FORDE, 2016).

Segundo Barbosa (2015), em meados de 1980 houve o rompimento das entidades capixabas com o MNUCDR no Espírito Santo. Isso ocorre por conta de divergências e da crença de que o MNUCDR tentava sobrepor a realidade do Rio de Janeiro e São Paulo para os outros espaços — sem levar em consideração, portanto, as contingencialidades dos estados. Assim, iniciou em território capixaba a enunciação de grupos de pesquisas, de produção intelectual, grupos esportivos e de ação política. Esses grupos, apesar de dispersos, se comunicavam e, quando necessário, se reuniam para eventos ou protestos de pautas de interesse geral.

Entre os grupos atuantes nesses idos de 1980, são destacados na literatura sobre os movimentos negros no Espírito Santo, o Centro de Estudos da Cultura Negra (CECUN), o grupo de capoeira Gangazumba, o grupo de dança Abi-Dudu, os Agentes de Pastoral Negros (APNs), o Grupo de Mulheres Negras e o Grupo Raça. (BARBOSA, 2015, p. 86)

Todos esses grupos de enfrentamento ao racismo citados por Barbosa (2015) em algum momento de sua história construíram uma relação com o Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas” (Mucane), seja o grupo Gangazumba, criado em 1982, que ministrava oficinas de capoeira nas dependências do espaço, seja o Grupo Raça, fundado em 1985, que posteriormente teve duas participantes ocupando a coordenação do museu, Edileuza Souza e Sueli Bispo; ou, ainda, o Grupo de Mulheres Negras do Espírito Santo, criado em 1987, que realizava eventos de promoção do espaço atrelado ao levante de fortalecimento do feminismo negro. É preciso, além disso, fazer um destaque para a presença da dança: o Grupo Afrocultural Abi-Dudu, criado em 1987, foi a primeira entidade que representou a resistência do movimento negro capixaba pela linguagem da dança, um marco para a história da dança negro-brasileira local (BARBOSA, 2015).

Como mencionado anteriormente, as questões políticas que envolvem a população negra no Brasil possuem um marco após 1978, quando o povo negro persiste, de forma pública, em reivindicar a integração e valorização da memória do povo negro na historiografia brasileira, reivindicando espaços para diálogo e desmitificação dos saberes ancestrais. Como reverberação do movimento nacional do MNUCDR, no estado do Espírito Santo foi proposto o *Seminário Internacional da Escravidão*, coordenado pela médica psiquiatra e militante negra Verônica da Pas, na Universidade Federal do Espírito Santo, entre 15 e 17 de junho do ano de 1988. Essa foi iniciativa com o propósito de reivindicar um espaço físico, a criação de um museu com recorte étnico-racial. Em 13 de maio 1993, por meio do decreto 3.527-1993, Albuíno Azevedo (1990-1994), primeiro governador negro do Espírito Santo, assina o decreto para criação do Museu Capixaba do Negro, cujo nome homenageia Verônica da Pas (BARBOSA, 2015).

Para Barbosa (2015), a criação do Mucane foi uma grande conquista para o movimento negro capixaba, mas a luta não findava em sua fundação. Junto da criação do museu veio um espaço físico danificado, sem dotação orçamentária própria e sem equipe técnica que gerenciasse o espaço. Perante essa situação, artistas e militantes do movimento negro fizeram a ocupação do espaço, realizando com recursos próprios exposições, oficinas de capoeira, oficinas de dança afro-brasileira, entre outras ações político-culturais de fortalecimento das práticas culturais negro-brasileira.

No ano de 2008, o Governo do Estado do Espírito Santo, 15 anos após a criação do museu, firma uma parceria com a Prefeitura Municipal de Vitória, que assumiria a gestão do espaço físico e cultural do Mucane. Em 2010 o espaço é apresentado à sociedade como um museu de arte contemporânea negro-brasileira e que atualmente busca significados para sua atuação como lugar de construção das identidades afrodiáspóricas (BARBOSA, 2015).

Para Faustino (2016), o Grupo Abi-Dudu forjou um movimento que coaduna a mobilização que Mercedes Baptista realizara no Teatro Experimental do Negro (TEN). Podemos assinalar que entre os movimentos sociais de emancipação da população negra, a linguagem da dança e sua sabedoria fez parte das lutas nacionais. Em solo capixaba, cabe um destaque para a artista da dança Ariane Meireles, que foi uma das lideranças do Abi-Dudu.

Gustavo Forde (2016), ainda, sublinha que foi na cidade de Cariacica, no bairro Rosa da Penha, que Ariane Meireles junto de Ana Ramos e Margareth Ramos iniciaram o Abi-Dudu, grupo de pesquisa em dança negra que tinha o propósito de pensar a corporeidade e as práticas culturais da população negra, em uma dinâmica na qual dançar era um caminho para estudar a história do corpo negro, tendo o movimento da dança como sede epistêmica para reflexão sobre a presença da sabedoria ancestral.

Para Ariane Meireles:

[...] a dança afro possui uma forte presença da construção de identidade do povo negro, do nosso orgulho e pertencimento racial. Foi meu início para aprender a história afro-brasileira e história da dança. A dança afro foi fundamental na minha construção identitária, ela possui essa perspectiva de criar identidade [...]. (MEIRELES, 2018)

Em 1990, com a dissolução do Abi-Dudu, surge o grupo de dança afro-brasileira NegraÔ, um dos maiores representantes da dança negra capixaba. Atualmente, o NegraÔ está sob gestão do artista bailarino Elídio Netto, mas foi fundado em 08 de maio de 1991 por Ariane Meireles, Renato Santos, Walter Lima e Ana Cecília Macedo, na época estudantes de Educação Física na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Segundo Faustino (2016), o histórico de diálogo da dança negra capixaba com os movimentos sociais foi um dos dispositivos para que no ano de 2015 fosse implementado no Mucane o Curso de Qualificação em Dança Afro-brasileira Cênica, uma proposta aceita pela Prefeitura Municipal de Vitória, com a finalidade de difundir a cultura afro através da dança, idealizada pelo bailarino-fundador do Grupo de Dança NegraÔ Renato Santos (SANTOS, 2016).

Atualmente, na coordenação do Mucane temos Thais Souto Amorim¹⁷, assumindo a sua segunda gestão. Seu trabalho tem como objetivo central fortalecer a ideia do museu como um espaço de manutenção e difusão da cultura afro-brasileira, um local histórico que não foi dado à população negra, mas sim reivindicado, e que ainda hoje continua em constante reivindicação:

Esse espaço foi construído, então ele foi ocupado, inicialmente pelo movimento social e não apenas pelo movimento negro, mas ele é mantido para que a gente possa falar

¹⁷ Pesquisa em andamento no ano de 2020 e 2021.

das nossas questões. E falar é também se colocar através das linguagens culturais, da nossa corporeidade. (AMORIM, 2020)

Segundo Amorim (2020), a ideia central do Mucane é a manutenção e difusão da cultura. Apesar de ser um museu, ele possui um grande arcabouço e é lido também como um espaço cultural em virtude das oficinas, do curso de qualificação e de outras atividades. O espaço recebe todo e qualquer diálogo, não necessariamente no ponto da cultura, mas que seja sobre a população negra e que tenha centralidade nessa temática.

O museu é um lugar referencial de memória, que não trabalha apenas as artes e suas linguagens em forma contemporânea, mas que fala de toda e qualquer questão relacionada à população negra, defendendo a ocupação de um espaço de poder por meio de ações voltadas à saúde mental, práticas corporais, musicalidade e oralidade do povo negro (CATRO; MONTEIRO, 2012).

Com a perspectiva de formação de identidade cultural e como afirmação de políticas públicas para à população negra, surge no Mucane o curso de qualificação. Segundo o relato de Thais Amorim:

[...] é neste lugar que entra o Curso de Qualificação em Dança Afro-brasileira Cênica. Criado pelo artista profissional do segmento de dança afro Renato Santos, o curso tem como base as práticas da Escola Técnica de Teatro, Dança e Música Fafi, que também é um espaço administrado pela Prefeitura Municipal de Vitória. (AMORIM, 2018)

Sobre a história do curso de qualificação, Sarita Faustino dos Santos (2016) contribui assinalando que o Curso de Qualificação em Dança Afro-brasileira Cênica foi criado no ano de 2015 na intenção de potencializar a história da arte negra no Espírito Santo, sendo o Mucane um espaço de representatividade e poder da cultura negro-brasileira, e a dança, uma das possíveis linguagens mediadores desse processo de fortalecimentos de identidades. Santos acrescenta que a fundação do curso foi uma forma de resistência de um corpo negro marcado pela história da escravidão e de suas marcas eurocêntricas em padrões estabelecidos de beleza e em referências culturais. Ter a dança afro-brasileira no museu é um caminho para estabelecer um vínculo com toda a trajetória da vinda dos africanos para o Brasil e suas formas de resistência e representação cultural, seja ela através do viés religioso ou através das suas manifestações do cotidiano.

Segundo Amorim (2020), desde a sua criação, o curso de qualificação teve três turmas, com duração de dois anos e divididos em quatro módulos. O curso de qualificação formou até o momento 12 pessoas. Para administrar as atividades do museu, que está sob a chancela da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC), contamos com o Conselho Gestor do Museu do Negro (Cogemu) que, fundado em 2011, tem como função dialogar e aplicar

estratégias de interesse da população negra. A cada dois anos os mandatos do Cogemu são encerrados e abertos para novas candidaturas, movimento sempre regido pela coordenação do museu, que é um cargo político comissionado indicado pela Prefeitura Municipal de Vitória (PMV). O conselho é formado por cinco representantes da prefeitura e cinco representantes de entidades legalmente organizadas para o interesse da população negra. Juntos, decidem e dialogam sobre a fruição de saber no museu — diálogo, como sinalizado por Barbosa (2015), entrecruzado por várias divergências sobre como utilizar o museu na condição de espaço de fortalecimento da cultura negra.

O Mucane se forja no Espírito Santo como um espaço de fortalecimento de políticas públicas para população negra, colocando-se com um espaço transversal que recebe as mais variadas formas negras de manifestação. No âmbito museológico, o Mucane é o único espaço para diálogo sobre a história do povo negro-capixaba (AMORIM, 2020). Essa postura do Mucane pode reverberar algumas questões que, para Barbosa (2015, p. 69), inibem o processo de construção identitária para comunidade capixaba:

[...] porque a maior parte das atividades do Mucane, ao longo do ano, é realizada por terceiros – escolas; órgãos públicos municipais e estaduais; coletivos/grupos – que demandam a utilização do museu. Uma análise das notícias sobre o Mucane existente no site da Prefeitura Municipal de Vitória mostra que, das dezessete programações divulgadas no ano de 2014, apenas duas mencionam o museu como “realizador” da atividade. Os demais eventos são creditados a outras instituições: Secretaria de Cidadania e Direitos Humanos de Vitória (SEMCID), Serviço Social do Comércio (SESC), Secretaria Municipal de Educação de Vitória (SEME), Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), entre outros. Por um lado, essa abertura indica uma democratização do acesso ao Mucane. [...] entretanto, por outro lado, uma programação majoritariamente baseada nas demandas de terceiros implica outras duas consequências importantes. A primeira é que a distribuição das atividades é desigual no tempo e faz com que o museu, em alguns períodos, fique subutilizado [...]. Uma segunda consequência é que os integrantes do Conselho Gestor do Mucane mais do que propositores, passam a atuar como administradores de demandas.

A gestão atual do museu defende o Mucane como um agente interlocutor das proposições de todo e qualquer assunto que permeia a temática étnico-racial, trazendo outras esferas além do campo das artes para conhecer e tornar o Mucane um espaço de debate sobre as políticas públicas voltadas à população negra. Neste local surge o curso de qualificação em dança afro-brasileira cênica.

O que é esse corpo? Não é dançar por dançar, existe um curso, um firmamento que sai de algum lugar, que é até teórico, mas é de vivência, mas é também religioso, passar pela nossa religiosidade sem dúvida nenhuma, então, acredito que ele inclusive faz interlocução sobre outras esferas. (AMORIM, 2020)

A partir dessa ponderação da coordenadora do Mucane, podemos revisitar a proposta de nossa pesquisa, que tenta versar sobre as possíveis esferas subjetivas que o curso de qualificação

acessa para a construção de um dançar que pesquisa a corporeidade negro-brasileira; quais nuances, subjetividades e memórias existem no curso que podem ser descritas, enunciadas e coladas para diálogo?

Quando citamos memória, coadunamos com a perspectiva de Barbosa (2015), na qual se defende que os apetrechos de seu sentido surgem de um diálogo que emana da identidade individual e coletiva, cujo propósito é a enunciação e a continuidade de saberes de um grupo ou indivíduo. A principal característica da memória é seu caráter coletivo, que está sujeito a constantes mudanças, uma fluidez na qual lembrar é uma reconstrução do passado no presente, momentos em que temos a partir das imagens de hoje ideias de um outro lugar já acontecido. Nesse ponto que Barbosa sinaliza memória como algo vivo e nem sempre gravado, repensado, registrado, cabendo destacar o fato de os grupos que possuem maior diálogo sobre suas memórias também ocuparem espaços de poder.

Ao tratarmos o Mucane como um espaço de memória da cultura afrodiáspórica capixaba, sinalizamos que ele é um espaço político e de poder para a população negra, local que nele e a partir dele podemos introduzir e fortalecer discursos epistemológicos negros na história oficial da sociedade capixaba. O nosso propósito se constrói na intenção de reunir saberes que dialoguem sobre a memória das pesquisas em dança negro-brasileira, trazer para discurso, reunir informações, estabelecer parâmetros e organizar espaços criando suporte para tratarmos, no presente, de informações que possam contribuir para manter a memória daquilo que com o tempo poderá se perder. A partir do momento em que a dança negra não faz parte dos diálogos de ancoragem e memória da história da cultura negra, ela pode cair em processos de apagamento. Assim, damos ênfase para o desvelar de possíveis padrões simbólicos a fim de discorrer sobre a estética da dança negra, espaço subjetivo que pode ou não estar alojado em espaços materiais.

Por fim, a nossa pesquisa se propõe a apresentar esta breve situação histórica do Mucane e, conseqüentemente, do curso de qualificação, para que nos capítulos posteriores possamos versar sobre as subjetividades que se enunciam em uma metafísica afrodiáspórica da dança negro-brasileira cênica. Destacamos a relevância de tratarmos as questões lúdicas na condição de modos e caminhos do saber, lugares de diálogos e presença dos mitos sob forma de dispositivos epistemológicos, como apresentado por Inaicira Falcão (2012). O filósofo Rodrigo Almeida dos Santos (2014) também aponta a relevância de criarmos caminhos para não ocultarmos as subjetividades negras e validarmos as metafísicas afrodiáspóricas como lugares de discursos. Para Santos, nas filosofias africanas temos os mitos como figuras simbólicas, signos e significantes, que estão alicerçados na diversidade das heranças e nas perspectivas

antagônicas do pensamento mítico da metafísica yorùbá. Um compromisso filosófico livre de verdades absolutas e conhecimentos imutáveis, com ideias claras e distintas, que tem uma incorporação do passado, mas sem o compromisso de reprodução estática desses valores; um contínuo-fluxo, relação mitológica que privilegia o corpo e sua experiência terrena na realidade empírica — assunto que trataremos no próximo capítulo.

2 PRELEÇÕES SOBRE O CORPO E A DANÇA NEGRA

O propósito desta pesquisa está atrelado ao campo da arte que pensa a dança negro-brasileira cênica, incitada por Mercedes Baptista nas décadas de 40 e 50. O assunto ganhou maior projeção quando a artista se afilia ao Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro (RJ), promovendo um trabalho de resgate da cultura de matriz africana. Ela mudou o discurso sobre a ancestralidade negra, evidenciando, assim, artistas negros nas artes cênicas. Mercedes estudou como trazer artisticamente as tradições populares de matriz africana para o palco com o intuito de propor uma nova leitura da cultura negro-brasileira e situar a dança “afro” em novas bases.

Considerando que este trabalho aborda possíveis percepções sobre a dança negra, trazemos para a nossa caminhada algumas trajetórias de pesquisa em dança que nos auxiliam na compreensão dos pensamentos que envolvem a arte da cena. Deste modo, apresentamos neste tópico como alguns pesquisadores estabeleceram as suas estratégias e estudos para a construção de poéticas em processo de montagem e encenação em dança negro-brasileira.

2.1 ARTE NEGRA

No Brasil do século XX, o movimento artístico negro, que por anos foi colocado como inferior e desprovido de capacidade de inovação pela Cultura Ocidental, iniciou um processo emancipatório que consistiu em um movimento de revolta consciente, ressignificando e rejeitando os extremismos que poderiam degenerar sua arte em um fim, em um fundamentalismo exacerbado ou, ainda, em um levante ignorante. A partir de 1944, o Teatro Experimental do Negro (TEN) passa a reunir artistas negro-brasileiros engajados com o propósito de serem autores de sua história, colocando-se, nesse sentido, diante das emergências de seus discursos. Para Braga (2015), os discursos estrangeiros acerca da estética negra das épocas anteriores precisavam ser sobrepostos por novas perspectivas, nas quais o negro deixa de ser refém de uma epistemologia da narrativa branca sobre as práticas culturais afrodiáspóricas.

Os africanos e seus descendentes, os verdadeiros edificadores da estrutura econômica nacional, são uns verdadeiros coagidos, forçados a alienar a própria identidade pela pressão social, se transformando, cultural e fisicamente, em brancos. (NASCIMENTO, 1978, p. 123)

A dramaturgia brasileira — na televisão e no cinema — representou por anos negros, mulheres, índios e nordestinos de maneira exótica e estereotipada, com roteiros dramáticos cristalizados em um olhar eurocêntrico, cabendo aos seus perfis apenas funções subalternas.

Assim, a televisão trouxe a sua contribuição para fortalecer as imagens que propagam a discriminação racial, apresentando modelos de beleza ocidental, enquadrados em visões internacionais de embranquecimento do povo negro e de estigmatização do outro, colocando-o como estranho e fortalecendo os conceitos burgueses de arte e estética (HUAPAYA, 2019).

Abdias do Nascimento (1978), ao fundar o TEN, procurou estabelecer estratégias de formação de plateia e fortalecimento da classe artística negra para que nos palcos brasileiros não houvesse brancos maquiados de preto em representações de personagens negros. Seu intuito era resgatar os saberes da cultura negro-africana que se diluíam entre a comunidade negro-brasileira, além criar espaços cênicos nos quais atores negros fossem protagonistas. Favelados, domésticas, comunidades de terreiro e profissionais considerados desqualificados no mercado de trabalho foram convidados a compor as práticas de processo criativo em teatro, um processo de formação de artistas negros integrando a cena dramática brasileira.

Conforme Mattos (2019), o termo “arte afro-brasileira” diz respeito a uma gama de narrativas que fricciona as práticas culturais dos negros e descendentes de escravizados no Brasil com a enunciação de saberes que elaboram diálogos de pertencimento, memória e subjetividade. Nas artes plásticas, por exemplo, a arte negra não surge a partir de escolas estilísticas ou de acesso aos museus, galerias e exposições. Ao contrário, intercorre em forma de resistência e enfrentamento. Ainda no século XX não se tinha refletido que a arte visual negro-brasileira não está unicamente relacionada à experiência colonial. Negros e negras ainda precisam afirmar-se como artistas, os quais escolheram pensar a estética e a arte a partir de suas subjetividades — alicerçadas, por sua vez, em diversas temáticas.

Ao mesmo tempo em que o artista negro reivindica a enunciação de suas subjetividades nos espaços tradicionais das artes visuais, reconhece que não pertence às escolas tradicionais da história da arte ocidental no Brasil. Assim, o artista negro inicia um processo de esquematização de outras narrativas para acessar o espaço de institucionalização das artes visuais: acadêmicos, negociantes, galerias, museus e críticos de arte. Esse movimento de rompimento e emancipação de sua arte se torna um campo político, sendo a arte negra uma constante ação do corpo-político. Uma estratégia contra-hegemônica que considera a gramática afro-brasileira e seu corpo histórico como agentes contestatórios e chaves interpretativas para resistências (MATTOS, 2019).

Fazendo um recorte mais específico a respeito das conceituações do que seria tecer informações sobre a arte cênica negra, nos valem da contribuição de Alexandra Govea Dumas (2020). Em suas pesquisas no segmento do teatro, Dumas nota e sinaliza agentes comuns em trabalhos de artistas que se propõem a fazer arte negra. A autora identifica e adota três elementos

que atravessam os trabalhos que se identificam como Teatro Negro: i) suas bases em poéticas pesquisam a estética da afrodiáspora; ii) é presente o discurso cênico de emancipação da população negra e; iii) há a presença de artistas negros e negras na equipe do espetáculo. Nessa perspectiva, a arte negra para cena se dá na atividade em que o pesquisador tensiona uma arte cuja pesquisa está atrelada ao mundo da afrodiáspora. Existe um engajamento incitado por pessoas que se sentem pertencentes e com o propósito de apresentar percepções dramáticas disruptivas em relação a diálogos folclorizados do panteão negro. Nota-se, a seguir, o que a autora aponta como uma característica do teatro negro:

[...] enfrentamento duplo que passa tanto por uma reivindicada afirmação identitária, com seus códigos simbólicos retratados numa possível fixidez categorizada no critério sócio-fenotípico da cor da pele como também por uma reivindicação marcada pelos traços cambiantes de uma subjetividade desconstruída e construída sem os grilhões da brancura, com base na diferença e na fluidez identitária. (DUMAS, 2020, p. 96)

Para Dumas (2020), as dinâmicas da diáspora africana e o processo de colonização também deveriam contribuir para pensar as acentuações na história da arte cênica no Brasil. A relevância em pensar uma arte negra ou uma dança cênica negro-brasileira está em compreender que os processos sobre a história do teatro no Brasil partem da enunciação de uma alteridade na perspectiva de pessoas brancas, que historicamente são conhecidas em território brasileiro como colonizadoras. Para tanto, a história do teatro brasileiro é comumente uma reivindicação de identidade e de formas de pensar as práticas culturais dos europeus e sua reverberação pelo mundo, seguindo mitos, comportamentos e perspectivas de outros panteões (DUMAS, 2020).

Apresentamos anteriormente, na perspectiva de Achille Mbembe, como se estruturou o olhar do colonizar sobre o corpo do humano negro. Reforçamos a colocação do filósofo com o apontamento de Dumas (2020), que defende a relevância de pensar uma arte negra, pois trazemos para diálogo a vida e a prática cultural de pessoas que foram tratadas como objetos, insígnias, troféus, cujos corpos tinham o objetivo de cumprir um propósito econômico.

Projetou-se a definição do negro como instrumento destinado ao labor exaustivo, biologicamente pronto e resistente à exploração física, espetacularizado como exótico, risível, dominado e espiritualmente associado ao animalesco e à objetificação. (DUMAS, 2020, p. 97)

Pensar na arte negra é criar repertório para um processo histórico de informação, construção, fortalecimento e emancipação de uma cosmopercepção afrodiáspórica. Movimento esse com o intuito de tensionar a cosmologia cristã para assim afirmar outros saberes. Se a concepção histórica das artes cênicas em território brasileiro se consolida na voz apenas de uma percepção de mundo, significa que se faz necessário achar outras respostas. Deste modo, refletir

sobre ontologias na arte negra é discutir dramaturgias, cenas, representações, movimentos, sons, cenários, textos, personagens e demais signos teatrais que informem outras percepções de mundo que articulam seus saberes a partir de uma efetiva cosmopercepção negra (DUMAS, 2020) — e, com isso, por meio de um posicionamento emancipador, buscar novas abordagens para tratar a arte negra.

2.2 POÉTICA NA ARTE NEGRA: PROCESSO DE CRIAÇÃO

Mercedes Batista, coreógrafa e dançarina negra, conhece como ninguém mais a dança afro-brasileira não por teoria ou cerebralismo, mas através de toda uma vida de dedicação e trabalho incansável, de pesquisa, ensino e prática. (NASCIMENTO, 2021, p. 167)

Quando Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2021) discorrem sobre as acepções de força vital nas filosofias africanas, os autores mencionam o dançar como uma legítima forma de enunciação visível dessa força vital. O movimento do corpo impulsionado pelos toques dos tambores potencializa uma dança que é a reverberação visual de um fenômeno que pode ser denominado como impulso de vida ou *àşę*. Nas atividades celebratórias africanas por meio da dança são criadas práticas de sacralização do corpo e práticas cotidianas, uma dança que contribui para que a comunidade crie sentido à vida e fortaleça seus elos com a tradição.

Destacamos que Tássio Ferreira (2019), ao refletir sobre poéticas na cena negra, faz uma consideração relevante, na qual se posiciona em não reproduzir na cena as práticas religiosas dos candomblés. Essa perspectiva, dentro das orientações que Armindo Bião nos apresenta na etnocenologia, é um posicionamento no qual o artista opta por pesquisar os ritos espetaculares como os Candomblés, mas decide tratar a dança como objetos substantivos.¹⁸

Na Afrocênica não vemos barreiras entre formas de conhecimento, nem mesmo barreiras cognitivas. Todos são e todos estão. Candomblé, educação, cultura, militância, arte estão integrados de tal modo que separá-los enfraquece o discurso ou invalida-o. Vale ressaltar que ao tratar de candomblé, interessa a mim seus aspectos históricos, políticos e culturais. Os segredos e mistérios são guardados nas mentes de quem viveu/participou. Portanto, a religiosidade em sua essência de culto não deve chegar até à cena. (FERREIRA, 2019, p. 92)

Uma percepção de Fanon (1968) também aponta uma interconectividade entre a dança e as manifestações religiosas: a dança e o transe são dispositivos de catarse para a comunidade

¹⁸ Armindo Bião (2009) propõe uma classificação das espetacularidades em três conjuntos: 1) objetos substantivos – artes do espetáculo; 2) objetos adjetivos – ritos espetaculares e; 3) objetos adverbiais – formas cotidianas. Com base nessas referências, o pesquisador desenvolve o seu repertório para tratar as ações espetaculares. No primeiro, tem-se o olhar para o objeto que se propõe a ser uma obra cênica. No segundo, ocorre a análise dos fenômenos cotidianos que possam ser entendidos como eventos espetaculares, dependendo do ponto de vista do espectador, a partir de uma atitude de estranhamento que tornaria um objeto extraordinário. No último, é utilizado o olhar do pesquisador para tecer informações sobre uma interpretação do que seja ou não espetacular.

colonizada, elementos para enunciação de afetividades que organizam processos ritualísticos, acionam as forças musculares que extrapolam seus poros em forma de dança. “O círculo da dança é um círculo permissivo. Protege e autoriza” (FANON, 1968, p. 43).

Para Ferreira (2019), o manancial da ação é e está no corpo. Ele é a sede da memória, o responsável pela percepção do presente e o espaço a partir do qual o humano vai ritmar uma possível expectativa (futuro); ações que sempre vão acontecer no e pelo corpo. Quando tratamos das artes da cena, é o corpo histórico do artista que inicia um processo de imersão na narrativa da trama, para que assim o olhar do espectador tome consciência das proposições cênicas. Quando o corpo do artista se enraíza em perspectivas de heranças ancestrais, de estados míticos e das políticas da afrodiáspora, temos um corpo encarnado, sinônimo de identidade ancestral. Assim, quando um artista está munido de predicados afrorreferenciados para a construção de seu corpo cênico, iniciamos uma comunicação de alteridade sobre o povo negro. Conjuntamente, estamos tratando de um trabalho cênico entrelaçado por uma linguagem de movimento, dramaturgia, enredo, concepção de luz, figurino e/ou trilha.

O ato de dançar é um processo de apreensão rítmica pelo corpo; suas variações gestuais resultam da correlação tambor e corpo, construindo uma dinâmica que Santana (2020) denomina de “chão-rítmica”. Essa dinâmica é uma variedade gestual que escreve com os movimentos, as sonoridades e as variações do tambor. Os ritmos são o alimento do corpo que dança. “Tudo se interrelaciona, no meio, entre corpo de quem toca, cabeça do tambor, eventualmente frequências cantadas por boca de gente, e movimentação eólico-gestual de quem dança” (SANTANA, 2020, p. 159).

Zeca Ligiéro (2011) propõe uma tríade como elemento mediador para pensar a estética de uma arte negro-brasileira. A união entre o canto, a dança e a música são disparadores para iniciarmos variadas reflexões sobre as *performances* celebratórias que os africanos trouxeram para o Brasil. O elo dessas artes na cultura afrodiáspórica recupera comportamentos de manifestações culturais que a comunidade negra teve que forçadamente abandonar. A dança, o canto e o batuque são a tríade que estabeleceu o elo entre o continente africano e o Brasil, fortalecendo as tradições ancestrais. A união dos cantos populares, sons dos atabaques e os movimentos corporais é uma *prática performativa* — batuques — que estabelece um vínculo social, quebrado no período escravocrata brasileiro. Essa tríade faz com que a energia entre o povo negro vivo e morto seja religada. “Ao ver um corpo/boca negra em cena, vê-se um discurso político anterior à própria expressão, bem como uma ancestralidade que protege e retroalimenta seu estado de prontidão e vigor na cena” (FERREIRA, 2019, p. 103).

Assim, para criar repertório e desenhar a nossa trajetória do movimento nesta dissertação, convidamos e apresentamos Mercedes Baptista, Edileusa Santos, Inaicyr Falcão dos Santos, Nadir Nóbrega Oliveira, Jonas Sales e Saulo Sankofa, alguns pesquisadores que pensam a estética da dança negra e dispositivos para o processo de montagem e encenação. Juntos, esses profissionais nos apresentam diversos caminhos para construções dramáticas, processo de montagem, ensino de dança e notação coreográfica. Na sua singularidade, eles formam um coletivo que contribui para que debruçemos sobre o nosso espaço de pesquisa com maior sensibilidade e dentro de um posicionamento afroreferenciado na dança.

2.2.1 Mercedes Baptista

Pioneira na dança afro-brasileira cênica por construir sua própria metodologia dentro da dança de motrizes africanas, o trabalho de Mercedes Baptista (1921-2014) foi um dos primeiros engajamentos para romper um gênero dominante na dança brasileira, mobilizando novas lutas pela valorização das culturas africanas, pesquisando dramaturgias na dança afro-brasileira cênica ancorada nas práticas cotidianas dos candomblés brasileiros.

Após ser admitida no Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948, e estabelecer seu espaço de poder/acesso, começou a pensar as suas construções coreográficas. Para tanto, desenvolveu a própria metodologia dentro da dança de motrizes africanas: *Balé de Pés no Chão*. Atravessada por sua experiência na dança clássica, na dança moderna, por suas participações no TEN, pela trajetória no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e por suas viagens internacionais, construiu uma relevante contribuição para a dança negro-brasileira cênica (SILVA JR., 2007).

Segundo Sarita Faustino dos Santos (2016), o *Balé de Pés no Chão* teve maior projeção na cidade do Rio de Janeiro (RJ), local que se configurou como uma prática, um estilo e/ou um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. Além disso, como acrescenta Silva Jr. (2017), a codificação do ritual dos candomblés foi o dispositivo para a sua pesquisa de movimentação. A referência nas danças de terreiro foi basilar para a construção de uma nova técnica de dança, bem como de uma nova pedagogia.

Mercedes Baptista teve como propósito teorizar o assunto referente ao corpo negro, o corpo em cena, o corpo que traz uma marca, símbolo de uma cultura migratória e que finca seu pertencimento em um processo histórico, marcante para trazer experimentos sociais e culturais “diferentes” de um modelo colonizador. (SANTOS, 2016, p. 34)

Para estruturar suas sequências coreográficas, além de pesquisar nos terreiros os comportamentos dos corpos dos filhos de santo, Mercedes procurou fazer uma releitura de posturas que possam ter sido vividas e experienciadas pelos *òrìsà*. O contexto histórico e a “vida social” dos *òrìsà* acabam por ser a base para o processo criativo da gestualidade da dança afro-brasileira cênica de Mercedes Baptista. O seu método pensa a relação do corpo com o ritmo dos atabaques; tudo com os pés no chão, para reconhecer seu território. Seus esquemas coreográficos eram uma fusão entre as danças que os negros realizavam nas ruas, seus conhecimentos de clássico e moderno e as informações recebidas sobre religiosidade afro-brasileira. “Eu inventei, ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé, que mal frequentava, mas passei a pesquisar”, afirma Mercedes em 22/05/94 no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro/RJ (SILVA JR, 2007, p. 40).

A percepção de Mercedes para a vida cotidiana do povo negro como processo de montagem coreográfico foi o que mudou a estética da dança no Brasil. Sua pesquisa se deu na capoeira, no coco, no baião, no batuque do Nordeste, no corpo do povo negro nas senzalas, no congo, nos candomblés, nos negros dos cafezais, nas lavadeiras, nas práticas cotidianas dos pescadores ribeirinhos, na gafeira, no carnaval, no frevo e no samba. Trata-se de lugares invisíveis para o processo de montagem coreográfica, para perspectiva de pesquisa corporal ou para pesquisa de metodologias de ensino em dança. Assim, a sensibilidade de Mercedes ao explorar essas práticas culturais como motrizes de pesquisa corporal deixou sua trajetória marcada pelo pioneirismo.

2.2.2 Edileusa Santos

Artista de dança: coreógrafa, dançarina, professora e pesquisadora em arte de expressão negra. Edileusa foi diretora, dançarina, coreógrafa e pesquisadora do grupo de dança Odundê, tendo idealizado e coordenado o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros — além de ter lecionado por dez anos no curso de graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Para Edileusa Santos (2015), o som é um elemento constitutivo e necessário no processo de construção gestual na arte negra. Em especial, destaca-se o som dos tambores, pois são estímulos sensoriais que incitam a organização do movimento corporal. Em sua metodologia de trabalho, o tambor é um dispositivo que tem a potência de provocar as sensações da ancestralidade, da memória individual e coletiva para aqueles que têm uma proximidade com as práticas culturais da expressão negra.

Edileusa contribui para a dança negra com uma percepção que delineia possíveis caminhos de como transcorre o processo de construção gestual em uma aula de dança negra,

trazendo a relação do *Tambor* e sua função de método. Em seu trabalho, ao associar o *Tambor* e o *Verbo*, este último é o agente fomentador da ação e dos estados de alteração do corpo, sendo o corpo o responsável pela construção da oração coreográfica (SANTOS, 2015).

Na percepção de Santos (2015), há em uma aula de dança ou nos candomblés uma conexão forte e imprescindível com o som, mas a relação com o tambor é diferente. Na primeira, didaticamente, a junção da música com os mecanismos da aula é necessária a ponto de não haver separação do tambor com a dança e nem da dança com tambor. Nos atabaques temos o agente central — e necessário — que estimula a construção do ambiente adequado à aula. Nessa relação entre música e dança, são concebidas imagens, formas físicas e estéticas corporais. Já nos candomblés, as formas físicas que reverberam em dança são uma comunicação que se inicia no canto, que, somada aos ritmos dos atabaques, estabelece um diálogo entre o metafísico e físico — *orun* e universo. Em seguida, ocorre a invocação das divindades para que assim emerjam as expressões gestuais da dança. Na religião, o som do tambor segue uma narrativa que será composta pelo conjunto: *òrìsà*, canto, vestimenta e rituais sagrados. Nesse conjunto, o som orchestra um ritual que se embasa no contexto do *òrìsà* e/ou cerimônia. Na aula de dança, o tambor é o dispositivo que guiará a aula; na prática religiosa ele é um elo que necessita do canto, dança e do ritual para que em conjunto comunique o universo corporal.

Dança de Expressão Negra é o nome do método desenvolvido por Edileusa Santos. Por meio dele a coreógrafa incita no bailarino a criação de movimento a partir dos afetamentos¹⁹ do *Tambor* e de suas indicações verbais. Por meio da linguagem do improvisado, das orientações sonoras e verbais afrorreferenciadas é que a coreógrafa estabelece suas redes de comunicação e criação em dança cênica. Sua pesquisa gestual parte da conversão de seu olhar para o *Tambor* e de como as diversas sonoridades reverberam fisicamente.

Edileusa também aponta traços anatômicos que ajudam na composição estética da *Dança de Expressão Negra*: pés paralelos, joelhos flexionados em estado de atenção, alinhamento do quadril em paralelos com os pés, tronco com movimentos ondulados, contínuos, espasmódicos e polirrítmicos e braços livres correspondentes aos arquétipos da orientação verbal proposta. Esses indicativos corporais reverberam desenhos caros quando pensamos em

¹⁹ Uma das possíveis acepções de “afetamento”, termo que propomos, volta-se à noção de perceber o mundo pelo intermédio dos sentidos à medida que informamos e absorvermos energias e conhecimentos na relação que estabelecemos com o Outro. Trata-se, portanto, de uma conexão entre o *Em-si* e o *Em-si-para-com-outro*, sendo o primeiro a maneira por meio da qual nos relacionamos e percebemos o mundo dentro de nossa individualidade, e o segundo o modo pelo qual nos relacionamos com o mundo e articulamos os nossos saberes através da presença do outro. Destaca-se, ainda, que é por meio do corpo que informamos e recebemos informações que se somam ao nosso repertório, isto é, às trajetórias individuais e coletivas que traçamos. Desse modo, a noção de *afetamento* surge da dimensão de mundo a partir da presença: um contínuo-fluxo em que o indivíduo entende que a sua materialidade influencia o Outro ao mesmo tempo que também é influenciado pela presença deste.

trabalhar a estética de uma dança negra. Durante os processos de experimentação e provocação de criação coreográfica, ela observa como está a entrega do artista para a proposta e sempre provoca caminhos de experimentação com o espaço (SANTOS, 2015).

A polirritmia é uma característica da dança negra, pois cada parte do corpo está conectada a um ritmo. Deste modo, precisamos estar de corpo aberto para entender as nuances da percussão; temos que permanecer atentos ao som do couro do tambor. Faz-se necessário perceber cada instrumento, a melodia, o tom, a cadência, para assim distribuímos a nossa massa corporal sobre os pés, que reverberam pela boca, quadril e demais partes corpóreas. A metodologia da *Dança de Expressão Negra* busca preencher o corpo com os sons dos instrumentos, além de relacioná-lo com os elementos característicos dos *òrìsà*, provocando assim outras possibilidades em dançar, um caminho guiado pelas formas que abrimos os nossos canais sensoriais (SANTOS, 2015).

Por fim, sua metodologia de ensino em dança e criação coreográfica é dividida em duas bases: a tradicional e a *Dança de Expressão Negra*. A primeira são aulas que despertam o corpo do participante e apresentam sequências coreográficas a partir dos arquétipos dos *òrìsà*. A segunda é um novo olhar sobre o *Tambor*, vinculado à percepção dos sons dos atabaques pelos cinco sentidos. Os participantes sentem a música e colocam no corpo a cena que os músicos trazem. A relação do corpo com os instrumentos se inicia quando o músico estrutura a sua ambientação sonora (SANTOS, 2015).

Em suas aulas, Edileusa coloca os músicos no centro da sala para o dançarino perceber cada instrumento e assim trazer a corporeidade. A partir dessa relação, cria-se com o percussionista a dança negra, um processo no qual o praticante reverbera no seu corpo como as mãos do músico tocam no couro do tambor. Após observar a *performance* musical, o dançarino inicia um processo de criar partituras corporais a partir das provocações sonoras e visuais que emanam do percussionista (SANTOS, 2015).

Segundo Santos (2015), foram os ocidentais que separaram o teatro, a dança e a música nos estudos acadêmicos. No continente africano, essas artes são trabalhadas como um todo. Para Edileusa, não há regras para entender o *Tambor*, mas sim possibilidades. Na *Dança de Expressão Negra*, o percussionista não acompanha a aula de dança negra; ele dialoga.

2.2.3 Inaicyra Falcão dos Santos

Inaicyra Falcão dos Santos (2021) é uma pesquisadora soteropolitana de epistemologias negras nas artes. É graduada em dança pela Universidade Federal da Bahia, mestra em artes teatrais pela University of Ibadan/Nigéria, doutora em educação pela Universidade de São

Paulo e livre-docente na área de Prática Interpretativa/Dança do Brasil na Universidade de Campinas. Seus princípios coreográficos são forjados na mitologia negro-africana para a enunciação do movimento. A pesquisadora nos apresenta uma percepção de humanização da sociedade com premissas na mitologia, na história e no *ethos* africano, que perpassam pela subjetividade coletiva do que possa ser uma comunidade negro-africana e negro-brasileira. Elaborando uma pesquisa coreográfica ancorada em um passado histórico rumo ao futuro, procura apresentar novas e diferentes camadas de humanização social. Um movimento de valorização ancestral para a emancipação de pensamentos que podem ser ocultados a partir do momento em que não convertemos, como negro-brasileiros, a nossa percepção para as práticas históricas que corroboram a construção das subjetividades negras.

As artes da tradição *nàgô* permeiam as poéticas de Inaicyra.²⁰ O seu corpo-história é uma singularidade atravessada, justaposta e matizada por diversas formas e cores que enunciam uma poética de intersecção da diversidade da qual faz parte. A artista cresceu e conviveu com *Maria Bibiana do Espírito Santo*, Mãe Senhora, terceira *Iyálorìsa* do Ilê Axé Opô Afonjá e sua avó.²¹ Então, ela pensa seus processos de criação em dança partindo do cruzamento entre o ambiente religioso e o artístico. No entanto, na sua perspectiva, a dança nesses ambientes deve ser tratada de formas diferenciadas. Por mais que a dança no rito religioso e a dança cênica negra estejam entrelaçadas, o posicionamento de Santos (2021) é que essas danças tratam de diferentes campos do saber, cujos propósitos são diferentes:

A arte e religião possuem, portanto, uma linha tênue de separação. O conhecimento de suas funções e contextos, no entanto, ajudam a definir as suas diferenças. A distinção entre arte e religião possibilita ao artista um processo analítico e criativo de sua obra de arte. Pressupõe que os mitos presentificados nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística. Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças, independente de uma função específica. O corpo, como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas. (SANTOS, 2021, p. 59)

Santos (2021) destaca: a dança negro-brasileira no contexto religioso possui um sentido simbólico e estrutural, característico da manifestação. Ela está correlacionada às mitologias dos *òrìsà* e à vida da comunidade, e sua função é presentificar a força da natureza (*òrìsà*) e os

²⁰ Africanos *yorùbá* proveniente da África Ocidental, comunidade com grande conglomerado no oeste da Nigéria, mas não apenas. Por volta do século XVIII, chegam ao Brasil as primeiras comunidades “iorubanas”. Junto de sua presença, trouxeram o seu idioma e práticas culturais, que com o tempo passaram por um processo de adaptação em território brasileiro. (LOPES, 2004)

²¹ Detentora de um profundo conhecimento dos rituais e fundamentos das tradições africanas, assumiu definitivamente a direção do Ilê Axé Opô Afonjá, em 19 de agosto de 1942, tornando-se a terceira ialorixá desse terreiro. Durante toda a sua vida dedicada aos cultos, recebeu vários títulos honoríficos, como os de Iyá Egbé, Ossi Dejan, Iyalode Apetebi e especialmente o de Iyá Nassô, concedido em 1952 pelo Alaim (Rei) de Oió, Adeniram Adeyemi II. (SCHUMAHER, 2000, p. 408)

ancestrais. Já a dança negro-brasileira cênica pensa o contexto artístico por meio de processos criativos que não precisam seguir preceitos estruturados, mas estabelecer novos conceitos estéticos e simbólicos. Isso é feito a partir da potência intelectual dos artistas, sendo estes articuladores de um saber que perpassa por sua técnica em dança, suas experiências vividas, sua sensibilidade artística e consciência do que é proposto como trabalho artístico.

Santos (2021) pensa a sua dança como uma força vital que é resultado do processo hereditário de um sistema oral que se iniciou desde a sua infância até chegar à reflexão de como o seu corpo assimilou os objetos materiais e imateriais que lhes foram apresentados. É a partir da estética mitológica, musical e corporal *Yorùbá* que Santos (2021) estrutura sua abordagem para o processo criativo, sendo a criação artística uma resposta cinética, afetiva e sensorial da relação/impacto entre o tocador e o dançarino e o tocador e o público.

Ao elaborar o espetáculo *Ayán: Símbolo de Fogo*, a pesquisadora estabelece uma trajetória de seu processo criativo de montagem cênica, apresentando quatro princípios impulsionadores. Destacamos que ao expor seu processo de montagem, Inaicyra não pretende estabelecer caminhos fixos e lineares; apenas um possível registro de criação coreográfica, sendo ele formado pelas seguintes etapas: I) **saturação** – o coreógrafo reúne aspectos coreográficos e intelectuais sobre o tema, procurando como aplicar o sentido prático dessa pesquisa junto aos protagonistas da ação; II) **incubação** – uma interrupção após o laboratório de pesquisa e imersão intelectual. Nessa etapa, o coreógrafo assimila as informações que foram pesquisadas. A pausa contribui para o desenvolvimento do subconsciente, fator preponderante para a singularidade da proposta; III) **iluminação** – após o período de incubação, o artista adota alguns de seus *insights* como dispositivos para o processo criativo; IV) **verificação** – um levantamento a fim de verificar se a montagem apresenta os vocabulários pretendidos na etapa de saturação e incubação, uma modelagem da obra.

Santos (2021), ao apresentar seus fatores mediadores para o processo criativo, pretende trazer uma perspectiva aberta e ampla, mas que sirva de suporte e organização sistemática. Os elementos citados não encerram a longevidade da pesquisa; outras questões relevantes para a montagem podem ser adotadas.

Por fim, como Inaicyra utiliza o mito na função de sede epistemológica para criação de movimento? Em sua perspectiva, a mitologia africana é carregada de sabedoria e simbolismo, representações que ajudam a exemplificar outros modos de criação gestual que não a repetição do ritual. As suas pesquisas de movimento se articulam com as histórias de vidas da comunidade negra. Ela traz ações cotidianas ancestrais do povo negro (torcer, cavar, peneirar, varrer, trançar, cortar, lutar, desbravar, pilar, arrebanhar, lavar, socar, pescar) na tentativa de articular outros

saberes dentro daquilo que está colocado socialmente, para transpor os modos vigentes. A sua metodologia de criação emerge de ações que têm como função aflorar a sensibilidade para as práticas corporais ancestrais, que por meio de decisões coreográficas tornam-se dramaturgias. Tudo é emaranhado pelo mito dos *òrìsà* e as historiografias que partem do corpo do dançarino e coreógrafo.

2.2.4 Nadir Nóbrega

Doutora e mestra em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Ao tratar sobre os processos composicionais e a dança negro-brasileira, Nadir Nóbrega Oliveira (2013) se apetece dos contextos sociopolíticos, artísticos e culturais dos blocos afrocarnavalescos baianos.²² Neles a pesquisadora descreve e contextualiza, por meio da linguagem escrita, a estética coreográfica. Sua contribuição para dança negra está na sistematização da escritura coreográfica, descrevendo como se articulam o corpo e os instrumentos musicais, adereços, figurinos e cabelos, para construção de sentido de uma manifestação ancorada em sabedorias negro-africanas.

Amparada pelas premissas da etnocenologia, a pesquisadora estuda as espetacularidades das práticas carnavalescas baianas, explicitando as referências estéticas dos blocos e sua relação com a diáspora africana. Versando sobre o Olodum e sua relação com a África moderna, acentua que, por meio da sua referência nas práticas culturais no Senegal, mesclam-se instrumentos percussivos e guitarra, contrabaixo e sax, culminando em uma dança característica do bloco. O Malê de Balê, e sua correspondência com a África Setentrional e possíveis ramificações da diáspora, em uma estética que funde o *reggae* da Jamaica, os *candomblés* e o islamismo. O Bakoma, que apresenta forte presença das práticas culturais do povo de nação *Bântu*, além do Ilê Aiyê, que é uma fusão de práticas culturais afrodiáspóricas que resplandecem nos figurinos, toques e na estética coreográficas singular (OLIVEIRA, 2013).

Nesses corpos negros que dançam, cantam e tocam ficam nítidas as variações de movimentos corporais, orientadas pelas músicas percussivas. Corpos negros ondulados e dançantes com os pés paralelos, deslizando na meia ponta e elevando os braços. Ouso afirmar que estes corpos negros, sujeitos da história, alimentam a renovação artística da dança e da música brasileira. (OLIVEIRA, 2013, p. 180)

Esses blocos, além da relação com o canto e o som, que são elementos intrínsecos e vitais nas artes negras, carregam em sua dança um pluriverso com algumas similaridades. A arte do movimento desses blocos perpassa pelas danças sagradas dos *candomblés* e por pilares

²² Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma.

característicos da dança negro-africana e negro-brasileira: a polirritmia, o policentrismo e o holismo. São estes os possíveis pilares estéticos da herança africana na cultura brasileira (OLIVEIRA, 2013).

O estudo de Nadir Nóbrega Oliveira (2013) apresenta uma percepção focal para a dança, não ignorando a relação com o canto e a música, mas descrevendo as reverberações corporais dos dançarinos com o intuito de registrar alguns elementos técnicos corporais que podem ser restaurados ou apanhados como disparadores para o processo de montagem coreográfica. São eles: 1) pés descalços, joelhos flexionados, pernas paralelas semiflexionadas e em contato direto/relacional com o chão; 2) dorsiflexão dos pés que transitam com movimentos de deslizar pelo chão na meia ponta; 3) braços alternados, semiflexionados em balanços pela parte frontal do tronco; 4) relação do corpo com ritmos que possuem repertórios coreográficos característicos como o samba *reggae*, samba *ijexá*, *aguéré* de Òsòsì, entre outros; 5) movimento da coluna entre os plano vertical e sagital; 6) movimentos soltos com contratempos e batidas dos pés no chão; 7) movimentos circulares e assimétricos; 8) movimentos de retroversão da bacia óssea.

Oliveira (2013) nos apresenta um minucioso estudo sobre a estética negra nos blocos afro com o intuito de criar repertório de pesquisa sobre as ancestralidades negras. Para a autora, ao estabelecermos referências estéticas, podemos elaborar diferentes caminhos para o ato de coreografar, principalmente se o intuito é elaborar obras que pesquisem a estética afrodiáspórica.

Compor uma coreografia é um fascinante processo criativo, vivido pelo coreógrafo ou pela coreógrafa, o (a) qual se apoia nas técnicas corporais diversas, tendo o tempo e o espaço como elementos fundamentais, buscando assim, um conjunto de ações que envolvem a cultura, a educação, a história e a política num processo transformador. (OLIVEIRA, 2013, p. 186)

Sobre o ato de coreografar, Oliveira (2013) destaca a relevância em estabelecer mecanismos de notação coreográfica, tanto para a construção de sentido da dança como para a transmissão de sabedorias. O método de notação coreográfica de Nadir se encorpa da apresentação de uma imagem/fotografia e, a partir dela, descreve o que foi observado no corpo em sua relação com som: um registro visível da interligação de gesto, figurino, adereço e simbolismo, que dê carácter espetacular. Sua perspectiva para análise estética em dança parte desses fatores, associados com a linguagem técnica de Rudolf Laban.

Utilizei os princípios básicos dos fatores de movimentos utilizados por Laban, que são: fluência, peso, espaço e tempo, em vários níveis. O esforço e a relação com as práticas cotidianas civis e religiosas da comunidade do bloco afro Bankoma e suas terminologias técnicas, possibilitaram, assim, que eu fizesse registros e análises dos aspectos poéticos qualitativos. (OLIVEIRA, 2013, p. 190)

Além de observar imagens e descrever os desempenhos corporais dos dançarinos, a pesquisadora utiliza o método *Shorthand*, estenografia, desenhando as posições corporais expressas em coreografias dos blocos afro de Salvador. Assim, a pesquisadora reúne informações sobre as posições corporais na evolução do dançar negro-brasileiro, criando tabelas com informações sobre os conteúdos técnicos dos movimentos e as partes do corpo e, ao mesmo tempo, registrando valores estéticos associados às representações coreográficas das danças negras.

2.2.5 Jonas Sales

O artista da cena Jonas Sales, pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa e professor efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília nos ajuda a refletir sobre o corpo do artista enquanto uma materialidade que pode afetar e ser afetado pelos espaços que transita. Trata-se de uma dinâmica em que o corpo é um epicentro para diversos diálogos cênicos, informações que ele trabalha em processos de montagem a partir dos conceitos do *Axé* e *corponegritude*, sendo o primeiro um conjunto de elementos que articulam uma energia que colaboram para a construção de narrativas corpóreas e respectiva projeção cênica; e o segundo, por sua vez, configura-se como movimentos, gestos e corporeidades cuja estética e vocabulário articulam saberes da cultura afrodiáspórica.

Sales (2022) ao desenvolver suas epistemologias afrorreferenciadas em processos de montagem, apresenta um caminho metodológico denominado *Processo Cênico-pedagógico*. Nesta abordagem temos o conceito do *Axé* e *corponegritude* enquanto dispositivos de articulação de informações, sendo o *Axé* uma percepção de processo cênico-pedagógico que esboça possibilidades de criação — cujo dispositivo está na energia essencial que circunda a proposta cênica e o artista —, enquanto o *corponegritude* é uma motriz de saberes que identifica e caracteriza a presença da arte negro-brasileira e negro-africana no corpo do artista da cena, por meio de experiência e diálogos sobre prática em dança.

A sua proposta metodológica de montagem cênica possui dois epicentros: **i) técnico/cinético**, que engloba a Sensibilização Motora (SM) e o Brincar o Movimento (BM), sendo a elaboração de jogos corporais em prol do desenvolvimento da motricidade, psicomotricidade e de dinâmicas corporais de espacialidade; **ii) Poética/criativo**, que se divide em Construir Saberes (CS) e Projetar Saberes (PS). O CS contempla a articulação de informações sobre um tema, além da reflexão dos conteúdos que foram incitados por meio de literaturas, discussões e vivência corporais, tendo como resultado a criação de propostas cênicas. E o PS é colocar no mundo o resultado dos trabalhos de pesquisa e criação.

No *Processo Cênico-pedagógico*, os congos, o maracatu, o maculelê e a capoeira são fontes de informação e energia para a elaboração de atividades corporais — sendo que os contextos históricos que envolvem essas manifestações são nascentes gnosiológicas que guiam o processo de práticas corpóreas. A título de exemplo, ao debruçar a sua percepção e reunir informações sobre o Maracatu, Sales (2020) articula uma rede de conhecimentos que colabora para a reflexão voltada às poéticas das manifestações negro-brasileiras. Apontando elementos, signos e memórias que afetam e atravessam o corpo do pesquisador e que colaboram para a construção de caminhos que comuniquem um espaço ancestral, Sales expõe informações sobre a percepção das sonoridades, das vestimentas, dos objetos, das paletas de cores e como o conjunto destes fatores reverberam em movimento e criam singulares vocabulários.

Portanto, cabe ao criador desenvolver trajetos para defender uma problemática sem distorcer seus conceitos, evitando, de tal modo, o cenário da distopia. O pesquisador precisa extrair de sua manifestação artística o problema gerador e estabelecer a comunicação das suas percepções artísticas. As artes possuem a sua própria cadeia de multiplicidade para a criação do pensamento, e o *Processo Cênico-pedagógico* visa a fortalecer e a ampliar essa rede de comunicação e informação.

2.2.6 Saulo Sankofa

Doutorando em dança e diáspora africana pela Universidade Federal da Bahia e docente de artes no Espírito Santo, Saulo integra o comitê de implementação das diretrizes curriculares da Educação Quilombola no município de São Mateus/ES, atuando também como pesquisador no grupo Aldeia, no Núcleo de Pesquisas Afro-Brasileiras em Artes, Tradições e Ensinações na Diáspora, vinculado à Ufsb.

Saulo Sankofa (Saulo Santos Oliveira), em sua dissertação intitulada *O corpo velho: práticas e saberes de idosos no ensino da dança no candomblé*, apresenta uma contribuição sobre o ensino de dança negro-brasileira e o processo criativo a partir de sua vivência no Terreiro Matamba Tombeci Neto, localizado em Ilhéus, no estado da Bahia, de Mãe Ilza Mukalê. Sua pesquisa tangencia a dança negra e seu processo de transmissão a partir dos *corpos mais velhos* nos candomblés, observando e descrevendo como um corpo envelhecido constrói conhecimento sensível.²³ “Cada corpo representa um lugar social, seja velho, jovem, oriental, ocidental, negro ou branco” (OLIVEIRA, 2022, p. 21).

²³ Não se trata de um corpo velho sinônimo de cansado, incapacitado e limitado. Trata-se de um corpo com sabedoria, qualidade gestual, ancestralidade, vigor e malemolência.

Seus estudos tomam como motriz a conceituação e a reflexão do papel do corpo velho, ratificando nuances históricas, sociais e políticas do corpo negro no Brasil, para assim debruçar sua percepção na construção de sentidos e pensamentos sobre o corpo em movimento dentro dos rituais de motrizes africano-brasileira e sua transposição para a dança cênica. Trata-se, em sua perspectiva, de pensar o corpo velho como a expressão viva do saber ancestral, considerando que nele e a partir dele há uma convergência de sabedorias que são disparadoras de construções de estéticas nas artes.

Por mais que os movimentos sofram alterações de uma nação para outra, ou os cânticos e sua língua de origem, a dança não deixa de estar presente em cada um desses grupos, sendo uma marca central do culto afro-brasileira. (OLIVEIRA, 2020, p. 30)

O processo criativo de construção em dança negro-brasileira de Saulo emerge de duas etapas: 1) observação do cotidiano do terreiro e; 2) improvisação para a tonificação muscular e consciência do movimento. A primeira encontra nos terreiros elementos materiais e imateriais para restauração de comportamento e criação de movimento. O segundo trabalha a investigação do movimento e a percepção do funcionamento do corpo. O pesquisador desenvolve jogos cênicos em sua função de disparadores de movimento e articuladores de consciência corporal, trabalhando a ancestralidade com o uso do espaço, estímulos sensoriais, tônus muscular e estrutura óssea. A partir dessas duas etapas Saulo sistematizou o que denomina “*sensibilização poética nas escrevivências*”. O termo abarca i) **tempo** e **movimento** – escolhas que potencializam o passado e a ancestralidade negro-africana e negro-brasileira; ii) **expressão facial** e **gestualidade** – explicitação pelo corpo da gestualidade de um corpo velho e iii) **ritmo** e **musicalidade** – correspondência do corpo ao som dos atabaques.

Oliveira (2020) destaca que na dança negra há uma força vital, um ponto de radiação de energia que fica abaixo da bacia. Esse ponto é uma agente de movimento que proporciona impulsão, unindo a parte superior e inferior do corpo. A partir do ponto de ondas e reverberações de energia é que o tronco, pernas e pés criam relação, ligação e polirritmia. O Processo criativo de Saulo Safoka é mediado pela observação, pelo registro e pela expansão das sabedorias da oralidade e respectivas significâncias dos elementos corporais. Sua didática é voltar a nossa percepção para o terreiro e encontrar elementos decoloniais que funcionem como metáforas para o ensino de dança. Deste modo, estrutura caminhos por indicações verbais, para que os bailarinos acessem lugares de um passado ancestral.

O pesquisador apresenta, por exemplo, um artefato histórico das práticas dos candomblés e utiliza desse elemento cênico como propulsor do movimento. Ele solicita que

sejam desvendadas as suas complexidades na intenção de construir caminhos de experiências que resultem em processos de montagem por meio da restauração de comportamento. Cabe ao coreógrafo mediar a composição do movimento a partir do que lhe é ofertado pelo bailarino. O seu processo criativo é um engajamento no qual o bailarino estabelece uma relação de pertencimento do elemento cênico, realizando uma aproximação ao olhar para um passado histórico. Assim, Saulo faz um resgate da prática cultural negra como dispositivo de enunciação, uma ação de processo de criação em dança que estabelece pontos de diálogos capazes de privilegiar epistemologias negras no processo de composição cênica.

Deste modo, juntaram-se à nossa caminhada alguns pesquisadores da dança negra nacional que forjaram seus respectivos caminhos de resistência e construção de poéticas na dança. A nossa intenção neste tópico foi apresentar caminhos coreográficos adotados por artistas da dança negra com o intuito de estabelecermos parâmetros para a nossa pesquisa. Também procuramos explicitar como esses artistas dialogam sobre sabedorias, subjetividades, vocabulários e metafísicas a partir do corpo em dança.

Os autores que apresentamos no capítulo I sinalizaram que a diáspora africana no Brasil alcançou todo o território nacional, e que aqui temos diversos vínculos ancestrais, principalmente com a África Ocidental e Central. Abdias do Nascimento, Cleber Maciel, Katiúscia Ribeiro, Luís Carlos Ferreira dos Santos, Nei Lopes, Renato Nogueira, Rodrigo de Almeida dos Santos, Sueli Carneiro, Tiganá Santana, além dos filósofos negro-africanos Achille Mbembe, Frantz Fanon, George G. Monh James, Magobe Ramose, Molefe Kete Asante e William E. B. Du Bois menciona que a diáspora negra é forjada por diversos atravessamentos. Nosso interesse, agora, traçar um percurso reflexivo ancorado na seguinte pergunta: quais atravessamentos afrodiaspóricos compõem a estética dos processos criativos coreográficos no Mucane?

Defendemos a relevância de um estudo agenciado pelas reverberações das subjetividades negras em território capixaba para que assim seja disponibilizado para a comunidade artística uma possível identificação de quais afetamentos materiais e imateriais participam da construção de poéticas na gestualidade e dramaturgias negras.

3 PROCESSO DE MONTAGEM E ENCENAÇÃO PARA ESTÉTICA DE UMA DANÇA CAPIXABA NEGRO-BRASILEIRA

As filosofias afrodiaspóricas são caminhos para pensar a realidade em contraposição às hegemonias epistemológicas, configurando uma tradução negra do mundo, das construções afetivas, das formas de abordar as matérias e emanar subjetividades. Pensar cosmologias africanas é uma ação localizada no âmbito da comunicação e da linguagem. Seu propósito é enunciar e combinar ondas e radiações culturais que possuam como motor boa parte das filosofias, espiritualidades, epistemologias e linguagens da África Subsaariana, sendo estas agentes de reflexão sobre o contexto ancestral, os instantes do presente e o devir. “É preciso decodificar, sem dominar, embrulhos resguardados para, assim, traduzir, recodificando” (SANTANA, 2019, p. 71).

Não se trata daquilo que não podemos manifestar e realizar, mas, ao contrário, daquilo que, se não incorporarmos hoje, no Brasil, e não colocarmos ao lado dos saberes nativos das florestas ameríndias, deixar-nos-á, necessariamente, mergulhar no profundo poço da repetição irrepitada de uma colonização, mais do que anti-negra, ontológica. (SANTANA, 2019, p. 66)

Interessa, para Santana (2019), que compreendamos a importância em trazer para efervescência social outros sistemas de linguagens, novas percepções da materialidade, imaterialidade e impermanências. A precariedade do sistema político, econômico e social nas relações humanas, especificamente no cenário brasileiro, é o retorno de uma comunidade marcada pela ausência de conhecimento, de reflexão mais sensível e apurada sobre as mundivivências negras e dos povos originários. Santana reivindica o zelar pelo campo do não visto e pelo preenchimento do espaço a partir do que é sentido, pois estabelecer diálogos sobre o tempo, as sensações e os afetos reiteram a importância da singularidade e das noções da imprevisibilidade para um devir emancipado. Para o filósofo, as epistemologias negras são uma confluência de águas distintas que atuam em prol de uma coletividade que, por sua vez, articula sua experiência com o mundo por outros princípios. Assim, chegamos ao terceiro capítulo, o qual pretende apresentar Elídio Netto e incitar, por meio da dança, diálogos, reflexões e apreensões de possíveis epistemologias do corpo negro-brasileiro — tratando-se, aqui, de uma percepção a respeito de seu trabalho no Museu Capixaba do Negro.

3.1 ELÍDIO NETTO

Coreógrafo, bailarino, pesquisador e produtor cultural, Elídio Netto é um homem negro-capixaba de 52 anos nascido na cidade de Alegre, a qual é situada no sul espírito-santense. Atualmente com cerca de 30 mil habitantes, a história geopolítica de Alegre é contada por

colonizadores portugueses que fizeram deste território uma das bases entre as cidades de Mariana (MG) e Itapemirim (ES), região litorânea capixaba escolhida para escoar a mineração de ouro de algumas cidades mineiras, sendo esta a razão para a fundação da cidade: um ponto de apoio, uma nova rota para o caminho das Minas (NEVES, 2015). A cidade natal de Elídio Netto também é um dos locais que, como sinalizado por Cleber Maciel (2016), no ano de 1888 já apresentava um considerável contingente de pessoas negras, sendo um dos territórios que ampliava os eixos de concentração da população negro-capixaba, pois até então eram considerados polos da população negra apenas as cidades de Cachoeiro de Itapemirim, São Mateus e Vitória.

Contudo, não é somente a respeito da rota de Minas que podemos tecer informações sobre a cidade de Alegre. Elídio é um corpo da afrodiáspora que por razões contingenciais deu seu primeiro suspiro numa cidade que se desloca do eixo econômico capixaba. Por meio do seu engajamento, este coreógrafo nos mostra que em uma cidade do interior — cuja construção política não foi pensada em prol da população negra, mas no crescimento econômico das ideologias luso-brasileira — também é um lugar que apresenta para a história espírito-santense salutares contribuições culturais, em especial no que diz respeito à população negra. Entram em destaque, aqui, sabedorias que precisamos registrar, mencionar e refletir, para que assim continuemos as dinâmicas de fortalecimento das memórias negras.

Elídio Netto é um rebento de uma geração capixaba, um *ser* — dentre tantos — que também contribuiu para a construção histórica deste estado: um corpo negro que escolheu a dança para construir a sua trajetória profissional e concomitante a ela [a dança] ajuda a trançar e expor alguns dos atravessamentos que seu corpo enfrentou e encontrou para estabelecer suas redes de afetos e sabedorias. Pedimos licença aos nossos ancestrais e abrimos espaço para desenhar em movimento, memória e oralidade uma parte das subjetividades que engendram o corpo deste homem que, quando criança, possuía em seu quintal o alimento, o aprendizado, a ancestralidade, dentre tantos outros elementos que colaboraram para construção de seu atual corpo-histórico.

Até hoje a minha mãe ainda mora nessa casa e nessa casa tudo se tinha. Se eu quisesse banana tinha. Qualquer fruta que eu quisesse eu tinha plantado nesse quintal, e eu era só, filho único. E a minha diversão nesse lugar era brincar, fazer boizinho com abacate, criar movimentos com abacate. E eu lembro que na cidade, em minha adolescência, praticamente não tinha aula de capoeira, não tinha aula de teatro, não tinha grandes coisas relacionadas às artes cênicas. (NETTO, 2022)

Criado por sua mãe, M.^a José Pereira, e avó, M.^a Pedreira, Elídio José Pereira Netto possui na madrigestão a construção de seu corpo-histórico. As vozes destas mulheres foram a

base para a sua projeção e percepção de vida, os fatos cotidianos que por elas foram apresentados contribuíram para seus impulsos no campo artístico; a forma sensível, sincera e honesta que lhe era apresentado o mundo por essas mulheres contribuíram para lapidar a sua sensibilidade no agir.

Quando Elídio expõe sua trajetória na dança e decide iniciar o diálogo sinalizando o lugar em que nasceu — destacando, ainda, sua relação afetiva com as mulheres negras que lhe atravessaram —, ele nos permite notar as premissas da ancestralidade em sua esquematização gnosiológica. Além disso, também conseguimos estabelecer uma articulação com a filósofa Katiúscia Ribeiro (2017), que menciona em seus posicionamentos filosóficos a relevância de compreendermos a presença das mulheres negras no processo de sabedoria, ensinamento e luta antirracista, pois quando um epicentro do pensamento é guiado por sabedorias negras, que visam à emancipação da população negra, são traçadas redes de percepções de mundo que levam em consideração o agenciamento e a localização de outros protagonismos e potências.

E eu acho que a dança chega na minha vida a partir da minha construção familiar, porque eu venho com uma avó que morreu aos 105 anos, trazendo toda uma questão histórica escravagista dos ancestrais dela, e ela era benzedeira [...]. Tinha um pé de manacá na minha casa que exalavam cheiros fantásticos. A rua onde a gente morava, na comunidade, era um quilombo praticamente (eu costumava dizer que morar [no bairro] São Vicente era como se eu me aquilombasse naquele espaço). As pessoas davam os restos dos alimentos para a gente alimentar os nossos porcos e chegava na Semana Santa, a minha avó matava esses porcos. Era uma festa no quintal, e a gente repartia isso naquela comunidade. E ali, eu aprendi muito com a minha mãe e com a minha avó. Então, quando eu completei os meus 17 anos, eu tinha necessidade de compreender mais o que era esse meu corpo. O que esse meu corpo buscava? Porque ele se movimentava com essas formas [sem nunca ter feito aulas de dança]?. (NETTO, 2022)

Em meados dos anos 90, Elídio decide estudar em Vitória (ES), participando dos Cursos Livres de teatro e dança na Escola Técnica de Teatro, Dança e Música Fafi, espaço no qual teve a oportunidade de conhecer os artistas locais e participar de peças teatrais, além de realizar as suas primeiras aulas de dança — isto é, os “aulões” da Cia de Dança Afro NegraÔ, onde teria futuramente seus primeiros contatos com processos de montagem coreográfica.

E eu ainda não tinha me descoberto em nenhuma sala de aula. Eu lembro que na escola a gente fazia várias gincanas e a gente dublava Michael Jackson. Então essas referências da TV eram as referências que a gente usava nas gincanas escolares. Aos meus 17, eu resolvi vir para Vitória para estudar as [artes] cênicas. (NETTO, 2022)

Sarita Faustino dos Santos (2016) destaca que o NegraÔ, após a dissolução do Grupo Abi-Dudu, se tornou um dos mais relevantes espaços de pesquisa e valorização da cultura negra por meio da dança nos anos de 1990, mesmo período em que Elídio decide se emaranhar na capital para sua formação nas artes. Inicialmente, Elídio acreditava que criaria suas redes e

conexões no teatro, mas foi na dança — especificamente no NegraÔ — que articulou parcerias e conhecimentos que o trouxeram para sua construção artística no campo das artes cênicas.

A dança surge na minha vida através do NegraÔ, e isso em 95 e 96. O NegraÔ dava uns “aulões” na Fafi nessa época. Era o auge do NegraÔ e estavam acabando de voltar do México. A gente dançava muito nas praças de Vitória, e fazer NegraÔ foi onde eu também me entendi enquanto um homem negro, enquanto uma série de outras coisas. A minha família tinha me dado esse conhecimento, mas ao mesmo tempo ela me privava de certas coisas, porque ela não me deixava andar com fulano ou com ciclano, entende? Então meu núcleo era muito fechado. Eu, como eu era filho único, eu me mantinha isolado, guardado por duas mulheres que tentavam me proteger o máximo. (NETTO, 2022)

Como mencionado anteriormente, Ariane Meireles foi uma das fundadoras do grupo Abi-Dudu e do NegraÔ. Quando cita sua trajetória na arte negro-brasileira, ela apresenta a dança enquanto motriz responsável por sua formação identitária e política enquanto mulher negra, fato que também é apresentado por Elídio. O coreógrafo menciona que a sua participação no NegraÔ contribuiu na reflexão sobre o que seria ser negro, posicionamento que até então não era discutido em sua família.

A gente não apenas dançava. Nós tínhamos formação intelectual em relação ao que a gente pesquisava, enquanto negro, enquanto cultura. Todas essas pessoas [Cléber Maciel, Miriam Cardoso, Professor Beato, Verônica da Pas] foram muito importantes para minha formação. Ariane [Meireles], para mim, hoje, é uma das grandes precursoras da dança afro no Espírito Santo. Assim, eu não tenho como falar de dança afro, sem falar de Ariane, Ariane como uma das fundadoras, uma das criadoras e uma das pesquisadoras mais precisas assim, né? E foi através dela que vieram os outros, Renato [Santos], que vieram, Valter [Lima], que veio Cecília [Macedo] e enfim, essas pessoas foram pessoas que me deram esse suporte. (NETTO, 2022)

Elídio Netto, com a sua participação no NegraÔ e impulsionado por seu parceiro de trabalho Gilberto Mendes, em 2001 começa a desenvolver suas próprias abordagens de pesquisa: coreografar pequenos trabalhos, ministrar oficinas, participar de festivais como parecerista, além de aprimorar a experiência de palco no NegraÔ. Junto de seus amigos, parceiros e colegas de trabalho, Elídio foi observando que era possível articular suas redes e conexões na dança.

Mas a pessoa que me injetou essa injeção assim: - *vai cara, você tem que fazer, você tem que dançar, você precisa dançar, você sabe fazer isso!* Gil Mendes para mim é uma figura ao extremo assim, né? Então, assim, a minha história é construída basicamente na dança, a partir do NegraÔ, mas com todo o amparo de Gil. (NETTO, 2022)

Residente em Vitória desde os anos 90, Elídio, após aprimorar a sua experiência na dança, inicia um fluxo de retorno ao interior do estado articulando um trabalho de montagem coreográfica e ensino de dança nas cidades de Montanha (ES) e Aracruz (ES) mediante parceria

com as prefeituras do norte do Espírito Santo. O coreógrafo passa, em sua filosofia de trabalho, a exercitar o retorno ao interior em uma proposta de compartilhar informação com aqueles interessados em dança que não conseguem ter acesso aos espaços culturais de Vitória, criando ao mesmo tempo uma rede de profissionalização nestes espaços.

A coisa deu tão certo que se fortaleceu e tornou uma companhia. Fiquei morando na cidade por praticamente cinco anos, potencializando esse grupo e, depois voltei para Vitória. Vou a Montanha sempre. (NETTO, 2022)

Esse processo de apadrinhamento dos artistas do interior, tanto indo ao interior como recepcionando em sua casa pessoas que vão a Vitória para estudar, é uma reverberação das sabedorias e ensinamentos que Elídio recebeu de suas “mães”. A sua atitude é uma forma de fortalecer seu vínculo com os ensinamentos que lhe foram dados, e ao mesmo tempo retroalimentar o círculo de acolhimento que ele recebeu em Vitória ao encontrar Ariane Meireles, Gil Mendes e o NegraÔ. Trata-se de uma constante circulação de informação, um fluxo de alteridade em prol do fortalecimento de ações que emancipem subjetividades negras.

Atualmente, com mais de 30 anos de carreira, Elídio é diretor da *Homem Cia de Dança*, companhia de dança afro-contemporânea criada por ele e Gilberto Mendes nos anos 2000. É na direção da *Homem* que o coreógrafo desenvolve as suas pesquisas sobre processos de montagem coreográfica. Este impulso surgiu ao observar a ausência de homens em cena na dança capixaba, além das escassas pesquisas em dança negra. Após o movimento incitado pelo NegraÔ, ainda nos anos 2000 não havia outros grupos que traziam para diálogos temáticas do povo negro.

Na realidade o processo todo para formar a *Homem* é porque eu me sentia muito incomodado que eu ia dançar nos outros balés da cidade, aí eu tinha que ficar o tempo inteiro levantando uma menina, o tempo inteiro carregando a mulher, o tempo todo, chega de levantar mulher. A gente não estava nunca em evidência. Primeiro porque a gente era um negão e no balé clássico eu não ia ter esse espaço ainda não, né? E tinha poucos homens que dançavam em Vitória, né? E quando você ia para a cena, você tinha menos destaque. E aí eu crio a *Homem Cia de Dança*. A partir desse conceito vou montar uma companhia pensando nesse corpo masculino. Vamos começar a discutir esse corpo masculino. Só que quando eu montei a *Homem*, eu estava numa perspectiva meio vanguarda, também dentro de uma perspectiva muito europeia, né? E esse processo todo da gente, de entender que a gente não falava disso, que a gente não estava nesse lugar e que o nosso lugar era outro [levou um tempo]. Sabe que foi aí que começou a cair a ficha. - *Caramba, nós somos uma companhia só de negão discutindo dentro do sistema. O lugar que o cara quer que eu discuta, sabe, é reproduzindo o que o cara quer que eu diga. Não, vou sair desse lugar. Não falar de nós, sabe? Vamos falar da nossa dança política, sim, das nossas condições sociais. Não parar de romantizar isso, de romantizar aquilo e ser mais real.* (NETTO, 2022)

Neste momento de ampliação de seu repertório de pesquisa que Elídio inicia uma constante conexão com a cidade de Salvador (BA) ao participar de cursos, festivais e mostras,

além de convidar coreógrafos para sua Cia e atuar em projetos de artistas baianos. O fato de Gil Mendes ter realizado sua graduação e especialização em Dança na Universidade Federal da Bahia estabeleceu uma chave epistemológica para que Elídio acessasse a produção cênica baiana. Além do mais, quando Gil Mendes retorna a Vitória, ele carrega consigo referências e pesquisas corporais afro-baianas, sobretudo no que diz respeito à junção das danças dos òrìsà e a dança moderna. Sendo Gil, este foi um agente facilitador para que Elídio pudesse conhecer artistas como Cristina Castro, Jorge Silva, Bruno de Jesus, Matias Santiago, dentre outros.

Olha o tanto de pessoas bacanas que eu falei lá atrás que foram importantes pra mim e importantes para o cenário capixaba. Quando a gente pensa em arte, quando a gente fala de história da arte [...]. Então, essas pessoas, elas me acompanham até hoje. Elas são meus parceiros até hoje e elas foram importantíssimas pra mim lá na minha formação, enquanto pessoa. (NETTO, 2022)

Aproveitamos para revisitar que Maciel (2016), ao tratar da historiografia do povo afro-capixaba, acentua que somos um encontro de negros advindos dos estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Quando Elídio estabelece uma relação de pesquisa e conexão com Salvador, e posteriormente com as técnicas de Mercedes Baptista, conseguimos entender que sua trajetória na dança faz parte de um contínuo-fluxo histórico, no qual observamos que seus saberes são retroalimentados por possíveis fontes e raízes que convergem com as migrações históricas da população negra em solo capixaba.

Forde (2016) acrescenta, ainda, que Ariane Meireles foi aluna do carioca Raimundo Neto, professor assistente de Mercedes Baptista. Nos anos 90, Raimundo ministrou aulas na Lenira Borges Ballet Studio, primeira escola formal de dança no Espírito Santo. “Aí eu pedi e comecei a fazer aula de dança afro com ele e depois ele montou um grupo conosco, que foi o Axé de Obá, o primeiro grupo de dança afro no Espírito Santo” (FORDE, 2016, p. 89).

Mesmo que de forma subliminar, orgânica e/ou natural, há um campo de força que exerce ondas e radiações que fazem com que profissionais da arte negra capixaba recorram às cidades como Salvador e Rio de Janeiro como lugar de busca e pesquisa de mais saberes sobre a ancestralidade africana em território capixaba.

Aí surge Salvador na minha vida, porque Salvador reverbera uma ferveção muito grande de corpos se movimentando pela cidade, criando discursos corporais imensos. Então, Salvador ele vai criando esse elo comigo a partir desse lugar, onde eu vou buscar conhecimento dessas danças. Sabe, da diáspora e dessa diversidade de corpos que se movimentam. E tudo isso é através de Gil [Mendes], porque Gil a vida toda passou em Salvador, se formando até voltar para Vitória. Então o Gil dançou muito com Jorge Silva e muito com Matias Santiago. (NETTO. 2022)

Elídio é este fluxo que envolve o NegraÔ, Ariane Meireles, Gil Mendes e a cidade de Salvador, fatores que compõem o seu caminhar na dança. Também destacamos a sua residência

coreográfica no continente africano como outra fonte de conhecimento que colaborou com sua trajetória. No ano de 2019, Elídio teve a oportunidade de realizar um intercâmbio em Mali (ML).

Sua estadia em Bakamo foi intensa, a ponto de evidenciar afetos ancestrais que o cotidiano brasileiro neoliberal o tinha agrilhoado: o lidar com os mais velhos, o poder da gestualidade quando os idiomas não confluem, o olhar solidário, a sensação de coletividade, a circularidade, a força da palavra falada e cantada, e a conservação dos rituais sagrados e seculares formaram redes de conhecimentos que sensibilizaram seu corpo, a ponto de direcionar a sua percepção para as diversas potências epistemológicas que podem irradiar a partir de seu corpo negro-brasileiro.

*E tudo isso me levou de volta à minha avó, sabe? No meu primeiro dia de aula nesse espaço, meu corpo ficava trêmulo porque era uma energia que você não sabia. Você não tem domínio, não sabe da grandiosidade do lugar. Tudo onde eu me encostava reverberava no meu corpo de uma forma louca, sabe? E eu voltei de lá. Estupidamente afetado pelo lugar. No entanto, quando eu volto, a minha dança também muda, e ela muda porque assim, [tinha] coisas que eu criava barreiras de fazer. Eu falei: - *Caramba, eu estou me privando, me privando de falar disso por quê? Posso me mover assim, porque no meu corpo faz. Mas o meu corpo faz a partir da minha relação com meu clima, da minha relação com o meu solo, onde eu estou. Eu sou um negro constituído a partir de um discurso brasileiro.* (NETTO, 2022)*

Após sua vivência no exterior, o continente africano passa efetivamente a atravessar a sua percepção enquanto artista em seus processos de pesquisa, pois a partir do momento que pisou em outro solo negro-africano [Mali], aconteceu um processo de dilatação dos seus poros para as riquezas que emergem no cotidiano brasileiro, preciosidades que a comunidade maliana enfatiza.

*Quando a gente começa a se entender negro e quando a gente começa a se perceber que “eu não sou a África”, ela é uma referência muito grande pra nós, mas nós somos constituídos a partir de Brasil. Nós precisamos discutir a nossa negritude a partir do Brasil. Eu tenho que falar dos meus *aquilombamentos* a partir do Brasil, a partir desse sistema que nos coloca cada vez mais [...], que está empurrando a gente favela acima. Então, eu sempre fico pensando nisso. A África me deu esse lugar de falar, me deu essa oportunidade para pensar isso tudo, para pensar esse lugar onde eu estou, onde eu vivo, o que eu discuto.* (NETTO, 2022)

Conhecer pessoalmente um país do continente africano foi para Elídio um processo que Asante (2014) sinaliza como uma dinâmica de afrorreferenciamento, pois por intermédio de uma autorreflexão e de uma crítica cultural sobre os fenômenos que lhe foram expostos surgiram novas nascentes que passaram a integrar a sua construção histórica enquanto corpo da afrodiáspora. A diáspora africana se deu de diversos modos. O reconhecimento, a tomada de consciência e o aterramento deste fato histórico fizeram com que Elídio retornasse para o

Espírito Santo com outra sensibilidade, pois ele integrou ao seu trajeto de pesquisa em dança as absorções que seu corpo sofreu no processo de conexão entre Brasil e Mali — vínculos que estavam aqui antes mesmo de sua viagem, mas que foram desvelados neste processo de retorno e conhecimento de si, da sua história, do seu ser negro.

Em síntese, a trajetória de Elídio na dança inicia no seu contexto familiar e se amplia quando ele decide sair da cidade de Alegre para estudar artes cênicas em Vitória. Essa escolha culminou em um profissional que desde então reside na capital ministrando aulas no Mucane, sendo artista na e da cena, além de coreógrafo e gestor cultural/artístico da *Homem Cia de Dança* e *Cia de Dança Afro NegraÔ*. O saber em dança cênica negro-brasileira que Elídio compartilha é uma confluência de quatro correntes, águas que atravessaram seu corpo e ajudam a emoldurá-lo a partir dos seguintes espaços: i) seus estudos em teatro e dança na Fafi; ii) suas participações nos “aulões” e depois da Cia Negraô; iii) suas conexões teórico-práticas com a cidade de Salvador; iv) sua residência coreográfica em Bamako no Mali, região da África Ocidental. Essas motrizes são as forças que enraízam seu corpo e conceituações estéticas em dança cênica negro-brasileira.

Por fim, a dança, o ato de coreografar, ensinar e produzir arte negra foram os caminhos que Elídio escolheu para alimentar a sua geração e posteriormente outras gerações sobre a trajetória de um corpo negro-capixaba nas artes. Ao notarmos que o coreógrafo possui vasta trajetória na dança, defendemos que seria pertinente para a história da dança capixaba a elaboração de um conteúdo discursivo-textual sobre sua esquematização em processos coreográficos, criações dramáticas e metodologia de ensino. Sendo este um dos fatos que nos impulsionam a apresentar possíveis informações de como Elídio Netto estabelece suas comunicações em arte negra e articula o seu reduto epistêmico sobre a dança no Mucane.

Aproveitamos e retomamos as percepções de Asante (2014) que indica a relevância da afrocentricidade analítica, pois ela reivindica a utilização de meios textuais para a reflexão acerca das forças sociopolíticas vigentes que possam auxiliar na compreensão dos processos de tomadas de decisão e emancipação de posicionamentos afrorreferenciados. Para esse propósito, pretendemos, a seguir, reunir possíveis signos ancestrais que este coreógrafo elenca para as suas construções gestuais, ao mesmo tempo em que exercitamos uma das premissas do afrorreferenciamento elaborando e sistematizando uma possível percepção de mundo transatlântica negra.

3.2 REDUTO: UMA POSSÍVEL ABORDAGEM EPISTEMOLÓGICA

No capítulo II, apresentamos artistas da dança que pesquisam e escrevem sobre os seus processos de montagem e criação. A partir das experiências assimiladas com a leitura destes trabalhos, pensamos, inicialmente, em duas possibilidades para registrar processos e esquematização de saberes na arte negra nesta dissertação. O primeiro reconhecemos como *autoregistro*, forjado quando o próprio pesquisador sistematiza de forma analítico-discursiva o seu trabalho cênico; e o segundo como *crivo*, quando um pesquisador externo se propõe a observar, interpretar e registrar, por caminhos analítico-discursivos, possíveis práticas que se emaranham na construção de linguagens afrodiáspóricas na dança cênica. Ambos abarcam o que Molefe Kete Asante (2014) apresenta como uma das cinco características gerais do método afrocêntrico: a reflexão acerca das forças de localização e os processos de tomada de decisão por meio textual.

Para alinhamento de nossa pesquisa, denominaremos este processo de articulação e registro de sabedorias sobre a dança cênica negro-brasileira como *reduto*. Trata-se de uma estrutura para o assentamento, a reflexão e o fomento da enunciação de poéticas e possíveis ontologias no campo das artes cênicas negro-brasileira. Pensamos o *reduto* como um conjunto de forças, articulações e informações para a enunciação de uma comunicação afrodiáspórica dentro da filosofia na dança. O conceito se alinha na união de possíveis agentes materiais e subjetivos para a construção de narrativas que se apeteçam das sabedorias na afrodiáspora: um encontro de saberes que confluem em prol de uma comunicação que visa ao engajamento, ao registro e à emancipação de caminhos e empreitadas que propõem um posicionamento afrorreferenciado no processo de montagem de trabalhos cênicos.

Temos o *reduto* como uma estratégia em demarcar a expressão de possíveis sabedorias coreográficas delineadas em mapas conceituais. Os mapas atuam como medulas espinhais que transmitem informações para que o observador elabore uma análise discursiva. É por meio desses signos, que são informações entendidas e mediadas pelos sentidos, que o pesquisador estrutura uma coordenação visual e em seguida textual dos disparadores coreográficos, com uma atenção especial às motrizes que entrecruzam pensamentos, memórias e sensações cujo epicentro é a afrodiáspora.

Os desenhos, textos e iconografias do mapa conceitual formam um corpo enquanto epicentro da radiação de interpretações e sabedorias que tangenciam um espaço ancestral de enunciação, entrelaçando subjetividades e novas objetividades: um campo de informação visual, sensorial e interpretativa que envia mensagens.

A partir dos mapas, tecemos informações sobre como o coreógrafo informa, acentua e/ou indica o trabalho corporal do bailarino(a) dentro da dança cênica negro-brasileira. Por meio deles identificamos as nascentes gnosiológicas que acionam o tônus muscular e criam movimentos que se desdobram em vocabulários coreográficos.

O tronco para a sistematização deste mapa emerge, além da observação do pesquisador, das indicações verbais do coreógrafo que são responsáveis pela sensibilização corporal. O **verbo** é, mas não somente, a sede epistêmica para a identificação de signos da afrodiáspora e também agentes para incitar a ação e o mover, pois com o verbo o bailarino(a) coordena sua movimentação que reverbera em vocabulários cênicos. Para além dos verbos enunciados precisamos ampliar a nossa percepção para possíveis sensações que possam atravessar o corpo do pesquisador. É relevante estar aberto e ser afetado pelos sentidos para além do que se é visto e escutado, considerando possíveis apreensões subjetivas que possam entrecruzar o nosso corpo.

Então, alinhando e reconceitualizando, no *reduto* o pesquisador se coloca no epicentro da pesquisa e decide a sua trajetória a partir de duas possíveis caminhadas, que são o (i) *autoregistro* e o (ii) *crivo*. O primeiro abarca a elaboração auto-analítica-discursiva de possíveis caminhos dramaturgicos em uma obra cênica afrorreferenciada na dança; o segundo, por sua vez, diz respeito a observar, registrar e tecer informações analítico-discursivas sobre um trabalho cênico de outrem que visa a ser uma obra afrorreferenciada na dança. Ambas partem da esquematização de mapas conceituais, que em nosso caso serão representados por conexões a partir do *Garfo de Èsù*, elemento iconográfico do òrìsà que comumente é conhecido por sua potência de comunicação.

Deste modo, o *autoregistro* se debruça em propostas a partir das quais o pesquisador decide sistematizar suas práticas coreográficas e trabalhos cênicos por meio da estruturação de um conjunto de elementos iconográficos, gestuais, conceituais, materiais e imateriais em mapas conceituais que funcionam como disparadores e agenciadores do processo coreográfico — sendo o mapa, por sua vez, a nascente do processo de pesquisa que, somado às orientações coreográficas alinhadas com a trajetória de pesquisa do coreógrafo, desdobram-se em trabalhos cênicos.²⁴ Já no *crivo*, o pesquisador se coloca no epicentro de uma pesquisa e propõe observar

²⁴ Durante o mestrado desenvolvemos na disciplina *Metafísica da Arte: Sons em Performe* o artigo “Yemònjá: signos estéticos em processos sonoros e coreográficos na montagem em dança” publicado na Revista Dramaturgias - UnB n°19 (2022). No texto apresentamos brevemente como exercitamos o que nesta pesquisa optamos por denominar como *autoregistro*. Para construir a coreografia intitulada *Solo para Yemonjá* nos valemos de mapas conceituais, iconografias e orientações gestuais para composição coreográfica, criando o nosso *reduto* gnosiológico para o processo de montagem coreográfica. Páginas: 145 a 149. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/43082/33045>

e sistematizar informações cartográficas sobre uma obra aforrefenciada de outrem. Trata-se de uma dinâmica na qual o pesquisador observa e registra possíveis noções de ancestralidade, mas principalmente os locais subjetivos que os coreógrafos emanam verbalmente para consolidar no corpo a gestualidade negra, pois neste processo de enunciação verbal de informações e analogias é que emerge uma possível arquitetura filosófico-cartográfica de subjetividades que comunicam um agenciamento das sabedorias negras. Reitero, ainda, que para além do que é escutado precisamos abrir a nossa percepção para o que é visto, sentido, experienciado etc.

Para tanto, acentuamos que a nossa dissertação se aproxima do *crivo* enquanto forma de agenciamento epistêmico, pois nos debruçamos em observar e tratar sobre espaços tangíveis e intangíveis mediados por outrem [Elídio Netto] para a elaboração e construções gestuais na dança negro-brasileira. Nossa intenção traz a voga como outro artista articula e reivindica suas redes de sabedorias para a construção coreográfica, criando o que acreditamos ser um *reduto cênico-ontológico*.

3.2.1 A dinâmica

A partir das premissas que cerceamos para a conceitualização de *reduto* (*autoregistro* e *crivo*), optamos para o caminhar desta pesquisa em abordar e desenvolver o nosso pensamento dentro do que propomos denominar enquanto *crivo*. E, para cumprir este objetivo, previamente pretendemos sinalizar como se articula *in loco* a abordagem prática do *crivo*.

O *crivo* é uma corrente de registro e sistematização de sabedoria na qual o pesquisador-observador sensibiliza a sua atenção para as possíveis enunciações verbais do coreógrafo no seu processo de articulação de saberes que contribuem na criação, emancipação e desenvolvimento da gestualidade do bailarino(a).

Para tanto, solicitamos que o pesquisador-observador fique atento às possíveis indicações coreográficas que possam surgir a partir da enunciação da conjunção “*Pensa em: ...* ou *pensa que:...*”. Isso porque é por meio dela que o coreógrafo inicia um processo de analogias que acionam um campo subjetivo para a construção gestual, espaço que pode indicar uma possível nascente referencial de sabedorias afrodiáspóricas. O pesquisador-observador, ao sensibilizar a sua percepção para o processo de construção coreográfica a partir desta conjunção, consegue notar ideias figurativas que são estabelecidas para a esquematização corporal, sendo estas analogias uma possível enunciação de correspondências e sabedorias de grupos humanos ou práticas sociais afrodiáspóricas.

Salientamos que este processo não é apenas uma dinâmica de observar as orientações verbais solicitadas pelos coreógrafos, mas sim de entender os possíveis jogos cênicos e

linguísticos que são propostos: as analogias, onomatopeias, as sensações e exemplos que são reivindicados, pois quando estes elementos são anunciados pelo coreógrafo ou sentidos pelo pesquisador-observador, recorreremos a um campo de força subjetivo que pode restaurar as práticas culturais negras e, posteriormente, encontrar no corpo a tangibilidade da enunciação.

Portanto, temos na palavra e nas sensações — isto é, na oralidade, no som, na boca, na voz, no cosmos e nas ondas e radiações — uma motriz para a enunciação de epistemologias, que após reunidas e analisadas por meio de mapas conceituais podem identificar cenários gnosiológicos para a reflexão e diálogo sobre possíveis ontologias negras.

3.2.2 A Pesquisa de campo

Ressaltamos que dentro das perspectivas do *crivo*, poderíamos apreender e dialogar com o trabalho do coreógrafo enquanto *bailarino da montagem* ou *observador externo*. Ou seja, *participar da montagem observando* (pesquisador-praticante) ou *observar a montagem sem participar* (pesquisador-observador). Faz-se importante destacar este epicentro, pois essas abordagens oferecem percepções diferentes para a nossa dissertação. Assim, nos posicionamos em apenas observar e sentir como o coreógrafo compartilha informações sobre a dança em vez de experienciá-las enquanto pesquisador-praticante, visto que a nossa pesquisa está mais interessada nos atravessamentos e afetos que perpassam aquele que ensina a dança (coreógrafo) e como apreendemos essa informação enquanto observadores externos. Além disso, participar da montagem talvez exigisse outros meios de registro e desenvolvimento da pesquisa.

Isto posto, optamos por não participar das atividades práticas, pois poderíamos direta ou indiretamente conduzir montagem em prol de nossa pesquisa, uma vez que as nossas eventuais perguntas, questionamentos e dificuldades poderiam interferir na ação do coreógrafo. Para tanto, adotamos o posicionamento de observar sem participar da montagem. Entendo, ainda, que a nossa presença como pesquisador-observador já poderia interferir na dinâmica da montagem. Por isso, tivemos uma série de diálogos com o coreógrafo para compartilhar como seriam as nossas atividades (reuniões, leituras conjuntas, entrevistas) na iniciativa de criar um ambiente harmônico e não intimidador, pois o nosso propósito é registrar os seus possíveis caminhos coreográficos na intenção de fortalecer os processos de pesquisa sobre a arte negra capixaba.

Deste modo, para estabelecer vínculos, diálogos e espaços de empatia, defendemos a relevância de adentrarmos pelas trilhas do *crivo* elaborando uma dinâmica de pesquisa direcionada à localização espaço-temporal do coreógrafo que vai compartilhar a sua pesquisa. Essas aproximações podem acontecer de diversas formas, seja por meio de revisão

bibliográfica, entrevistas e posteriormente transcrição das entrevistas, ou outras formas de levantamento, registro e contato com o coreógrafo — participação em algumas oficinas, eventos ou mesmo um bate-papo informal. O importante é que o pesquisador dedique um tempo para compreender o chão que o coreógrafo trilhou, pois nesta trajetória podem emergir informações caras à pesquisa de campo, saberes que podem ser entrecruzados e que auxiliem nas leituras das poéticas apresentadas pelos coreógrafos e, concomitantemente, na elaboração dos elementos conceituais dos mapas.

Por este fato, anteriormente apresentamos a transcrição da entrevista que Elídio Netto nos concedeu em 04 de abril de 2022. O nosso propósito foi estabelecer um contato inicial e registrar, a partir de nossa percepção, a sua trajetória na dança. Para tanto, em seguida apresentamos o desenvolvimento de nossa pesquisa de campo que se estruturou na observação de nove aulas do coreógrafo no Mucane. Desta experiência elaboramos mapas conceituais que oferecem um levantamento de informações que nos auxiliam a desenhar um possível caminho negro-capixaba de pensar construções poéticas de uma dança cênica negro-brasileira.

3.3 DANÇA CÊNICA NEGRO-BRASILEIRA

As observações a seguir aconteceram no Mucane - Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas” na cidade de Vitória (ES), entre os dias 08 de junho e 13 de julho de 2022. Em 09 encontros, com duração de aproximadamente três horas, os processos foram filmados e organizados conforme disponibilizados abaixo.

A partir da observação do trabalho de Elídio Netto, professor dos cursos livres do museu, realizamos uma imersão de cinco semanas e, por intermédio desta vivência, conseguimos tecer possíveis informações sobre os seus processos coreográficos em prol do fortalecimento da memória e subjetividade negro-brasileiras na dança — e, ao mesmo tempo, entender o espaço gnosiológico ancestral que o Mucane articula por meio da dança.

Apresentaremos descritivamente como aconteceram os encontros na tentativa de esquematizar o *reduto* que o coreógrafo aborda em seu processo de compartilhamento de conhecimento sobre a arte negra. Visto isto, esta experiência auxiliará na indicação de possíveis agentes propulsores que contribuem na composição gestual, bem como na percepção das dimensões metafísicas negro-brasileira e negro-africana erguidas em seu *reduto cênico-ontológico*.

Para fins de alinhamento dos nossos propósitos, condensamos a pesquisa de campo em oito mapas conceituais que denominaremos de *prolegômenos*, pois neles e, a partir dos

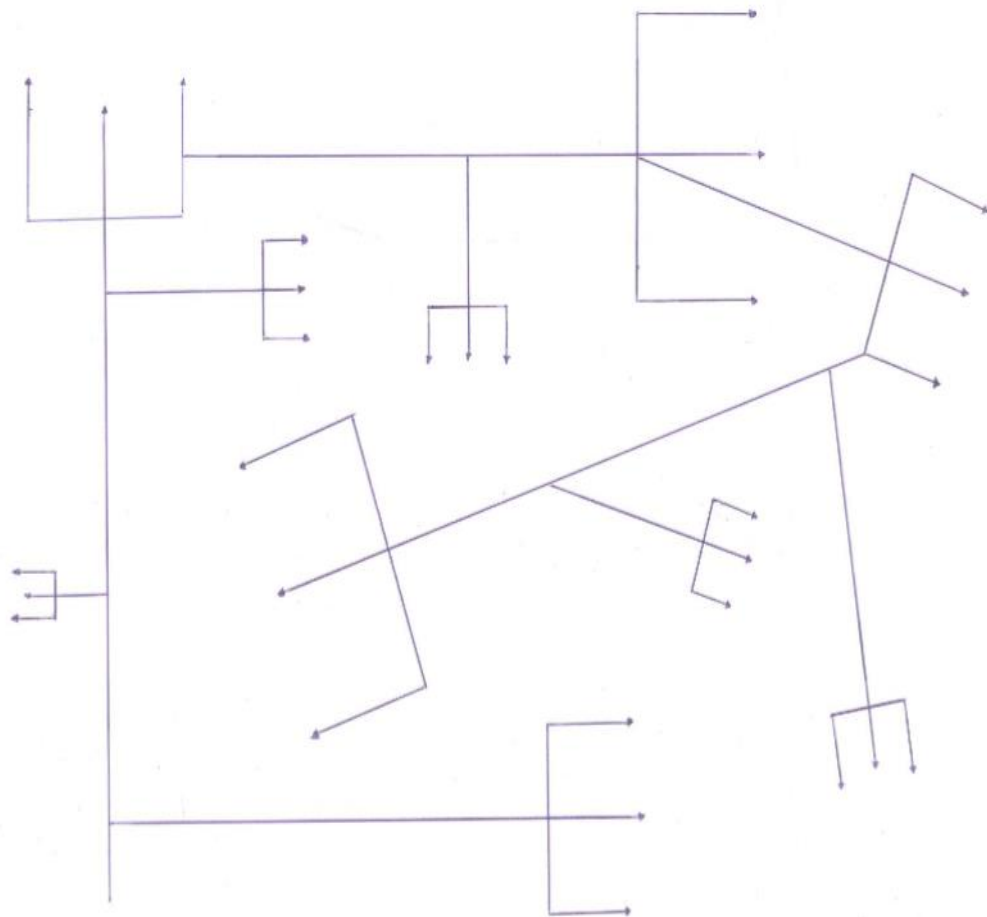
elementos que apontamos como disparadores no processo coreográfico, conseguimos sinalizar um possível ambiente ancestral para a pulsão de corporeidades.

Acrescento que, com o intuito de demonstrar nossas diversas experiências, além do mapa conceitual, de nossa percepção analítico-discursiva e dos vídeos sobre o trabalho do coreógrafo, apresentaremos imagens refeitas a partir das montagens, buscando, dessa forma, trazer visualmente algumas informações que auxiliaram em nossa percepção sobre os possíveis *redutos* ancestrais identificados.

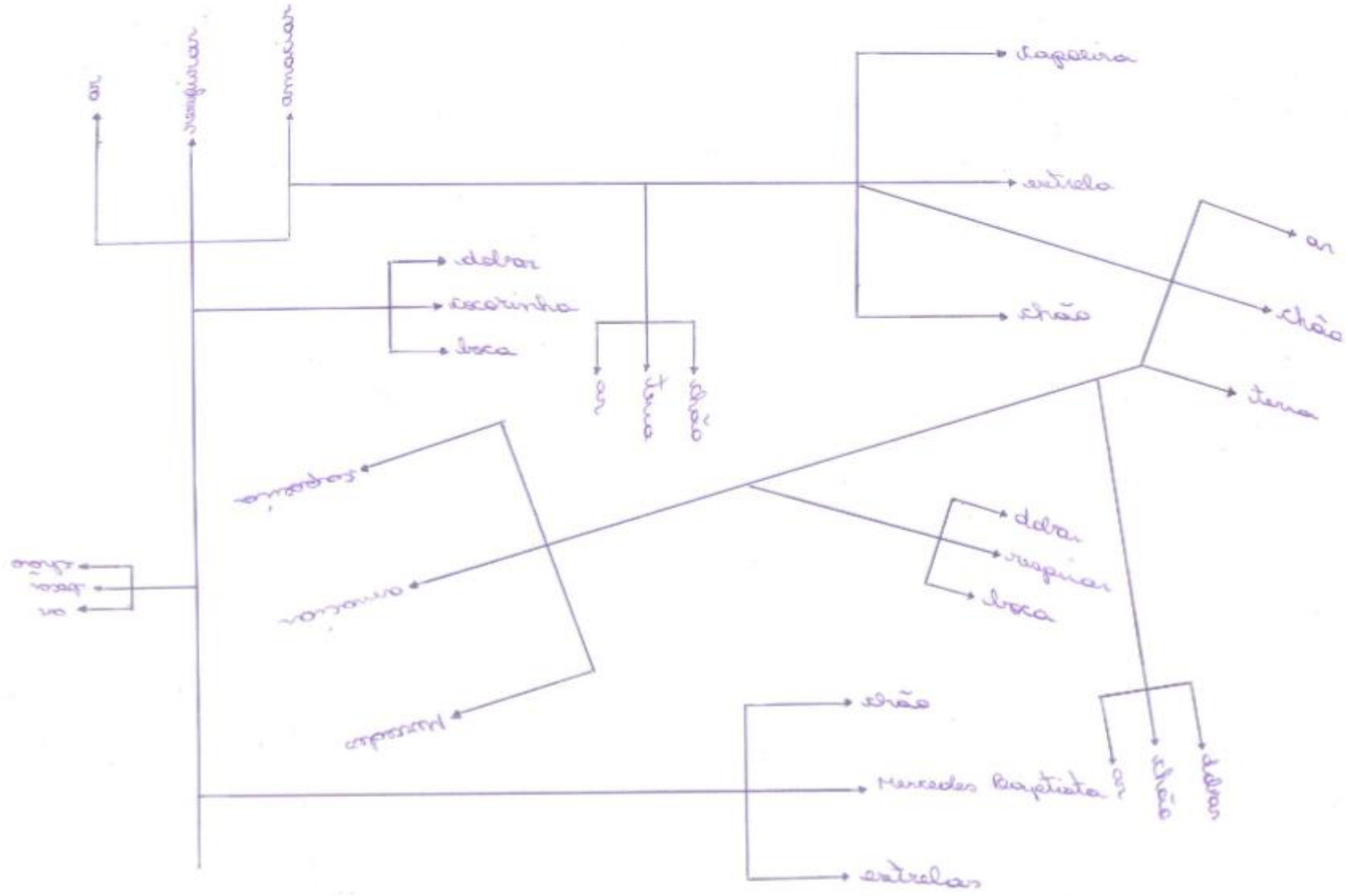
*PROLEGÔMENO 1*²⁵

Pensa em...

Mapa Conceitual 1 - Prolegômeno 1



²⁵ Dia 1. 08/06/2022. Horário: 18:30min às 20h:00min. Mucane. <https://youtu.be/SyQOsJe-6Es>



Nesta primeira aproximação com a montagem coreográfica percebemos que as informações mais interessantes para a nossa pesquisa não estavam na estética do exercício, especialmente no tocante à direção do externo, do quadril, os espaços entre os braços ou se o deslocamento do bailarino(a) é feito pela diagonal ou lateral. Nosso interesse era entender o que era enunciado e reverberado quando o coreográfico dizia: “- *Pensa em:...*!”, pois a partir desta conjunção identificamos possíveis cenários para a construção de um *reduto* afrorreferenciado. Por exemplo, durante um momento da montagem foi apresentado um exercício no qual os(as) bailarinos(as) estavam com dificuldade, neste instante o coreógrafo disse: *Pensa em cocorinha! Pensa no macio da copeira!*²⁶ (NETTO, 2022). A partir deste indicativo verbal, os bailarinos(as) começam a reverberar em seus corpos o exercício e a movimentação dentro da perspectiva que o coreógrafo procurava. Assim, foi por meio dos saberes da capoeira que a construção gestual foi articulada.

Figura 2 - Quadrante 1 – Cocorinha



Julia Fachetti demonstra o movimento construído a partir da cocorinha, termo característico da capoeira angola. Neste movimento Elídio requisita um saber negro-brasileiro para desenvolver a sua sequência coreográfica. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Na parte introdutória de sua montagem identificamos a presença dos estudos de Martha Graham no que tange às técnicas de contração e relaxamento (*contraction and relaxation*), além da apresentação de algumas dimensões corporais que são abordadas no trabalho de Rudolf Laban, como o desenvolvimento de ritmos, dinâmicas e harmonias. Destacamos abaixo algumas imagens que dialogam com a técnica da dança moderna:

²⁶ Nesta sessão vamos colocar em itálico todas as indicações verbais diretas enunciadas pelo coreógrafo, na intenção de destacar o que era apreendido por nossa audição no trabalho de campo.

Figura 3 - Quadrante 2 – Dança Moderna



Naylana Ferreira apresenta alguns desenhos estruturais que perpassam a prática de dança moderna do coreógrafo. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Estávamos atentos para perceber possíveis redutos ancestrais que fazem parte do repertório do coreógrafo, uma atenção direcionada para os possíveis verbos, gestos, subjetividades ou modos de vida que pudessem ser indicativos de caminhos afrodiaspóricos. Neste primeiro dia, no desenvolvimento do processo de montagem, houve um extenso trabalho coreográfico na linguagem da dança moderna, de início, sentimos dificuldade em identificar signos de afrorreferenciamento de forma imediata, até o momento que notamos a conexão que

Elídio estabelece com o chão, tanto na introdução, desenvolvimento e conclusão de sua montagem.

Nos sentimos provocados pela forma que o chão foi apresentado aos(às) bailarinos(as). Houve um processo de reivindicação da relação terra e corpo, uma proposta que acentua a presença do solo como elemento na modificação do estado corporal, sendo um território disparador para a enunciação de figuras imagéticas e subjetivas.

A partir deste momento, entendemos que no processo o primeiro indicativo afrorreferenciado identificado foi o jogo simbólico que requisita os elementos da natureza enquanto fonte de sabedoria, reivindicando, por exemplo, o ar e a terra para auxiliar na compreensão do exercício:

Pensa em respirar, no ar que entra.

O corpo forma uma estrela!

Pensa em tudo no e para o chão.

Neste primeiro encontro, durante a condução coreográfica, os òrìsà não foram mencionados como disparadores ou indicativos do movimento, mas podemos correlacionar a enunciação dos elementos da natureza com os respectivos arquétipos dos òrìsà, levando em consideração, deste modo, que essas divindades dialogam com tais elementos na mitologia negro-brasileira.

Reforçamos, na pesquisa do artista Jonas Sales (2021), que os elementos da natureza foram agentes afrorreferenciados ao tratar sobre a reflexão de gnosologias negras nas artes cênicas. No processo de montagem do espetáculo *Axé Nzinga*, na construção do seu personagem Rainha Nzinga, o artista entende os elementos da natureza como um fator constitutivo do *Axé*, ou seja, princípios integrantes dos fatores composicionais que dialogam e contribuem para elaboração dramaturgica:

As conexões de *Axé* também se dão por meio da força que vem da natureza; neste sentido, os elementos água, fogo, terra e ar foram aportes cênicos que agregaram às forças dessa personagem para meu processo de busca de *Axé* em cena. (SALES, 2021, p. 151)

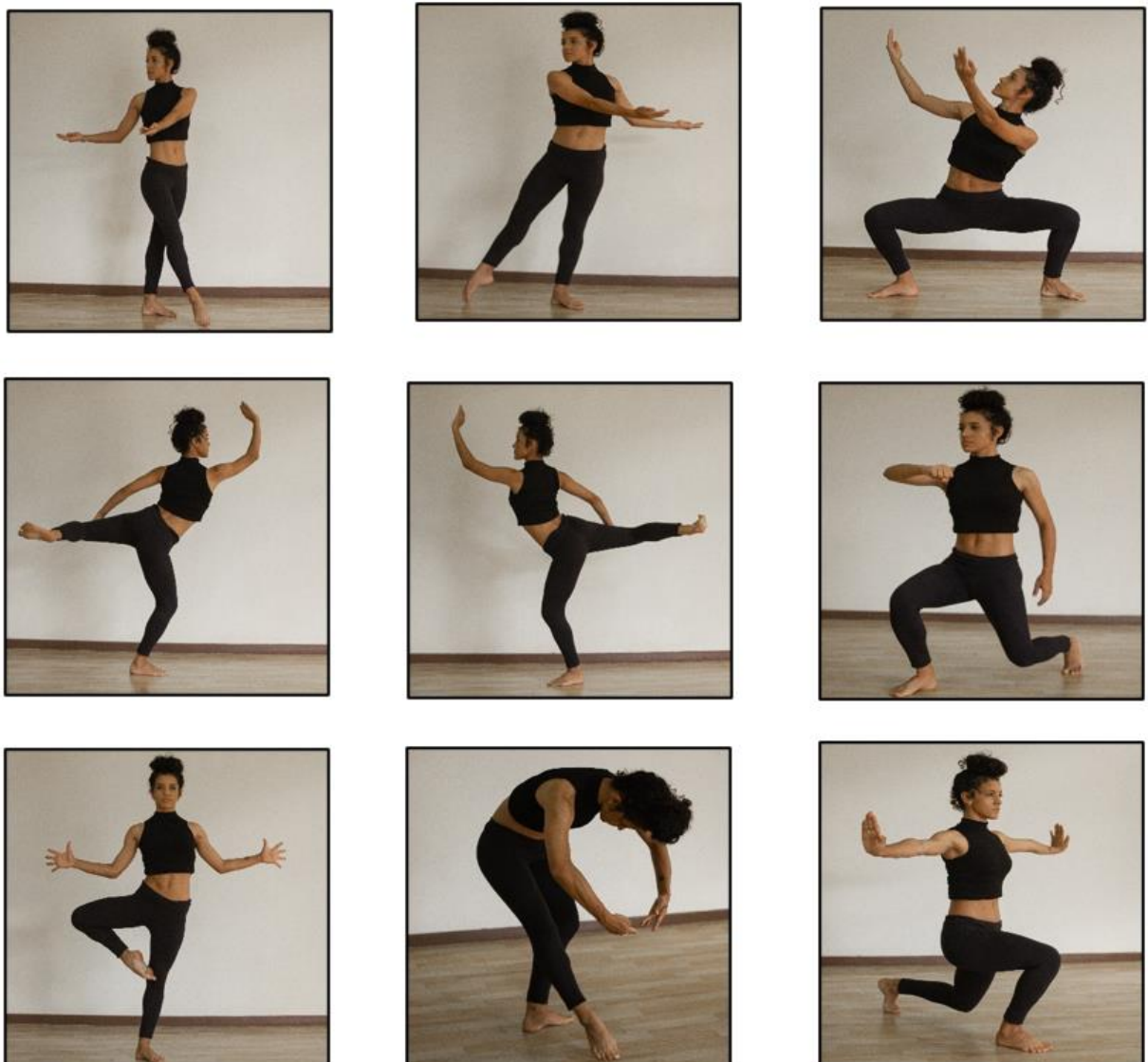
Na metade da montagem, após a introdução com exercícios de chão dentro da estética da dança moderna, houve menções à Mercedes Baptista²⁷. Durante todo processo

²⁷ Denomina-se atividade de chão quando o bailarino(a) não utiliza a postura bípede, valendo-se de outros apoios para a sua locomoção em nível baixo.

composicional foi dialogado com os(as) bailarinos(as) questões técnicas que perpassam pelos códigos estilísticos da dança clássica, tais como: *plié*, *tendu*, *jeté*, *rend de jambé*, *fondue e dehors*. Entendemos, contudo, que a dança cênica afro-brasileira proposta por Mercedes Baptista, com sua trajetória pela dança clássica, não causa um “estranhamento” quanto a tais códigos que compõem as metodologias de dança negro-brasileira.

Pensa em Mercedes Baptista!

Figura 4 - Quadrante 3 – Mercedes Baptista



Foi nesta sequência visual que Mercedes Batista foi requisitada como referência subjetiva para a articulação do movimento. Nas imagens é possível notar nos movimentos de Diedra Rovena alguns signos da dança clássica, como o *tendu* e *retirés*. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Ao mesclar a dança clássica com a gestualidade dos *candomblés* e as práticas culturais do povo negro, Mercedes Baptista forjou o seu caminho para estruturar uma aula de dança e

assim o seu processo de compartilhamento de conhecimento sobre a dança negra. Quando Elídio, então, emana o nome de Mercedes em seu processo de montagem, isso significa que ele está atrelado com movimentos que transitam entre as nomenclaturas da dança clássica e gestos arredondados, vibratórios e polirrítmicos. Temos, portanto, a enunciação desta bailarina enquanto referência, fonte de enunciação para a composição de gestualidades, carregando códigos, pesquisas e signos, tornando-se um caminho para que os(as) bailarinos(as) provoquem em seus corpos lugares e espaços em função de uma construção comunicacional em dança negra.

No desenrolar do processo, os exercícios são acompanhados por músicas tribais africanas, nas quais não há uma orientação da relação entre corpo e trilha, diferentemente da metodologia de Edileusa Santos. Na montagem, os exercícios são apresentados a partir do corpo do coreógrafo, visto que ele demonstra e define o caminho a ser percorrido pelo bailarino(a). Nesta dinâmica, a música, seja ela percussão ao vivo ou no rádio, não foi apresentada como um agente propulsor de movimento, mas apenas um elemento complementar.

Este primeiro encontro foi fundamental para que conseguíssemos construir a nossa estratégia de abordagem para dialogar sobre a dança negra reivindicada. Isso se deu, pois tivemos a recorrência da enunciação de espaços afrorreferenciados a partir da conjunção “- ***Pensa em:...!***”, por esta razão resolvemos adotar esta conjunção para identificarmos nos próximos encontros possíveis redutos negros, pois a partir dela notamos que os(as) bailarinos(as) acessaram com maior destreza alguns campos materiais e imateriais que auxiliaram na compreensão da arquitetura dos movimentos no processo de montagem.

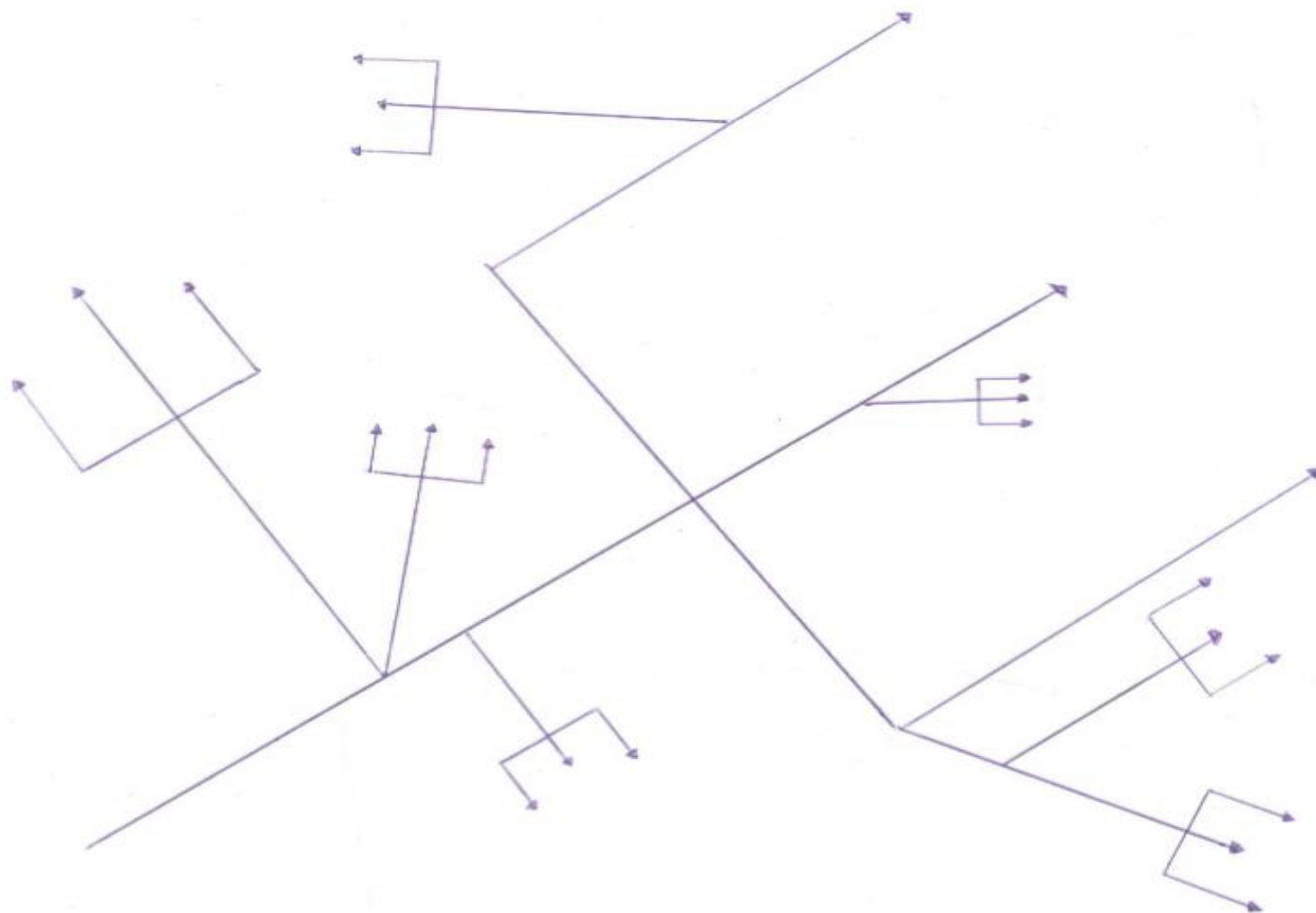
Neste momento, o mais relevante para a pesquisa é entender se o direcionamento do coreógrafo parte ou não de lugares afrorreferenciados e, se partem, o que seria requisitado? O conteúdo solicitado pode constituir um *reduto*, isto é, um conjunto de práticas de vidas que dialogam sobre um lugar que pertence a subjetividade de uma cosmopercepção afrodiáspórica. Assim, ao dedicarmos a nossa atenção para esta conjunção conseguimos, neste dia, pontuar possíveis redutos como o da capoeira, a menção à Mercedes Baptista e os elementos da natureza. Por meio destes signos, podemos reunir informações que delineiam um ambiente e/ou um referencial metafísico acessado pelo coreógrafo.

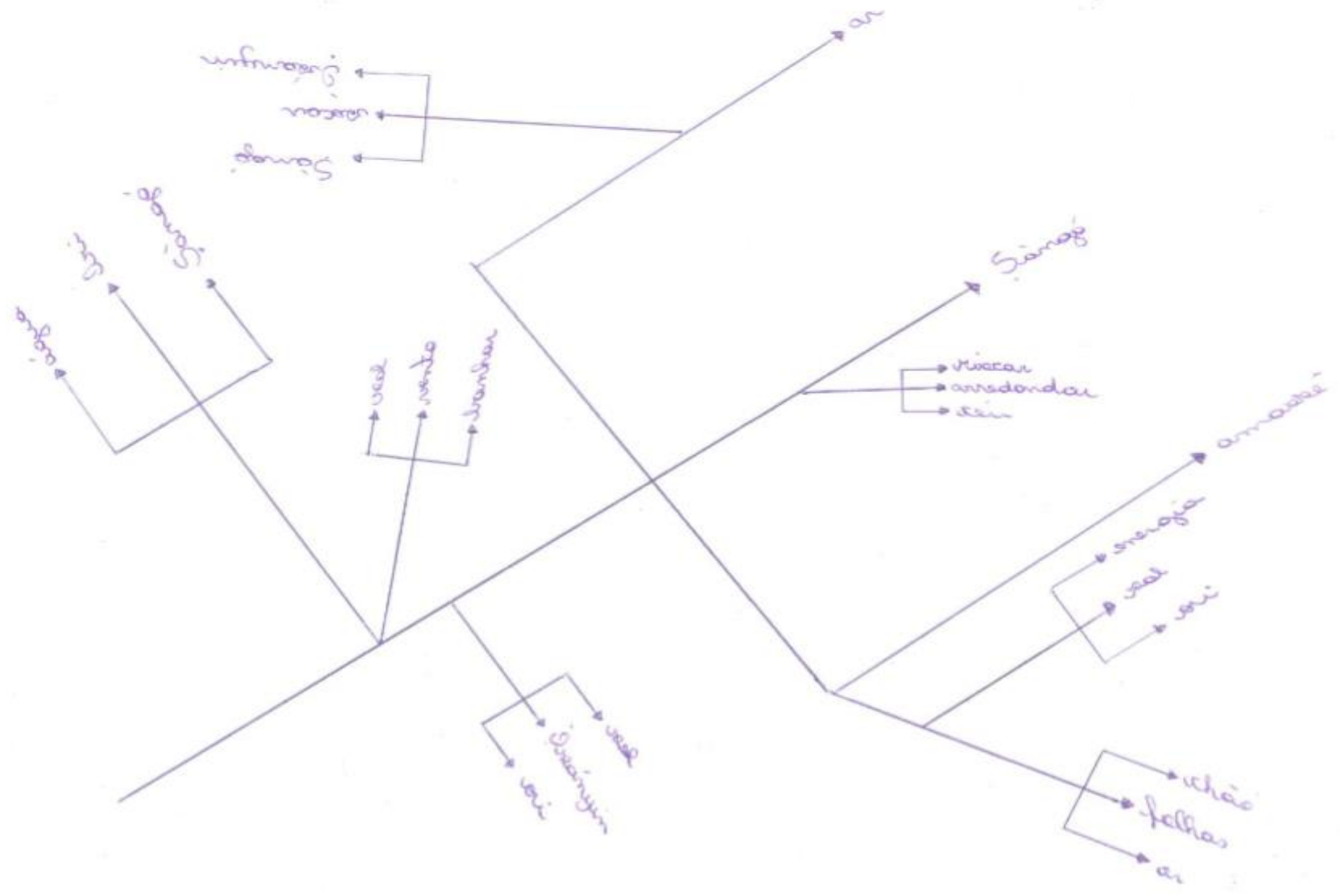
PROLEGÔMENO 2 ²⁸

Pensa em...

²⁸ Dia 2. 11/06/2022. Horário: 13h:30min às 15h:10min. Mucane. <https://youtu.be/bF82bTT61zc>

Mapa Conceitual 2 - Prolegômeno 2





A montagem inicia com exercícios de chão que atuam como agentes mediadores do movimento. Tais atividades dialogam para a estruturação do vocabulário corporal na gestualidade negro-brasileira do coreógrafo.

Figura 5 - Quadrante 4 – Chão



O processo de montagem utiliza o chão com espaço inicial. Depois, de forma gradativa, o corpo encontra a postura bípede para a elaboração coreográfica, como demonstrado por Julia Fachetti. Nas imagens temos um caminho utilizado para trabalhar o alinhamento dos agrupamentos ósseos pensando a interlocução do chão enquanto disparador. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

No desenvolvimento do processo, o contato do coreógrafo com os(as) bailarinos(as) é formado por exercícios que contribuem para que o corpo encontre figuras longilíneas, alinhamento dos membros e da coluna. Essas orientações são perspectivas para que o corpo encontre a retificação e, em seguida, conscientize-se dos seus arredondamentos.

Mantenha a coluna reta. Sente sobre os ísquios.

Começamos a entender *o chão, a demonstração e o verbo* como uma matriz para a construção estética da dança negro-brasileira. O chão é introduzido como espaço físico e subjetivo para a execução e a modelação da gestualidade: um território, ilè, um lugar para aterrar o corpo. Ao mesmo tempo, ele é um ambiente para que a *demonstração* e o *verbo* atuem: temos o chão como o local, a demonstração quanto a indicação gestual e o verbo enquanto agente propulsor, dispositivo que incita a ação corporal.

No processo de demonstração coreográfica, Elídio dança um repertório ontológico que está em seu corpo e, nessa dinâmica, solicita que os(as) bailarinos(as) acrescentem, a partir de seus corpos, aquele movimento na sequência. Durante a construção da cena, a demonstração é trabalhada como elemento visual para que o(a) bailarino(a) exercite os movimentos que surgem a partir do corpo do coreógrafo, artista que possui uma assinatura corporal forjada dentro da sua vivência.

Então, Salvador vai criando esse elo comigo a partir desse lugar, onde eu vou buscar conhecimento dessas danças. Sabe, da diáspora e dessa diversidade de corpos que se movimentam. E tudo isso é através de Gil, porque Gil a vida toda passou em Salvador se formando até voltar para Vitória. (NETTO, 2022)

Já o verbo é um agente que emerge principalmente a partir da conjunção “- *Pensa em: ...!*”. A partir desta proposição, elementos intangíveis como riscar o chão e arredondar o tronco ganham a tangibilidade no corporar, sendo estes verbos motrizes de informação para o(a) bailarino(a).

Pensa em arredondar.

Pensa em riscar o chão.

Percebe-se ainda que a demonstração acompanhada de uma analogia afrorreferenciada surge principalmente quando a demonstração inicial, junto do verbo, não dá conta de acessar a gestualidade solicitada. Trata-se de um processo em que o movimento foi elaborado a partir da subjetividade do coreógrafo, e quando o corpo do(a) bailarino(a) não alcança visualmente o que se pretende, seria neste instante que entra a demonstração acompanhada de analogias.

Vocês precisam experienciar o meu movimento no corpo de vocês, para que a partir disso ele possa ser alterado.

Então, pensa no giro de Sàngó.

Com o desenrolar da montagem começamos a identificar que os movimentos de giros, polirrítmicos, espasmódicos e vibratórios com uso exacerbado do tronco, quadril e com forte relação do eixo corporal com a terra, normalmente são as arquiteturas gestuais que precisam da demonstração acompanhadas de analogias afrorreferenciadas. Após a sua enunciação, os(as) bailarinos(as) apreendem melhor o movimento, ou seja, com a qualidade gestual que o coreógrafo demonstra ser interessante para a cena.

Projete o seu externo para o céu.

Em nosso peito temos um ponto de energia, o nosso sol.

Frequentemente, as analogias estabelecem uma relação do corpo com os elementos da natureza. A analogia ao sol foi apresentada neste encontro enquanto uma fonte de sabedoria que contribui para o afrorreferenciamento corporal. Segundo a filósofa Aza Njeri (2020), na filosofia ubuntu é o sol interno que sustenta cada ser humano. Somos raios de sol, possuímos um brilho interno que é força, energia e impulsão; por meio do Estado do Maafa, precisamos sempre nutrir este brilho para que a apropriação e a ressignificação das práticas culturais negras se efetivem (NJERI, 2020). Assim, quando Elídio anuncia a relação do corpo com o plexo solar, nota-se uma premissa da cosmopercepção africana que nos auxilia a redesenhar as trajetórias da população negra — em nosso caso, por meio da dança.

Acrescento que, na montagem, o sol foi referenciado no externo — enquanto um ponto de energia — para provocar o movimento. Nisto, a relação entre sol e externo tem o objetivo de estabelecer um ponto de ondas e reverberações corporais vibratórias a partir do peito. O sol foi requisitado para a construção gestual como um meio para o preenchimento das partes internas do corpo, com o propósito de arredondar o movimento, além de estabelecer um fluxo na parte externa do corpo no que tange às ligações do úmero com o braço, nos espaços entre a bacia e o fêmur, e no espaçamento entre cabeça e o tórax. Isso forja, assim, sua ontologia do movimento em dança negra.

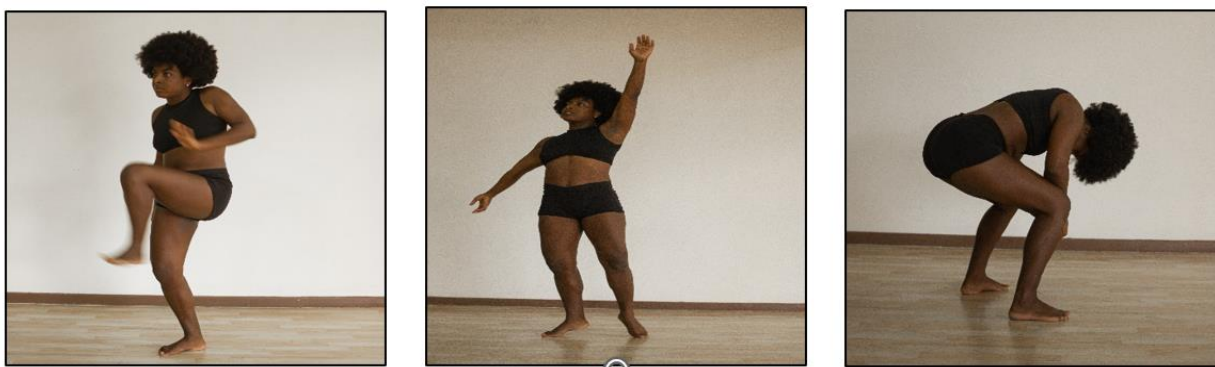
Também foram apresentadas, posteriormente, outras analogias que auxiliam na elaboração da estética corporal. Neste caso, a partir do elemento ar:

Empurre o vento com a mão.

Houve também a apresentação do verbo socar enquanto agente propulsor do movimento. Quando Elídio trouxe esta proposição conseguimos inclusive realizar uma interlocução com as práticas composicionais de Inaicyra Falcão, citadas anteriormente nesta dissertação. Ao enunciar o verbo socar, os corpos dos(as) bailarinos(as) respondem

imediatamente à condução verbal — dessa forma, a utilização dos seus punhos, braços e ombros se envolveram ainda mais na construção do gesto. No que tange aos redutos ancestrais, reforçamos que o ato de socar pode ser relacionado às práticas das comunidades de terreiros no preparo dos seus condimentos, nas oferendas, e nas práticas cotidianas agrícolas e artesanais.

Figura 6 – Quadrante 5 – Socar



Jaciara Bernardino utilizar o braço esquerdo para responder um elemento figurativo solicitado pelo coreógrafo no ato de socar. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Ainda contamos com as enunciações diretas de analogias a partir das mitologias dos òrìsà. O amassê de Òsányin surgiu como indicativo gestual. O amassê é um ritual no qual os filhos de santo pedem licença ao òrìsà para colher as folhas sagradas nas matas e tomar seus banhos.

Quero que este movimento seja como no amassê de Òsányin.

Figura 7 - Quadro 6 – Amassê



Com as mãos na direção da cabeça e tronco no nível médio, Jaciara Bernardino demonstra o movimento solicitado. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Elídio restaura comportamentos filiados às práticas seculares dos terreiros, estabelecendo uma breve dramaturgia para, a partir dela, criar a movimentação:

Amasse as folhas. Agora espalhem girando. Se banha com a água.

Figura 8 - Quadrante 7 – Banhar



Acima, Jaciara Bernardino ilustra o ato de amassar, girar e banhar. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Essas atitudes anunciadas pelo coreógrafo são expandidas e esgarçadas até encontrarem o lugar que ele sinaliza como necessário para aquela composição.

Isso, eu quero um Òsányin moderno!

O ori também foi requisitado no encontro, sendo este um termo em yorùbá para tratar da energia que as pessoas possuem no centro (miolo) de sua cabeça.

Quero ver as palmas das mãos na linha do ori.

Figura 9 - Quadro 8 – Ori



Nesta imagem temos as mãos de Jaciara Bernardino ao centro da sua cabeça, estabelecendo relação direta do movimento com o ori. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Şàngó também foi mencionado para a construção da gestualidade. Os movimentos de giro foram lapidados e mais bem assimilados pelos(as) bailarinos(as) quando o coreógrafo enuncia:

É um giro de Şàngó!

Figura 10 - Quadrante 9 – Girar



O Giro para/de Şàngó por Jaciara Bernardino. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

O encerramento do encontro, por sua vez, estruturou-se com exercícios de reprodução dos movimentos propostos pelo coreógrafo em uma espécie de pantomima²⁹. Sem verbalizar, ao ritmo do ijexá, foi visível o ritual de saudação e reverência ao percussionista da aula — uma prática dos rituais sagrados dos candomblés.

Figura 11 - Quadrante 10 – Saudação



Temos um breve desenho visual do processo de encerramento da montagem ilustrado por Isabela Alomba. Neste momento houve uma interação dos bailarinos(as) com o percussionista. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Por fim, destacamos que no processo de montagem coreográfica as enunciações verbais afrorreferenciadas acontecem com maior frequência quando os(as) bailarinos(as) não atendem

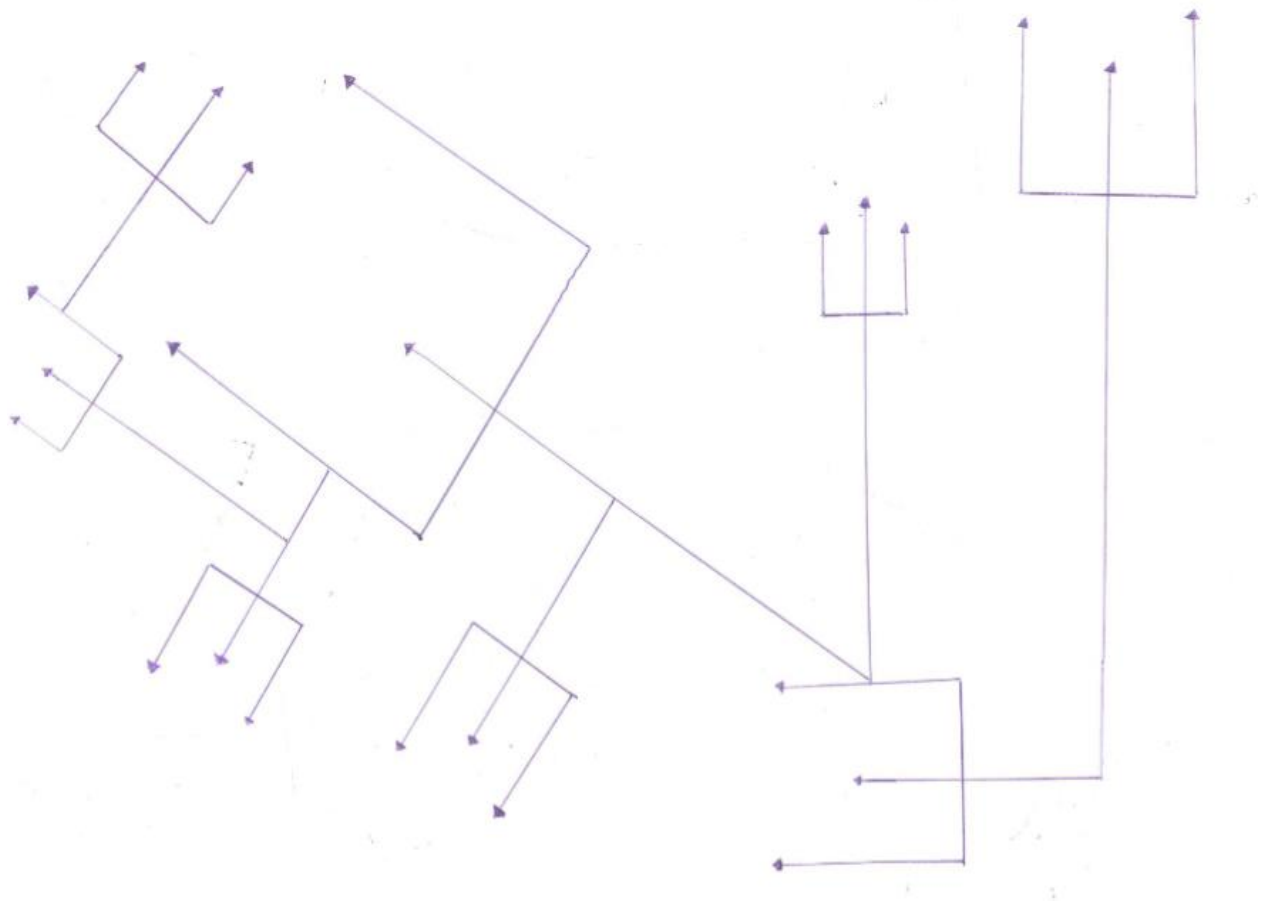
²⁹ Comunicação gestual sem muita verbalização.

visualmente o seu propósito no processo de demonstração e reprodução. Deste modo, talvez, se os corpos dos(as) bailarinos(as) não tivessem apresentado dificuldade na execução do movimento, a construção coreográfica poderia ser finalizada sem a enunciação de analogias afrorreferenciadas para a construção coreográfica.

*PROLEGÔMENO 3*³⁰

Pensa em...

Mapa Conceitual 3 - Prolegômeno 3



³⁰ Dia 3. 15/06/2022. Horário: 18h:30h às 20h:00min. Mucane. <https://youtu.be/QBmQtALpE5w>

Elídio inicia o seu processo composicional estabelecendo uma relação terrena do corpo. Seu intuito foi trabalhar uma gestualidade a partir da conexão dos pés e sua respectiva troca de energia com o chão em prol de uma corporeidade com densidade, tônus e vigor, auxiliando seus(as) bailarinos(as) na percepção de outros eixos corporais.

Figura 12 - Quadrante 11 – Gravidade



O corpo de Guilherme Alves dialoga com a gravidade e utiliza o chão como base para o processo de repulsão da relação crânio e chão. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Os exercícios brevemente ilustrados acima visavam a estabelecer resistência à força gravitacional a partir da oposição do crânio com o chão, no qual os pés buscam pressioná-lo em um processo de aterramento enquanto o crânio realiza uma força contrária. Neste dia, as práticas iniciais não utilizaram o nível baixo (chão), mas mesmo em posição bípede o coreógrafo guia o seu processo de montagem reforçando a presença da terra como agente participante da construção do movimento.

Ao observar o processo, tentamos relacionar as orientações coreográficas com os elementos da natureza, já que nos encontros anteriores houve menção ao ar, sol e céu. Ao direcionar a nossa percepção para possíveis dispositivos gestuais alusivos aos elementos da natureza, começamos a perceber que os exercícios estavam relacionados à terra.

Salientamos a recorrência da dinâmica da *demonstração*, que se forja na exposição visual do gesto pelo coreógrafo. Na maioria dos casos, esta demonstração é seguida de uma onomatopeia que auxilia na modulação do movimento. Essa verbalização, que vem após a demonstração, é a forma do coreógrafo “musicar” o movimento. A sua montagem não tem uma relação direta com a música, como mencionamos anteriormente na abordagem de Edileusa Santos em *Dança de Expressão Negra*, mas tem uma conexão estreita com as onomatopeias

que são expostas durante a coreografia: sons que ora remetem uma boca *chiusa* ou, em outros momentos, transcendem em possíveis ritmos afros a partir de sua voz.

No desenvolver da montagem coreográfica as onomatopeias com o tempo são sobrepostas pelo som do rádio, mas a motriz sonora emerge primeiro no/do coreógrafo. O seu propósito é que o corpo do(a) bailarino(a) entenda e encontre na cadência enunciada um impulso para dançar. Assim, a música acaba sendo composta por ele, pois o seu canto é para que a movimentação aconteça, na intenção de que o(a) bailarino(a) apreenda a vibração e a ondulação corporal solicitada.

Ah, ê, ê, á,

Ê!

Ê, ê, á, á, á.

Durante o processo de montagem coreográfica houve uma série de momentos como os citados abaixo:

Bailarino(a): - *Eu não peguei [o movimento], pode fazer novamente.*

Elídio: - *Sim. Rá, rá e rá rá rá. Ok?*

Apenas por meio da voz que o coreógrafo indicou/orientou a modulação do movimento corporal. O(a) bailarino(a) já tinha uma impressão visual do movimento, mas estava com dificuldade na execução, no tempo do gesto. Para sanar a dúvida, Elídio utilizou apenas a sua voz enquanto fonte de informação e, a partir desta, o(a) bailarino(a) compreendeu como assimilar o movimento em seu corpo dentro do tempo que foi solicitado. Observe o exemplo:

Figura 13 - Onomatopeia



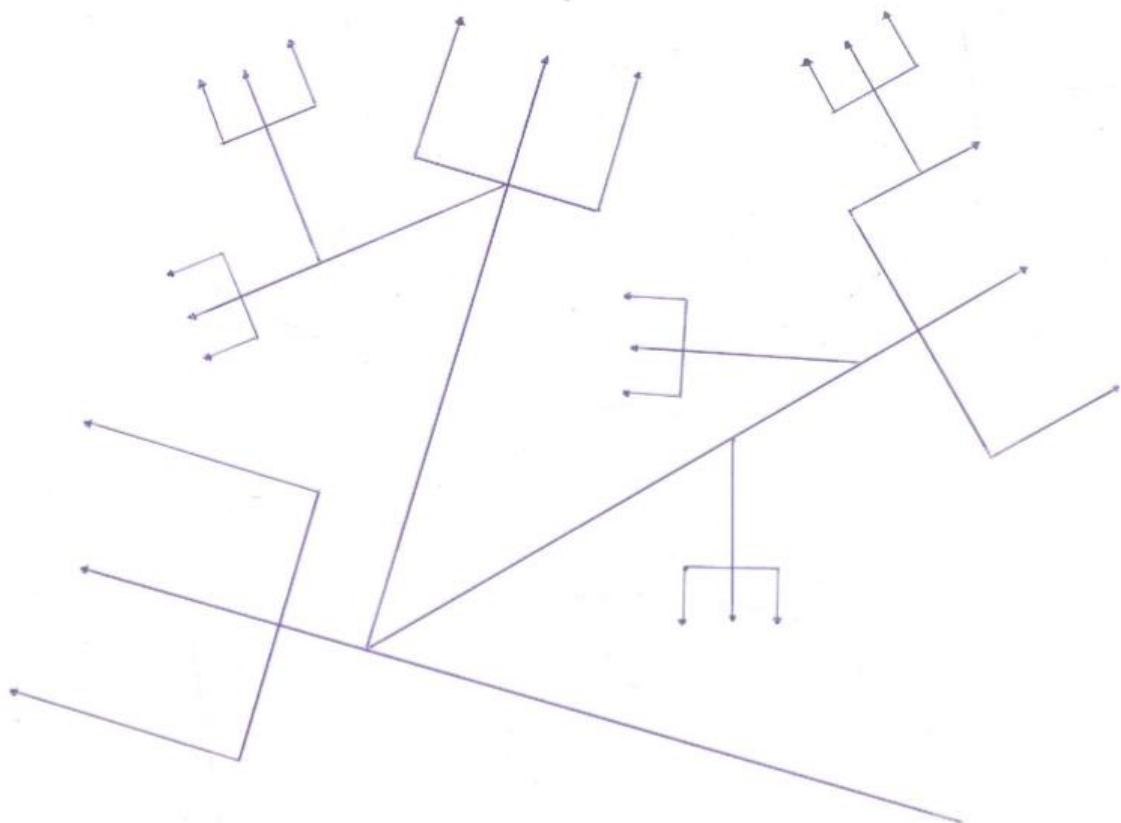
Acesso: https://youtu.be/2kJ6iDkUD_k

Reforçamos que se trata de um processo de montagem que iniciou com a demonstração do movimento pelo coreógrafo — sem indicações verbais —, seguido pela apreensão visual do movimento executado pelo(a) bailarino(a) que culminou em sua reprodução. Nesta metodologia, quando há alguma dificuldade de apreensão do movimento, o coreógrafo estabelece uma linguagem por meio do comando vocálico para o “ajuste” do movimento no corpo do(a) bailarino(a), sendo este um processo de musicalização que auxilia na compreensão do movimento.

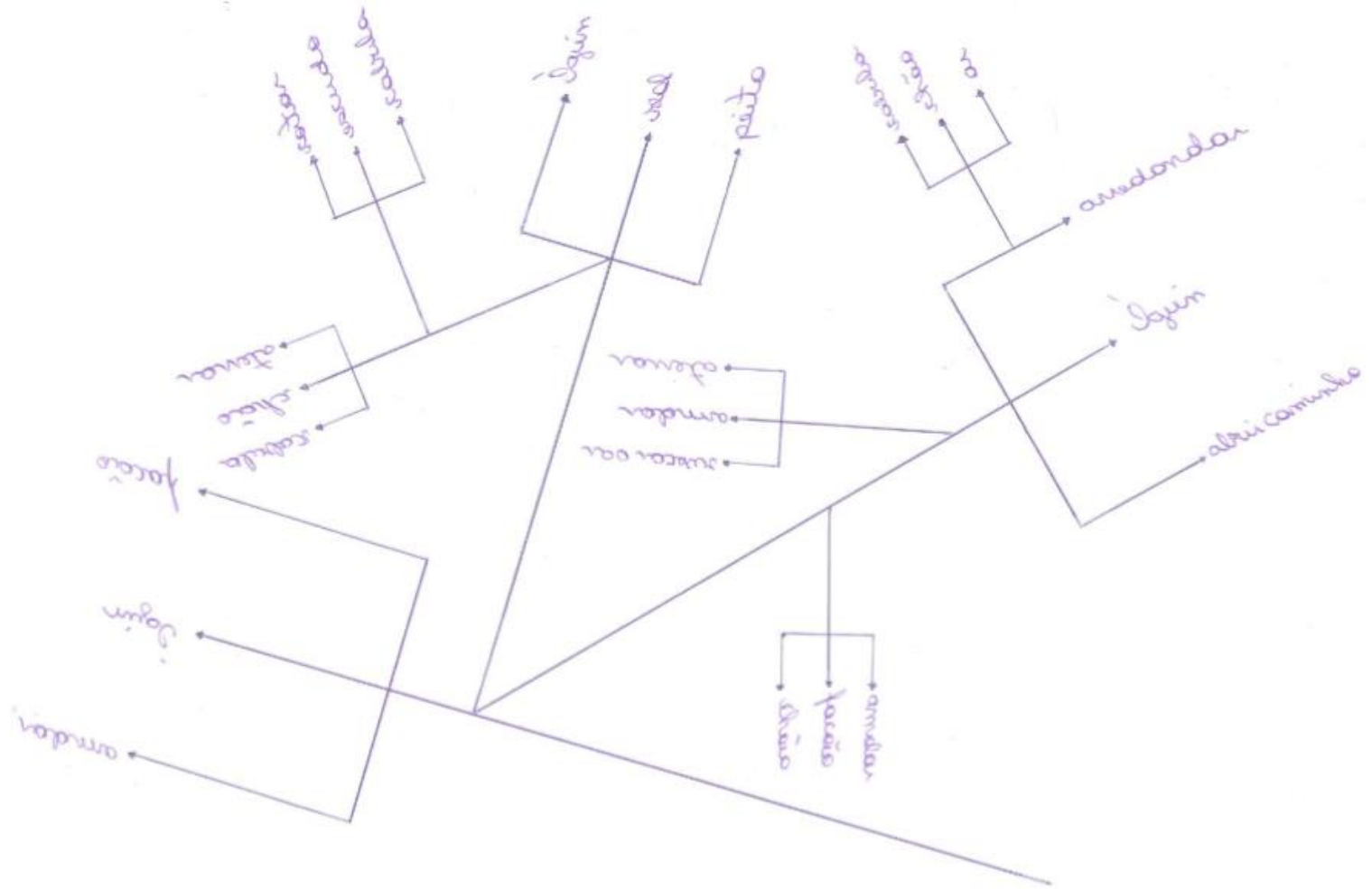
PROLEGÔMENO 4³¹

Pensa em...

Mapa Conceitual 4 - Prolegômeno 4



³¹ Dia 4. 22/06/2022. Horário: 18h:30h às 20h:00. Mucane. <https://youtu.be/EygK6irJZ1g>



A construção coreográfica parte de orientações gestuais dinâmicas, sincopadas e polirrítmicas, deixando o ambiente agitado e frenético. O processo se inicia com a demonstração de gestos somados à seguinte fala:

*O braço é um facão.
Abra o peito para cima.
Risque o ar com as mãos.*

Com o desenvolvimento da sequência coreográfica era notável que havia resquícios gestuais que desdobrariam em redutos ancestrais que representam os arquétipos de Ògún. Nos primeiros 30 minutos a montagem foi elaborada no esquema de demonstração e reprodução. Quando houve indicação verbal, esta elaborou uma analogia ao exercício de amolar facão; logo, percebemos que se tratava de um fazer específico, de uma prática cotidiana a partir da qual podemos subentender que o coreógrafo abordava as mitologias que envolvem Ògún, sendo ele o òrìsà dos metais, da guerra e da força.

Os arquétipos do òrìsà não foram anunciados de forma explícita para explicar a dinâmica e a construção do movimento, apenas o coreógrafo tinha conhecimento do conteúdo gestual que seria reivindicado no início da montagem. Foi a partir de nossa leitura sensorial do conjunto coreográfico que conseguimos compreender e afirmar a dramaturgia do *andarrum*, um toque e uma dança característica deste òrìsà masculino.

Ao descrever a dança de Ògún, Kate Lane Paiva (2009) evidencia que

Os movimentos de Ogum são rápidos, executados em tempo curto [...]. As mãos eretas simbolizam a espada do guerreiro. Elas celebram suas conquistas e suas lutas. Ogum movimenta-se por todo o espaço do centro do Xirê, inquieto e ágil, como o arquétipo ligado ao guerreiro. (PAIVA, 2009, p. 120)

Foi possível perceber os sinais apontados por Paiva (2009) nos primeiros exercícios propostos, pois os braços foram requisitados como membros figurativos para a execução de movimentos rápidos, que simbolizam espadas. Apesar da construção gestual ser pensada a partir de Ògún, não foram apresentadas muitas informações mitológicas diretas — talvez pela facilidade dos(as) bailarinos(as) em apreender e demonstrar a movimentação —, não exigindo do coreógrafo um aprofundamento na explicação.

Notam-se, abaixo, imagens do andamento da montagem que auxiliaram na identificação dos arquétipos de Ògún:

Figura 14 - Quadrante 12 – Facão



O braço de Ricardo Reis, em toda movimentação, foi solicitado pensando no ato de cortar, lutar e defender - Ògún. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Pensa em abrir caminho.

As conjunções analógicas como “abrir caminhos” e “cortar” apetezem a cosmologia de Ògún, além de que a utilização do facão também restaura comportamentos do trabalho do povo negro nas lavouras e nas plantações de açúcar. Quando o coreógrafo utiliza o facão na intenção de “abrir caminho” ele também aciona um termo figurativo e metafísico atrelado ao mundo

mítico-religioso das práticas ritualísticas das religiões de matrizes africanas, um jogo de linguagem que remete ao sentido de vencer os obstáculos e alcançar propósitos no existir.

Um braço é o facão e outro um escudo.

Ê, á á á!

Ê, pá, rapará.

Quadril: Tá. Tá, tá tá tá!

Pensa em arredondar.

A criação dos desenhos coreográficos articula-se a partir dos verbos amolar, cortar e pisar. É perceptível que os movimentos propostos não são nominados, eles surgem do corpo do coreógrafo, e assim é compartilhado com o(a) bailarino(a). Esses gestos não surgem de uma esquematização ou catalogação de movimentos definidos, eles nascem da relação do coreógrafo com o verbo e da maneira por meio da qual o(a) bailarino(a) o assimila no processo de montagem. Deste modo, Elídio não relaciona o verbo cortar a um movimento específico, um repertório, por exemplo. O verbo cortar atua por meio de diversos movimentos que surgem durante a composição, sempre relacionado e mediado pela forma como o(a) bailarino(a) o assimila.

Pensa na cabula para fazer um sambinha.

Ao citar a cabula e, em seguida, demonstrar como os pés dos(as) bailarinos(as) deveriam estabelecer a sua relação saltitante com o chão, eles iniciam uma apreensão melhor da gestualidade.

Eu vou lá, pesquiso e trago a essência do cabula para a dança cênica.

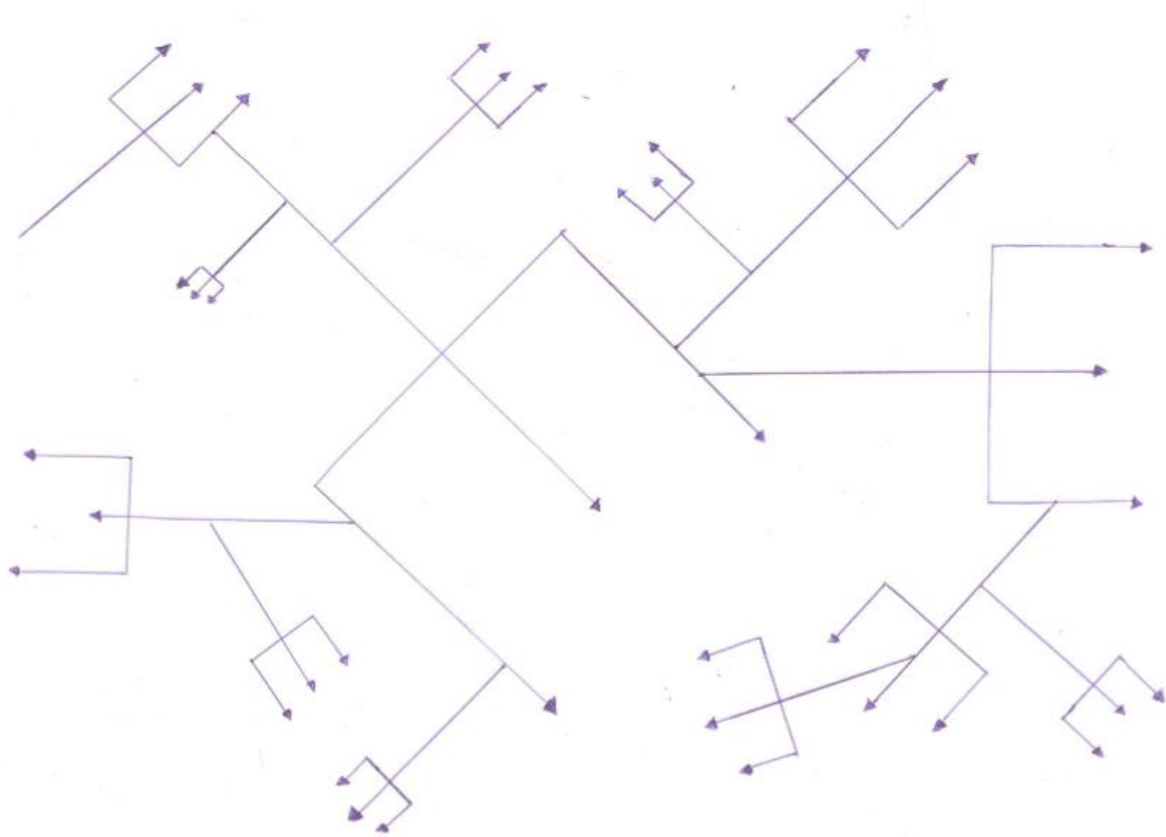
Em qual dança a cabula seria um agente de enunciação, modelagem ou referência de movimento para um(a) bailarino(a)? Em diversas danças: na contemporânea, moderna, nas danças sociais etc. Contudo, em nossa percepção, é na dança cênica negro-brasileira que a cabula contribui expressivamente como fonte gnosiológica de completude no que diz respeito à localização e ao agenciamento no processo de enegrecimento e restauração de comportamento na dança negro-brasileira. Há uma inteireza que envolve o contexto da cabula com a dança cênica negro-brasileira, pois ambas dialogam no e a partir das práticas culturais do povo negro,

compondo uma motriz constituinte de assentamento e enraizamento, considerando que a cabula inclui, em si, tanto um ritmo quanto uma dança: uma arte que se forja e expande a partir do batucar, dançar e cantar.

PROLEGÔMENO 5³²

Pensa em...

Mapa Conceitual 5 - Prolegômeno 5



³² Dia 5. 25/06/2022. Horário: 13h:30min às 16h:00min. Mucane. <https://youtu.be/eX8BZHm3Ff4>

*Vamos buscar a gente [o nosso ser] com os pés no chão e pela respiração.
Sinta o peso do seu corpo, e os pés afundando.*

Ao trazer essa proposta, o coreógrafo inicia uma dinâmica em que o(a) bailarino(a), por meio dos pés, se situa no espaço para que, em seguida, agora com os pés enraizados, consiga estabelecer um campo subjetivo e figurativo para a construção gestual. Trata-se, novamente, de uma incitação da relação do corpo com a natureza, onde a terra é uma figura simbólica enquanto fonte de sabedoria para as estruturas corporais dentro de uma percepção afrorreferenciada.

Houve, posteriormente, atividades de sensibilização da coluna, costelas e tórax. O tronco é um lugar de conexão, radiação e expansão de energia. Essas indicações criam desenhos gestuais do corpo com o chão. Veja nas imagens abaixo:

Figura 15 - Quadrante 13 – Ondulação



Julia Fachetti demonstra como Elídio elabora a sua construção coreográfica pensando na ondulação. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Por fim, elaborou-se uma sequência em que o jongo foi enunciado na intenção de que os(as) bailarinos(as) assimilassem algumas dinâmicas que prezam pela relação dos pés com o chão. Isso é relevante, tendo em vista que o jongo é uma prática cultural capixaba, principalmente no norte do estado. Assim, essa menção ajuda a desenhar o reduto acessado para o processo de montagem. É interessante notar como o movimento dos(as) bailarinos(as) muda quando é apresentado a analogia do jongo para estruturar a dança. Ademais, destaca-se que a vocalização das onomatopeias também foi frequente para o processo de assimilação do movimento.

Êa, ê, á, á!

Êa, ê, á, á!

Êa, ê, á, á!

Eu penso a simbologia para ajudar na verdade do movimento.

Quando Elídio diz que pensa o símbolo para a construção gestual, ele inclui os sons que são solfeados para que o(a) bailarino(a) internalize o movimento. Assim, a sua construção coreográfica traz para o processo criativo a onomatopeia, além das analogias, figuras imagéticas e a demonstração.

A gente vai pensar que temos um balaio ou uma peneira e então vamos cortar o mato e colocar na cesta.

O corpo precisa reverberar essa simbologia, com verdade, assim, isso se torna uma verdade na dança.

Figura 16 - Quadrante 14 – Balaio



Essas imagens de Diedra Rovena são a representação visual da frase supracitada. Ao construir a sua dramaturgia na dança ele reivindica algumas práticas agrícolas para elaborar a trajetória de seu movimento. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Deste modo, por exemplo, no caminho composicional não temos a apresentação de uma mitologia que guie as construções coreográficas, dinâmica que identificamos na proposta de montagem de Inaicyra Falcão e Saulo Sankofa. A fonte do movimento está no corpo do coreógrafo. Ele cria a sua história, e é a partir dela que surge o enredo, temas, estéticas e a proposta coreográfica. Apesar de compreender e disseminar a influência das simbologias na construção do movimento, nem sempre o coreógrafo evidencia, no processo composicional, para quais lugares pretende levar seus(as) bailarinos(as) ou a sua proposta cênica. Neste caminho de construção coreográfica, conseguimos compreender melhor a linguagem, a mensagem e qual referencial ancestral é reivindicado para a composição, principalmente no final da junção cênica, quando a dança se encontra com a música.

Figura 17 - Quadrante 15 – Deslocamento

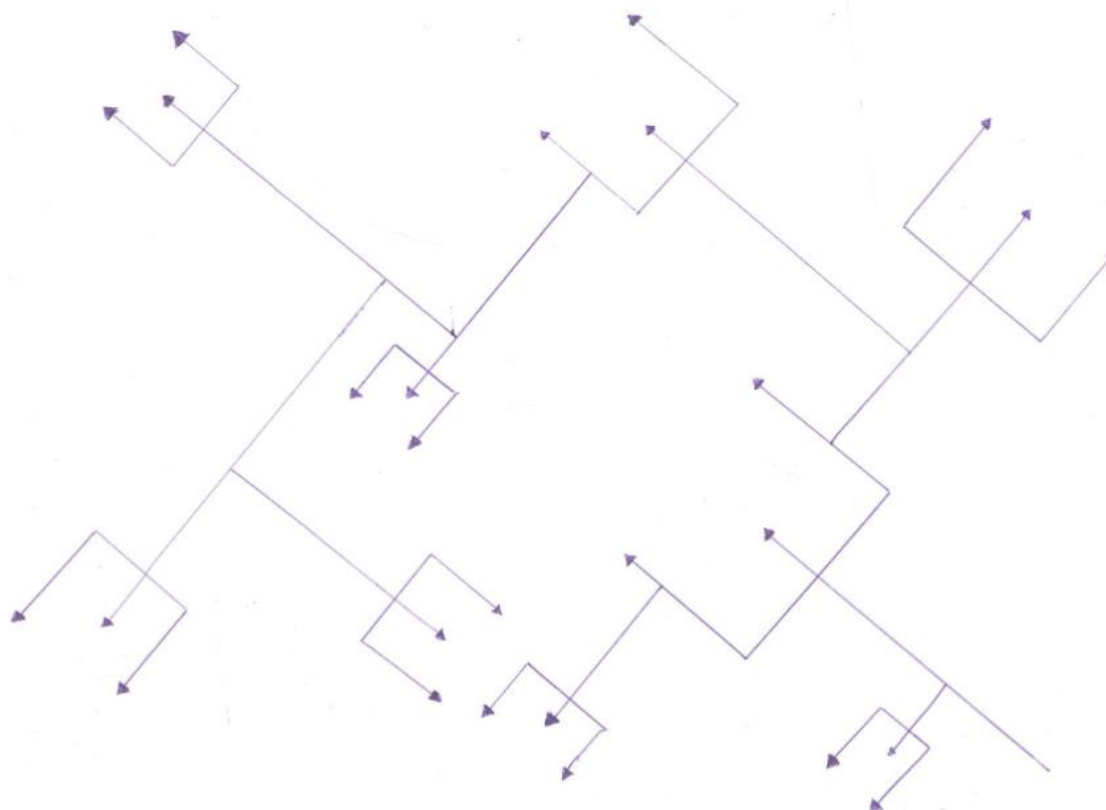


Julia Fachetti apresenta alguns movimentos, como amassar café e espriar o vento. Tais orientações, indicadas por Elídio, surgiram no processo de deslocamento, momento em que os(as) bailarinos(as) cruzam a sala realizado um movimento indicado pelo coreógrafo. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

*PROLEGÔMENO 6*³³

Pensa em...

Mapa Conceitual 6 - Prolegômeno 6

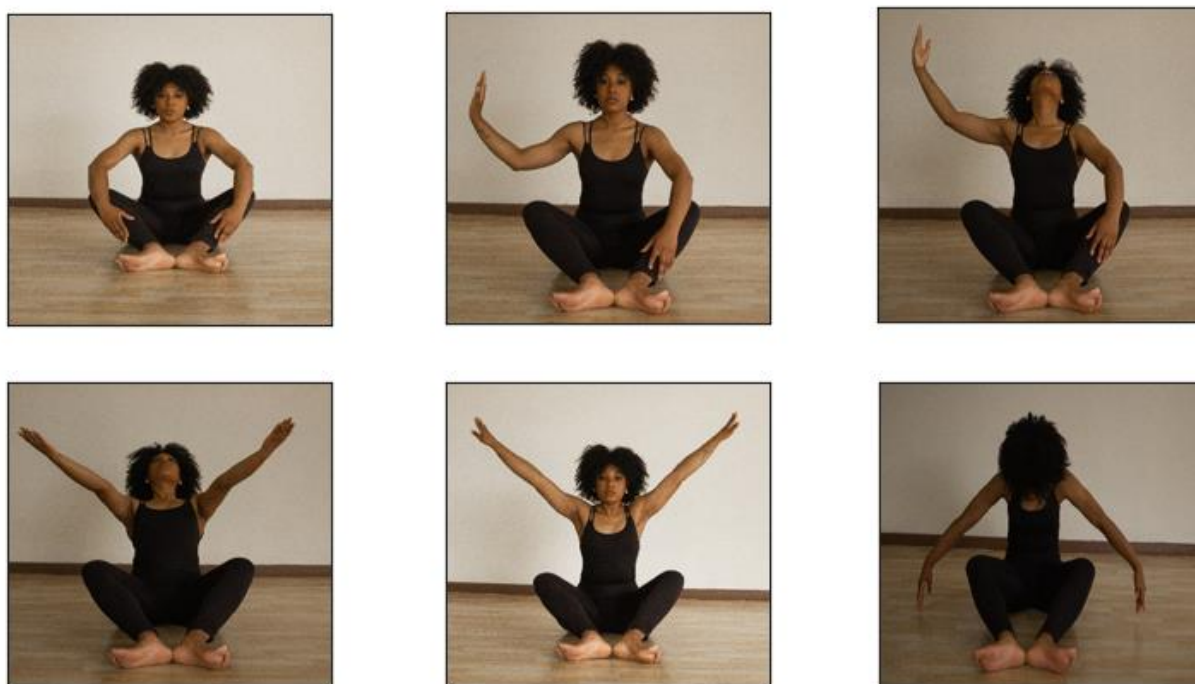


³³ Dia 6. 29/06/2022. Horário: 18h:00min às 20h:00min. Mucane. <https://youtu.be/YoUPEVBxitg>

O chão prepondera como agente mediador e constitutivo do movimento. Inclusive, é na enunciação de analogias a partir do chão que o coreógrafo propõe o acesso a espaços intrassubjetivos que auxiliam na construção de sentido para o processo de criação.

Firmem e troquem energia com a terra.

Figura 18 - Quadrante 16 – Terra



Nas imagens acima temos Naylana Ferreira apresentando alguns exercícios de chão. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

É por meio das atividades de chão, como nas imagens acima, que é realizado um contínuo trabalho de ondulação do tronco. Após este exercício introdutório, a dinâmica vibra para a construção da coreografia principal. Algumas analogias são utilizadas como elementos figurativos na construção do movimento, a cesta de vime aparece como objeto externo e imagético no processo criativo. Ao articular o movimento dos braços com a cesta de vime, os(as) bailarinos(as) capturam a estrutura do movimento a partir de um campo subjetivo que funciona como agente propulsor e modulador da gestualidade.

Não foi levado a “cesta de vime” para a montagem, mas se requisitou que o(a) bailarino(a) a imaginasse, para que assim a ideia do objeto modulasse o corpo. Ao trazer esta simbologia algumas imagens figurativas articulam possíveis redutos, sendo um elemento que é

utilizado no labor nos cafezais, nos balaios de Yemonjá, oferendas etc. Observe um dos movimentos que seguiram a partir da indicação da cesta com os braços.

Figura 19 - Quadro 17 – Cesta



Jaciara Bernardino ilustra o movimento da cesta de vime. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

O coreógrafo também indica a capoeira enquanto reduto para esquematização do movimento. Observe abaixo os desenhos que surgem a partir deste indicativo:

Não estamos fazendo a capoeira, estamos desconstruindo a capoeira, ela vai trazer o movimento.

Figura 20 - Quadrante 18 – Capoeira



Nas fotos temos Julia Fachetti realizando os movimentos criados a partir da percepção da capoeira enquanto propulsor do gesto. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Salientamos que em nossos dias de observação não ocorria a montagem de um trabalho cênico com um tema específico. Tratava-se da elaboração de coreografias para possíveis apresentações no Mucane. Abordavam-se, então, diferentes temas e proposições coreográficas. — fato que é interessante para a pesquisa, porque conseguimos apreender uma diversidade de espaços gnosiológicos, além dos indicativos gestuais mais recorrentes quando há a elaboração de montagens com propósitos livres e sem temática fixa.

Dentro desta dinâmica, se há uma constante acerca do andamento do trabalho, podemos citar o dispositivo da *demonstração e reprodução*. Por meio dele são somadas as indicações anatômicas, tais como: peso corporal, posições das partes do corpo e espacialidade. Essas informações podem ou não ser apresentadas em indicações verbais e analogias de espaços afrorreferenciados para construção coreográfica.

A partir do sexto encontro, começamos a compreender a *demonstração* enquanto caminho escolhido para o coreografar — não se valendo, por exemplo, de um segmento de saber afrorreferenciado específico como os blocos afros ou os mitos de Èsù. A sua dinâmica surge de seu corpo-história, sendo ele um artista negro-capixaba com mais de 30 anos de experiências em processos de montagem; logo, o seu corpo possui diversos vocabulários que foram forjados por suas vivências, e que no ato de coreografar tais perspectivas são reivindicadas para a elaboração da dança. É por meio da demonstração que o coreógrafo compartilha as suas subjetividades e o seu plano de trabalho. A coreografia parte literalmente de seu corpo enquanto um meio de comunicação gestual.

In loco, a prática do coreógrafo acontece da seguinte maneira: ele chega na sala, conversa com os(as) bailarinos(as) assuntos cotidianos, coloca o *pendrive* no rádio e, em seguida, ainda sem ligar o som, inicia a montagem demonstrando os exercícios do dia e solicita a reprodução. Quando necessário, reivindica algumas analogias afrorreferenciadas para potencializar o movimento e, após assimilado o exercício (que normalmente gera uma sequência coreográfica), ocorre então a inserção da música, para que neste momento o(a) bailarino(a) possa relacionar a dança com a música.

Enquanto este ciclo acontece, nós, neste lugar de pesquisador-observador, ficamos atentos para a enunciação verbal e sensorial do que é apresentado por Elídio, na intenção de apreender redutos que possam ajudar a identificar uma motriz afrorreferenciada em sua dinâmica de trabalho. Geralmente, quando o coreógrafo termina de elaborar a sequência, neste esquema que acabamos de citar, já conseguimos visualizar quais espaço afrorreferenciados ele reivindicou para elaborar a coreografia.

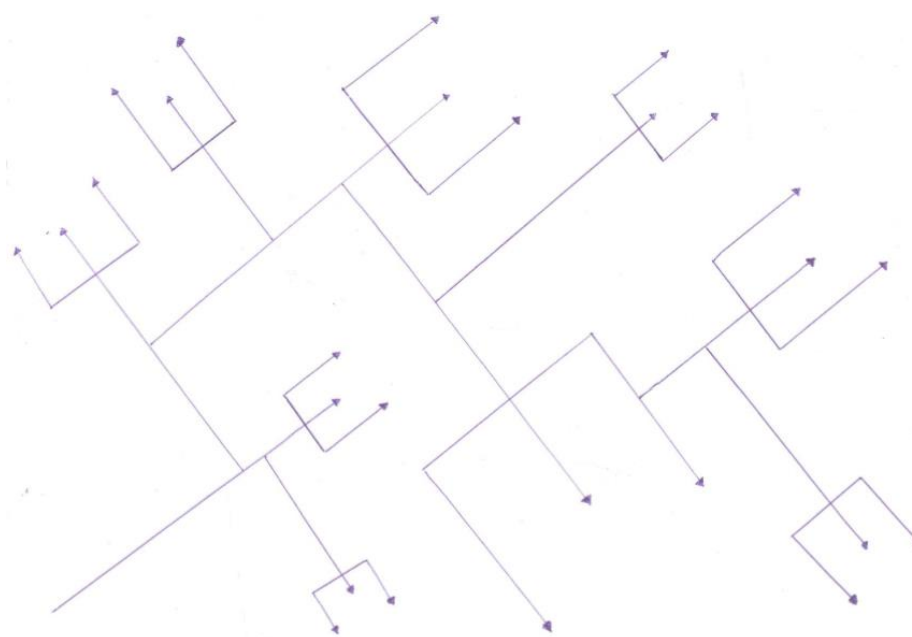
Para encerrar, é preciso fazer um adendo. Como o nosso posicionamento nesta pesquisa foi de pesquisador-observador, precisamos sinalizar que durante a construção coreográfica tivemos dificuldade em exercitar a nossa percepção para encontrar os possíveis redutos que eram reivindicados, pelo fato de não haver muita explicação verbal sobre as práticas. Ao mesmo tempo, contudo, começamos a identificar que essa certa “ausência” de informação fazia parte da essência do trabalho do coreógrafo, pois o seu processo de montagem desvela para o(a) bailarino(a) uma parte de si, da sua dança. São apresentados conteúdos ancestrais a partir de seu corpo, que mesmo sem reivindicar verbalmente redutos, elabora por meio gestual a comunicação de lugares afroreferenciados, guiado por movimentos que restauram comportamentos de práticas ritualísticas e seculares do povo negro.

Por fim, neste encontro as referências diretas de redutos ancestrais surgiram nas indicações que mencionam a capoeira, o facão, a cesta de vime e Ògún, sendo os agentes constitutivos de uma nascente epistêmica afroreferenciada para a construção coreográfica.

PROLEGÔMENO 7³⁴

Pensa em...

Mapa Conceitual 7 - Prolegômeno 7



³⁴ Dia 7. 01/07/2022. Horário: 14h:00min às 16h:00min. Mucane. <https://youtu.be/OxJfCQhA6PM>

Á, á, ê, á!

Ê, á á!

Elídio, em diversas circunstâncias, substitui a tradicional contagem na dança, que utiliza um tempo-ritmo com múltiplos de 8 (oito) para a construção e/ou condução das sequências coreográficas, que em seu caso são mediadas pela voz. Durante as montagens, seja para o desenvolvimento dos exercícios ou para a elaboração das coreografias, não houve uma prática linear, constante ou recorrente em relação à utilização do som, exceto os seus solfejos, que são representados por onomatopeias.

No que tange à música, por vezes foi solicitado que os(as) bailarinos(as) dançassem apenas ao som de sua voz. Ocasionalmente, no processo de montagem, há a presença de percussionistas. No entanto, o ritmo que os músicos tocam é orientado pelos solfejos do coreógrafo. Neste dia, os exercícios introdutórios foram ao som do adabi, toque para Èsù, e a sequência principal com o opanijé de Obaluaiê, ambos com som ao vivo dos atabaques. A construção do movimento não teve uma relação com a música enquanto elemento composicional, mas a música quando acrescentada ao movimento contribuiu na dramaturgia e, em nossa leitura, contribuiu também para as estéticas do movimento.

Deste modo, percebemos que a música, seja ela eletrônica ou percussão ao vivo, não é uma protagonista para a elaboração do movimento. Entendemos que este som, contudo, mesmo que sobreposto ao movimento, ajuda no processo de afrorreferenciamento da coreografia final. Por mais que o coreógrafo não estabeleça uma relação explícita entre a música e a dança, há uma consciência ancestral coreográfica que relaciona a sonoridade com o corpo, pois é a partir desta ideia de um som, como o opanijé, que o coreógrafo propõe o movimento. Elídio constrói, por exemplo, a dança com a perspectiva que ela seja musicada pelo opanijé, desenvolvendo a sequência entendendo em si os gestos que apetece e dialogam com o ritmo de Obaluaiê, para que assim, quando acrescentar a proposição sonora, aconteça um elo entre som e movimento.

Destacamos, aqui, que tratamos de uma coreografia que foi construída na dinâmica da demonstração e reprodução, e que a música foi acrescentada após a finalização da sequência. Para que isso aconteça, o coreógrafo precisa ter em si o reduto da pesquisa de movimento para que esse processo seja bem sucedido. Como neste dia a cadência do opanijé entrecruzou perfeitamente com o gesto proposto, presumimos que mesmo não enunciado verbalmente, o coreógrafo pesquisou os arquétipos do òrìsà para a composição coreográfica, sendo que nas danças dos òrìsà há uma estrita relação do gesto com o som, pois mesmo não havendo uma

catalogação dos movimentos da dança afro-brasileira, há alguns desenhos gestuais que são característicos e utilizados em determinadas sonoridades.

No processo de finalização da coreografia surge:

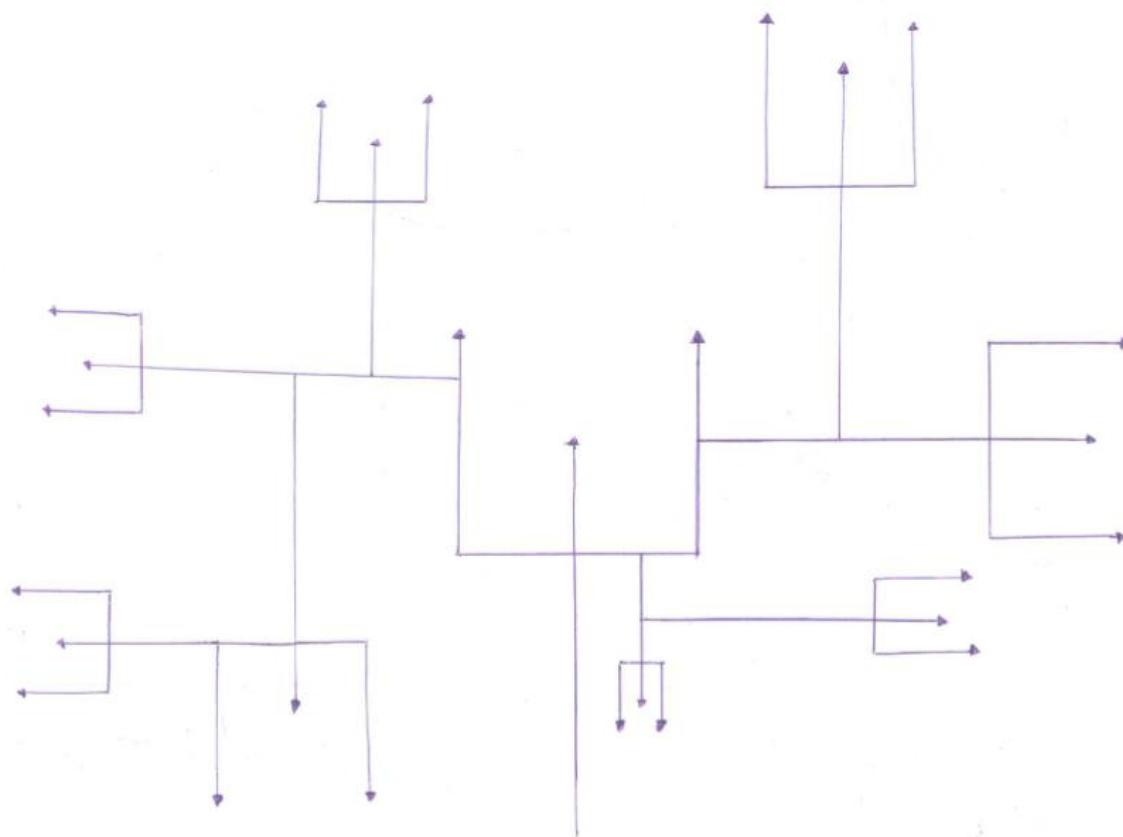
Pensa em espalhar pipoca de Obaluaiê.

Pensa em tirar a energia do chão e espalhar as palhas.

PROLEGÔMENO 8³⁵:

Pensa em...

Mapa Conceitual 8 - Prolegômeno 8



³⁵ Dia 8. 06/07/2022. Horário: 17h:30min às 20h:00min. Mucane. <https://youtu.be/yslAZk-hkh0>

Pensa em chuva.

Figura 21 - Quadrante 19 – Chuva



As mãos de Guilherme Alves são projetadas para o céu. Em seguida, Elídio solicita que as falanges tremulem sobre a face, como se jogassem gotas de chuvas que recolheram do céu. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Neste encontro, as técnicas de Lester Horton guiaram toda a montagem, em uma junção de exercícios que entrecruzam os balanços das pernas, alinhamento do tronco e sensibilização dos encaixes ósseos com o objetivo de trabalhar a força, a flexibilidade, a coordenação motora e o equilíbrio. Na imagem abaixo temos o *plié* na segunda posição, o alinhamento da coluna e a contração do abdômen com o ori reverenciando o chão — relação entre os pés, ori e o chão:

Figura 22 - Quadrante 20 – Dança Moderna II



Naylana Ferreira demonstra a relação do ori com o chão, movimentos que são somados aos elementos técnicos da dança moderna. Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Neste dia, não foram elaboradas sequências coreográficas. Identificamos que o propósito era realizar o trabalho técnico-corporal com exercícios que contribuíssem para o amadurecimento do(a) bailarino(a).

Figura 23 - Quadrante 21 – Horton



Diedra Rovena apresenta alguns desenhos gestuais da técnica de Lester Horton aplicadas no Mucane, Fernando Henrique, 2022. Vitória (ES).

Mesmo sendo um encontro sem elaboração de cenas, os redutos estavam na relação do corpo com o chão e em imagens figurativas que possuem o solo como o propulsor do movimento.

Deseje o chão.

No peito temos um sol.

Força.

Segure o seu corpo, use o chão.

Enraíze os pés.

Tá, tá.

Tá chicatá catá.

PROLEGÔMENO 9³⁶

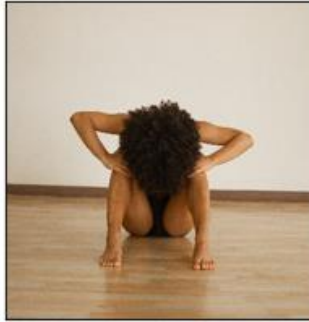
Pensa em trazer o ar:

Mapa Conceitual 9 - Prolegômeno 9



³⁶ Dia 8. 06/07/2022. Horário: 17h:30min às 20h:00. Mucane. https://youtu.be/LIQr_iyzO6A

Pensa em mergulhar:



Pensa em afundar:



Pensa em abraçar:



Pensa em riscar o ar:



Pensa em cocorinha:



3.3.1 A epistemologia de um dança capixaba negro-brasileira

Em cada prolegômeno apresentado é possível identificar aquilo que propomos enquanto *reduto*. Os mapas conceituais são impressões sensíveis que foram apreendidas e apresentam informações sobre os saberes da afrodiáspora — seja pelos verbos que reverberam em ações como abraçar, abrir, afundar, amaciar, amassar, amolar, arredondar, brilhar, cortar, desejar, dobrar, espalhar, mergulhar, peneirar, pisar, respirar, retirar, riscar, samba e socar, seja nos objetos que foram reivindicados, com a cesta de vime, a faca, a peneira, no alimento como a pipoca, nos nomes dos òrìsà, nos ritmos enunciados etc. Contudo, quando unimos todos os prolegômenos podemos ousar indicar um *reduto cênico-ontológico*, que é a informação que emerge na união de todos os prolegômenos apresentados.

Entretanto, antes de mencionar a nossa impressão sobre a união dos prolegômenos, precisamos dialogar sobre a nossa leitura no que diz respeito à metodologia de Elídio Netto em seu processo de montagem coreográfica no Mucane. Esses encontros nos proporcionaram a oportunidade de discursar brevemente sobre os dispositivos que compõem sua possível nascente gnosiológica — ou seja, os elementos com o quais o coreógrafo prepara o seu território para a enunciação das suas materialidades e imaterialidades afrorreferenciadas.

Desde o início as propostas de montagem estabeleceram uma relação de co-participação do corpo com a terra, sendo esta última tratada como um elemento vivo, assim como os corpos dos(as) bailarinos(as). Falamos da terra enquanto àiyê, não havendo uma separação entre mundo físico e espiritual; pelo contrário, tratamos de uma dança que é cosmopercepção, uma radiação de àşe, sinônimo de co-existência, de mundo, de vida, de àiyê e orun. Os òrìsà estão nos(as) bailarinos(as) e os(as) bailarinos(as) são os òrìsà: foram, portanto, as mitologias das divindades africanas as grandes propulsoras do movimento.

O coreógrafo demarca o seu território de sabedorias pelo *chão*, que é o òrìsà Onilé. Apesar de identificarmos que as criações coreográficas não estabelecem um padrão acerca da relação com as divindades africanas, e que não conseguimos definir como é o caminho adotado pelo coreógrafo — quando pensamos em um processo de montagem com início, meio e fim —, entendemos que o ato de coreografar e reunir saberes afrorreferenciados em Elídio Netto é plural, pois em cada encontro ele decide iniciar o seu processo de forma diferente. Por exemplo, frequentemente o *chão* é requisitado para a construção de analogias e desenvolvimento de exercícios, mas a forma que ele aplica as suas atividades não apresenta um padrão, pois sempre solicita e aciona diferentes dinâmicas que se valem do *chão* enquanto mediador do movimento.

O processo de montagem coreográfica, de pesquisa e compartilhamento de saberes que tratam da dança capixaba negro-brasileira de Elídio Netto no Mucane, portanto, acontece dentro de uma dinâmica ontológico-corporal da sua vivência como matriz do movimento. Para isso, o coreógrafo possui como caminho de criação a ideia de utilizar o *chão* como elemento propulsor do movimento, não apresentando uma sistematização regular em como lidar com o *chão* na criação coreográfica. Ou seja, a maneira que se estabelece a conexão com o solo é apresentada dentro de circunstâncias múltiplas, polissêmicas e variáveis. Essas premissas dialogam com a cosmopercepção das filosofias africanas, como sinalizado por Santana (2019). As filosofias africanas são portas para entender e refletir sobre a multiplicidade de possibilidades para perceber o mundo. “Não há outro sentido para o saber, senão ancorar, dinamizar, fazer funcionar e existir uma sociedade” [girar] (SANTANA, 2019, p. 74).

Foi possível identificar, por outro lado, que ao iniciar as dinâmicas coreográficas, há a reivindicação de algumas características anatômicas que são recorrentes, sendo elementares na estética do movimento do coreógrafo; a flexão dos joelhos, a ênfase na rotação dos ombros, as mãos ora côncavas, ora esgarçadas com tônus, a utilização dos pêndulos laterais e a soltura das articulações dos membros superiores, caracterizando assim a estética da dança.

Pensa que em seu peito tem um sol.

Abra o peito para cima.

Risque o ar com as mãos.

A partir deste processo de analogia e correlação entre o sol, o ar, a terra e as partes do corpo, o coreógrafo sobrepõe verbalmente solicitações anatômicas para que seja acionado os joelhos, cotovelos, braços e cabeça. Em alguns momentos, essas sobreposições verbais são provocadas nos(as) bailarinos(as) por meio de solfejos.

Ê, á, ê ê, á!

Longe, contrai. Éhhhhhhh!

Como principal recorrência na construção corporal, podemos citar a dinâmica da *demonstração e reprodução*: processo em que não há informações verbais diretas de espaços afrorreferenciados, mas que não impede a identificação do reduto na construção gestual. Precisamos lapidar a nossa percepção e apreender como Elídio constrói o vocabulário coreográfico sem a verbalização, dinâmica na qual o seu corpo-história em si é uma materialidade afrorreferenciada, uma potência que apresenta outras formas de compreensão sobre processo de montagem.

Deste modo, o fato de não haver a verbalização de um espaço afrorreferenciado para a orientação do(a) bailarino(a), não significa que o conjunto gestual elaborado não comunique um campo do saber negro-brasileiro. Pelo contrário: o exercício e a construção gestual pela dinâmica da *demonstração* também nos fornecem impressões de espaços subjetivos afrorreferenciados.

A Filosofia Bantû-Kôngo já sinaliza em sua cosmologia o conceito de *minika ye minienie (ondas e radiações)*, que é o exercício do conhecimento pelo sentir. O *minika ye minienie* é um processo de comunicação por meio do qual o ser humano vive em uma constante dinâmica de emitir e receber ondas e radiações, um processo de liberar e receber informações, energias, de impactar e ser impactado pelo corpo. Seria, portanto, uma energia (*ngolo*) para além da visão, um processo de codificar e recodificar saberes a partir de variados fatos comportamentais e suas respectivas sensações — intersubjetividades.

Foi a partir do quinto encontro que começamos a defender que a *demonstração* do movimento é um caminho de trabalho adotado pelo coreógrafo para a enunciação do dançar. Sua metodologia possui como fonte gnosiológica seu próprio corpo — e, a partir dele, sua corporeidade é compartilhada com os(as) bailarinos(as).

Dentro desta perspectiva, conseguimos apontar três dispositivos que colaboraram para a enunciação de impulsos poéticos e ontológicos da dança, sendo eles: *o chão, a demonstração e o verbo*. Esses são os elementos que disparam e incitam a composição gestual, um território material e imaterial utilizado no processo de compartilhamento de sabedorias sobre a corporeidade negra. É a partir destes dispositivos que emergem as redes de saberes sobre a estética na dança negro-brasileira de Elídio Netto no Mucane.

- a) *O Chão*: o coreógrafo estabelece o chão como articulador da construção corporal, somando exercícios técnicos da dança moderna e clássica. Ultrapassando isso, contudo, o chão é uma motriz subjetiva, espaço que estabelece analogias que auxiliam no desenvolvimento da consciência do movimento e no afrorreferenciamento da corporeidade.

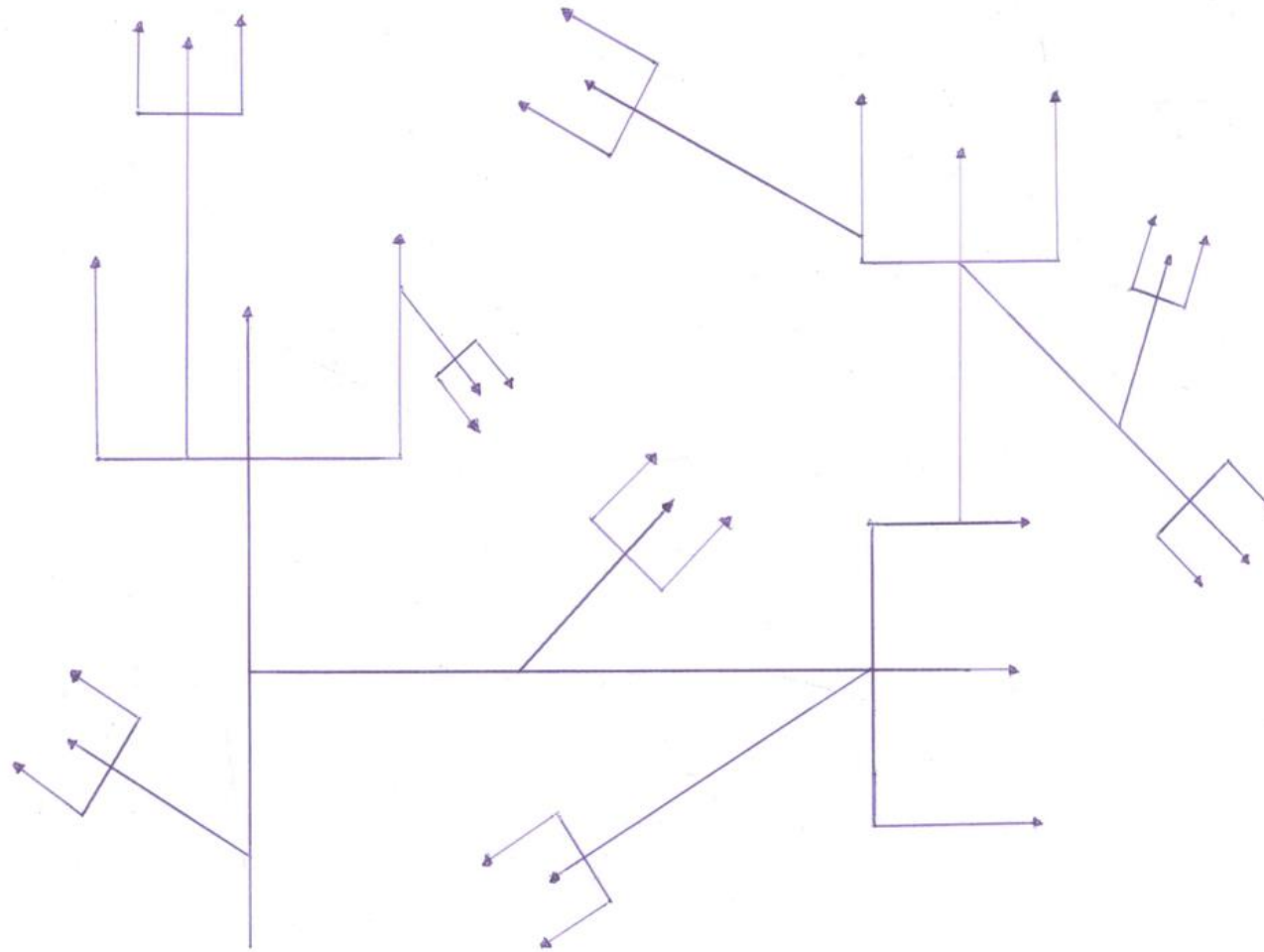
- b) *A Demonstração*: os exercícios, a arquitetura do movimento e o desenho coreográfico são cerceados pela demonstração. O coreógrafo mostra/ilustra com o seu corpo o movimento e solicita que os(as) bailarinos(as) o refaçam, articulando um sistema de *ação/demonstração e reprodução*. Após demonstrar o exercício, são acentuados, verbalmente, as noções gestuais que precisam ser trabalhadas, para que assim o corpo estabeleça redes e conexões para um processo de dobradura e ondulação.

- c) *O Verbo*: ele antecede ou auxilia a apreensão do movimento. Neste processo de explicação verbal do movimento é que conseguimos compreender diretamente os redutos afrorreferenciados que o coreógrafo requisita para a estruturação de sua dança. Este tópico também contempla as onomatopeias que são utilizadas para a modulação e apropriação do movimento pelos(as) bailarinos(as).

Em conclusão, podemos sinalizar que na metodologia de Elídio Netto os agentes disparadores que incitam a composição gestual de uma dança cênica negro-brasileira no Mucane possuem a sua motriz guiada pela dinâmica da *demonstração*, atividade que funciona como um exercício no qual o coreógrafo externaliza do seu corpo para o corpo do outro gestualidades negras que ora são guiadas sem muitas explicações verbais, ora com analogias afrorreferenciadas.

3.3.2 Ontologias ancestrais – reduto cênico-ontológico

Mapa Conceitual 10 - Reduto cênico-ontológico



Dentre os saberes ancestrais elementares da composição coreográfica e, respectivamente, dentre os principais redutos gnosiológicos para o processo de montagem e encenação reivindicados como indicativos imagéticos do movimento no Mucane, temos a presença dos **òrìsà masculinos** e a utilização dos **elementos da natureza**. Assim, o *reduto cênico-ontológico* caracterizado nesta dissertação para a enunciação e referenciamento epistêmico de saberes afroreferenciados no Mucane é composto pelas mitologias apresentadas em *Obaluaiê, Ògún, Òsányin e Sàngó*, mas principalmente *Ògún* e seus respectivos arquétipos nos candomblés — havendo, ainda, a reivindicação dos elementos *terra e ar*, sendo estes um dos possíveis agentes ancestrais propulsores do movimento que Elídio Netto adota para compartilhar seus saberes sobre a dança capixaba negro-brasileira.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Terra é povoada
Mas, também sou terra
A gente também é terra de povoar
 [...]

Povoada
Quem falou que eu ando só?
Tenho em mim mais de muitos
Sou uma mas não sou só

(Povoada. Interpretada por Sued Nunes. Composta por Sued Nunes, 2021).

Em 2021, quando Sued Nunes lançou a canção *Povoada*³⁷, senti em mim uma conexão imediata. Assim como ela, eu sei que não estou sozinho: carrego comigo meus ancestrais, minha dijina, meus èsù e todas as pessoas que abriram caminhos para que hoje eu conseguisse compor um programa de pós-graduação que aceita dialogar sobre as sabedorias dos povos de terreiros e refletir sobre outras percepções de mundo na filosofia; um programa de pós-graduação que, além do que já fora destacado, busca a proposição de discursos a partir das artes, segmento que constantemente é tratado com imprudência pelas forças políticas³⁸.

Ao fazer as aulas de dança afro do NegraÔ na Fafi eu me sentia realizado: vivi sábados fantásticos, com gente sorridente, trocando energia e se ajudando. Ainda em 2013 eu percebia uma série de questões, que na época eu não sabia explicar, mas que hoje identifico como desinteresse do poder público na articulação e na manutenção da dança negra no estado. As aulas ministradas pelo NegraÔ, por exemplo, eram interdependentes da agenda oficial da Fafi. Com o tempo descobri que os aulões eram uma contrapartida para que a Cia pudesse utilizar o espaço para seus ensaios, e que a instituição emprestava as salas apenas nos horários ociosos, ou seja, aos sábados às 14 horas.

Estamos falando de um projeto no qual profissionais trabalhavam, não eram remunerados e os seus serviços atuavam como contrapartida que validava a utilização do espaço em suas respectivas montagens. A Fafi é historicamente uma instituição pública da Prefeitura Municipal de Vitória – PMV, e que possui autonomia na escolha dos serviços que presta à

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=dIFzUVxAb8c&ab_channel=Mugunz%C3%A1Records

³⁸ Dentre tantos exemplos, temos a extinção Ministério da Cultura (MinC) realizada no primeiro dia de governo do atual presidente, em 1º de janeiro de 2019.

sociedade. Nesse sentido, se fosse de interesse da instituição, não seria necessário requisitar contrapartidas para utilizar o espaço, visto que poderiam contratar profissionais de dança afro para compor a sua equipe. Mas isso não acontecia.

Pois bem, todos os sábados eles reuniam mais de 35 alunos(as). Juntos, trocávamos à§e e exercitávamos a manutenção de nossa ancestralidade. Escrever sobre a dança negra capixaba nesta dissertação é, então, uma semente que me foi plantada nestes aulões do NegraÔ. Essa é a minha contribuição para que bailarinos como Elídio — que ainda compõe a Cia NegraÔ — tenham a sua vivência dialogada e expandida pelo Brasil.

Se alguém chegar em Vitória amanhã e quiser saber um pouco sobre como Elídio Netto trabalha e articula a sua dança, minimamente defendo que a nossa dissertação pode contribuir para que nos aproximemos do coreógrafo, de sua trajetória e de suas filosofias. O nosso propósito foi produzir um conteúdo em tentativa de não deixar cair no esquecimento informações relevantes para o cenário da dança capixaba.

Dessa forma, essa dissertação foi, sobretudo, uma oportunidade de nos aproximarmos dos conhecimentos que o bacharelado em filosofia na Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes não nos proporcionou. Com este propósito, no primeiro capítulo apresentamos pensadores como Tigana Santana, Nei Lopes, Antônio Simas dentre outros, que nos ajudam a entender as potências das filosofias africanas na diáspora, a ponto de observarmos como a voz, a palavra falada, os verbos, as analogias e as linguagens proverbiais reverberam no corpo do ouvinte estabelecendo novas trocas de conhecimento — uma subjetividade ancorada nas premissas da ancestralidade, premissas estas que possuem no corpo a materialidade dos conhecimentos que são repassados de geração a geração. Este fator é preponderante para entendermos, por exemplo, como Elídio cria seus dispositivos epistemológicos que desdobram em vibrações corporais.

Dialogamos, ainda, com as filosofias diaspóricas que contribuem para o desenvolvimento de estudos afroreferenciados, como foi possível notar a partir do conceito de baraperspectivismo, de Rodrigo Almeida do Santos, o qual pensa o corpo como sede de conhecimento, correlacionando este com mitologia de Èsù. Além disso, tratamos como aconteceram alguns jogos sociais que envolvem a população negra no Espírito Santo, para que assim fosse possível apresentar alguns dos cenários e conexões para epistemologias decoloniais. Isso partiu de um posicionamento ancorado nas premissas da afrocentricidade incitadas por Moleke Kete Asante, premissas a partir das quais o filósofo defende a relevância da consciência do povo negro sobre as contingencialidades que recaem sobre o seu corpo, para

assim estabelecer proposições políticas, sociais e culturais dentro de premissas afroperspectivistas.

Na segunda parte desta pesquisa demonstramos a existência da articulação de sabedorias em processos composicionais em dança negra. Tratamos, portanto, de uma cosmopercepção de profissionais espalhados pelo Brasil, para assim tomarmos ciência e criarmos forças que pudessem nos aproximar da multiplicidade de pesquisas e suas respectivas singularidades. Esses artistas colaboraram para a nossa esquematização da ideia do *reduto*: um possível caminho de como observar e propor a montagem de trabalhos cênicos afrorreferenciados.

Por fim, no terceiro capítulo, tratamos do percurso que escolhemos seguir, forjando a nossa relação de pesquisa sobre a arte negra em território capixaba e enunciando uma possibilidade contingencial de registrar a dança negra.

Atualmente, a PMV delega ao Mucane a promoção e a circulação de sabedorias sobre a dança afro. Mesmo o museu propondo ser esse espaço de diálogo da afrodíaspóra, ainda há uma série de percalços: a sala de dança não é de fácil acesso para ensaios, a contratação de professores sempre acontece apenas mediante a pressão da sociedade civil, e o curso de qualificação em dança afro está interrompido — logo, os profissionais foram remanejados e outros sequer foram contratados. Pode-se afirmar, então, que ainda no ano de 2022 a dança negra não é tratada com a devida relevância, tendo em vista que o processo de desmonte e ocultação dos saberes da diáspora negra ainda são negligenciados pelo poder público.

Essa dissertação é a materialidade da nossa caminhada. Estávamos no epicentro de uma encruzilhada e eram diversos os caminhos que poderíamos seguir. Nunca saberei como seria caso eu tivesse escolhido outro caminho, mas sei que este caminho me trouxe até aqui. Eu me despeço com um sonho. Que um dia o NegraÔ, seus membros e outros coletivos culturais afrorreferenciados não precisem barganhar o seu serviço para ocupar determinados espaços; que profissionais como Elídio Netto sejam reconhecidos por sua trajetória e relevância no cenário artístico, e que a PMV entenda da relevância de espaços como o Mucane, reconhecendo além disso o trabalho de seus profissionais. Quem sabe, um dia, algum aluno do NegraÔ defenda sua dissertação de mestrado em uma das universidades mais relevantes do Brasil, falando sobre a dança cênica negro-capixaba e sua proeminência enquanto nascente epistemológica?

Àse!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TESES, DISSERTAÇÕES E ESPECIALIZAÇÕES

- BARBOSA, Fernanda de C. **Memórias e identidades no Espírito Santo: um estudo a partir do Museu Capixaba do Negro**. 2015. (Dissertação de mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. (Tese de doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo/Feusp, São Paulo, 2005.
- DANTAS, Luis Thiago Freire. **Filosofia desde África: perspectivas descoloniais**. 2018. (Tese de doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- FORDE, Gustavo Henrique Araújo. **“Vozes Negras” na história da educação: racismo, educação e movimento negro no Espírito Santo**. 2016. (Tese de doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Sou negona, sim senhora! um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano**. 2013. (Tese doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, nº 24, 2013.
- OLIVEIRA, Saulo Santos. **O corpo velho: práticas e saberes de idosos no ensino da dança no candomblé**. 2020. (Dissertação de mestrado em Ensino e Relações Étnico-Raciais) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia – Campus Paulo Freire, Teixeira de Freitas, 2020.
- PONTES, Katiúscia Ribeiro. **Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03**. 2017. (Dissertação de mestrado em Filosofia) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017.
- RIBEIRO, Geisa Lourenço. **Enlaces e desenlaces: família escrava e reprodução endógena no Espírito Santo (1790-1871)**. 2012. (Dissertação de mestrado em História Social) - Universidade do Espírito Santo, Vitória, 2012.
- SALLETO, Nara. **Considerações sobre a transição do trabalho escravo ao trabalho livre na economia cafeeira do Espírito Santo (1888-1929)**. 1985. (Dissertação de mestrado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.
- SANTANA, Tiganá. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogo a partir do Brasil**. 2019. (Tese de doutorado) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo/USP. São Paulo, 2019.
- SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. (Tese de doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos. **Justiça como ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil**. 2014. (Dissertação de mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. **Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana**. 2014. (Dissertação de mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.
- SANTOS, Sarita Faustino dos. **Corpo, movimento e afirmação: percursos do grupo de dança afro NegraÔ no ES**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso Especialização em Relações Étnico-raciais na Escola. Universidade Federal do Espírito Santo, Ufes, Vitória, 2016.
- SILVA, Claudia Lima. **De uma África sem história e razão a filosofia africana**. 2017. (Dissertação de mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão, São Luiz, 2017.

LIVROS

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: A teoria de mudança social. Trad.: Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia: Ed.: Afrocentricity, 2003.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: a teoria de mudança social. Trad. Ana Monteiro Ferreira, Ama Mizani e Ana Lucia. Philadelphia: Afrocentricity Internacional, 2014.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: notas sobre uma posição disciplinar. In.: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil**: discursos, corpos e práticas. São Carlos: EdUFSCar, 2015.

CARDOSO, Lavínia Coutinho. **Revolta do queimado**: negritude, política e liberdade no Espírito Santo. - 1. ed.- Curitiba: Appris, 2020.

CASTRO, Fernanda de; MONTEIRO, Nelma Gomes. **Revista do Museu Capixaba do Negro**. Lei Rubem Braga, Prefeitura Municipal de Vitória. Instituto Elimu, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **As almas da gente negra**. William Edward Burghardt Du Bois; tradução José Pereira da Costa. Lacerda, 1999.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da libertação na América Latina**. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Co-Edição Edição Loyola, 1977.

ESPÍRITO SANTO (Estado). **Arquitetura**: patrimônio cultural do Espírito Santo. Secretaria de Estado da Cultura. Conselho Estadual de Cultura. Vitória: Secult, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

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

HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. **Encenação do gestus social**: personas, personagens e corpus em vidas. Editora: Grupo de Teatro Experimental Capixaba – GTEC e Curio, Vitória/ES, 2019.

JAMES, George G. M. **Legado roubado**. United Brothers Communications Systems. VA, E.U, 1989.

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

LOPES, Nei. **Dicionário da antiguidade africana**. 2º ed., rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. 5º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MACIEL, Cleber. **Negros no Espírito Santo**. Organização por Osvaldo Martins de Oliveira. 2º ed. Vitória (ES): Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**. In: Ravetti, G; Arbex, M. (org). Performances: errâncias territoriais e textuais, exílio, fronteiras. Belo Horizontes: Poslit. 2002.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Tradução de Narrativa Traçada. Luanda: Pedagogo e Mulembra, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NEVES, Instituto Jones dos Santos. **Diagnóstico socioeconômico da microrregião Caparaó**. Secretaria de Estado de Economia e Planejamento (SEP). Governo do Estado do Espírito Santo. Vitória, 2005.

NEVES, Instituto Jones dos Santos. **Síntese dos indicadores sociais do Espírito Santo PNAD 2015**. Vitória, ES, 2016.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PEREIRA, Amâncio Pinto. **Homens e cousas espírito-santenses**. Academia Espírito-santenses de letras. 2, ed. Vitória (ES): Secretaria Municipal de Cultura, 2020.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte- educação**. 5. Ed. Curitiba: CRV, 2021.

SCHUMAHER, Schuma. **Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado/organizado por Schuma Schumacher, Érico Vital Brazil**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SILVA JR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, Sandro José da. **Não basta rezar, é preciso agir: formações quilombolas nas lutas camponesas no estado do Espírito Santo**. In: OLIVEIRA, Rosy de; GOMES, Flavio dos Santos. (Org's.). **Das formações negras camponesas**. 01ed. Belo Horizonte: Fino Traço e editora UFRB, 2016.

ARTIGOS

AGUIAR, Lisiane Machado. **As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual**. Anais da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul (RS), 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1897-1.html>>. Acesso em: 07 maio. 2022.

AMOROSO, Daniela. **Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano**. VI Congresso da ABRACE. Anais Abrace. São Paulo (SP), 2010. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3228>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**. 2009. Disponível em: <<https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/03/afrocentricidade-molefi-k-asante.pdf>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

ASANTE, Molefi Kete. **Uma origem africana a filosofia: mito ou realidade?**. Capoeira – Revista de Humanidades e Letras. Vol. 1, nº1. 2014. Disponível em: <<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/capoeira>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

ASANTE, Molefi Kete. **Raça na Antiguidade: Na Verdade, Provéem da África**. Revista da Humanidades e Letras. Vol. 1, nº. 3. Ano 2015. Disponível em: <<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/capoeira>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

BARBOSA, Fernanda de C. **Memórias de um lugar: 25 anos do museu capixaba do negro**. Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 71–81, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/revapees/article/view/32254>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

CARDOSO JR, Hélio Rebello. **Arte e Filosofia como Disciplinas das Multiplicidades: problemas filosóficos e problemas estéticos em interferência intrínseca, segundo Deleuze**. ARTEFILOSOFIA (Ufop), v. 1, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/633>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

DANTAS, Luís Thiago Freira. **O Pan-africanismo em Abdias do Nascimento e a proposta de descolonização.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 12, n. 31, fev. 2020. Disponível em: <<https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/832>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

DUMAS, Alexandra Gouvea. **Corpo em Cena:** oralidade e etnocenologia. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, RS, v. 2, n. 1, p. 120-132, jun. 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/25693>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

DUMAS, Alexandra Gouvea. **Etnocenologia e comportamentos espetaculares:** desejo, necessidade e vontade. VI Congresso da ABRACE. Anais Abrace. São Paulo (SP), 2010. Disponível em: <<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3228>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

DUMAS, Alexandra Gouvea. A. **peles negras de uma cena teatral.** Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 7, n. 1, 24 maio 2020. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

DUTRA, Thiara Bernardo. **Territorialidade negra no Espírito Santo.** Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 163-167, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/revapees/article/view/32306>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

FERRAZ, Fernando M. C. **Danças negras:** historiografias e memórias de futuro. São Paulo: Sesc - Nacional, 2018. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22/Dan%C3%A7as+negras.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22>. Acesso em: 18 abr. 2021.

FERREIRA, Larissa. **Corpos moventes em diáspora:** Dança, Identidade e Reexistências. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 11, n. 27, p. 50-63, fev. 2019. Disponível em: <<https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/664>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

FERREIRA, Tássio. **Afrocênica:** Poéticas de cenas pretas. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 11, n. 27, p. 86-112, fev. 2019. Disponível em: <<https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/666>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

ICLE, Gilberto. **Da antropologia teatral à etnocenologia:** pré-expressividade e comportamento espetacular. Repertório: Teatro e dança. Salvador (BA), ano 12, nº 12, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4336>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

LIGIÉRO, Zeca. **Ancestralidades nômades.** Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 7, n. 1, 17 jun. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55527>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Arte afro-brasileira:** contraponto da produção visual no Brasil. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 11, n. 27, p. 165-183, fev. 2019. Disponível em: <<https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/670>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

NASCIMENTO, W. Flor do. **Oyèrónké Oyèwùmí:** potências filosóficas de uma reflexão. Problemata: R. Intern. Fil. V. 10. n. 2. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/49121>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

NJERI, Aza. (Viviane Moraes). **Educação frocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na Maafa.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE), [S. l.], n. 31, p. 4-17, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28253>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

NJERI, Aza. (Viviane Moraes). **Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra.** Ítaca, n. 36, p. 164-226, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>>. Acesso em: 23 out. 2022.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Uma revisão da estética negra dos blocos afro de carnaval bahiano Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma.** Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 7, n. 1, 17 jun. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55523>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero:** os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004. Disponível em: <<http://filosofia-africana.weebly.com>>. Acesso em: 13/01/2022.

PONTES, Katiúscia. R. **O legado roubado**, de George James. Anãnsi: Revista de Filosofia, v. 2, n. 1, p. 233-239, 25 jul. 2021. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/anansi/article/view/12337>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais.** Barbarói, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, jan./jun., 2013. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/2471>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

RABAKA, Reinlad; OLIVEIRA DA COSTA (TRADUTOR), Fernando; MARTINS JR., Angelo. **W.E.B. Du Bois e a inauguração de uma sociologia interseccional.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 12, n. 33, p. 586-622, ago. 2020. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/1020>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

RAMOSE, M. B. **Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana.** Revista Ensaios Filosóficos, Volume IV, n. 4, p. 6-25, out. 2011. Disponível em: <http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/Ensaios_Filosoficos_Volume_IV.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2022.

RAMOSE, M. B. **Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana.** Ensaios Filosóficos, Volume IV - outubro/2011. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2786719&forceview=1>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

REIS, Maurício de Novais; FERNANDES, Alexandre de Oliveira. **Afrocentricidade:** identidade e centralidade africana. Revista Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. Volume 3, número 6, jul. 2018. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4302>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

SALES, Jonas de Lima. **A composição cênica de narrativas de Axé de uma rainha africana em meu corpo de homem: caminhos!?** Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 145–157, 2021. DOI: 10.20396/pita.v11i2.8667114. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667114>>. Acesso em: 18 set. 2022.

SALES, Jonas de Lima. **A Criação de uma rainha com corporeidades de axé:** outras cenas, outros caminhos estéticos. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 7, n. 1, p. 176–200, 2021. DOI: 10.5216/ac.v7i1.67931. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/artce/article/view/67931>>. Acesso em: 25 set. 2022.

SALES, Jonas de Lima. **Lá vem o maracatu descendo a ladeira:** reflexões e apontamentos para ressignificar a dança afro-brasileira em contextos acadêmicos. Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, [S.l.], v. 5, n. 1, 2020. DOI: 10.9771/2317-3777dana.v5i1.42874. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/42874>>. Acesso em: 20 set. 2022.

SANTANA, Tiganá. **Brevíssimas considerações sobre línguas bantu;** em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.], v. 17, n. 28, p. 104-120, abr. 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/36999>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SANTANA, Tiganá. **Da arte musical como tradução:** comentários ensaísticos. Maxwell – Revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, n. 27, p. 287-299, nov. 2019. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=45940@1>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SANTANA, Tiganá. **Ensaio inclinado ao tambor**. Revista Clave, [S. l.], v. 9, n. 14, p. 153-161, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57549>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

SANTANA, Tiganá. **Sentenças proverbiais africanas: a um só tempo, literatura, filosofia e acontecimento**. A Palo Seco - Escritos em Filosofia e Literatura. Revista do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/UFS/CNPq, n. 13, p. 38-50, Jan-dez. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/15053>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SANTANA, Tiganá. **Tradução, interações e cosmologias africanas**. Cad. Trad., Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 65-77, set-dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

SANTANA, Tiganná. **Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu)**. Revista Espaço Acadêmico, v. 20, n. 225, p. 04-13, 13 nov. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53999>>. Acessado: 06 abr. 2022.

SANTOS, Edileusa. **Dança de expressão negra: um novo olhar sobre o tambor**. Repertório, [S. l.], p. 47-55, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14828>>. Acesso em: 3 maio. 2022.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira**. Revista Repertório Teatro & dança. PPGAC/UFBA - Salvador. n. 24. p. 79-85, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14831>>. Acesso em: 3 maio. 2022.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade**. Revista Múltiplas Leituras. Universidade Metodista de São Paulo. São Paulo. v. 2, n. 1. p. 31-38, 2009. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ML/article/view/325>>. Acesso em: 3 maio. 2022.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos; CORTES, Gustavo; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira**. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 7, p. 11-22, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1525/872>>. Acesso em: 3 maio. 2022.

SANTOS, T. S. N. **A tradução de sentenças em linguagem proverbial e o diálogo com o pensamento bantu-kongo a partir de Bunseki Fu-Kiau**. Cadernos de Literatura em Tradução, [S. l.], n. 16, p. 49-62, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ct/article/view/115268>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. **A etnocologia na ABRACE: 10 anos de reflexões e produções**. X Congresso da ABRACE. Anais Abrace. São Paulo (SP), 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4452>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

ENTREVISTAS

AMORIM, Thais Souto. **Depoimento [out. 2018]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2018.

MEIRELES, Ariane. **Depoimento [out. 2018]**. Entrevistadora: Sarita Faustino dos Santos. Vitória (ES), 2018.

AMORIM, Thais Souto. **Depoimento [out. 2020]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2020.

NETTO, Elídio. **Depoimento [abr. 2022]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vila Velha (ES), 2022.