

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IVANA DELFINO MOTTA

**IMPROVISações DE POVOADA:
AFRO EPISTEMES, COLETIVIDADES E POSSIBILIDADES DE IMPROVISação
EM DANÇAS**

BRASÍLIA

2025

IVANA DELFINO MOTTA

IMPROVISACÕES DE POVOADA:

**AFRO EPISTEMES, COLETIVIDADES E POSSIBILIDADES DE IMPROVISACÃO
EM DANÇAS**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do Título de Doutora em Artes
Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Culturas e Saberes em
Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Franciane Salgado
de Paula

BRASÍLIA

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DM921 Delfino Motta, Ivana
 Improvisações de Povoada: Afro Epistemes, Coletividades
 e Possibilidades de Improvisação em Danças. / Ivana
 Delfino Motta; orientador Jorge das Graças Veloso;
 co-orientador Franciane Salgado de Paula. Brasília, 2025.
 185 p.

 Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
 Brasília, 2025.

 1. Improvisação em Danças. 2. Afro Epistemes. 3.
 Pluriversalidade. 4. Antirracismo. I. das Graças Veloso,
 Jorge, orient. II. Salgado de Paula, Franciane, co-orient.
 III. Título.

IVANA DELFINO MOTTA

IMPROVISAÇÕES DE POVOADA:

**AFRO EPISTEMES, COLETIVIDADES E POSSIBILIDADES DE IMPROVISAÇÃO
EM DANÇAS**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do Título de Doutora em Artes
Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Aprovado em: 14/04/25

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (Orientador)

Universidade de Brasília

Profª. Drª. Franciane Salgado de Paula (Coorientadora)

Universidade de Brasília

Profª. Drª. Renata de Lima Silva

Universidade de Brasília

Profª. Drª. Marlini Dorneles de Lima

Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Universidade Federal da Bahia

Às minhas mais velhas,
aos meus mais velhos,
à ancestralidade que me cuida.

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo amplamente muitas e tantas pessoas, do antes, do agora e do futuro, que fazem parte destes escritos e colaboram para meu caminhar. Agradeço a ancestralidade negra por não desistir de sustentar a vida e circular o axé que hoje permite que eu esteja aqui finalizando este doutorado. É um pouco luta, um pouco honra, um pouco festa, um pouco deboche, um pouco justiça, um pouco vingança. É tudo nosso!

A cada pessoa que, compartilhando seus conhecimentos, permitiu-me abrir diálogos para tecer e fortalecer a rede de intersecções que fertilizam este trabalho. Aos amigos/amigas Diorge Santos, Rodrigo Antero, João Petronílio, Jefferson Figueirêdo, Janaína Moraes, por conversas longas e importantes na tessitura desta pesquisa.

A minha filha Aidê Delfino Oliveira e meu companheiro Adelson Oliveira Junior pelo suporte do dia a dia que fez com que essa tese se concretizasse, e pelo incentivo em todos os momentos. Vocês são parte fundamental deste trabalho.

A minha mãe Ceumara Delfino Motta, meu pai Ivan Motta, minha irmã Vivian Delfino Motta, minha doutora referência, meu sobrinho Caio Delfino e meu cunhado Luís Cassago, por incentivarem minha jornada com a fé no sucesso desta iniciativa.

A cada Mestra/Mestre, a cada pessoa brincante, brincadora, fazedora que sustenta as práticas culturais afrodiaspóricas e afro-indígenas do Brasil em dimensões de arte, política, das sociabilidades, mantendo esse chão vitalizado pelas sabenças comunitárias da festa, da luta e da ritualidade como modo de ser e existir. Grata aos universos dos cocos que me ensinam a pisar o chão convocando a força dos terreiros.

A Yalorixá Maria Helena Sampaio, Olefun Helaynne Sampaio, toda família e descendência do Terreiro Ilê Obá Aganjú Okoloyá, o Terreiro de Mãe Amara, e cada pessoa integrante do Afoxé Oyá Alaxé, pela partilha, acolhida, vivências e aprendizados compartilhados neste espaço de força ancestral que nos permite viver a potência da negritude, desfrutando dos cuidados, saberes e tecnologias dos nossos e das nossas na manutenção do axé e da vida.

A cada aluno, aluna, alune do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco, em especial as pessoas que cursaram comigo o componente Oficina de Dança 5, pela disposição e confiança nas rotas que trilhamos no desenvolvimento de aprendizados enegrecidos de movências. Grata ao corpo de professoras/professores por parcerias respeitadas que sustentam nossos propósitos compartilhados na docência.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Graça Veloso, pela confiança e respeito que nutrimos em uma relação que transborda os muros da academia, e à minha coorientadora, Profª. Dra. Franciane Kanzelumuka, por fazer parte desta caminhada e conduzir junta a feitura deste trabalho em uma parceria respeitosa e potente.

Ao Prof. Dr. Fernando Ferraz, pelas interlocuções que iniciaram muito antes desta tese. Ter sua presença nesta banca é uma celebração de anos de amizade e respeito. Grata por sua importante produção que é parte dos saberes que me acompanham.

A Profª. Drª. Renata Kabilaewatala, pelas relações de reconhecimento e fortalecimento que nos enredam desde os anos 1990 e hoje se atualizam na partilha do ritual acadêmico e no encontro com seu trabalho, importante aporte para esta tese. A Profª. Drª. Marlini Dorneles, por ser parte desta finalização e oferecer colaborações que anunciam possibilidades de seguir as descobertas desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Jackson Tea, pela imediata disponibilidade para tecer saberes que foram decisivos nesta tese. Muitos aprendizados de vida e experiências nas caminhadas entre a UnB e a quadra 409. Grata por abrir as portas do projeto “Solos Negros” e me ofertar um terreno fértil de encontros e descobertas. Celebro as poderosas interlocuções, onde pude aprender muito sobre fazeres das cenas politicamente, esteticamente e epistemologicamente enegrecidas. Grata a Camilo Kleiton (Kemelot), Annaju Carvalho, Amanda Reis e Gabriel Matos, pelas movências que me fizeram ampliar exponencialmente o campo de percepção sobre este estudo desde os compartilhamentos de sentidos que estabelecemos. Grata, Luazi Luango, pelo único encontro que tivemos e que foi especial nas partilhas de conhecimentos ancestrais de terreiro angola.

A Caroline Carvalho, sua companhia neste doutorado me fez ser mais forte e descobrir como sustentar propósitos que, a despeito de tantos reveses, nos movem e nos implicam. A Daniel Costa, por somar no quilombo de três estudantes negres da turma de doutorado 2022 do PPG

CEN UnB, que trocam sobre produzir conhecimento na academia e se fortalecem na imposta necessidade de negociar diariamente com a colonialidade.

A Iyalorisá Renata d'Oxoguian, pela disponibilidade em partilhar preciosos conhecimentos de sua vasta caminhada no candomblé ketu, todo respeito por nossa relação de cuidados e aprendizados. Grata por zelar pelo axé da família Delfino e por sustentar a egbé do Ilê Asé Ajagunã Degy. A Oxaguiã, sustentação do meu Ori.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPG CEN), o corpo docente, discente, administrativo, por serem também colaboradores deste propósito.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela cessão da bolsa que auxiliou a viabilização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese propõe uma metodologia afrorreferenciada de pensamento/ação em improvisação em danças, agenciando epistemes negras aprendidas/apreendidas em movências e sociabilidades de algumas práticas culturais afrodiaspóricas do Brasil. O objetivo de Improvisações de Povoada não é reproduzir ou recriar as vivências destes contextos, mas sim compreendê-las como tecnologias que articulam modos de mover e se organizar que corporificam princípios sociocosmológicos e filosóficos afrodiaspóricos elaborados no país. As conexões com os Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros (Trindade, 2005) permitem perceber e experienciar caminhos para a improvisação, dialogando com diferentes contextos e intencionalidades desde uma prática que convida os corpos/corpas a uma experiência singular-comunitária pautada nas africanidades brasileiras. Tal proposição permite ampliar o imaginário e a produção de conhecimento em improvisações em danças desde as epistemologias negras, defendendo narrativas pluriversais sobre o assunto.

Palavras-chave: Improvisação em danças; Afro epistemes; Pluriversalidade; Antirracismo.

ABSTRACT

This thesis proposes a methodology for thinking/acting in dance improvisation from afro-referenced perspectives, using black epistemes learned/apprehended in the movements and sociabilities of some Afro-diasporic cultural practices in Brazil. The aim of *Improvisações de Povoada* is not to reproduce or recreate the experiences of these contexts, but to understand them as technologies that articulate ways of moving and organizing that embody Afro-diasporic sociocosmological and philosophical principles elaborated in the country. The connections with the Afro-Brazilian Civilizational Values (Trindade, 2005) allow us to perceive and experience paths for improvisation, dialoguing with different contexts and intentions from a practice that invites bodies to a singular-community movement based on Brazilian Africanities. This proposition allows us to expand the production of knowledge on improvisation in dance from black epistemologies, defending pluriversal narratives on the subject.

Keywords: Improvisation in dance; Afro epistemes; Pluriversality; Anti-racism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pássaro Sankofa	18
Figura 2: “Coração” Sankofa	20
Figura 3: Gradil Sankofa na cidade de Olinda/PE	20
Figura 4: Gradil Sankofa na cidade de Aracaju/SE	21
Figura 5: Lugares de enunciação - Uma Possível grafia do meu Ser	24
Figura 6: Capa do álbum "Entre a Adolescência e o Crime" do grupo Consciência Humana	27
Figura 7: Turma 97 do Curso de Graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas	30
Figura 8: Cena do espetáculo “Mana, tão longe, tão perto” em parceria com Mariana Duarte	35
Figura 9: Pátio de São Pedro, um dos mais importantes territórios de memória negra de Recife/PE	41
Figura 10: Grafias Riscadas	60
Figura 11: Grafias Riscadas 1	61
Figura 12: Cadernos de Guianças de alguns alunes da turma de Oficina de Dança 5 (da esq. para dir.: Caderno de Leandro Pereira, Cauet da Silva, Julia Arruda, Larissa Pessôa, Nayara Vieira, Íris Claudia) - UFPE 2024	62
Figura 13: Cortejo Afoxé Oyá Alaxé na cidade de Olinda/PE	78
Figura 14: Eu e minha filha Aidê na Sede do Afoxé Oyá Alaxé antes da apresentação no Carnaval do Recife 2024	82
Figura 15: Eu e minha filha Aidê com outras integrantes do Afoxé Oyá Alaxé - Recife/PE 2024	83
Figura 16: “Borboletas” do Afoxé Oyá Alaxé no Terreiro Ilê Obá Aganjú Okoloyá. Recife/2025	84

Figura 17: Coco de Mãe Biu 2024 na Comunidade da Xambá - Olinda/PE	91
Figura 18: Valores civilizatórios afro-brasileiros de Azoilda Loretto da Trindade	96
Figura 19: - Esquema Gráfico - ALIMENTA O TODO	114
Figura 20: Página inicial do Caderno de Guianças do discente Cauet da Silva - GOSTEI DELA	119
Figura 21: Chão preparado com folhas de mangueira para a sambada “Território do Coco”- Jaboatão dos Guararapes/PE – 2025	123
Figura 22: Eu e Iyalorisá Renata d'Oxoguiã em uma das conversas no terreiro Ajagunã Degy	129
Figura 23: Caderno de Guiança da discente Larissa Pessôa - ORI OKAN	135
Figura 24: Adesivo que ganhei de minha aluna Clarear, integrante do grupo Twerk Recife - REBOLAR É ANCESTRAL	136
Figura 25: Caderno de Guianças da discente Larissa Pessôa - TROCAR DE LUGAR NA RODA	140
Figura 26: Afro referenciando o Ser	146
Figura 27: Caderno de Guianças da discente Nayara Vieira - RITUALIZAR	148
Figura 28: Caderno de Guiança do discente Leandro Pereira - SOBRE A AULA DO GIZ	154
Figura 29: Sequência de imagens de Cadernos de Guianças de estudantes	156
Figura 30: Sequência de imagens de Cadernos de Guianças de estudantes	157
Figura 31: Sequência de imagens de Cadernos de Guianças de estudantes	158
Figura 32: Caderno de Guiança do discente Leandro Pereira - AULA PERFORMÁTICA, TUDO ESTAVA ESPIRALANDO	159
Figura 33: Equipe Solos Negros 2023 - AFETOS	165
Figura 34: Processo de investigação - Projeto “Solos Negros” 2023	169

Figura 35: Parte da turma do componente Oficina 5 na UFPE em aula especial com o músico
Mauro Dele. Recife/2024

173

SUMÁRIO

1 - CHEGANÇA...INTRODUÇÃO	15
1.1 Sankofa: Tecnologia Ancestral	16
1.2 Quem vem lá?	24
1.3 Em Diáspora-Recife	42
1.4 Caminhos percorridos, metodologia de pesquisa	45
2 - IMPROVISACÃO: IDEIAS EM MOVIMENTO	64
2.1 Tópicos desde/sobre improvisação nas práticas culturais afro-brasileiras	68
2.2 Passando na encruza	71
2.3 Compreensões sobre o Afoxé e o Samba de Coco	73
2.3.1 Afoxé - viver e corporificar em movimento afro ancestral	74
2.3.2 Os sambas de coco - Nas pisadas dos terreiros...	85
2.4 Considerações de entremeio	92
3 - OS VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRO-BRASILEIROS	95
3.1 Ritualidade, Circularidade, Ancestralidade	97
3.2 Enredamentos: Valores Civilizatórios e Improvisações de Povoada	104
4 - ENTRANDO NAS IMPROVISACÕES DE POVOADA	108
4.1 Jogo, base de repertórios e a improvisação	110
4.2 Simbora Povoada!	119
4.2.1 Movências e práticas - possibilidades apreendidas desde as povoadas	122
4.2.2 Guiaça Organizativa- Afro referenciando o Ser	126

4.2.3 Assentando o campo improvisacional	149
4.2.4 Guiança Cortejo	151
4.2.5 Guiança “Correr a Roda”	160
4.2.6 Con-fiando a pesquisa em locais de ação	163
5 - CONSIDERAÇÕES EM CONTINUIDADE	174
REFERÊNCIAS	177

1 - CHEGANÇA...INTRODUÇÃO

“Quais são os elementos do código expressivo, corporal dançante, de origem africana? São sobretudo aqueles que ainda conseguem de alguma forma veicular na expressão criativa os valores civilizatórios africanos. Não são simples, porque são muitos, são de vários povos, de vários tempos. E há também os valores civilizatórios da afro diáspora que é o resultado do acúmulo de experiência, de conhecimento, de criatividade, de inventividade daqueles que foram levados à força para o Canadá, para os Estados Unidos, para o México, para a Guatemala, para a Colômbia, para o Peru, para a Venezuela, para o Brasil, para o Uruguai, para a Argentina, para a Patagônia. Para todos estes lugares pessoas africanas foram levadas e para onde foram levadas, levaram também seu pensamento, seu sentimento, suas capacidades inventivas, criativas, e suas visões de humanidade. Estes são valores civilizatórios africanos, são valores civilizatórios da afro diáspora. Não estáticos, estão em movimento. São contemporâneos, não estão no passado. Estão na nossa sabedoria, na nossa inventividade. No nosso desejo de viver plenamente.”

(Salloma Salomão em fala proferida na live/aula intitulada “A potência da música negra contemporânea conectada à ancestralidade”, promovida pela Cia de Dança Fankama Obi, de São Paulo-SP. 2022).

Peço *agô*¹ para convocar a fala de Salloma Salomão, educador, historiador, músico e pesquisador mineiro radicado em São Paulo/SP que, com sua sabedoria, oferece chão para acreditar que as fabulações e saberes da minha *corpa*² em movência fazem sentido. Aspectos das africanidades presentes no Brasil produzem e elaboram possibilidades diversas do dançar a partir de acervos, filosofias, éticas e princípios corporais compartilhados. Um fio condutor possível: os valores civilizatórios africanos reelaborados na diáspora brasileira.

Nesta pesquisa, ancorada em tais valores, desejo elaborar um debate sobre improvisação em danças desde algumas perspectivas afrodiaspóricas, ampliando as possibilidades epistêmicas para este fazer. Salloma oferece pistas que se articulam diretamente com inquietações desta investigação e inauguram um espaço de reflexão que não responde somente a uma demanda acadêmica ou profissional. Antes, se relacionam diretamente com o meu/nosso desejo de viver plenamente!

¹ Em Iorubá, significa pedir licença ou permissão para algo.

² Nesta escrita, por vezes usarei também o termo *corpa* como tensionamento ao léxico masculinizado que sustenta nossa língua. Anuncio também a insuficiência deste movimento ao não conseguir contemplar as enunciações não binárias, legítimas em um processo que considera a língua viva, conectada às conjunturas temporais, sociais e políticas das realidades.

1.1 Sankofa: Tecnologia Ancestral

Sankofa é parte dos Adinkra, uma escrita africana gráfico-textual dos povos Akan, localizados na região hoje identificada como Gana, Costa do Marfim e Togo. Nesta inscrição, encontra-se um conjunto de aproximadamente 80 símbolos que revelam uma cosmogonia e um *ethos* que organizam a convivência e os princípios daquelas sociedades.

Em diálogo com o antropólogo, geógrafo e professor Maurício Waldman (2017), Adinkra é um modo de comunicação que cria “imagens e modelos que captam a essência dos fatos da vida, impregnando de pronto a visão e a mente de quem os observa” e “mantém relação íntima com a Africanidade. Ou seja: associa-se a um conjunto de premissas que localizamos num heterogêneo leque de povos e culturas do continente.” (Waldman, 2017, p.3).

O autor registra os Adinkras como uma escrita e um conjunto ideográfico que é “bem mais que um símbolo gráfico” pois “Cada símbolo remete a provérbios, ensinamentos e prédicas da sociedade tradicional, sempre com articulação visual de matriz ideogramática, a expressar idéias e noções que possuem sentidos profundos relacionados às noções de pessoa e comunidade no âmbito das sociedades Akan.” (Waldman, 2017, p.4)

Muniz Sodré em seu livro “Samba, o dono do corpo” debate a importância da escrita proverbial como prática social de compartilhamento de conhecimentos.

Realmente nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social (Sodré, 1998, p. 44).

O autor compartilha que a escrita/fala proverbial possui um modo de significação, onde constantemente existe atenção para os valores da comunidade de origem e os atos pedagógicos estão necessariamente conectados a situações reais da vida social. Foi assim que *Sankofa* me agenciou, na prática e na realidade da vida, convidando-me a repensar modos de ver, mover, ser e estar no mundo. Um processo em andamento.

A partir das perspectivas trazidas por Sodré, o gênero textual provérbio dentro das sociedades tradicionais ocupa um lugar relevante na produção e manutenção da sociabilidade, bem como gera sentidos que permitem sustentar uma leitura compartilhada de vida e de

mundo entre aquelas pessoas. Isso demarca a importância deste tipo de literatura escrita, simbólica e também oralizada, deslocando a percepção de uma possível percepção de apenas “dito” ou expressão popular folclórica de pouco valor comunicativo e sócio-conceitual.

O Adinkra *Sankofa* está relacionado ao princípio do retorno como busca de referências para impulsionar o ir em frente. “*Se wo were fi na wosankofa a yenki*”/ “Não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Em minha percepção e considerando as realidades de corpos/corpas afrodescendentes da diáspora, sugere um esforço na recuperação política e afetiva da ancestralidade, convocando uma revisão histórica, um realinhamento/ampliação de noções de mundo, de percepção de si enquanto ser agente no mundo. É um movimento crítico-social, pois sugere elementos para a leitura das realidades atuais em conexão com aprendizados advindos de situações e experiências anteriores. Mover-se em Sankofa pode oferecer subsídios para processos de emancipação relacionados ao reconhecimento e entendimento de contextos, com vistas a possíveis planejamentos de ações para incidir e transformar cenários.

Waldman (2017) sugere que “dentre todos os símbolos Adinkra, o princípio Sankofa possui relevância especial”, sendo que sua escrita faz “pleno sentido, pois em si mesma traduz experiências de vida comuns na biografia de todos.” O autor sinaliza que “o passado é uma herança que não se destaca dos rumos assumidos por pessoas, povos e comunidades”, entretanto no contexto africano ele é parte viva, fundamental e assumida.

Registrando a indissociação entre a imagem e a escrita na produção textual Adinkra, Maurício Waldman (2017) registra que os sentidos das palavras se ampliam e ganham outras camadas de significância na relação com a imagem. Sankofa possui duas inscrições imagéticas e ambas trabalham o sentido profundo da escrita simbólico proverbial.

Figura 1: Pássaro Sankofa

Fonte: Google imagens

Falando da iconografia do pássaro que volta sua cabeça para trás, Waldman (2017) escreve: “Notamos facilmente que o axioma geométrico é o círculo, que somente não é completo em função da lacuna que separa a cabeça do pássaro que olha para trás e o rabo da ave. Ademais, o perímetro da ave apresenta a forma de um ovo” (Waldman, 2017, p.6). Segundo ele, nada é fortuito e toda a construção da imagem dialoga com os seus sentidos profundos. Mesmo sinalizando que existem várias interpretações, Waldman sugere um caminho para a leitura de *Sankofa* em conexão com a imagem da ave, detalhando alguns elementos que a compõem, sempre em associação ao seu conteúdo escrito.

O fato de a ave olhar para trás convida a uma avaliação de atos anteriores, em uma perspectiva analítica e responsiva de si. “Não adianta culpabilizar terceiros, exteriorizar responsabilidades. Apenas quando olhamos os próprios desvios é que podemos ter força moral para exigir que os outros também acertem o passo e corrijam seus erros” (Waldman, 2017, p.6).

Em outro trecho, o autor analisa que “As patas da ave são garras porque ninguém pode apreciar o que aconteceu pensando no amanhã sem estar firmemente agarrado ao chão” (Waldman, 2017, p.7). Waldman discorre que este chão é a realidade e informa que qualquer percepção do tempo entre passado, presente e futuro, não necessariamente lineares, estará fadada ao fracasso caso não haja esta conexão com o chão, com a noção de realidade. A imagem circular interrompida diz respeito ao novo que pode surgir, ao senso de observar criticamente o passado para poder vislumbrar e fabular outras possibilidades. Tal percepção

rompe a noção de encontro com o referencial anterior para repeti-lo acriticamente e derruba a ideia cristalizada de busca a uma “Mama África mítica e original”. Neste ponto, agencio as noções sugeridas pelo professor e filósofo brasileiro Renato Nogueira, quando posiciona *Sankofa* como ação e movimento.

Segundo ele, *Sankofar* é um ato composto, pois precisa ter conexão com *Sankohwe* (retornar para ver) seguida de *Sankotsei* (retornar para ouvir, estudar), o que reafirma o senso crítico-afetivo que mobiliza as relações com esta sabedoria ancestral. Por fim, Maurício Waldman (2017) sugere que o corpo ovalado da ave diz respeito a rompimentos e renascimentos que mantêm a vitalidade da vida. É um novo carregado de anterioridade que reinventa a possibilidade de existência e ação. Esta escrita proverbial impulsiona a investigação oferecendo caminhos para movimentos ancestralmente novos permeados da criticidade e da afetividade que tecem as minhas relações com os saberes ancestrais.

Acreditando que os/as que aqui chegaram pelo processo forçado da diáspora africana conheciam o potencial pedagógico de *Sankofa*, como aponta Sodré em seus escritos, os códigos desta sabedoria escrita foram difundidos em vários locais do território brasileiro. Em muitos lugares onde andei e ando vejo *Sankofa* grafado principalmente nas ferragens de portões e grades em geral pelo seu ideograma por vezes chamado “coração”. Trata-se de duas imagens espelhadas e justapostas deste mesmo ideograma da ave em outro traçado, apresentando formas espiraladas em sentidos opostos que simbolizam a continuidade na dinâmica entre ir e vir. “Quem não tem passado, não tem presente e nem poderá ter futuro” (Abdias Nascimento, p. 43, 1980)³.

³ Aproprio-me deste recurso de citação retirado da tese intitulada **O diabo em forma de gente: (re)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**, defendida em 2017 na Universidade Federal do Paraná e escrita pela professora doutora Megg Rayara Gomes de Oliveira. Coadunando com a autora, na primeira vez que há a citação de um autor/uma autora, transcrevo seu nome completo para proporcionar maior visibilidade às pesquisadoras e estudiosas.

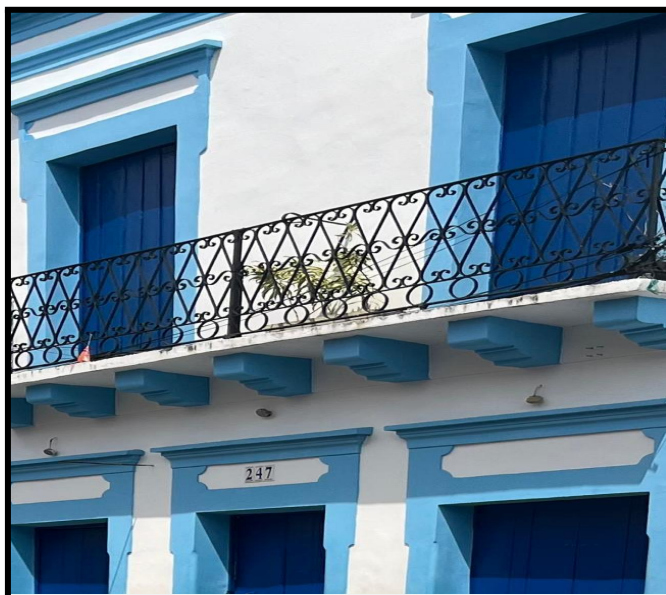
Figura 2: “Coração” Sankofa



Fonte: Google Imagens

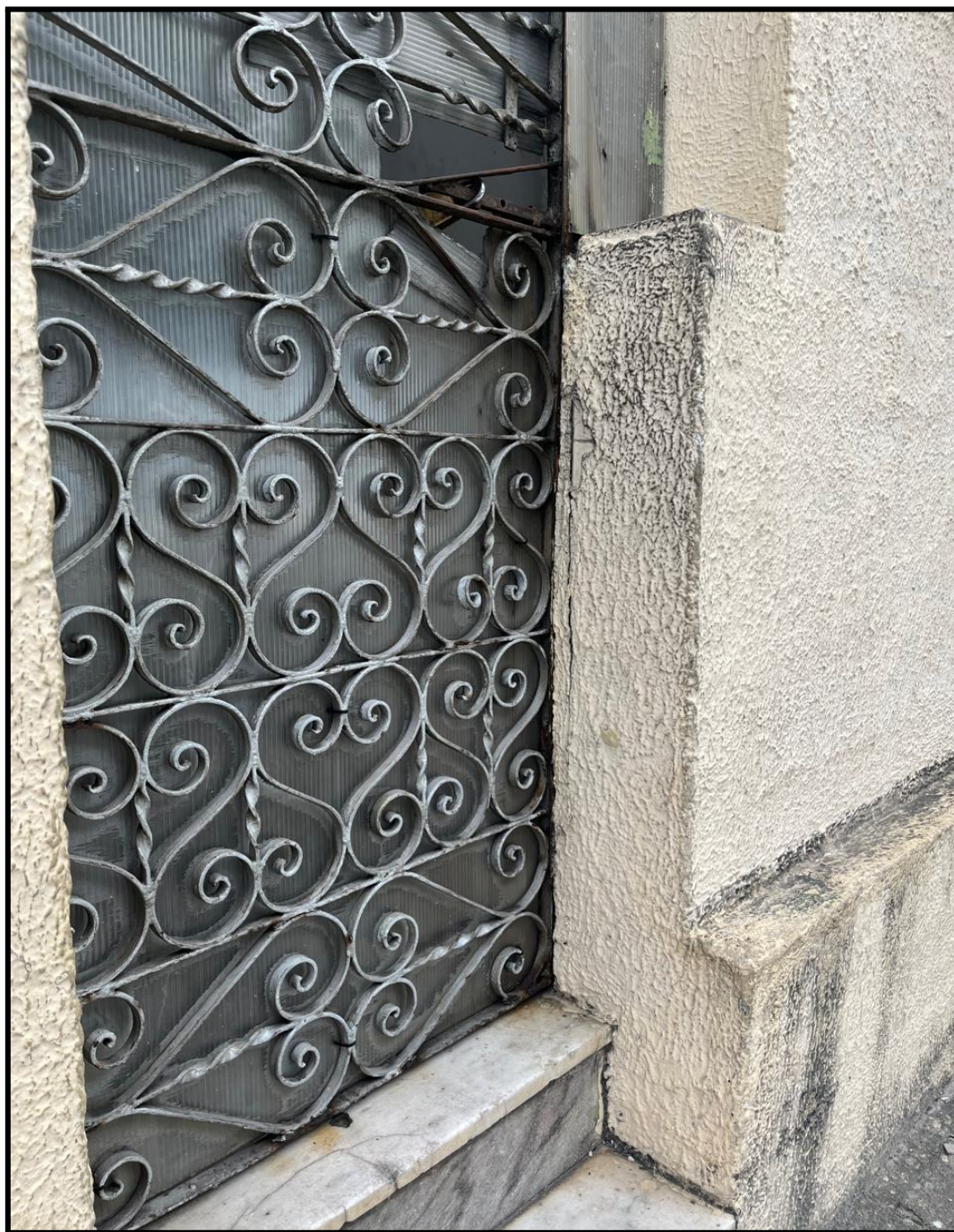
A imagem e seu conteúdo tecnológico-filosófico chegou até mim como um recado ancestral, que só pôde ser lido na profundidade que carrega depois de um letramento específico adquirido ao entrar na rota de uma produção de conhecimento localizada nas epistemologias africanas e afrodiaspóricas.

Figura 3: Gradil Sankofa na cidade de Olinda/PE



Fonte: Acervo da autora

Figura 4: Gradil Sankofa na cidade de Aracaju/SE



Fonte: Acervo da autora

Nesta pesquisa, *Sankofa* conduziu-me às ancestralidades que movem danças afro diaspóricas. Impulsionou-me a elaborar reflexões que desejam arquitetar possibilidades dançantes atuais, preenchidas das anterioridades que as sustentam. Foi nas relações com este princípio que pude caminhar nesta rota-ação do pesquisar, considerando acervos epistemológicos encontrados na busca do que esqueci, do que me foi negado. Falar de

encruzilhada (Martins, 2021), por exemplo, não como figura alegórica, mas como episteme, é um dos ecos do que *Sankofa* oportunizou e oportuniza. Os saberes afrodiaspóricos deixam de ser “alternativos”, “adjacentes” para ganhar centralidade epistêmica. Retornando em *Sankofa*, posso afirmar que encruzilhada é epistemologia!

Sankofa oferece fortalecimento para buscar e validar formulações afrodiaspóricas que manejam os saberes, filosofias, epistemologias e experiências negras na produção de conhecimento, minando as possibilidades, antes tão licenciadas, de invalidação teórica ou conceitual.

Esta tecnologia conduziu-me e conduz-me ao encontro com minhas/nossas ancestralidades negras para desenvolver os modos de fazer pesquisa com responsabilidade e percepção crítico-afetiva, em um aprender que relaciona o antes e o agora em projeção de caminhos futuros, nunca em linha reta, nutrindo as possibilidades (re)inventivas do movimento e das ideias.

Nesta tese movo considerações que chegam depois de mais de 30 anos atuando como artista das danças e trabalhadora da cultura. Escrevo sobre o que pulsa quando as caminhadas oportunizam (re)encontros com minha existência afrodiaspórica do/no Brasil e novas tônicas me mobilizam a pensar, realizar e experimentar o fazer da dança. Durante a escrita, vou compartilhar alguns momentos desta trajetória... importante agora é demarcar *Sankofa* como a tecnologia filosófico-ancestral que oferece a imagem do pássaro que voa para frente impulsionado pelo que está atrás e ensina que posso voar resgatando elementos que permitem plantar os pés e situar outros entendimentos de mim/nós, das danças, das pedagogias, das noções de mundo e de tempo. Fundamento.

Revejo minha trajetória para buscar nela o que foi esquecido, compreender como atualizar/recrutar o presente e projetar futuros que só são possíveis em conexão com o passado, que não é acionado de forma cristalizada e acrítica. Antes, é movido considerando dinâmicas, inacabamentos, sentidos e significados do agora que também o transformam. Passado como elemento plástico e passível de reinvenções de sentidos e experiências, memória em reconstrução e transformação.

Entendo que o que foi perdido (negado?) também diz respeito a condições e contextos onde estive inserida na maioria das minhas formações e experiências profissionais na dança e como estes lugares, replicando realidades estruturais macro sociais, fizeram questão de invisibilizar as negruras que produzem meu ser, tantos outros seres que compartilham os tempos/espacos comigo e tantas movências, estéticas, técnicas e pedagogias dançantes. Tais conjunturas imprimiram ostensivamente uma barreira de percepção brancocêntrica que

durante muito tempo me fez desconsiderar as danças de dentro de casa, as experiências com a capoeira e as danças afro dentro do meu repertório formativo basilar.

A revisão de um dançar que atravessa minha⁴ corpa mobiliza a caminhada em outras rotas, leva a encontros com os valores civilizatórios afro-brasileiros, com memórias e desejos que reorganizam meu ser/estar no organismo da dança⁵. É nesta perspectiva que agencio neste estudo a possibilidade de mover em *Sankofa* (Sankofar, como verbo) para corporificar em meu próprio Ser movências coletivas pulsantes em alguns territórios das práticas culturais negras para encontrar referenciais conectivos e conectados aos valores civilizatórios afrodiaspóricos e assim apreender elementos para pensar, desde/com estes solos, modos de articular a pesquisa e a prática que aqui proponho. A primeira pessoa aqui é sempre coletivizada.

⁴ Falo minha porque, em alguma medida, preciso enunciar este lócus de formulação. Sim, os atravessamentos e leituras passam **também** por minha instância singular... contudo, nunca me vejo dissociada das dimensões coletivas que foram decisivas para toda a caminhada de investigação. Desde o início registro que esta escrita se dá desde uma percepção que move de forma integrada o singular e o coletivo como instâncias indissociáveis de Ser/Estar.

⁵ Nomeio organismo por compreender a presença de dinâmicas sistematicamente operantes como um corpo organizado/ uma corpa organizada, com movimentos em fluxos interligados e transformações constantes, apesar de sustentar certas características. Quando trago a circunscrição institucional ou institucionalizado, falo da dança como uma área do conhecimento com função social, formalizada e organizada por lógicas que regulam campos profissionais, estéticas e/ou cenas, técnicas dançantes validadas, mercados, programas de fomento, espaços de aprendizagens, documentos normativos, políticas públicas ou privadas, mecanismos de curadoria, presenças ou ausências de corpos/corpas etc., com suas diferentes possibilidades e exigências.

e linear, estas partilhas dizem sobre partes de um processo que vai me constituindo como pessoa que move saberes das danças e, agora, reflete conscientemente sobre as relações da trajetória vivida com este lugar de agir e Ser na atualidade.

Lá nos idos de 1985, as vivências no conservatório de ballet começaram a forjar em minha grafia corporal este código dançante do qual hoje, ainda que reconheça os registros presentes em minha corpa, tenho uma relação muito mais crítica e distante. Há pouco tempo, costumava dizer que este era o meu início de caminhada na relação com a dança. Depois de alguns retornos e revisões (*Sankofa*), sei que na verdade minha experiência dançante começou em casa, com pessoas da minha família nuclear e também familiares de um espectro mais expandido, vivenciando as danças, sonoridades e sabores que estavam dentro desta comunidade negra assentada na periferia sul da cidade de São Paulo.

As memórias corporificadas das rodas samba e dos bailes/festas regadas à samba rock, passinhos de charme, R&B e *black music* ofertaram movências iniciais que foram/são decisivas para meu pensar-sentir-elaborar danças na atualidade. Impossível esquecer os encontros com minhas primas e amigas/amigos para dançar as coreografias de *Axé Music* que estavam com tudo no início dos anos 90. Nestas vivências estavam presentes alguns substratos estéticos e filosóficos de um modo de conviver e mover nascido das experiências afrodiaspóricas, mas na época eu não sabia disso.

Demarcando outro ponto significativo na linha trajetiva que traço aqui, trago um pouco da minha relação com o rap/hip hop paulista, movimento que teve grande impacto e importância cultural nos territórios periféricos da cidade nos anos 1980, 1990, 2000.

“1993, fudidamente voltando, Racionais
Usando e abusando da nossa liberdade de expressão
Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país
Você está entrando no mundo da informação
Auto-conhecimento, denúncia e diversão.
Esse é o Raio X do Brasil, seja bem vindo”

(Introdução da Música “Fim de Semana no Parque”, do grupo Racionais Mc’s)

Na juventude, tive uma forte identificação com o movimento Hip Hop em suas diversas dimensões, estéticas, éticas e políticas. Era importante ver aquelas pessoas cantando “à toda comunidade pobre da zona sul”⁶. Thaide e DJ Hum, Racionais Mc’s, Detentos do

⁶ Frase presente no início da música “Fim de Semana no Parque” do grupo Racionais Mc’s.

Rap, Sabotage, Posse Mental Zulu, Sistema Negro, GOG, Nega Gizza, RZO, 509-E, Consciência Humana, Visão de Rua com a rapper Dina Di... no repertório internacional, Queen Latifah, Notorious B.I.G., Tupac Shakur, The Fugees...poetizadas em suas letras e batidas de peso uma realidade perversa que atravessava pessoas negras.

Sem o recurso do *streaming*, era no rádio e na TV aberta que ouvíamos as favoritas e conhecíamos as novas músicas do movimento. Era de lei acompanhar a MTV com o programa “Yo MTV Raps”, a rádio 105 FM com o programa “Espaço Rap” para ouvir as preferidas, as que estavam na boca de geral, e conhecer as novas produções dos grupos destacados ou mesmo novos nomes. Na TV era interessante ver os cliques. A dramaturgia das imagens, a gestualidade, a performance, as roupas, adereços...tudo compunha os códigos daquele movimento e ampliava meu imaginário sobre as demandas políticas e sociais que eram difundidas nas letras.

A poética da violência, elemento incontornável da vivência negra e periférica em realidades racistas nacionais e internacionais, chamava atenção e incomodava minha mãe. Lembro das queixas e do questionamento: “Por que você ouve essas músicas?” Respondi: “Porque é música de protesto”, sem saber direito o que queria dizer com isso. Mas sentia de forma visceral que tudo aquilo fazia sentido.

As narrativas cantadas diziam sobre questões que a sociedade não queria encarar, ouvir, muito menos refletir. No país da democracia racial, este movimento cantava o racismo, a perversidade do capitalismo e as opressões de classe de um modo que nenhuma outra produção cultural da época dava conta de expressar. O movimento Hip Hop (na dança, na música, nas imagens) daquele período problematizava realidades e provocava o engajamento sociopolítico para que a população negra periférica, principalmente os/as jovens, pudesse adquirir uma consciência crítica que despertasse seus potenciais para alterar as realidades pessoais e dos seus entornos.

A imagem de capa do álbum “Entre a Adolescência e o Crime”, do grupo Consciência Humana, foi uma das mais marcantes para mim. O garoto negro adolescente com uma arma na mão sintetizava bem o debate da obra que era endereçada aos jovens pretos de periferia, alvejados pelo assédio das drogas, do álcool, da criminalidade e pela violência policial. Realidades que estavam em nosso entorno. Na letra da música “Rato Cinza Canalha”, o grupo mandava o recado para despertar a consciência desta juventude e implicar a estrutura social burguesa na fabricação e manutenção do sistema de precariedade e violência que a imagem representava.

Pra mim já basta ouvir suas palavras falsas;
 Agora é outra parada e a consciência não para;
 Você enganou muita gente;
 Mas estamos com o esquema no pente;
 Chegando devagar que o bicho vai pegar;
 Hoje com outra cabeça pra cruzar as fronteiras da periferia;
 É com você otário parte da burguesia;
 Vocês produzem a miséria;
 E nos impedem de chegar à nível social;
 A burguesia fede;
 (Consciência Humana, 1998)

Figura 6: Capa do álbum "Entre a Adolescência e o Crime" do grupo Consciência Humana



Fonte: Google Imagens

Minhas primeiras noções de um letramento racial mais crítico, consciente da engrenagem racismo-capitalismo e politicamente contextualizado nasceram das relações estabelecidas com este universo. Conecto racismo-capitalismo por compreender que há uma dimensão da violência racial que sustenta a organização capitalista em aspectos como modos e controle de produção, divisão do trabalho, desigualdade econômica, miserabilidade e

assimetria de classes, dimensões fundantes no debate sobre as realidade socioeconômicas na atualidade, no Brasil e no mundo. Desta forma,

O racismo é um complexo social, político, ideológico e econômico que constitui o branco como um padrão universal e ideal de tudo de positivo (beleza, força, inteligência, honestidade, civilidade etc.), criando uma gramática social que é imposta e reforçada a partir de uma série de **aparelhos ideológicos e práticas materiais** que emergem das condições de produção e reprodução da vida baseadas no antagonismo fundamental entre produtores e apropriadores da riqueza (Jones Manoel da Silva, 2019, grifo nosso).

Acredito que esta compreensão de racismo gera aproximações mais profundas da sua real complexidade e operação, questionando percepções parciais que o localizam apenas na dimensão comportamental e cultural.

Sempre tive uma família consciente da pertença negra e que conseguia acessar as implicações desta realidade num âmbito social, mas o movimento Hip Hop conseguiu ampliar exponencialmente o alcance das leituras de mundo e sociedade que estavam postas em meu micro universo familiar.

Comecei a desenvolver, ainda de forma difusa, um senso mais aguçado sobre algumas experiências em meus espaços de sociabilidade. Ainda sem consciência plena, reconheci a presença do racismo, cantado pelos *raps* que eu ouvia, na realidade da vida de uma pessoa negra no Brasil, eu mesma. Reconheci a articulação política e econômica que segue em ação para favelizar, empobrecer e precarizar a vida das pessoas negras neste país. Reconheci na época, ainda que superficialmente, que a condição coletiva e ampliada de fragilização socioeconômica do povo preto no Brasil não era desígnio, incapacidade, incompetência.

A burguesia, conhecida como classe nobre
tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres
Por outro lado, adoram nossa pobreza
pois é dela que é feita sua maldita riqueza. Beco sem saída!
(Racionais Mc's, 1990)

Vale ressaltar que esta relação com o Hip Hop se dava paralelamente à formação no conservatório de ballet, onde permaneci por pelo menos 10 anos. Ao vivenciar concomitantemente estas duas experiências, estabeleceu-se uma zona de conflito para mim que ia desde o código de vestimenta até as possibilidades sensoriais, expressivas, sógnicas e imagéticas da experiência corporal. Experimentar o código dançante do Hip Hop, da chamada dança de rua à época, me permitiu outras elaborações de corpo, gesto e expressão contemplando algumas inquietações daquela menina negra jovem. Nas relações com o rap e a dança de rua, pude articular minhas identificações com algumas coletividades/comunidades⁷ negras e corporificar também gestualidades e danças que falavam das minhas/nossas alegrias e revoltas.

Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo.
(Racionais Mc's, 1993)

Sem desconsiderar a presença ostensiva do machismo e a ausência do debate de gênero dentro do movimento, algo relevante ainda na atualidade, o Hip Hop foi decisivo para minha experiência de mundo e desenvolvimento como sujeita negra na diáspora brasileira. Este movimento me acompanha intensamente ainda hoje, com suas narrativas atuais que seguem sendo parte de meus entendimentos de mundo e percepções da realidade. Dizem que por minha influência, meu sobrinho Caio, hoje com 18 anos, e minha filha Aidê, com 14, tem aproximações com esta cultura que, com as demandas e formatos do agora, ainda ocupa um

⁷ Sinalizo coletividade e comunidade por compreendê-las de modos distintos, mas complementares. Coletividade mobiliza uma noção mais ampla e diz sobre a possibilidade de se agrupar ou existir em grupo, fazer alianças, por vezes temporárias, que congregam a presença em torno de algo a ser dinamizado junto. Comunidade diz sobre um compromisso e uma possibilidade continuada de ação coletiva em menor escala que impele a manutenção de laços mais duradouros em torno de uma intencionalidade, de um modo de dinamizar aspectos da vida, partilhar valores e nutrir as sociabilidades compartilhadas em ações aglutinadoras de co-existência.

lugar relevante nas experiências sociais, artísticas e políticas de muitas pessoas, principalmente jovens negras/negros.

Seguindo as caminhadas formativas “oficiais”⁸ da/na dança, em 1997, saí da capital e fui para o interior do Estado de São Paulo para a graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde as referências dançantes vivenciadas ganharam novos matizes. Foi neste universo que cursei bacharelado e licenciatura e comecei a experienciar as danças contemporâneas, danças modernas, improvisação (em perspectiva ocidental), práticas somáticas, conheci as abordagens de Laban, tive contato, ainda que breve, com Lian Gong, prática corporal chinesa, entre outras.

Figura 7: Turma 97 do Curso de Graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas



Fonte: Acervo da autora (1999)

Da esq. para dir: Alessandra, Silvana Passos, Tatiana Leite, Denise Parra, Patrícia Spadaccia, Ana Paula Port, Letícia Ramos (sentadas). Paula Borges, Kleber Damaso, Ana Carolina Mundim, Samuel Faez, Fernanda Verdial, Tatiana Wonsik, Caroline Samara, Karen Juan (atrás da placa), Renata Berti, Letícia Orfali, Mayra Coelho, Fernanda Gimenez, Yeda Paiva, eu, Thaise Franchi (em pé).

⁸ Coloco o “oficial” por compreender que falo de um processo formativo organizado e socialmente validado dentro de uma estrutura institucional, inclusive com certificação de aprendizagem.

Na universidade também pude compreender outros campos de ação na área, como a pesquisa, produção cultural, produção audiovisual, desenvolvimento de figurinos, elementos da cena, técnicas de criação e composição coreográfica, dramaturgia etc. Reconheço que na experiência universitária pude amplificar não só as práticas dançantes, mas desenvolver uma percepção da dança como área de conhecimento e das possíveis localizações profissionais na relação com este saber. Apesar do desejo de adentrar espaços para iniciar ações de pesquisa, não tive condições e as poucas tentativas em que me arrisquei foram frustradas.

Considerando a graduação também como espaço de vivências diversas, integrei alguns coletivos de criações e experiência cênica, colaborei em um projeto contínuo de apresentações de criações de alunas e alunos do próprio curso, o UNIDANÇA. Eu ficava na cabine técnica, arriscando a execução de som e luz das coreografias que seriam apresentadas. Poucas foram as vezes que ocupei o palco como intérprete. Foi interessante me aproximar do universo da técnica cênica, chegar mais perto de processos de produção de grupos, articular relações que também me formavam para além das disciplinas e demandas curriculares.

Sentia que as fichas mais valiosas que eu poderia levar para universidade vinham da formação com o ballet clássico, corporeidade também trabalhada ali, e as experiências com a dança de rua ficaram secundarizadas. A ética do próprio ambiente e meu imaginário (naquela época) respondiam a uma agenda pautada pela centralidade das articulações eurocêtricas e brancas que conduziam as relações pedagógicas e formativas regradas pelo currículo daquele curso.

Pondero que dentro desta experiência formativa houve encontros com professores negros/negras e corporeidades brasileiras populares que ofereciam um diferencial formativo raro de encontrar em outras estruturas formais de educação em dança. A metodologia Corpo e Ancestralidade mobilizada pela Prof^a. Dr^a. Inacyra Falcão, as práticas em danças modernas trazidas pelo prof. Dr. Eusébio Lobo e o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) da Prof^a. Dr^a. Graziela Rodrigues associada às experiências da capoeira angola trazidas por Mestre Antônio, afirmaram epistemicamente possibilidades do dançar que nasciam de solos afrorreferenciados e colaboraram sobremaneira com a formação e imaginário do alunado daquele espaço, inclusive o meu. Apesar deste reconhecimento, a experiência que vivi entre 1997 e 2011 não deixou de criar valorações assimétricas entre tais propostas dançantes e as danças hegemônicas brancas. Cabe dedicar um trecho desta escrita para algumas reflexões mais detidas sobre as questões que atravessam esta fase da trajetória aqui compartilhada.

Em uma busca na internet, tentei acessar os PPPs do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Unicamp à época de minha formação, anos 90 do século XX. Infelizmente não encontrei tais escritos, entretanto os PPPs atuais, o do Bacharelado reelaborado em 2018, e o da Licenciatura em 2022⁹, apresentam algumas informações relevantes.

O PPP da licenciatura, ao versar sobre o projeto inicial do curso, idealizado pela professora Antonieta Marília de Oswald de Andrade, registra que as bases e pressupostos se pautavam por “vincular a história do indivíduo e a sua experiência social na cultura brasileira ao processo de formação do artista.” Em outro ponto da escrita, o documento assenta que

(...) a dança é uma manifestação artística que tem presença marcante nas culturas tradicionais brasileiras, representando um fenômeno privilegiado de comunicação com o sagrado, expressão de sentimentos, afirmação de uma identidade cultural, comunicação social, entre outros. Os povos brasileiros, em especial os originários e os afrodescendentes, desenvolvem variadas formas de expressão do corpo que merecem atenção especial dos profissionais e estudantes em formação da dança cênica. Assim, a dança cênica da atualidade volta seu olhar, cada vez mais, para a diversidade das manifestações culturais, vivendo um período de favorecimento ao diálogo e ao cruzamento entre diferentes culturas, concepções estéticas e linguagens artísticas (PPP, 2022, p.12-13).

O texto demonstra um compromisso com um programa formativo não eurocêntrico, que coloca em pauta não só a produção “popular” do Brasil, mas reconhece que há atravessamentos raciais e culturais que são definidores das corporeidades produzidas. O PPP de bacharelado não assume o mesmo tom, assentando apenas o “popular”, com uma percepção difusa, como elemento de estudo na formação do artista.

Ainda que tais preocupações sejam textualmente assumidas nas normativas atuais da licenciatura, o que considero relevante, e que as motivações iniciais do projeto de curso colocassem em cena premissas que apontavam conexões às realidades culturais do país, reconheço, entre 1997 e 2001, um curso conduzido com foco e centralidade em acervos

⁹ O Curso de Dança da Unicamp foi fundado em 1985. Segundo o documento do PPP atual, foi reformulado em 2005 e passou por uma reforma curricular entre 2012 e 2014, com o objetivo de enfatizar os “conteúdos didáticos pedagógicos dos saberes da dança”, bem como fortalecer a “dimensão prática pedagógica da formação do professor”. Entre 2017 e 2020 houve uma nova reorganização do curso atendendo demandas legais para os cursos superiores de formação de professores. Em 2020 houve novos ajustes curriculares considerando demandas de curricularização da extensão, bem como informações “resultantes de um processo cuidadoso de avaliação, levantamento de necessidades pedagógicas do curso”. O documento ainda registra que o currículo atual, reformulado em 2022, “vincula parâmetros contextuais e ideológicos contemporâneos a conhecimentos práticos, teóricos, artísticos e pedagógicos”(PPP, 2022, p.15).

corporais euro-branco referenciados por corpo docente majoritariamente branco, o que emitia uma informação sobre a tônica daquela proposta de formação.

Problematizo este aspecto para sinalizar algumas contradições que se estabeleceram, a meu ver, naquele espaço e para defender a construção de um programa formativo em dança pautado em abordagem pluriversal, deslocando os enfoques históricos dados aos referenciais branco-europeus e/ou estadunidenses.

A pluriversalidade, debatida pelo filósofo sul africano Mogobe Ramose (2011), considera o exercício necessário de compreender o que é conjuntural, reconhecer as especificidades e não superestimar um saber sobre o outro, pois é fundamental considerar os mais diversos coletivos sociais/culturais da humanidade e a produção seu acervo de conhecimentos, intelectualidades, práticas, experiências, referências do mundo e de si em diferentes tempos e contextos. Isso torna urgente e inegociável rever relações que fortaleçam princípios excludentes, que operam violências múltiplas sobre os sujeitos/as sujeitas, desqualificando suas epistemes, modos de fazer e conhecer em detrimento de UM pretensão referencial universal.

Assim sendo, não cabe trazer epistemologias afrodiaspóricas, indígenas, por exemplo, como excepcionalidade ou contraponto exótico a uma oferta massiva de danças hegemônicas historicamente privilegiadas.

Ao defendermos a necessidade de pedagogias alternativas não nos referimos à seleção de disciplinas especiais ou “eventos temáticos”, que frequentemente soam como paliativos frente à urgência de relações mais horizontais entre as propostas de formação oriundas dos contextos do norte hegemônico e aquelas originadas dos espaços subalternizados. Propomos que as diversas tradições e contemporaneidades pautadas pelas formas africanizadas de escritas de si sejam consideradas dentro do amplo território de conceitos e métodos legitimados pelo campo da pesquisa e formação em dança” (Inacyra Falcão dos Santos; Luciane Ramos Silva, 2017, p.163).

Em paralelo à formação universitária, continuei praticando a dança de rua, fiz parte de um grupo profissional, o *Hip Street Hop*, e encontrei as experiências com a capoeira angola, uma corporeidade que nunca tinha vivenciado. Na verdade, a capoeira chegou até mim dentro de um componente da universidade, pela presença de Mestre Antônio de Amaralina, mas depois comecei a me envolver com práticas da capoeira fora do curso de dança, em projetos de extensão na própria universidade, onde o Mestre também colaborava. Uma amiga que participava das aulas do projeto de extensão na Unicamp e morava em Jundiaí, município entre São Paulo e Campinas, convidou-me a participar de algumas rodas

abertas que aconteciam lá aos finais de semana, algo que, aos poucos, se tornou frequente em minhas movências.

No início dos anos 2000, comecei também a fazer aulas de dança afro na capital paulista com Cristina Matamba, e participar de algumas aulas no espaço de Capoeira Angola Irmãos Guerreiro, com Mestre Marrom, um importante centro de capoeira em Taboão da Serra, cidade onde morava com minha família. Fui mobilizando com mais vigor as corporeidades negras que agora se articulavam nessas três vivências: dança de rua, capoeira e dança afro.

Finalizando a universidade, retornei à capital paulista em 2001 com o intuito de abrir espaços profissionais com a dança depois de 4 anos de formação acadêmica no interior. O primeiro campo de trabalho que encontrei foi a docência, principalmente ballet clássico para crianças, inicialmente em algumas academias de bairro. Posteriormente comecei a trabalhar em academias maiores e clubes, diversificando o público, mas sempre atuando com o ballet.

Com grande desejo de também mover outras possibilidades, busquei oportunidades para dar aulas de dança de rua, danças afro, danças contemporâneas, improvisação, entre outras. Sentia minha potência para diversificar a atuação como professora. Algumas oportunidades até surgiram, mas, inegavelmente, em menor escala do que as oportunidades para as aulas de ballet, que permaneceram como o “carro chefe” da minha atuação docente e meu modo de subsistência por um tempo considerável.

Durante os primeiros anos de retorno à cidade de São Paulo, continuei na prática da capoeira, dança de rua, dança afro e fiz muitas oficinas, workshops e formações livres em improvisação, contato improvisação, pilates, danças modernas (mais especificamente técnica Martha Graham) e contemporâneas, principalmente no Centro Cultural São Paulo (CCSP), durante muitos anos. Entre 2001 e 2010 mais ou menos, habitei muito aquele espaço com alguns outros/outras artistas que se metiam em diversas aulas. Morando na periferia da Grande São Paulo, mais especificamente em Taboão da Serra, era bastante corre, inclusive financeiro, para chegar até a estação Vergueiro, onde ficava o CCSP. Entretanto, esse era um local onde era possível acessar diversos conhecimentos sobre muitas corporeidades dançantes em aulas gratuitas e de qualidade.

No CCSP, comecei a vivenciar alguns encontros de forma sistemática e ganhei pessoas amigas muito valiosas. Ali pude criar redes e abrir campos de ação para desenvolver um trabalho em dança como intérprete com mais vigor. Fiz aulas com professores/professoras como João Andreazzi, Célia Gouvêa, Miriam Druwe, Daniela Stasi, Ricardo Neves, Maurício

de Oliveira, entre outros/outras. Conheci Mariana Duarte, multiartista carioca que na época estava radicada na capital paulista, na aula de dança contemporânea ministrada pela pesquisadora e coreógrafa Célia Gouvêa. Sentimos uma afinidade que gerou o desejo de criar juntas e uma amizade que até hoje se mantém. Criamos a Cia Eu Com Ela e nosso espetáculo “Mana”, dedicado às nossas irmãs, circulou em diversos estados do Brasil. Mantivemos esta parceria durante 5 anos, de 2003 a 2008, na força do querer e com algumas pouquíssimas captações de recursos.

Figura 8: Cena do espetáculo “Mana, tão longe, tão perto” em parceria com Mariana Duarte



Fonte: Acervo da autora

Foi nesta empreitada, criada totalmente por nós, contando com alguns amigos colaboradores voluntários, que vivenciei as dificuldades para tentar me manter enquanto profissional intérprete artista no Brasil. Pude entender algumas questões que se conectam com as frases que ouvi de algumas pessoas ao dizer que fazia dança na universidade: “Como é que você vai se sustentar?” “Isso dá dinheiro?” “Melhor fazer outra coisa também.”. Nunca depus minha fé nestas falas de escassez, mas é inegável a intensidade e pluralidade de empregos concomitantes que tive para levantar a grana necessária para viver com dignidade. Fui ajudada por familiares, mãe, pai, irmã, durante um certo tempo, e isso me possibilitou

insistir na dança como carreira profissional. Consideremos também que esta realidade não é exclusiva dos fazeres em arte, muitas carreiras têm altos e baixos, mercados restritos, excludentes e difíceis de se estabelecer. São muitas variáveis.

Foi também no Centro Cultural que recebi convites para integrar algumas companhias de dança contemporânea da capital que atuavam de forma independente, mas tinham algum trânsito dentro do mercado artístico da dança na época. Principalmente por seus diretores/diretoras, estas Cias conseguiam abrir caminhos para acessar algumas políticas de fomento, negociar pautas remuneradas em instituições culturais, participar de editais dentro e fora da cidade etc. Isso possibilitou uma vivência interessante também como intérprete, por vezes criadora, dentro de grupos de dança de pequeno e médio porte, manejando as várias demandas intrínsecas na manutenção de coletivos artísticos independentes.

Justamente por serem independentes, estas organizações coletivas exigiam uma disponibilidade para assumir a postura “faz tudo”, sem uma divisão específica de função, o que também abria espaços abusivos na relação profissional. Quem tinha mais habilidade ou possibilidade assumia as tarefas e fazia o que era necessário para dar conta do assumido. Desde as relações humanas, ensaios, aulas, até a necessidade de escrita de projetos, reuniões de produção, produção executiva, divulgação, busca possíveis apoiadores, reuniões com possíveis patrocinadores, entre outras questões. Além da cena e da criação, o motivo principal pelo qual eu estava ali, mas que, a depender da realidade, ficava bem secundarizado.

Foi uma época de muito, muito trabalho, pois eu integrava duas companhias simultaneamente, mantinha o trabalho em parceria com Mariana, dava aulas em diversos locais, fazia aulas, ensaiava, escrevia projetos, me apresentava... tudo ao mesmo tempo e tudo muito intenso! Por falta de tempo, não conseguia mais fazer as aulas de capoeira e danças afro e me afastei dessas vivências. Comecei a me dedicar a aulas de ballet e dança contemporânea, o que, dentro das minhas realidades de atuação cênica à época, eram colocadas como importantes. De vez em quando ainda ia pra rodas abertas em Taboão da Serra, São Paulo e Jundiaí, mas ficava muito mais na audiência do que no jogo. Mantive minhas relações com a Dança de Rua de modo mais intermitente, ainda fazendo cursos de curta duração, mantendo algumas conexões em Campinas e participando de alguns festivais.

Hoje reflito que, apesar de muitas memórias positivas, aprendizados impagáveis e oportunidades preciosas, vivi uma experiência profissional em um mercado regado de informalidades e abusos. Todas as minhas oportunidades de trabalho na capital paulista não ofereciam carteira assinada, férias, décimo terceiro, recolhimento de impostos do INSS, nada. As baixas remunerações exigiam muitas horas-aula para fazer algum dinheiro significativo e

suficiente para pagar as contas e atender outras necessidades da vida. As atuações nas Companhias tinham uma remuneração minguada pelas pautas, mas as horas de ensaio, produção, escritas, quase nunca eram pagas. Apesar de falar de mim, lembro que em meu círculo de pessoas amigas da área as narrativas e situações eram bem parecidas, o que aponta para um problema estrutural de precarização da classe profissional da dança, algo que ainda hoje exige atenção.

Em 2005, comecei a trabalhar em escolas públicas de áreas periféricas da grande São Paulo em um projeto intitulado “Fazendo Arte na Escola”. Trabalhei em 7 escolas diferentes da cidade de Taboão da Serra, com pelo menos duas turmas por escola, atendendo a públicos diversos, desde a educação infantil até a educação de jovens e adultos, além de um centro especializado em atendimento a alunos e alunas, pessoas com deficiência. Mais uma vez, a solicitação era para ministrar aulas de ballet para crianças e jovens, mas consegui, ainda que em menor intensidade, trabalhar com a dança de rua e a dança contemporânea.

Para equilibrar minimamente as tarefas, deixei de dar aulas em três academias, um clube, e saí de uma das companhias. Minha parceria com Mariana também acabou, pois não tínhamos mais fôlego para manter os ensaios, novas criações e busca por oportunidades. Segui ainda atuando como professora no projeto, lecionando em mais duas academias e atuando como intérprete “faz tudo” em uma companhia.

O “Fazendo Arte”, apesar de ser um projeto de contraturno com adesão voluntária, me permitiu vivenciar de forma muito intensa a realidade e o dia a dia das instituições de ensino daqueles locais, reconhecendo os desafios e complexidades da vida nas escolas públicas periféricas. Foi ali que percebi também a presença majoritária de crianças e jovens negros e negras, em condições que muitas vezes revelavam a pauperização historicamente forjada que ainda atinge o povo preto deste país.

Observava também os apelidos e xingamentos direcionados aos alunos negros/ às alunas negras, o isolamento que algumas crianças e jovens negros e negras vivenciavam, as inseguranças e a baixa autoestima conectadas à aparência... era a presença do racismo organizando também aquele ambiente que deveria garantir um processo formativo fortalecedor daqueles sujeitos e sujeitas.

Hoje, elaborando estas e outras memórias, relacionando experiências atuais, vejo que corpos subalternizados alvejados pela violência racial, vivem uma experiência de subjetivação que limita seus potenciais de agência e produz um processo de degradação mental que Frantz Fanon intitula como “colonização das mentes” (2008). Reconheço agência segundo a abordagem sugerida por Molefi Kete Asante, filósofo e pesquisador

estadunidense. Diz respeito ao uso dos potenciais intelectuais, psicológicos e culturais para que o sujeito/a sujeita seja capaz de agir e transformar realidades, influenciando ativamente contextos singulares, comunitários, sociais e políticos.

No caso da população negra, fortalecer a agência significa empreender forças para um processo de recuperação da humanidade, sanidade e dignidade deste grupo, reposicionando essas pessoas (e seus saberes polissêmicos, pela própria pluralidade africana e pelos encontros diaspóricos, de partilhas ou subjugações, nas relações com outras culturas) como sujeitos/sujeitas atuantes em sua própria realidade social. Ao encontrar este debate, percebi que meus movimentos como pesquisadora, artista e docente da dança poderiam incidir nesta realidade, oferecendo uma colaboração artístico-social mais ampliada do que minhas primeiras ideias sugeriam.

Entendi que disponibilizar um campo de ação para falar, mover, registrar o protagonismo afrodiaspórico brasileiro na condução de um processo em danças poderia criar um espaço de investigação de si conectado ao nós, para trabalhar mecanismos de representatividade com agência¹⁰ e identificação em diálogo com subjetividades feridas pelo ambiente racista que também se revela nos fazeres das danças. Nesta pesquisa, movo os acervos afrodiaspóricos do Brasil para criar amplas relações com sujeitos/sujeitas de diferentes localizações raciais, mas observo atenciosamente as demandas trazidas pelas experiências dos corpos negros e corpos negras no contexto de capitalismo, racismo e branquitude que organizam as relações socioeconômicas-raciais brasileiras.

Retomando o fio da memória, o “Fazendo Arte” foi uma experiência decisiva para me forjar como a professora, artista e pesquisadora que sou hoje, pois exigiu uma reflexão profunda sobre algumas relações de violência e aspectos imbricados entre classe-raça-gênero. As complexidades daqueles territórios convocaram a pensar meu fazer em muitas camadas: como dialogar com as pessoas, interesses, realidades, desejos e possibilidades daquelas comunidades escolares? Quais eram as necessidades metodológicas, didáticas e relacionais diante daquele contexto? Minhas propostas faziam sentido e produziam significados para aqueles sujeitos/sujeitas? De que forma meus/nossos processos de ensino-aprendizagem estavam incidindo sobre aquelas realidades, sobre aquelas subjetividades?

¹⁰ Desde o mestrado faço um debate sobre a insuficiência e os perigos de uma dada representatividade balizada apenas pela presença, sem a agência. “É, por vezes, permitindo algumas poucas presenças negras mas impedindo as agências destas pessoas que a branquitude continua invisibilizando e apagando essas corpos negras/esses corpos negros na dança. Estrategicamente, ainda se utilizam destas poucas entradas para sustentar discursos de diversidade que imprimem uma falsa sensação de transformação, mas camuflam a manutenção do mesmo cenário hegemonicamente branco” (Motta, 2022, p.71).

Ao adentrar as escolas públicas daquela região periférica, conheci uma realidade, marcada pela precariedade estrutural, um número elevado de alunos/alunas por turma e um corpo docente insuficiente, sobrecarregado e desvalorizado. Encontrei muitos e muitas profissionais que, comprometidos com seu fazer, dedicavam-se aos propósitos da docência driblando os tantos impedimentos que diariamente apresentavam novos desafios.

Muitos e muitas viam em nosso trabalho um modo de compor e potencializar os processos formativos da escola regular e pude fazer alianças interessantes com professores e professoras das disciplinas obrigatórias. Entretanto, também encontrei relações com docentes que minorizavam o nosso trabalho e tratavam nossas aulas como o momento de “desovar” os/as estudantes para “descansar e brincar” com o pessoal do projeto. Em uma situação ou em outra, meu foco estava sempre no encontro com o alunado que teve uma aceitação positiva às atividades do projeto, bem como a comunidade escolar de forma mais ampla. Balizando as potências e os elementos desfavoráveis, fui aos poucos encontrando um tom positivo para desenvolver o trabalho no projeto e tive experiências muito felizes juntos aos alunos e alunas daquelas escolas.

Tudo caminhou dentro do esperado até que arrisquei trazer elementos corporais e sonoros da capoeira e das danças afro para compor algumas práticas. Lidei com algumas recusas veementes (de alunas/alunos, de familiares, da gestão de algumas escolas) que revelaram a rejeição aos acervos afro-brasileiros dentro deste importante ambiente formativo. Mais uma vez o encontro com a estrutura racista. A ideologia euro-cristã, principalmente as mais radicais de algumas denominações das religiões evangélicas, ditavam o tom de funcionamento da escola pública, um espaço “laico”. Vale registrar que a lei 10.639/03¹¹ já estava em vigor, entretanto não avistava naquelas escolas nenhum trabalho que contemplasse a cultura e história africana e afro-brasileira. Permaneci 5 anos neste projeto e foi minha última experiência mais longa e intensa na capital paulista, pois em 2011 saí da cidade para uma nova caminhada.

Neste período de mais de 10 anos de atuação profissional na capital paulista, em diferentes ambientes, fui percebendo os trânsitos e impedimentos da minha corpa negra e pude apurar minha consciência crítica sobre a presença do racismo, necessariamente aliado à branquitude, como dinamizadores de violências socioeconômico-raciais dentro do organismo das danças.

¹¹ Naquela época ainda não havia sido promulgada a lei 11.645/08, que amplia e atualiza a lei 10.639/03, inserindo a obrigatoriedade do estudo da história e cultura indígena.

Essa percepção impulsionou-me a iniciar, em 2014, ainda de forma difusa e intermitente, alguns estudos mais atentos sobre relações étnico-raciais e constituição sócio-histórica do Brasil, o que começa a forjar algumas percepções que movem esta tese. Pude também perceber como os acervos das danças e corporeidades conectados à afrodiáspora que já me acompanhavam, pouco compuseram de forma central minhas primeiras experiências profissionais, o que, posteriormente, convocou-me a rever escolhas e posicionamentos para pensar em outros caminhos para a produção do meu fazer arte.

Anteriormente, anunciei 2011 e a cidade do Recife como ponto relevante na sustentação dessa investigação, entretanto não seguirei o relato trajetivo sobre esta experiência agora. As partilhas sobre este tempo-espço vão entremear a continuidade deste texto, criando conexões com debates mais verticalizados nos temas centrais desta tese. Sigamos!

Figura 9: Pátio de São Pedro, um dos mais importantes territórios de memória negra de Recife/PE



Fonte: Foto de J. Preto

1.3 Em Diáspora-Recife

Tenho em mim mais de muitos.

(Sued Nunes)

Bailes Black, alguns. Rodas de sambas, inúmeras. Sambadas de coco, muitas. Maracatus, vários. Afoxés, bastante. Carnavais de Recife, tantos. Ao anunciar estes espaços, falo um pouco de mim enquanto corpa dançante e movente que, na atualidade, habita estes e alguns outros solos. Coloco minha corpa em movência e afeto-me pelas vivências coletivas que acontecem nesses modos de sociabilidade contemporaneamente ancestrais, onde as práticas culturais dialogam intimamente com as heranças africanas no Brasil e, concordando com Salloma, em outros territórios da diáspora negra. Entendo, ou melhor sinto, a potência dos corpos/das corpas em movência. Estes são terrenos/terreiros de colheitas fundamentais para pensar-me docente, pesquisadora, artista da dança. Colheitas para pensar esta pesquisa.

Trago o termo práticas culturais em consonância com a abordagem do professor e pesquisador Dr. Érico José Souza de Oliveira, apresentada por ele em dois textos: “A Brincadeira do Cavalo Marinho de Pernambuco: Reflexões Sobre uma Possível Prática Cultural Decolonial Afro-Brasileira e as Artes Cênicas” (2021) e “Os invisíveis corpos negros das artes cênicas decoloniais: entre pesquisas, práticas culturais e currículos” (2024).

Para mim, a escolha do termo práticas culturais serve como um alerta para que se perceba que há uma dinâmica entre agência de tensões e lugares de poder que faz com que os/as fazedores/as das culturas tenham atitude ativa diante dos obstáculos e imposições a eles/as direcionados, ao contrário da passividade e da imutabilidade que perpassam, muitas vezes, a noção de cultura popular, tradição ou folclore. Tratando-se da noção de prática cultural, os/as fazedores/as e mantenedores/as das culturas estão em dialogia com essas linhas de força e são protagonistas de suas histórias sempre em movimento (Oliveira, 2024, p. 3-4).

Além de assinalar os fenômenos culturais como elaboração e reelaboração simbólica de leituras de mundo e compreensão de realidades que aglutinam sentidos compartilhados, o autor assenta o lugar das práticas culturais e seus sujeitos/sujeitas com agência para intervir na configuração dos tecidos sociais existentes. E esta intervenção também se dá pelo gesto, pela afirmação e reafirmação da possibilidade de mover desde os termos, desejos,

necessidades e possibilidades desses fazedores/destas fazedoras. Trata-se também de um ato político que recusa o projeto colonial de adestramento dos corpos e das movências. Esta abordagem posiciona as práticas culturais também no campo político, como ações que modulam, negociam e questionam as relações de poder, apresentando táticas de adequação e enfrentamento a cenários instituídos socialmente.

(...) trazemos a expressão práticas culturais justamente por estar vinculada à outra forma de pensamento plural na qual as diversas sociedades e seus/suas agentes são seres ativos na dinâmica de construção sociocultural, tendo autonomia para articular as inúmeras influências culturais que fazem parte de seu universo tão diverso. (Oliveira, 2021, p.329).

Ao falar pontualmente da prática cultural afro-brasileira “Cavalo Marinho”, ponto central da reflexão de um de seus textos, Oliveira afirma que este fazer “redesenha outras formas de ser e de estar no mundo, através de suas múltiplas vertentes criativas e poéticas” (Oliveira, 2021, p.330), algo perceptível em outras elaborações culturais movidas pela afrodíaspóra.

A brincadeira do Cavalo Marinho, elaboração coletiva em movimento e reinvenção, “(...) integra e atualiza de maneira dinâmica no tempo presente suas ascendências socioculturais afrobrasileiras, unindo um tempo ancestral ao tempo atual” (Oliveira, 2021, p.323). Assim sendo, o autor coloca que nas práticas culturais de matriz afrodiaspórica há uma expressão cultural que é capaz de evocar significados e simbologias que se conectam à ancestralidade africana, movendo uma complexidade de fatores que as sustentam enquanto práticas dinâmicas e reinventivas de vida. São práticas sociocosmológicas. Habitar o território de Recife desde 2011 potencializou meu encontro com algumas práticas sociocosmológicas afrodiaspóricas do Brasil, por vezes, muitas vezes, imbricadas também com saberes indígenas.

Uma das experiências decisivas de meu caminhar neste território se deu entre 2012 a 2018, quando integrei a equipe de cultura do Serviço Social do Comércio - SESC Pernambuco (SESC PE). Entendo que inicialmente foi este vínculo que abriu algumas portas e oportunizou meus trânsitos neste novo território no encontro com pessoas, oportunidades e fazeres artístico-culturais. Posteriormente, algumas relações se estabeleceram e se mantiveram, revelando conexões que advinham de outras adesões e sustentavam a continuidade de partilhas que foram tecidas durante anos.

Vivenciei contatos diretos e profundos com territórios, fazedores/fazedoras de cultura, comunidades e corporeidades que me mostraram a potência do saber afrodiaspórico e afro-indígena na elaboração de experiências artísticas/culturais de resistência, sociabilidade, alegria, arte e ritualidade. Aquelas vivências anteriores na cidade de São Paulo na gestão de grupos independentes me ofereceram a tarimba necessária para lidar com desafios similares, mas ampliados e dentro do âmbito de uma instituição formal.

A dinâmica de continuidade nas ações culturais dentro da própria unidade, a gestão de projetos locais, os intercâmbios e ações entre unidades de todo Estado de PE, a manutenção dos grupos artísticos/pedagógicos da unidade, produção de espetáculos dos grupos, a gestão de projetos nacionais como o Palco Giratório, Sesc Dramaturgias etc., etc., imprimiam uma carga de trabalho densa! Mantínhamos continuamente programações culturais descentralizadas em diferentes territórios da região metropolitana do Recife com apresentações, oficinas, vivências, cursos, pesquisas, ocupações de centros culturais, teatros...esse trampo foi uma escola poderosa em minha formação, em diferentes aspectos.

Não seria possível sustentar qualquer proposição de ação institucional sem saber chegar e sair dos territórios e nutrir relações de respeito com os/as agentes que ali habitam. Nem sempre deu certo, nem sempre foi fácil... esta experiência também teve muitos altos e baixos, desafios, contradições, fricções e negociações. Nas relações com pessoas desta equipe de trabalho e na vivência nesta instituição, aprendi profundamente o senso de compromisso com os meus propósitos, a compartilhar propósitos e me co-implicar com eles, em um movimento comunitário. Aprendi a importância da ética na formulação de políticas/ações culturais e na condução de relações de parceria com a sociedade e agentes/fazedores de cultura locais.

Os afoxés, cavalos marinho, maracatu de baque solto ou maracatu rural, o maracatu de baque virado ou maracatu nação, caboclinhos, o frevo, as pisadas de terreiros em sambas de côco, côco de beira de praia, samba de véio (prática vivenciada pela comunidade da Ilha do Massangano, em Petrolina, sertão Pernambucano), Cambindas de Triunfo (manifestação da cidade de Triunfo, sertão pernambucano), as rodas de ciranda, mudaram meu modo de sentir/perceber/viver danças. Muitas destas vivências, que eram inicialmente de ordem profissional na produção/coordenação de projetos ou espetáculos, oportunizaram contatos profundos da ordem dos afetos.

O diálogo mais íntimo com alguns Mestres e Mestras, o apreciar as práticas reconhecendo a potências dos corpos/corpas em ação, perceber os propósitos e sentidos compartilhados que aglutinavam aquelas pessoas em torno dos fazeres, o meu corporificar na

brincadeira, no brinquedo, na roda, no xirê, nos cortejos convidaram-me a experimentar movimentos (desafiadores), alguns deles nunca antes vividos ou tentados anteriormente.

Corporificar os gestos e repertórios destas práticas, que tem suas especificidades e características próprias, gerava, ao mesmo tempo, estranhamento e identificação, como se a grafia daqueles movimentos já estivesse, por um saber ancestral, presente em minha escrita corporal. Isso foi um importante estopim para começar as pesquisas que hoje mobilizo, também pela percepção, naquela época não tão consciente, do potencial da memória do gesto, dos registros corporificados pelo fio da ancestralidade e do conteúdo cultural, histórico e político agenciador das movências. Ainda durante a jornada no SESC PE e mesmo após meu desligamento da instituição, sentia-me convidada a refletir, pesquisar e decantar muitas inquietações que ali emergiram. Esta pesquisa é uma materialidade desta continuidade.

1.4 Caminhos percorridos, metodologia de pesquisa

Sigo, desde 2014, em uma rota de investigação verticalizada sobre as relações entre afro-epistemologias e danças, em perspectiva plural. Falo sobre/desde questões estéticas-técnicas de movências de danças negras em suas imbricações com as cosmopercepções, as filosofias, as sociabilidades afro-brasileiras. Trago questões políticas da experiência negra em uma sociedade racista e como a dança participa disso, entre outras possibilidades de relação. Utilizo o termo danças negras em consonância com a noção sugerida pelo Prof. Dr. Fernando Ferraz (2018, n.p.): “(...) propomos o uso do termo danças negras como conceito definido por fazeres de dança que engendram poéticas políticas complexas, diaspóricas e múltiplas.”

Trata-se de uma dimensão que reivindica um imaginário amplo de corporeidades afro diaspóricas que movimentam noções de um fazer artístico/cultural conectado à experiências sociais políticas e históricas, enunciando protagonistas amplamente invisibilizados/invisibilizadas no campo da dança.

Seguindo o diálogo com Ferraz, é importante considerar que acionar esta nomenclatura é implicar um campo de “(...) disputa de poder em torno dos saberes disputas de poder em torno dos processos de representação e, portanto, nos serve para evidenciar e questionar a presença maciça da branquitude, frequentemente normatizada e deshistoricizada

no campo da dança.” (Ferraz, 2018, n.p). É questionar uma produção de conhecimentos pretensamente apolítica e universal, tensionando epistemicamente o campo de conhecimento da dança e suas ausências fabricadas, enquanto historicidade, bibliografia e epistemologia. Tais movimentos reproduzem a lógica racista de desqualificação que superficializa percepções sobre estas experiências dançantes.

Marginais e esquecidas, as expressões artísticas que dialogam com as danças negras, são frequentemente tratadas pejorativamente e relegadas a um entendimento raso [...]. Ignoram-se suas potências como agentes transformadores e contemporâneos. O esquecimento se estende também a contribuição de artistas negros na dança e o legado das culturas negras nas artes (Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula, 2019, p. 13).

É na contramão deste esvaziamento e deste esquecimento que assento o termo danças negras, desejando que esta escrita seja mais um espaço de eco e afirmação de sentidos que estão cada vez mais sendo compartilhados entre pessoas que se relacionam a este universo de pesquisa e prática. Entretanto, concordo com Ferraz na compreensão da nomenclatura danças negras como transitória, evidenciando sua relevância atual devido à urgente demanda de projetar “temas, práticas, reflexões e histórias vinculadas à negritude e à presença do protagonismo negro no campo da dança”. Todavia, os cenários podem mudar e exigir repensar e cunhar outras possibilidades de nomeação.

Na Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, que cursei em 2021 na Universidade Federal da Bahia (UFBA), produzi um trabalho de conclusão onde iniciei um debate político agenciando a motriz de pesquisa (afro-epistemologias e dança) para compartilhar reflexões críticas relacionadas à presença do racismo e da branquitude no organismo da área. Esta produção, orientada pelo Prof. Dr. Fernando Ferraz, inaugurou minhas primeiras elaborações sobre este debate. No mestrado, cursado entre 2020 e 2022 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPG CEN-UnB), aprofundi a pesquisa sobre estas reflexões e desenvolvi um trabalho que utilizou alguns operativos e discursos da dança para questionar ela mesma. “Ora, se na dança o corpo é proeminente, se o movimento é o pensamento do corpo e se a cultura é também o nome que se dá aos contornos do agir do corpo, temos então, na dança, um importante veículo discursivo.” (Renata de Lima Silva, 2016, p.162).

Questionei os discursos produzidos pelas danças ao problematizar a circulação massiva de repertórios epistêmicos, estéticos, formativos sustentados por saberes

hegemônicos e a presença ostensiva de pessoas brancas e da branquitude em lugares de poder, mando e decisão dentro do universo institucionalizado da dança como área de conhecimento e atuação profissional. Pude perceber que a luta antirracista neste meio, assim como na macro sociedade, é uma urgência. Na escrita da dissertação, apenas apontei a formulação de uma experiência dançante afroreferenciada, assinalando a necessidade de pensarmos a pluriversalidade como motriz para potencializar as existências negras, modificar as lógicas da branquitude e o panorama racista/colonial replicado no organismo da dança.

Foi no ano de 2022, durante a qualificação da minha dissertação de mestrado intitulada “Movência Sankofa: Pontos de Partilha, Danças e Implicações Étnico-Racais”, que a pesquisa recebeu o *up grade* e pôde ser conduzida diretamente para o nível doutoral. A banca composta pela Prof^a. Dr^a. Amélia Vitória de Souza Contado (UFBA), Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (UnB), o membro suplente que também foi um grande colaborador no processo, Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas (UnB), e meu orientador, Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso, consideraram que a investigação tinha maturidade e possibilidade de avançar para uma outra etapa da caminhada acadêmica. Sou grata pelo olhar sensível direcionado ao meu trabalho.

Por opção, defendi o mestrado já cursando o doutorado, finalizando uma etapa enquanto a outra já estava em andamento. Foi uma grande surpresa e uma alegria vivenciar este *up grade*, algo que eu nem sabia que existia, e avançar em uma rota mais aprofundada de produção de conhecimento na universidade. Sou grata também ao meu Ori, pela força e sabedoria.

Nesta nova fase, a investigação verticalizou-se em desenvolver uma reflexão/ação prática que incide sobre a problematização sociopolítica anteriormente levantada no mestrado. Dediquei-me inicialmente a uma criação metodológica ampla, “Movência Sankofa”¹², onde a improvisação era um dos elementos presentes. Posteriormente compreendi junto com meu orientador, o Prof. Dr. Graça Veloso, e minha co-orientadora, a Prof^a. Dr^a. Kanzelumuka, que poderia oferecer uma colaboração interessante para a área ao me dedicar mais detidamente à formulação de um pensamento/ação afro-orientado de/para improvisação em dança que considera elementos organizativos - criativos e a potência política compartilhada nas práticas culturais afro-brasileiras.

¹² Apesar de não debater esta metodologia ampla neste trabalho, ela segue comigo e vem sendo experimentada em diferentes oportunidades, principalmente quando ofereço formações para professores de diferentes áreas, e a improvisação não é a tônica do momento.

Puxando um fio oferecido pela pesquisa de mestrado, o elemento político foi e é central para elaborar a ação artístico-pedagógica, que não se desconecta das fricções e lutas implicadas na experiência social negra em um país como o Brasil. A prática pesquisada e organizada como convite à ação improvisacional afrorreferenciada é também educação antirracista, tensionamento social e questionamento epistêmico ao organismo da dança, seus/suas agentes e modos de produção de sentidos.

Nomeio a metodologia que pesquiso neste doutorado de “Improvisações de Povoadas” (IP), título que diz respeito a uma concepção prática que tem a coletividade/comunidade como fundamento, uma premissa sócio-civilizatória e agência de realização. Cabe sinalizar que esta noção não é entendida como algo dado, antes passa por processos de convocação e desenvolvimento. Em uma sociedade movida por noções individualistas, os comportamentos, experiências e éticas coletivas demandam consciência, desejo e disponibilidade, em relações de negociação e conexão singular-comunitário. A noção de agência sugere uma postura ativa de engajamento do corpo/da corpa em um fazer coletivo e na co-implicação para manter a vitalidade do encontro enquanto os pactos grupais estabelecidos ou tácitos (que podem ser mutáveis) estiverem em ação.

A improvisação aqui não é pensada apenas como recurso, mas como um fenômeno dançado que se realiza no tempo e contexto em que acontece. Ainda que seja utilizada como recurso de investigação, ela ainda assim é uma dança que acontece, e como tal, registra um fenômeno que carrega em si caminhos, significados e sentidos experienciados no tempo do acontecimento.

A composição da pesquisa se dá pelo entrecruzamento dos valores civilizatórios afrobrasileiros, princípios das danças (re)conhecidas e vivenciadas nas práticas culturais negras ou afro-indígenas como afoxé¹³ (especialmente referenciando a cidade de Recife/PE) e a dança da brincadeira de terreiro samba de coco, com elaborações contemporâneas e a improvisação (por um viés afrorreferenciado), guiando um processo de relação tradição, mutável e (re)inventiva, e(m) contemporaneidade que se nutre das contextualizações sócio-culturais-míticas deste fazeres moventes para improvisar em dança. Aciono uma

¹³ Localizo-me como uma pessoa fruidora das rodas de coco, as pisadas e sambadas me acompanham a um certo tempo, mas sempre neste lugar de quem vai sambar e brincar como público. Já o afoxé sou também fruidora há tempos, acompanho desde meu primeiro ano em Recife, principalmente por meio de um projeto cultural do MNU local, a Terça Negra. Inicialmente, este acompanhamento estava conectado à demanda profissional e depois por um engajamento próprio. Nesta prática, também vivencio processos internos de um coletivo organizado ao ser desfilante do Afoxé Oyá Alaxé e participar das movências com este quilombo desde 2023. Assim sendo, compartilho a percepção também deste lugar.

experiência de cortejo (afoxé) e uma experiência de roda (coco), pensando possibilidades de Guianças oferecidas por estas lógicas de ação.

Os códigos de movimento de cada manifestação são movidos não como a finalidade do processo. Antes são portais de entrada para assentar um solo comum de compreensão da experiência e posteriormente impulsionar as danças a caminhos da improvisação. A intenção não é imitar as vivências destes contextos, mas sim compreendê-las como tecnologias que articulam modos de mover e se organizar que corporificam princípios sociocosmológicos e filosóficos afrodiaspóricos elaborados no país.

O improviso é estimulado pelas relações coletividade/comunidade-singularidade, articuladas desde possíveis aspectos reconhecidos nos acervos específicos de cada movência. Os movimentos específicos agregam-se como grafias do corpo povoada, compondo a memória corporificada que informa poética, técnica e simbolicamente possibilidades da expansão na/da experiência do improvisar, considerando as leituras oferecidas pelos valores civilizatórios, os repertórios das coletividades e dos sujeitos/sujeitas que movem em suas singularidades.

Investir em uma pesquisa afrorreferenciada mobiliza lugares de implicação que se revelam em léxicos, nomeações, parcerias de pesquisa, bibliografias, entre outros. Tal qual a Prof^a. Dr^a. Renata de Lima Silva (Renata Kabilaewatala)¹⁴, entendo a necessidade de localizar ética, política e territorialmente minha ação de pesquisa, como modo de assentar especificidades ao vasto e difuso campo das danças contemporâneas, e mesmo da improvisação. Assentar as especificidades não é um preciosismo, e sim a

(...) necessidade ideológica de afirmação de identidade cultural, da necessidade de divulgar a cultura popular como fonte de saber para além de si mesma (...). Afinal estamos falando de saberes marginalizados num país onde os conflitos de classe e cor ainda são explícitos e de um cenário de arte no qual nomes como Mercedes Batista, Abdias do Nascimento, Mestre Didi ainda são pouco referenciados na história oficial das artes. (Silva, 2016, p. 24).

Tal posicionamento é político, ético e em nenhuma medida uniformiza possibilidades estéticas e artísticas. Antes convida a perceber que o universo afrorreferenciado é vasto, plural e cheio de especificidades que negam expectativas pré- concebidas de uma estética de

¹⁴ Professora Renata de Lima Silva aparecerá em vários momentos da escrita citada como Silva ou Kabilaewatala, considerando seus modos de enunciação.

dança e revelam a potência epistêmica para tensionar o ambiente de produção de conhecimentos acadêmicos na área.

Desloco-me orientada pelo referencial dos valores civilizatórios afro-brasileiros em relação à percepção e vivência das próprias práticas culturais, com seus termos e modos de elaboração, sem pretensão de encontrar padrões definidos ou cristalizados em um imaginário limitado do que pode ser os fazeres dançantes em geral e, no caso desta investigação, as movências afro-brasileiras.

Longe de enrijecer um percurso trajetivo de investigação e resultado, a pesquisa se move com a ginga, adentrando as descobertas nas encruzadas complexas e conexas do fazer artístico, atravessadas por múltiplos elementos afetivos, simbólicos e políticos.

(...) enquanto conceito étnico, “*Ginga*” realiza a função de operar um sutil mapeamento bem como alusão de como os/as negros/negras atuam e agenciam em múltiplos mundos em suas vidas cotidianas, no Brasil. Baseado neste mapa (“*Ginga*”) um conjunto de atividades cognitivas define uma série de tarefas: tomadas de decisões, estilo, ética, acesso a múltiplos mundos, autoapresentação, auto-construção, atitude, conduta, e, num nível muito concreto, modos de andar. Trata-se portanto de um conceito nativo que não enuncia somente elementos que designam a cinética do corpo humano na vida cotidiana, mas também se refere à cinética do mundo vivo e à sabedoria estética de viver. (Julio Cesar TAVARES, 2020, p. 47, grifos do autor).

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa em diálogo com a abordagem *Embodied as a Methodology*¹⁵ (corporeidade como metodologia) de Adesola Akinleye, debatida no artigo “*Her life in movement: reflections on embodiment as a methodology*”, publicado em 2015. Suas reflexões ofereceram caminhos de pesquisa sugeridos pela noção de que “... somos corpos transacionais (não objeto e sujeito) e que a construção de significado está na troca, fluxo, parceria de interação (comunicação)...”¹⁶.

Com esta noção, a professora Akinleye, artista da dança e docente da Universidade do Texas, se enuncia como uma pesquisadora que investiga a corporeidade e o corporificar como metodologia da pesquisa qualitativa: “Eu exploro as implicações disso no desenho de métodos de pesquisa qualitativa, perguntando o que acontece quando trabalhamos ao longo do processo de pesquisa a partir da perspectiva do corpo em movimento e em interação – a

¹⁵ Esta noção está debatida no artigo “*Her life in movement: reflections on embodiment as a methodology*” (2015), escrito pela autora citada.

¹⁶ “...we are transactional bodies (not object and Subject) and that meaning making is in the exchange, flow, partnership of interaction (communication)...”(p. 1).

perspectiva de que somos seres corporificados.”¹⁷ (Akinleye, 2016). A autora argumenta que corporificar aqui “não é um conceito para explicar o que o mundo é, assim, objetificando (mas) um conceito para nos ajudar a lembrar de permitir a natureza sensual e transacional da experiência vivida”¹⁸ em uma realidade onde “O conhecedor e o conhecido são inseparáveis. Esta perspectiva não vê separação epistemológica e ontológica.”¹⁹. É desde do que se vive e se corporifica que nasce a possibilidade de responder ao desafio (escolhido) de realizar este doutorado, sabendo que as relações conceituais, a percepção metodológica, possíveis caminhos de sistematização ou organização de uma proposta movente são sustentados pela experiência da corpa/do corpo em ação (não só o meu).

Outro importante registro da autora diz respeito ao caráter movente da corporificação, ou seja, da relação do corpo com a experiência vivida como um fenômeno em constante relação e (re)elaboração. É um processo co-movente, afeta e simultaneamente é afetado por elementos diversos, (re)configurando a todo tempo a movência. No caso deste debate, os possíveis elementos podem ser o território, as sonoridades, os gestos, as cantigas/canções, outros corpos/corpas, as interações, as fricções, os contextos sociais, o visível, o invisível, os entremeios da experiência, o que também escapa à percepção, mas altera o vivido e sua possibilidade de apreensão. É algo que se dá por/dentro/pelo/desde o corpo/a corpa, sem fixidez.

A abordagem da professora Akinleye assume relações com outras áreas de conhecimento assentadas na filosofia, sociologia, estudos cognitivos etc., entretanto assenta seu debate em reflexões que nascem das experiências dançantes para pensar a metodologia de pesquisa.

Para o ‘dançarino’, o ‘eu’ está ‘nas’ transações do encontro, e estamos mais acostumados a sermos conscientes da transação através do corpo sensível e em movimento. Desta perspectiva, o corpo em movimento é parte integrante da investigação.” (...) A questão que emerge não é apenas como incluímos o corpo na pesquisa, mas como damos seriamente voz à fisicalidade da sensação que o ‘corpo’ destaca (Akinleye, 2016, p.4)²⁰.

¹⁷ “I explore the implications of this upon the design of qualitative research methods, asking what happens when we work throughout the research process from the perspective of the interacting, moving body – the perspective that we are embodied beings.” (p. 2).

¹⁸ “Rather than embodiment as a concept for explaining what the world is thus objectifying, I see embodiment as an approach; a concept to help us to remember to allow for the sensual, transactional nature of the lived experience.” (p. 2).

¹⁹ “The knower and known are inseparable. This perspective sees no epistemological and ontological separation.” (p. 3).

²⁰ “For the ‘dancer’, the ‘I’ is ‘in’ the transactions of encounter, and we are most used to being made aware of transaction through the moving, sensing body. From this perspective, the moving body is an integral part of

Akinleye também sublinha que esta metodologia de pesquisa lida com possibilidades múltiplas de linguagens (simbólicas, gestuais, subjetivas), e o verbal aqui não é necessariamente protagonista do processo. Entretanto, ao acionar a escrita ou a palavra como formulação, registro, compartilhamento da investigação, a autora encoraja o pesquisador/a pesquisadora a abandonar a perspectiva do uso da palavra para “passar a ideia como um objeto”, mas considerar a comunicação parceira, que convida a pessoa leitora a aguçar a percepção do amplo sistema de relações que geram significações, tanto da experiência corporificada como do modo de comunicá-la.

Entretanto, concordo com o artista das danças, docente e pesquisador e meu companheiro de trabalho, também professor substituto na UFPE, João Paulo Petronílio (2023) quando, em sua dissertação “CATIÇO: a construção do corpo negro na encruzilhada”, sinaliza a insuficiência da escrita para revelar processos corporificados de investigação, que movimentam inteligências, sentidos e percepções diversas na relação com a produção de conhecimento. O compartilhamento possível nestes casos é sempre parcial. Agregar imagens, textos poéticos, vídeos e/ou outros recursos para além da escrita é um modo de tentar ampliar a comunicação desta investigação, que tem o(s) corpo(s)/corpa(s) como núcleo(s) investigativo(s).

Afirmo, como pensamento metodológico, a inseparabilidade entre teoria e prática, reafirmando a ideia de escrever *com* a dança, sugerida por André Lepecki (2004), trazendo-a como sujeita da sua própria investigação. Escrever e dançar não se colocam como possibilidades opostas, inconciliáveis, mas decerto na abordagem que proponho, não é possível escrever sem dançar, sem fazer da dança grafia da corporeidade que orienta possibilidades de outras grafias da/na pesquisa.

Considero relevante distanciar esta pesquisa da possível leitura etnográfica, uma vez que aqui não há a relação de um sujeito/sujeita verificando, analisando e descrevendo uma cultura alheia. Trata-se de corporificar e delinear pelo caminho dos valores civilizatórios, as complexidades de significados e práticas presentes em espaços onde há uma relação de vivência e ação. Ainda que parta de lugares onde minha experiência é irradiadora de noções e debates ampliados, também almejo fazer uma distanciação da autoetnografia a partir da

inquiry. (...) The question that emerges is not just how do we include the body in research but how do we seriously give voice to the physicality of sensation that the ‘body’ highlights.” (p.4).

definição ofertada pela pesquisadora da dança Mônica Fagundes Dantas: “A autoetnografia vem se consolidando como uma **escrita de si**, que **permite o ir e vir entre** as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas **do eu**” (Dantas, 2016, p.6, grifo nosso).

Mesmo que, em panorama ampliado, possa haver similitudes e aproximações, demarco as distâncias por entender que, ao afro-orientar também o modo de pesquisa, a dimensão coletiva, comunitária não é um dado que vem apenas dos campos vivenciados em movência. Antes, é realidade radicalmente decisiva para se pensar toda a elaboração que atravessa meu corpo/minha corpa relacional e esta pesquisa.

Logo, o foco colocado no que é “pessoal” e no “eu” reconhecido em um “possível ir e vir entre as experiências pessoais e dimensões culturais” não contempla minhas proposições. Trata-se de não demarcar pontos distintos para transitar entre eles, mas de adentrar uma encruzilhada (Leda Maria Martins, 2021) de fatores indissociáveis que oferecem uma tessitura de elementos mobilizadores das potências e dos atritos da pesquisa. É assumida como princípio epistêmico relacionado à semiótica de Exu: a força geradora antes da criação, a potência da possibilidade, a polirracionalidade, a polissemântica, a polifonia, aquele/aquela que aponta o inacabamento do mundo e os desequilíbrios da ginga, do barravento.

Adesola Akinleye pontua que “...a corporificação é um lembrete de transação, e um lembrete de que todos estamos conectados.”²¹, (entre nós, entre os diversos elementos co-existent da sustentação da vida, entre o visível, o invisível) logo, tais experiências investigativas nunca são destituídas do seu lugar coletivo e da coletividade/comunidade que inclusive está presente no meu corpo/corpa negra de pesquisadora. Ao dizer meu lugar de pertença e experiência racial, compartilho um possível referencial das conexões que, não exclusivamente, me atravessam. Acentuo a compreensão do meu corpo/corpa dinâmico concebido como acúmulo, ancestralidade, pluralidade, preenchido de sabedorias coletivas da afrodiáspora brasileira.

A metodologia Corpo e Ancestralidade, fomentada pela Prof^a. Dr^a. Inaicyra Falcão dos Santos é um outro importante referencial metodológico ao sugerir caminhos para relações criativas com a “tradição africana brasileira” (Falcão, 2021) e assinalar a importância da investigação pessoal, nunca ensimesmada, considerando o valor das subjetividades e dos corpos/corpas em processos de experiências afro-orientadas que agenciam noções de ancestralidade, considerando também a perspectiva plural das existências brasileiras. Os

²¹ “Therefore, embodiment is a reminder of transaction, and a reminder that we are all connected.” (p.3)

caminhos de ação (percepção corporal, experiências desde as matrizes de práticas culturais, improvisação)²² sugeridos pela autora no desenvolvimento de sua organização metodológica também operam, de forma interdependente e sistêmica, nas relações tecidas por esta pesquisa e sugere modos de se relacionar com conteúdos culturais preenchidos de significância social, histórica, estética e artística.

A percepção da fisicalidade sugerida pela metodologia “Corpo e Ancestralidade”, acionando dimensões simbólico-corporais, oferece suporte para pensar as noções de corpo/corpa que serão aqui apresentadas, em uma construção de organização inicial que convida e engaja o Ser para a ação improvisacional. A dimensão educacional da metodologia de Inacyra e sua afirmação pluricultural são fundamentais para auxiliar na organização da metodologia aqui investigada, pois reflete nuances de processos com corpos/corpas plurais dentro de um propósito de ação aforreferenciado.

As produções e reflexões de autores/autoras como Muniz Sodré (2002, 2018, 2019), Leda Maria Martins (2021), Julio Cesar Tavares (2020), Sidnei Barreto Nogueira (2023), Fernando Marques Camargo Ferraz (2018, 2023), Olefun Helayne Sampaio (2022), Renata de Lima Silva (Renata Kabilaewatala) (2016), Tsumbe Maria Mussundza (2018), Franciane Salgado de Paula (Franciane Kanzelumuka) (2019, 2023), Jefferson Figueirêdo (2023), entre outros/outras, sobre danças, corpo e o *corpus* de cosmogonias, culturas, convivências e cosmopercepções afrodiáspóricas no Brasil, em tessitura com os demais aspectos metodológicos supracitados, fortalecem o cenário de análises, relações e fabulações que movimentam a produção acadêmica aqui sugerida, ao ampliarem a percepção para a valorização de conhecimentos culturais corporificados presentes de forma difusa em vários modos de ser-estar das sociabilidades negras no Brasil.

Na composição deste bordado, convoco os valores civilizatórios afro-brasileiros elencados pela educadora e pesquisadora Azoilda Loretto da Trindade (2005), considerando que os mesmos oferecem subsídios para a reflexão sobre uma ética organizacional (prática e simbólica) negra que se apresenta de diferentes formas nas tecnologias de vivência e convivência do povo negro neste solo brasileiro.

Não tomo a organização oferecida por Trindade como definitiva, antes considero uma organização possível que nesta pesquisa oferece traçado para caminhar. Interessa-me perceber aspectos de poéticas e práticas que, na perspectiva desta tese, são espaços de aprendizagens e

²² Na proposta de Prof^ª Dr^ª Inacyra Falcão existe a quarta etapa que diz respeito à elaboração cênico-performativa da criação coreográfica o que, no caso desta pesquisa, não necessariamente precisa acontecer.

permanências de ancestralidades negras. Arrisco considerar que nas tramas entre as práticas culturais dançantes, seus processos improvisacionais, os valores civilizatórios organizados por Azoilda Trindade e as características das danças negras levantadas por Muniz Sodré e outros autores/autoras, reside uma possível leitura dos potenciais epistemológicos afrorreferenciados para propor a produção de uma prática/conhecimento em dança e mais pontualmente em improvisação. Ao corporificar e refletir criticamente sobre essa tessitura, suas características, suas dinâmicas, afetos e relações posso conjecturar uma experiência afrorreferenciada para o improvisar em danças.

Como um posicionamento ético-político, escrevo as reflexões sobre este processo a partir da escrevivência (Conceição EVARISTO, 2019) como metodologia de escrita inevitavelmente política que também se coloca no mundo para valorizar as experiências, potencializar narrativas negras, questionar as violências sociorraciais, mobilizar princípios de justiça epistêmica e revisão histórica a partir de uma referência afro-orientada. Trazendo a própria autora, "A escrevivência não é a escrita de si, porque esta se esgota no próprio sujeito. Ela carrega a vivência da coletividade", um valor impulsionador de todo o processo aqui proposto.

Assento a coletividade/comunidade como impulso de IP considerando as observações trazidas por Victor Hugo Neves de Oliveira, professor do curso de Dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), artista e pesquisador. O autor desenvolve um debate necessário sobre relações de hierarquia na dança e lança um alerta à minha formulação. Os estigmas e pré-concepções sobre as danças populares, termo utilizado por Oliveira, as posicionam “como prática tradicional, anônima e coletiva” destituída de possibilidades autorais, elaborações e protagonismos de singularidades.

Não se trata de replicar esta percepção limitante e racista. O que assinalo aqui é o caráter comunal que se desenvolve a partir dos arranjos singularidade-coletividade/comunidade, retirando o caráter oposicional destas instâncias. Inclusive na própria concepção do corpo/corpa que a metodologia preconiza, esta noção de oposição é colocada em questão. Entrarei neste tema mais à frente. Ao falar da comunidade como valor civilizatório fundante deste fazer, interessa reconhecer e trazer a percepção de como este “Ser/Estar com” cria sustentações de experiências movidas indissociavelmente nas dimensões comunitárias e singulares.

Tal assento na noção comunitária não serve para criar uma ideia massificada, reificada e cristalizada dos saberes culturais afrodiaspóricos, antes projeta a comunidade como tecnologia dinâmica de permanência que vitaliza os terreiros/terrenos e os modos como as

movências se dão e se darão. O corpo coletivo só é possível a partir das singularidades e de processos de identificação que permitem a partilha do fazer/mover/saber como elemento co-implicador do/no momento. Interessa perceber o engendramento que aglutina sentidos compartilhados em contextos e conjunturas onde piso e vivo.

Engendramentos estes que posicionam uma relação com a dança, suas movências e, indissociavelmente, seus sujeitos/sujeitas, contextos plurais, conteúdos culturais, históricos e sociopolíticos. Na contramão da perspectiva problematizada por Oliveira, também considero que tais acervos podem ser dinamizados por pessoas fazedoras das práticas culturais com intencionalidade profissional, organizacional, espetacular, de pesquisa, assinalando lugares de autoria dentro do organismo das artes e das danças.

A comunidade/coletividade como princípio se revela em aspectos plurais das culturas africanas e afro-brasileiras. O professor Dr. Sidnei Barreto Nogueira (Babá Sidnei de Xangô), sacerdote de candomblé nagô, professor, linguista e pesquisador do idioma Iorubá²³ revela a expressão da ética coletiva em aspectos da linguagem desta cultura:

Na língua *Yorùbá*, não é possível agradecer individualmente. A gratidão nunca é ou nunca acontece fora da coletividade. Em *Yorùbá*, se diz sempre “*a dúpé*”- nós agradecemos, mesmo quando uma única pessoa está se utilizando da expressão agradecer. Nunca se diz “*mo dúpé*”- eu agradeço. Sempre se utiliza o pronome que marca o lugar semântico da primeira pessoa do plural: a- *awa*: nós (Nogueira, 2023, p.4).

Observo a impossibilidade de elaborar um pensamento de improvisação em dança localizado em referências afrobrasileiras²⁴, nascido de relações desenvolvidas com práticas culturais sem colocar na roda a coletividade/comunidade como dinamizador relevante do processo: “Nas comunidades em que a performance é participativa, nas quais não se diferenciam rigorosamente o espectador do espetáculo, se ensina o valor da participação como modo de adquirir conhecimento sobre o que é ofertado e recebido na improvisação” (Fernando Marques Camargo Ferraz, 2023, p.41).

Ampliando tal sinalização, entendo a coletividade e o senso de comunitarismo, principalmente na experiência diaspórica, como tecnologia de permanência que potencializa

²³ Não somente na cultura africana Iorubá. Estudos de Muniz Sodré, Tiganá Santana, Nei Lopes, Franciane Kanzelumuka, por exemplo, também se debruçam sobre as culturas banto e trazem a coletividade/comunidade como experiência civilizatória relevante na organização das sociabilidades e percepções de mundo deste grupo social, desde as especificidades e princípios que os organizam.

²⁴ Considero a pluralidade de acervos africanos que aqui chegaram no sequestro escravista com as diversas coletividades africanas como os iorubá, bantu, fon, jeje, malês, mandingas, entre outras.

ações estratégicas de luta e enfrentamento, seja por rebeliões e/ou confrontos e/ou pela força da festividade, religiosidade, das sociabilidades negras.

Os estudos técnicos/expressivos/criativos afirmam a potência dos saberes afro-diaspóricos do Brasil, respondendo também à demanda de inserção positiva das africanidades no âmbito da produção de conhecimento acadêmico em danças.

Segundo Muniz Sodré (2002, p. 127), “A repetição ao lado da improvisação é uma das regras básicas da dança africana”, e o mesmo se observa na maioria das danças afro-brasileiras. Compreendo então que já há nestas práticas sinalizações para reflexão de caminhos afro referenciados para pensar amplamente a prática da improvisação em dança, enquanto experiência pedagógica, criativa, investigativa e cênica.

Ao considerar a sinalização de Sodré, sinto-me instigada a perceber modos de reconhecer estas sinalizações, relacionando-se com a potência e a fertilidade de solos negros de dança e cultura na produção de movências de improvisação. Atento-me ao complexo de sentidos organizados na experiência cultural e ao caráter coletivo das práticas supracitadas para deslocar um pensamento individualizado de improvisação, orientando-me por um jogo onde o coletivo é decisivo para a experiência das singularidades (não individualidades)²⁵, noção que sustenta os caminhos de “Improvisações de Povoada”.

O Trabalho se desenvolveu em torno de minhas vivências nos territórios das práticas culturais preenchidas de memórias e afetos e experimentações teórico/práticas da improvisação em dança, por uma perspectiva afro-orientada. Já articulei os princípios de “Improvisações de Povoada” em muitos contextos, por exemplo nos cursos “Dança Sankofa-Trajetórias afro-perspectivadas para experiências em improvisação” ministrado em 2020 no projeto TEMPORAL, Encontros de Improvisação em Tempo Real, projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará (UFC); “Dança, Corpo e Epistemologias Afro Referenciadas: Em busca de Abordagens Plurais”, ministrado em 2021, “Movência nas Rotas de Sankofa- Danças e Afro Referências”, ministrado também em 2021, “Danças e africanidades: Processos moventes em colaboração à lei 10.639/03”, ministrado em 2024, todos em projetos do Sesc PE. Estas experiências foram fundamentais para consolidar um modo de elaborar ações que se pautam por modos de percepção e relação das danças com as epistemologias negras em processos moventes contemporâneos e improvisações.

²⁵ Opto pelo uso de singularidade ao invés de individualidade para demarcar a noção da pessoa e sua possibilidade de ser única, sem necessariamente estar circunscrita à sua própria existência.

Fazendo um recorte mais específico para esta escrita, compartilharei aspectos presentes em duas experiências: a preparação corporal da I edição do projeto de extensão “Solos Negros nas Escolas”, proposto pelo Prof. Dr. José Jackson da Silva (Jackson Tea) no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) em 2023, onde tivemos 4 estudantes participando do projeto que durou em média 10 meses.

Os/as estudantes participantes bolsistas produziram relatórios finais onde compartilham aspectos do que foi o processo que desenvolvi para a preparação corporal, presenteando-me com reflexões que ajudaram no fortalecimento da pesquisa; e as práticas de minha docência como professora substituta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), versando sobre experiências no componente obrigatório “Oficina de Dança 5”²⁶.

O alunado, ciente da minha caminhada de pesquisa e de como elementos da investigação seriam base para nossa caminhada, compartilharam suas percepções de modo generoso em diálogos constantes durante as aulas e ofereceram um acervo textual e imagético de seus cadernos de guiança. Todos os cadernos oferecem subsídios preciosos para refletir o processo, todavia, por serem muitos, restringi o uso de imagens que cabiam mais alinhadamente dentro dos debates trazidos no texto. Todas as pessoas autorizaram, via e-mail, o uso das imagens de seus cadernos nesta tese.

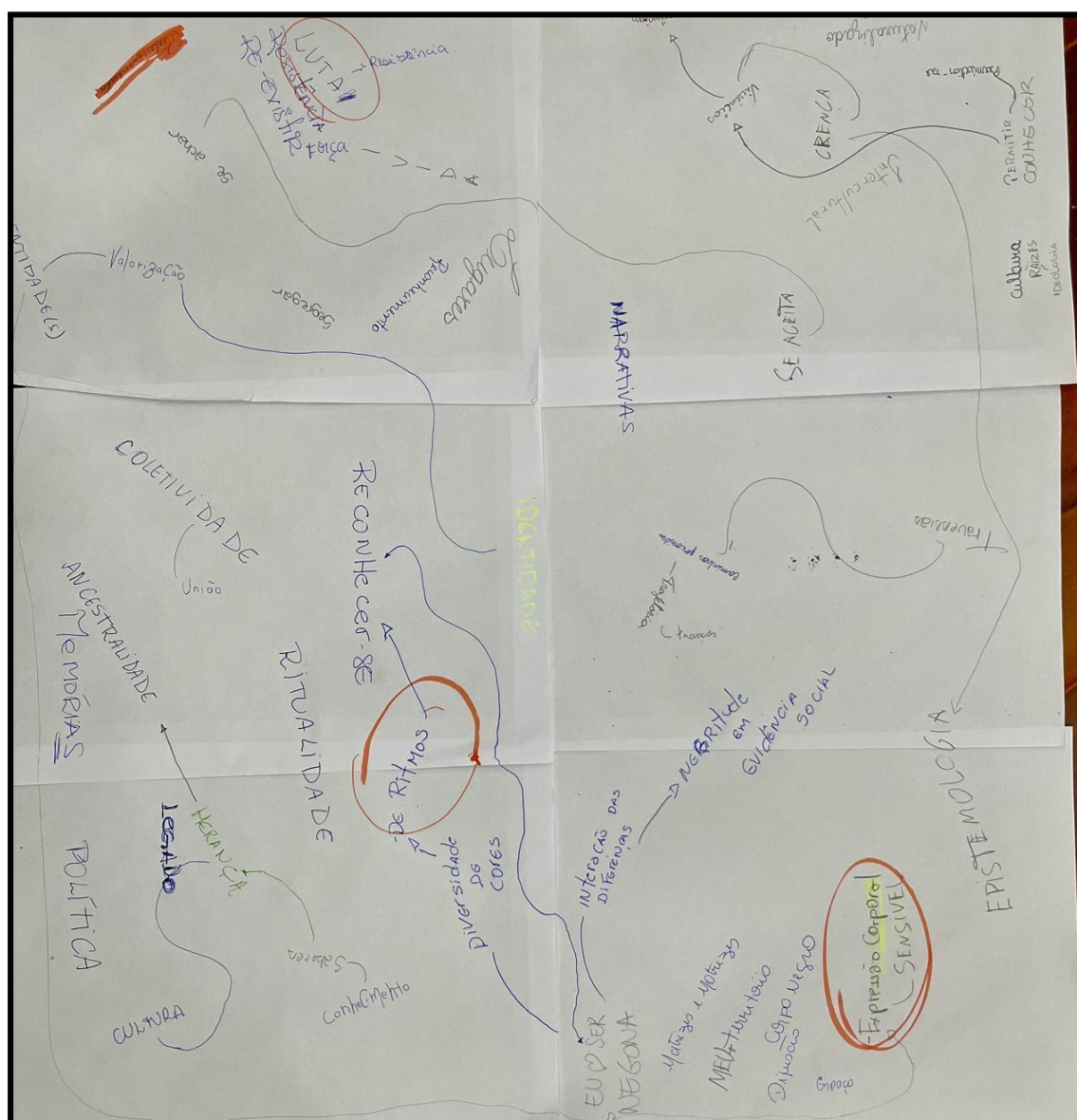
As experiências na UFPE acontecem desde 2024, fase em que os caminhos da investigação estão mais robustos. Alguns modos de elaboração foram estimulados pela ação anterior no “Solos Negros”. São momentos diferentes que se entrelaçam de modo decisivo na partilha que faço da caminhada até aqui. Estou temporariamente no quadro docente da UFPE como professora substituta desde abril de 2024, assumindo diversas disciplinas do currículo do curso. Em todas elas, ainda que não haja nenhuma indicação nas ementas, acesso epistemologias afrorreferenciadas como possibilidade de conduzir um processo pluriversal de ensino-aprendizagem. Reflito como estas epistemes que me orientam na ação docente atuam politicamente no fortalecimento dos saberes afrodiaspóricos do Brasil e (re)modelam processos de movência pedagógica-criativa em qualquer conteúdo proposto.

²⁶ A ementa disponível no Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE (2022) sugere que o componente deve se balizar pelo “Desenvolvimento das habilidades técnico-interpretativas, promovendo uma consciência espacial e corporal e um aperfeiçoamento na variedade dinâmica e na expressão artística. Estudo dos fundamentos de técnicas corporais específicas. Introdução ao estudo dos fundamentos de proposições corporais específicas, tais como danças étnicas, danças sagradas, danças de salão, danças urbanas, entre outras. Princípios técnico-criativos e suas possibilidades e contextos.”

Nas práticas desenvolvidas na UFPE, utilizei duas ações de registro e grafias que hoje oferecem subsídios para o debate que trago nesta escrita e são procedimentos já consolidados de “Improvisações de Povoada”. Os “Cadernos de Guiança” oportunizaram modos plurais de grafar aspectos das andanças de cada qual no processo. As pessoas foram estimuladas a investigar acervos particulares e coletivos dentro da trajetória, relacionando aspectos específicos de suas memórias e subjetividades à caminhada coletiva da movência. Trarei estes conteúdos como possibilidade de assentar alguns ecos da experiência proposta, compartilhando percepções e conhecimentos oferecidos por outras corpas/corpos dançantes além do meu.

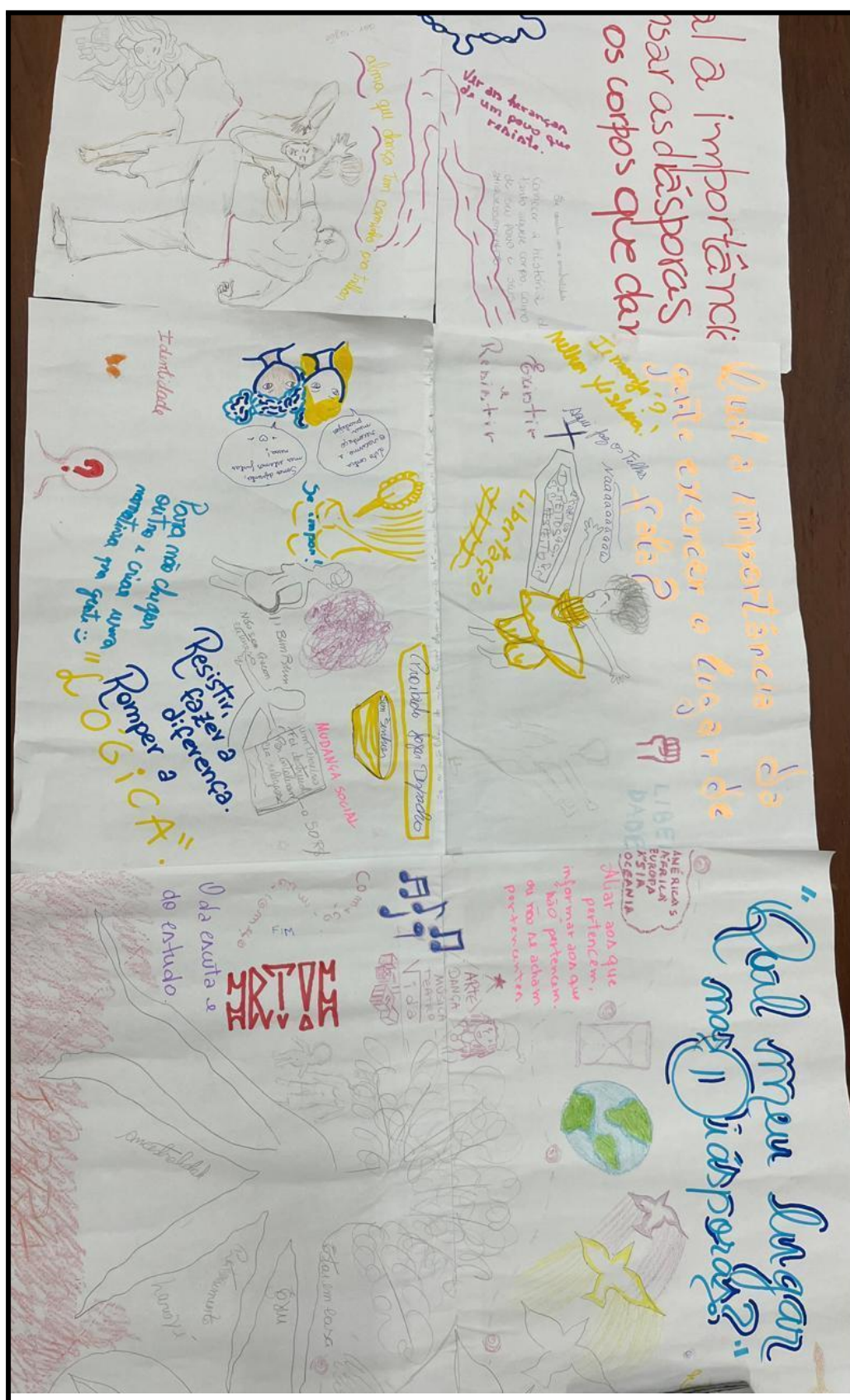
As “grafias riscadas” são uma tecnologia pedagógica que permite materializar uma identidade (temporária) do grupo movente e registrar a dimensão comunitária da pesquisa. O grupo traça um riscado imagético-textual com pontos relevantes que visibilizam como estamos decantando coletivamente os processos de investigação, onde criamos pontos de adesão e/ou afastamento dentro das nossas percepções, sensações e elaborações grupais. Tais reflexões periódicas apontam os caminhos da continuidade da ação, sugerem novas práticas, leituras e/ou outras pesquisas específicas para balizar o caminho coletivo do grupo participante.

Figura 10: Grafias Riscadas



Fonte: Acervo da autora

Figura 11: Grafias Riscadas 1



Fonte: Acervo da autora

Figura 12: Cadernos de Guianças de alguns alunos da turma de Oficina de Dança 5 (da esq. para dir.: Caderno de Leandro Pereira, Cauet da Silva, Julia Arruda, Larissa Pessoa, Nayara Vieira, Íris Claudia) - UFPE 2024



Fonte: Acervo da autora

Ao transitar em alguns ambientes institucionais de ensino, experiências criativas, pesquisa das danças, tais como academias de dança, clubes, escolas, centros culturais, universidades, teatros, reconheço escassas abordagens que dialogam com os aspectos que me mobilizam. Há uma limitação em reconhecer fazeres/saberes dançantes afro-orientados como impulsionadores de ações/pensamentos sobre/para improvisação.

O caráter improvisacional das danças afrorreferenciadas assume uma ação poética e política conjugadas, são oralituras (Martins, 2021), gestos/ atos de fala. Infelizmente, no campo da dança há um inegável desconhecimento sobre o caráter improvisacional das artes negras, muitas vezes relegadas aos olhares folclorizantes. Essa produção artística ou é vista em tons biologizantes, como apontou criticamente Frantz Fanon em *Peles Negras máscaras brancas* (2008) ao ironizar a máxima Senghoriana “a emoção é negra, como a razão é grega”; ou se presentifica nas suposições em torno da cristalização de suas formas expressivas. Essas formas de captura nada têm a ver com o caráter de transformação/criação/renovação das práticas improvisacionais afrodiáspóricas (Ferraz, 2023, p. 41).

Surgiram perguntas: Como os terreiros/terrenos de práticas culturais eminentemente negras podem oferecer pistas práticas/reflexivas para pensar processos de improvisação em

danças? É possível pensar em experiências de improvisação desde uma ótica/ética afrorreferenciada? Quais elementos estão nestas experiências e potencializam exercícios de/para improvisação que agenciam as corpos/os corpos na inteireza da vivência dançante? Como agenciar os valores civilizatórios afro-brasileiros para compreender os aspectos questionados?

Estas são algumas inquietações que mobilizam a presente pesquisa, a improvisação pensada, elaborada e movida desde referenciais/epistemologias afro-orientadas como possibilidade criativa e técnica para permitir um estudo do corpo/da corpa e de sua grafia movente desde/com as coletividades. Explorar a improvisação desde outras perspectivas é encantá-la a partir de outros impulsos.

Assim, divido este trabalho em três capítulos para tratar da improvisação como possibilidade de ação, investigação, experiência e pensamento desde as epistemologias negras, considerando as potentes articulações de alguns modos de mover e ser na diáspora brasileira. No capítulo inicial, “Improvisação: ideias em movimento”, abordarei alguns aspectos do improviso, considerando suas possibilidades de entendimento e relações com universos dentro e fora da dança.

Em uma perspectiva de afunilamento, tratarei de algumas percepções da improvisação dentro das práticas culturais, pontuando aspectos gerais e específicos dentro dos universos do afoxé e dos sambas de coco, desde lugares que movo e sou movida. No capítulo que segue, “Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros”, apresento os elementos conceituais que são terreno fértil para desenvolver a prática, compartilhando as referências que oferecem os contornos epistêmicos e analíticos da investigação e de seus “resultados”. E, por fim, encerrando o ciclo *sankofar*, seguiremos “Entrando nas Improvisações de Povoada”, onde apresento algumas noções com foco nas elaborações práticas para então adentrar as experiências desenvolvidas. As considerações em continuidade sugerem um balanço sobre aspectos do processo vivido na investigação em perspectiva não conclusiva, anunciando a porosidade e a plasticidade das ideias, ao mesmo tempo que assenta e afirma as bases desta etapa da investigação.

2 - IMPROVISACÃO: IDEIAS EM MOVIMENTO

Em uma breve busca de definições dicionarizadas da palavra improvisação, encontro as seguintes enunciações: “ato ou efeito de improvisar (se); Aquilo que foi realizado **sem preparação anterior; Mentir; Dizer ou fazer de repente, sem premeditação, sem elementos precisos; ação, arte de improvisar; arranjar à pressa; fingir; citar falsamente.**”²⁷ (Grifos meus).

Ampliando as noções sobre o termo, compartilho os referenciais etimológicos que oferecem ainda mais subsídios para as ideias deste debate: “Etimologicamente, a palavra “Improviso” deriva do latim IN PROMPTU, “em estado de atenção, pronto para agir”, que vem de IN, “em”, mais PROMPTUS, “prontidão” que, por sua vez, origina-se de PROMERE, “fazer surgir” (Gabriela di Donato Salvador SANTINHO e Kamilla Mesquita OLIVEIRA, 2013, p.10).

As informações encontradas sinalizam que os entendimentos sobre improvisação podem estar relacionados a habilidades, potenciais e possibilidades, tanto quanto ao descuido, falta de preparo e precisão, de esmero, mentira. Nas compreensões socialmente difundidas, tendencialmente a improvisação aparece muito mais conectada ao erro, à ineficiência, a algo que não deu certo e que precisa necessariamente de correção.

Pela etimologia, percebo que o improviso é compreendido como um estado de presença e atenção para a ação que permite “fazer surgir” algo como ato ou efeito desta prontidão. No jogo dos possíveis agenciamentos, considerando as abordagens desta tese, a improvisação se coloca como potencial que assinala modos de agir em consonância com uma fina percepção de si, nunca ensimesmada, e dos contextos, diante de alguma situação que lhe exige resposta imediata, convocando modos de pensar, intuir, que apresentam suas complexidades.

Enquanto acionamento cognitivo, a improvisação “(...) implica pensar também uma forma de cognição que não se vincule estritamente à noção de razão” e nos convida a “rediscutir o enquadramento disciplinar do saber e a refletir sobre como se tem produzido a hegemonia da razão, traduzida na exclusão de outras possibilidades.” (Verônica Teodora Pimenta, 2022, p.75). Considerando a improvisação como conhecimento, possibilidade

²⁷ Ver: <https://dicionario.priberam.org/improvisa%C3%A7%C3%A3o>; <https://www.dicio.com.br/improvisacao/>

educativa e prática que se desenvolve, arrisquei pesquisar brevemente como ela vem sendo movida dentro das possibilidades e relações com diferentes fazeres humanos. Partilho algumas delas.

Ao realizar uma pesquisa em mecanismo *online* e digitar no campo de busca a palavra “improvisação”, além das definições e significados de alguns dicionários, recebi respostas de artigos, portais, vídeos, diretamente relacionadas ao campo das artes, majoritariamente teatro e música com alguns resultados, em menor volume, que conectavam a improvisação à dança.

O Repente e o RAP também aparecem como possibilidades musicais intimamente relacionadas à improvisação, com um grifo positivo para as habilidades específicas de canto e composição poética. Transversalmente, alguns resultados associavam a improvisação à questões de comunicação e oratória. Ao digitar “improviso aprendizagem” e posteriormente “improvisação aprendizagem”, as respostas ganham outras nuances. O mercado oferece cursos de improviso/improvisação relacionados a diversas áreas de atuação, movimentando essa palavra em diferentes direções. No teatro e nas práticas cênicas, o improviso aparece como “ferramenta”, “técnica”, “metodologia” para ampliar a possibilidade expressiva do ator/atriz e ativar o corpo em jogos criativos.

Nas divulgações que encontrei, o público era convocado a compreender a necessidade das habilidades improvisacionais como parte fundamental da formação do/da atuante, sendo que a comédia, a palhaçaria e o *stand up*, eram citadas, muitas vezes, como ações cênicas onde o exercício da improvisação é potencializado. Além de cursos livres, encontrei também duas especializações focadas em improviso no teatro e na música, verticalizando o assunto como uma possibilidade de investigação distinta dentro das áreas.

Na comunicação e oratória, o improviso aparece atrelado à necessidade de falar em público e é vendido como um ativo que será capaz de auxiliar as pessoas “em qualquer situação”. Alguns/algumas profissionais do campo do teatro e/ou artes cênicas aparecem como ministrantes de tais cursos, agenciando as técnicas de improviso movidas nas artes da cena à habilidades de comunicação e oratória.

Ocupam este nicho de ação profissional com diversas abordagens pedagógicas, por vezes relacionadas ao *coaching* e à mentoria, direcionadas a líderes de empresas e/ou equipes, advogados/advogadas, professores/professoras, palestrantes, CEOs, jornalistas, pastores/pastoras, políticos, *podcasters*, *influencers* etc. Nestas abordagens, a capacidade de improvisar denota uma qualidade especial que “vai te diferenciar dos demais”, fortalecendo “sua autoconfiança, criatividade e habilidades expressivas”, “otimizando sua atuação” para o alcance de metas e resultados. O curso de improvisação ou improviso para desinibição

também é vendido para vários públicos, garantindo “derrubar a barreira da vergonha” e do “medo de errar” para que você possa melhorar sua performance e seu desempenho em qualquer situação, “destravando seus potenciais”.

Aqui os vendedores/vendedoras também aparecem como público-alvo, pois, mesmo que trabalhem com o “script de vendas”, dependem do seu poder de estabelecer relação e convencimento para terem sucesso em sua atividade profissional, melhorando seu rendimento e se destacando dentro de uma equipe ou na profissão de autônomo/autônoma. Cursos de improviso em relação a música prometem, entre questões mais específicas sobre melodia e harmonia, ampliar técnicas para que a pessoa aprimore sua linguagem e estilo, agregando valores de performance e interpretação para a atividade musical. Encontrei um curso de improviso relacionado à segurança na prática da escalada, garantindo que a pessoa aprenderá a lidar com as situações surpresas e assim poderá “resolver com segurança qualquer imprevisto na montanha”, para se preservar de acidentes.

Ainda que possamos questionar as abordagens capitalistas que prometem vender a solução para todos os problemas, considerar a improvisação dentro de um processo de ensino-aprendizagem reforça seu lugar de conhecimento desenvolvido, pesquisado e trabalhado. Adquirir algum acervo prévio que lhe possibilite lançar mão de recursos que potencializam o ato da improvisação é fundamental para acionar respostas plurais e “positivas” diante das situações vividas.

Consideremos, por exemplo, a improvisação de um jogador/jogadora de futebol. No desenvolvimento de seu jogo e suas jogadas, o potencial improvisacional desta pessoa pode se relacionar com algo do seu repertório intuitivo e singular, em aproximação à noção da arte de improvisar, mas a realização das ações em improvisação são possíveis e potencializadas por um treinamento que refina seu domínio de bola, suas capacidades físicas-cognitivas, a noção de jogo coletivo, o conhecimento das regras, das características de sua posição no campo, das características de sua equipe, das técnicas de chute e de fundamentos do esporte praticado, entre outros acervos, que são prévios e constantemente desenvolvidos.

Os acúmulos deste acervo no corpo/corpa permitem ampliar a grafia do gesto, as noções de si e as capacidades técnico-físicas para oferecer um outro colorido à performance desta pessoa. No momento da improvisação, esse repertório se alia às possibilidades criativas/expressivas, aos contextos, suas possibilidades e à intencionalidade, em um rápido enredamento de fatores que impulsionam a resposta da corpa/corpo em ação. Majoritariamente, nossa comunicação oral é improvisada e, junto com uma leitura conjuntural, a intencionalidade, as necessidades e possibilidades, lançamos mão do repertório

prévio do conhecimento das palavras, regras gramaticais, léxicos locais etc., para nos colocarmos em relação. Esse repertório prévio não é limitador da espontaneidade convocada no processo improvisativo, antes é sustentação de liberdade ao abrir o leque de possibilidades para se colocar na ação improvisacional.

Verticalizando a atenção para nosso debate em dança, a improvisação alarga campos de ação e descoberta, oferecendo caminhos para a pesquisa poética, criativa, expressiva e técnica da corporeidade.

Quem improvisa não é o corpo, nem uma cabeça pensante, nem tão pouco as “sensibilidades” ou o “espontâneo mais profundo” do bailarino. Quem improvisa é a corporeidade com toda a ideia de integração que a palavra pressupõe. Não o conceito de corporeidade, mas a prática de compreender-se e fazer-se corporeidade: o difícil exercício de desfazer-se de dicotomias em estado improvisacional. Exercício do abandono de dualismos, que pressionam nosso modo de ver e viver o mundo dilacerado entre bem e mal, belo e feio, certo e errado, simétrico e assimétrico, profano e sagrado (Mariana Elias, 2015, p. 176).

Esta corporeidade se coloca em um exercício de movência conjuntural, onde forças são gerenciadas, friccionadas, contidas, fluidas como atravessamentos que não encerram a experiência em um único ponto. No caso desta proposta, a atenção da corporeidade improvisadora também se debruça sobre sua instância povoada de Ser, onde podemos “ser mais de muitos, ser uma mas não ser só”, como nos lembra Sued Nunes em sua canção “Povoada”. Atentar para as relações de co-implicação também é tônica desta proposição, criando uma relação indissolúvel entre singularidade-coletividade.

Coletivizar para se colocar em ação comunitária. Nos ver, se ver, reconhecer-se/distanciar-se no gesto do outro/ da outra como aprendizado de si e de nós, potencializando, pelo mover, o reconhecimento das pluralidades. Detalhando a percepção enunciada, podemos considerar que: Há a singularidade, que já é instância coletivizada de si por um pensamento de corpo povoada; Há a coletividade que necessariamente está co-implicada na ação da singularidade que improvisa.

Deslocar a improvisação do lugar de “qualquer coisa”, afastando-a do entendimento pejorativo, permite que possamos nos colocar diante dela de forma potencializada, abrindo espaço para pesquisar-se (no caso desta tese, pesquisar-se desde a coletividade), convocando-a como possibilidade de ampliação da ação artística por meio da curiosidade, da descoberta, do risco, das co-implicações. Tais elementos precisam ser constantemente experienciados, debulhados, como um processo de escuta, reencontro e ampliação da relação de aprendizados com a improvisação (permitindo que ela nos diga o que podemos aprender sendo sujeita do próprio ato dançante), sobre a improvisação (como área de conhecimento

dentro do grande campo da dança) e desde a improvisação (para se colocar em uma relação sempre inédita diante dos fenômenos que ela sugere e oferece).

Em “Improvisações de Povoada”, a noção de experiência está conectada à “profundidade, qualidade e intensidade com que se vivencia uma situação dada”. Não é apenas o que se vivencia, mas como se vivencia” (Ana Carolina da Rocha Mundim, 2017, p.129). A escuta é considerada a partir da capacidade de estabelecer relações multidimensionais com a experiência e da percepção da coletividade como elemento atravessador decisivo da movência em questão.

Em “IP”, a singularidade e a subjetividade imprimem a camada expressivo-política dos corpos/corpas povoada que movem seus sentidos e significados desde/para a experiência compartilhada. Segundo Pimenta, “A improvisação é um dos meios pelos quais elementos já sabidos e estabilizados nas danças potencialmente abrem-se para contínuas reconfigurações” (2022, p.75). Essas contínuas reconfigurações impulsionam o movimento da descoberta, do risco da improvisação, e em minha percepção, criam um fluxo de afetos onde ela não é um exercício isolado dentro dos fazeres e pesquisas de si, do seu corpo/corpa povoada. Ela é também refinamento de relações técnico-expressivas com repertórios codificados, pois convoca a potência do corpo/corpa no exercício de inteligências diversas, processos cognitivos complexos que qualificam a possibilidade do mover em uma situação (improvisação) ou em outra (dentro da estrutura dos códigos).

2.1 - Tópicos desde/sobre improvisação nas práticas culturais afro-brasileiras

Nos solos das movências afrodiaspóricas do Brasil, os corpos/corpas estão há tempos experimentando o improvisar. Eles fazem isso com a sabedoria da festa-luta que move as poéticas e possibilidades de Ser. Com a tecnologia da criação e do deboche, subvertem modelos de comportamento que diariamente remontam capturas e batismos que tentaram apagar o que no corpo e na memória se inscreve, como nos lembra Leda Maria Martins. O apagamento falhou e vai continuar falhando enquanto a pulsão do gesto, da voz, do tambor, do encontro, do girar, do ritualizar estiver viva, (re) (in)plantando nos territórios dos chãos e dos corpos as novidades ancestrais que insistem em permanecer diariamente anunciando como continuar.

Autores e autoras anteriores a mim já pegaram a visão e trouxeram este debate para a área, colaborando para assentar as danças afrodiaspóricas brasileiras dentro de imaginários da improvisação enquanto prática artística. Não se trata de um assunto novo. A tessitura é vasta e muitas/muitos colaboram com seus fios. A intenção é tentar fortalecer a trama acrescentando mais um. Trata-se de agregar minhas percepções a esta coletividade de vozes e, talvez, trazer minha elaboração de ideias como algo que pode ser novo. Trata-se também de verticalizar a percepção para elaborar uma improvisação afro-orientada, nascida de epistemologias negras e, conseqüentemente, dar a ver a escassez desta abordagem dentro do improvisar em danças como organização e debate de conhecimento na área.

Esta investigação considera que

Mais do que transformar a maneira como a dança pode se dar tendo as culturas negras apenas como referência cultural ou estética, é necessário que haja uma transmutação, uma mudança de paradigma, uma descolonização do modo como concebemos, apreendemos e criamos dança a partir das perspectivas próprias das culturas negras (Paula, 2019, p.13).

São as vivências de uma corpa que se coletiviza ao circular por encontros das práticas culturais afro-brasileiras na cidade do Recife que abrem campo para pensar o tema central desta pesquisa: uma perspectiva de improvisação em dança orientada por epistemes afrodiaspóricas. A pesquisadora e docente Dr^a. Gabriela Santana pisa no solo das afrodiasporas para investigar marcialidades negras, nomenclatura trazida pela autora, e propor processos de improvisação nutridos pela capoeira angola e pela Esgrima de Machete y Bordón, uma arte marcial afro-colombiana.

Na relação de investigação com práticas culturais afro-diaspóricas, precisamos nos mover para “(...) compreendê-las e praticá-las, desde seus princípios” o que nos exige “engajamento para experienciá-las e refleti-las de modo imbricado aos territórios afrodiaspóricos” (2022, p.14). Foi justamente na articulação corporal, na movência, que me pus a perceber similaridades nas especificidades, para reconhecer os elãs conectivos embasados pelos valores civilizatórios afro-brasileiros que permeavam e (se) reinventaram (n)as diferentes práticas culturais afrodiaspóricas onde transitava. Encontrei a possível rota para as relações que fazem os caminhos de formulação da ideia de “IP”, uma proposta artística-pedagógica-criativa afrodescendente, política e antirracista.

Foi desde o estar que elaborei reflexões sobre como tais práticas mobilizam o encontro dançante também a partir da improvisação como tecnologia criativa, social, signica e ritualística. Ao fazer estas considerações não estabeleço parâmetros fixos, mas compreendo

alguns pontos de sustentação que permitem traçar linhas para o desenvolvimento das ideias aqui compartilhadas.

Confluindo para as observações supracitadas, o corpo/a corpa foi arcabouço de pesquisa fundamental, pois corporificar a movência que pulsava nos diferentes territórios vivenciados ofereceu formas de elaboração preciosas. Trago um entendimento da palavra movência, em conexão com a tecnologia *Sankofa*:

Movência não é trazida como alternativa para a palavra movimento mas sim como significado interdependente de um mover-vivência-experiência conectado ao arcabouço de memórias, sentidos e afetos singulares, coletivos e ancestrais que se dinamizam ao mover, gerando sempre um novo momento/movimento de vivência/experiência preenchido de anterioridade (Ivana Motta, 2021, p. 2816-2817).

Esta proposta de pensamento-ação em improvisação nasce do ato de pisar o coco, de pulsar com a massa nos passos do baile black/baile charme, vivenciar o hip hop, o frevo, de entrar na roda da ciranda, de mover o ijexá nos cortejos da dança do afoxé. É de um corpo/corpa que está no encontro das movências, na rua, nas rodas, nos xirês... um estar junta que é também o ato de co-mover, mover com, mobilizada pelo engajamento comunitário que aciona a disponibilidade/vontade de fazer parte de muitas formas, para compor e nutrir a continuidade do momento com a porção de axé que posso ofertar.

Cabe registrar que não há romantismo nesta colocação. Percebo que nas experiências compartilhadas destas práticas culturais há a circulação de diferentes energias e intencionalidades, estabelecendo ambientes e vivências dinâmicas. Abrem-se espaços férteis e festivos de encontro, alegria, prazer, descoberta e se estabelecem zonas de ruído, conflito, disputa e enfrentamento. Não sinalizo estas energias como antônimos e sim como constituintes de um momento vivido, que também altera os modos de mover os corpos/ as corpas.

Certa feita, em uma roda de coco, um rapaz ficou injuriado, com ciúme de sua companheira pelo modo como ela e um outro rapaz estavam interagindo na roda. Para expressar seu estado e mandar o recado do seu descontentamento, ele entrou na roda para pisar o coco com o seu “oponente”. Dançaram um “coco luta” que eu nunca tinha visto/sentido antes. Inicialmente, era perceptível que o “enciumado” entrou na roda com “intenção ruim”, como diz o povo por aqui, com intenção de briga. Corpo armado e mais rígido, dançando com projeção do tronco para frente e os braços mais atrás; a marcação do pé feita com pisadas muito enfáticas no chão, em um movimento de afirmação, algo que na

sambada de coco se marca, mas tem uma relação muito mais rítmica... ali, a rítmica estava secundarizada.

Pisar o chão tinha a intenção de fincar aquela presença no espaço, marcar território; ele se mantinha sempre de frente para o outro, o olhar era fixo e desafiador. O “causador do ciúme” estava em outra postura, gingando o coco no espaço, trabalhando as lateralidades, giros e volteios, brincando com o foco dos olhos e cantando os versos de resposta às músicas entoadas. Gradativamente a energia do “enciumado” foi lida e/ou contaminou o “causador de ciúme” e a interação deles ganhou outro tom: o corpo do “causador de ciúme” se aproximou mais do estado do corpo do “enciumado” e aí o coco pegou força.

A dinâmica estabeleceu uma “zona de conflito” (lindamente dançada) dentro de uma prática que, *a priori*, não convidaria a este tipo de interação. O Estado dos corpos/corpas que ali moviam deram outra textura aos gestos, amplificando um campo energético, da ação que co-implicou a roda em cantos e palmas volumosos. Ao perceber essa chegada coletiva na ação musical da sambada, o grupo que estava tocando subiu sua energia junto, trazendo mais realce na marcação do pandeiro e do bombo e na chamada da voz, convocando a ênfase da resposta das outras vozes.

Consequentemente, esse pulsar das sonoridades, dos corpos/corpas em canto e palma chegavam de volta aos corpos/corpas em dança enredando o circuito de afetos e trocas do momento. Houve uma reverberação ampliada da intencionalidade e energia daquela dupla em dança que foi ecoando em outros aspectos da sambada, o que não significa dizer que a intenção de todas as pessoas se voltou para uma energia conflitiva. Significa afirmar o eco, a reverberação de ação, a roda inteira se envolveu, de diferentes formas, com aquele “coco luta” que instaurou outro momento na sambada. Essa experiência sinaliza que as possibilidades estão postas, numa encruzilhada aberta para ficções e fricções.

Vou aproveitar esse caso para desenvolver algumas reflexões, no intuito de visibilizar as percepções que me tomaram ao viver/perceber as práticas culturais como mobilizadoras de meu pensamento em improvisação. Estes pensamentos se organizam também a partir de uma relação com bibliografias e registros que oferecem subsídios teóricos-conceituais para a produção deste texto.

2.2 - Passando na encruza

Início ampliando reflexões sobre os potenciais improvisacionais das práticas culturais afrodiáspóricas do Brasil, considerando alguns aspectos sobre as próprias práticas em si. Como nos lembra Leda Maria Martins (1997) “A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas”, constituída de saberes múltiplos e polissêmicos. Segundo a autora, referenciando o acervo sagrado-filosófico afrodiáspórico, encruzilhada é “ponto nodal” da dinâmica da vida e do mundo, um complexo lugar de interseções e entrecruzamentos “nem sempre amistosos”. Leda registra que desde 1991 utiliza a noção de Encruzilhada como conceito mobilizador de sentidos, e peço licença a esta grande mestra para fazer uso de suas palavras:

(...) a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. É assim, como pensamento e ação, locus de desafios e reviravoltas; compreensão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também políticas, em seu espectro amplos (Martins, 2021, p. 51).

Segundo a autora, é nesta perspectiva que se constroem as epistemes africanas e afrodiáspóricas, nos oferecendo possibilidade de leitura e relação com fazeres de “trânsitos sistêmicos” que agenciam saberes culturais entremeados a “concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos”(Martins, 2021, p.51).

Para mim, é aí que mora a potência e é aí que mora o perigo... A camada de complexidade que se acrescenta nas relações com estas práticas está posta. Cabe pensar com esmero os modos e os objetivos das aproximações com este universo. Qualquer tentativa de análise que pretenda dar conta de todos os vastos elementos das práticas culturais afrodiáspóricas do Brasil estará tendencialmente condenada a falhar, uma vez que há de se considerar as nuances territoriais, as mudanças temporais, as transversalidades sociais, as agências dos corpos/corpas que movem tais práticas como atravessamentos dinâmicos que remodelam os fazeres. Nossa percepção *a priori* não daria conta desta vastidão de elementos, entre outros que nem citei aqui.

Isso não implica desconsiderar produções profícuas relacionadas a estes contextos nem ignorar a sustentação de fundamentos que permitem aglutinar sentidos compartilhados

presentes nas diversidades, mas implica em considerar as nuances que criam contornos escapáveis aos nossos possíveis campos de análise e entendimento.

Por outro lado, um olhar superficial que não alcance a profundidade da encruza e desprezive elementos filosóficos, culturais e sociocosmológicos destas movências, pode gerar conclusões apressadas, fixadas ou mesmo estereotipadas que não conseguem contemplar as sofisticações, informações e conhecimentos que circulam, de diferentes formas, em uma roda de capoeira angola, por exemplo. A encruza tem seus mistérios e eu respeito isso, certamente. Adentro com desejo de conhecer até onde me for possível e permitido, permanecendo atenta aos vários modos de comunicação. Conhecer não com finalidade de pesquisa apenas, conhecer como movência de vida e afeto.

O debate compartilhado neste trabalho carrega incompletudes, limitações. Entendo que é o encontro continuado com diversas elaborações corporificadas, textualizadas, encantadas, imaginadas, que pode proporcionar uma percepção mais ampla e conexa sobre as práticas culturais.

2.3 - Compreensões sobre o Afoxé e os Sambas de Coco

As práticas dançantes implicadas no complexo de sentidos e ações das práticas culturais afro-brasileiras são movências de saberes, memórias, ancestralidades, presenças e cosmopercepções africanas (re)elaboradas na diáspora do país.

Na diáspora os corpos descendentes de africanos reinventaram danças a partir de visões ancestrais buscando sobretudo o espírito de pertencer a um lugar a fim de reencontrarem filosofias herdadas dos ancestrais e o pensamento das ações afirmativas reveladas em dança e música. Capoeira, jongo, coco, danças que emergem com características diversas vindas de lugares distantes. Não conseguimos delimitar suas únicas raízes porque as suas formas são diferenciadas. Hoje são patrimônio tanto brasileiro como da humanidade seus movimentos apresentam a gravidade do corpo em direção à terra e transitam em todos os espaços possíveis. O surgimento dessas danças baseia-se nos fatores históricos e políticos, várias etnias cruzadas que se entrelaçaram de diferentes lugares, desde interiores das costas marítimas africanas até os pacíficos e atlânticos das Américas. Elas não cabem num corpo afro-diaspórico, porém, na diáspora dos corpos. (Tsumbe Maria Mussundza, 2018, p.50)

Não se trata de uma coleção de gestos e passos, mas de sofisticados movimentos que reconhecem a dança como significação de vários aspectos da vida e como possibilidade de continuar existindo. Não digo sofisticados como uma referência exclusiva a uma

complexidade técnica, algo que na dança é muito valorizado. Decerto, não ignoro a complexidade técnica de gestos presentes nas diversas danças afro-brasileiras, danças negras, práticas culturais moventes, apesar do imaginário limitado de que a técnica, como valor e complexidade do gesto, mora em práticas dançantes eurocêntricas e brancas.

Discordo de abordagens que narram os fazeres das danças africanas e afrodiaspóricas como “natural” dos corpos e corpos, ou mesmo sustentam uma noção folclorizante, romantizada e racista onde “a imperfeição técnica do homem primitivo é de força decisória na criação das magias das culturas naturais” (Mário de Andrade, 1945). Todavia, a sofisticação a que me refiro na frase supracitada está no porquê do gesto, no porquê se move, seu modo de realizá-lo, a intenção que o preenche de sentidos dentro do complexo de significados contextuais e ancestrais que nutrem aquela prática. Assim compreendo a abordagem do afoxé e samba de coco que compartilho neste texto.

Vou propor um olhar sobre as práticas recortadas para este estudo, considerando que, como minha corpa/corpo é arcabouço de pesquisa, outras experiências, como as vivências nos bailes black, no frevo, no maracatu, por exemplo, que aqui não relatarei de forma central, podem se enredar às percepções, surgindo breves menções que temperam as reflexões centrais.

Não pretendo fazer uma relatoria histórica e biográfica do afoxé e dos sambas de coco, antes interessa-me falar destas práticas sob o viés de movências de vida que convocam tantos sentidos e pessoas na continuidade (re)inventiva de suas existências, relacionando também estas práticas ao amplo cenário contextual onde se inserem. Observo/movo estes dois fazeres do/no território que habito há 14 anos, a cidade do Recife em Pernambuco, uma capital, contexto urbano de fortíssimas desigualdades sociais e de um pulso vital de cultura como identidade desta territorialidade. Também local de cooptação da cultura para fins turísticos e midiáticos, contexto que interfere também nos modos organizacionais dinâmicos destes fazeres. Registro que coco e afoxé estão presentes em outras partes do país, carregando suas variações territoriais e sociais que criam especificidades em relação a seus contextos, além de considerar que, dentro do mesmo território, existem pluralidades em suas manifestações.

2.3.1 Afoxé - viver e corporificar em movimento afro ancestral

Meu terreiro é de Xangô
Na ladeira dá pra ver
Uma casa branca
Ali é meu Ylê

(letra da música “Meu terreiro é de Xangô- Afoxé Oyá Alaxé)

A palavra afoxé²⁸ em iorubá significa “a fala que faz acontecer”. Este termo já foi utilizado como expressão para designar vários grupos afro carnavalescos, principalmente em contexto baiano da cidade de Salvador, mas hoje se relaciona a uma prática específica que sustenta características próprias de cunho cultural-ritualístico. Também aparece em algumas bibliografias²⁹ como designação para um instrumento musical percussivo feito de cabaça e uma rede de contas que também recebe o nome de Agbê ou Xequerê.

Vou tomar como referencial a definição trazida pela professora de dança, artista, pesquisadora e escritora Olefun Helayne Sampaio, ao ofertar uma leitura sobre o afoxé como prática cultural:

Afoxé é a manifestação do candomblé na rua, fundamentado nas tradições religiosas e culturais da comunidade de terreiro qual foi criado e fundado recebendo os cuidados religiosos de uma Yalorixá e um Babalorixá. Ele também se configura como um movimento de resistência, valorização e de afirmação da identidade cultural afro-brasileira (Sampaio, 2022, p.80).

Dando uma noção de quem fala, Helayne hoje é uma das forças motrizes do Afoxé Oyá Alaxé³⁰, coletivo cultural que nasceu na cidade do Recife no dia 10 de abril de 2004. É formada em dança pela UFPE, mestra em educação pela mesma instituição e descendente direta (neta) de Mãe Amara (*Yá Obá Meji*), uma das principais lideranças afrorreligiosas do Estado de Pernambuco.

No terreiro *Ilê Obá Aganjú Okoloyá*, fundado em 1945, *Obá Meji* cuidou de sua família de axé auxiliando na permanência de saberes religiosos Nagô na cidade do Recife e

²⁸ Em pesquisas e leituras percebo que há uma disputa em torno do termo, ou pelo menos algumas incertezas que nos convidam a ter cuidado com definições taxativas. O etnomusicólogo Guerra Peixe (1981) sugere outra possibilidade de leitura da palavra. Segundo ele, Afoxé deriva de *áfosheh*, palavra que chega ao Recife vinda de influências religiosas dos sudaneses nas práticas sagradas bantos.

²⁹ Encontrei esse uso da palavra no livro “Danças de Matriz Africana- antropologia do movimento” de Raul Lody e Jorge Sabino (2011).

³⁰ Atualmente, o Afoxé Oyá Alaxé é formado majoritariamente por mulheres, em maior número jovens, negras e periféricas. Também há presença de crianças e homens. Mantém sua sede no bairro de São José em Recife, no Pátio São Pedro e realiza suas práticas em cultura e ação social atuando principalmente nas periferias durante todos os períodos do ano em diferentes territórios do Recife.

no Estado de Pernambuco. Mãe Amara teve uma participação política na defesa das religiosidades afro-brasileiras e atuou decisivamente junto a outras importantes Yalorixás e Babalorixás em tempos de luta contra as leis que criminalizavam as práticas sagradas negras e afro-indígenas no Estado, sendo figura de destaque na luta por direitos das comunidades de terreiro em suas diversas práticas sagradas.

Hoje, a Yalorixá Maria Helena Sampaio, *Oyá Tundê*, filha carnal de Mãe Amara e mãe carnal de Helaynne Sampaio, cuida deste importante Ilê. Ela segue o compromisso sociopolítico aprendido com sua mãe, mantendo diversas iniciativas que projetam o *Ilê Obá Aganju Okoloyá* como um espaço de amplo valor comunitário. Mãe Maria Helena fundou a rede de Mulheres de Terreiro de Pernambuco para “(...) potencializar a voz de meninas mulheres nas *egbés*³¹” (Sampaio, 2022, p.32), fortalecendo as mulheres de axé.

Seu propósito também passa por defender as filosofias advindas da vivência de terreiro como importantes acervos de sociabilidade para a formulação e aplicação de políticas de proteção ao sagrado afro-ancestral. A Rede também dialoga com a sociedade em geral, encampando ações pelo fim da violência contra as mulheres e combate ao racismo. As ações sociais desenvolvidas neste solo sagrado-político movimentam arte e cultura como tecnologias de transformação de seres e vidas, rumo à construção de uma sociedade mais justa.

Helaynne Sampaio pesquisa a pedagogia *Nagô Ajô* que nasce diretamente de seu pertencimento e vivência no chão do terreiro de sua família e coordena o *Balé Nagô Ajô*³², um coletivo de pessoas que dinamiza a metodologia pesquisada dentro das movências do afoxé e como sustentação de um grupo profissional da arte da dança.

Formado por dança, canto e percussão, o afoxé é um movimento cultural que sai às ruas para uma ocupação em forma de cortejo, principalmente no momento do carnaval.

Carrega símbolos e signos relacionados ao terreiro de onde descende ou se conecta. Majoritariamente, os afoxés de Recife possuem um estandarte e *Babalotin*, que são carregados por pessoas específicas, com legitimidade e autorização para tal, atendendo às regras e preceitos. O *Babalotin* é um símbolo religioso de proteção e poder do Orixá que cuida do afoxé em suas andanças na rua, um fundamento materializado em uma estatueta

³¹ Comunidade, família.

³² “(...) é importante ressaltar que o termo Balé foi inspirado e faz referência ao Igbalé, casa de egungun (ancestrais) de tradição africana sendo o primeiro grupo a nascer com esse sentimento de ressignificar o vocábulo da dança. Utilizar o termo Balé sob esta ótica significa saudar nossa tradição nagô, herança cultural africana em diáspora, criando sentimento de pertencimento ancestral e valorizando o conhecimento afro diaspórico” (Sampaio, 2022, p. 96-97).

cuidada com diversos axés e que vai à frente do cortejo. Assinalando as relações sagradas sustentadoras do afoxé, temos este relato:

Nosso afoxé nasceu a pedido de Oyá, Mainha conta que quando foi colocar os búzios para tirar o odú³³, para fazer a obrigação anual para nosso orixá, Oyá Bamilá disse que ela tinha que ter seu próprio instrumento de trabalho e pediu para que escolhesse entre o maracatu e o afoxé. Mainha escolheu o afoxé com o desejo de levar para as ruas a tradição do nosso ilê (Sampaio, 2022, p.80).

Importante notar que na citação anterior, Oyá pede um “instrumento de trabalho” que pode ser Maracatu ou Afoxé. O pedido ancestral coloca uma dimensão da cultura como prática de trabalho e como dimensão presente e possível neste espaço sagrado que atua de forma ampliada. Muitas pessoas de axé afirmam que determinar o terreiro “apenas” como um espaço religioso é desconsiderar as múltiplas potências deste território de acervos culturais, educacionais, organizativos e sociais das africanidades (re)elaboradas na afrodíaspóra brasileira. Pela ação do Afoxé Oyá Alaxé - também de alguns outros afoxés da cidade do Recife - o trabalho indicado por Oyá é artístico, social, político e cultural, capaz de visibilizar os saberes dos terreiros, as forças ancestrais das divindades e assentar na ampla sociedade a exigência do respeito às práticas sagradas afro-brasileiras.

No seu ciclo de apresentações o carnaval é um momento de dar visibilidade aos aspectos e valores sociais que compõem as bases da cultura africana no Brasil onde os afoxés se inserem. Destacam-se a música, dança, o vocabulário, os símbolos, os gestos, as vestimentas e demais elementos que circunscrevem estes grupos e fazem deles uma representação do candomblé na rua (Ester Monteiro de Souza, 2010).

A corporeidade movida no afoxé deriva das gestualidades e movências dos orixás em articulações criativas que abrem campos plurais para o mover conectado aos princípios basilares dos “pés de dança”³⁴ das divindades. Considerando vivências e pesquisas, percebo que não há um padrão destas movências. Helaynne Sampaio, com a pesquisa de sua pedagogia própria, estabelece modos de articulação elaborados em 13 categorias intituladas “*Ijó*”³⁵, sempre relacionadas a um orixá (*Ijó Obá Nagô*, *Ijó Exu Nagô*, *Ijó Oyá Nagô*, entre outros) indicando o nascedouro dos “Pés de Dança Nagô” registrados pela autora. O Afoxé Oyá Alaxé move sua dança a partir deste local de investigação.

³³ Odu (caminho), dentro do contexto do candomblé Iorubá é um elemento que diz sobre as trajetórias de vida de cada pessoa e as possibilidades de cuidados e potencialização para melhor desenvolver e viver a existência.

³⁴ Termo utilizado para referenciar as movimentações/coreografias dos orixás.

³⁵ Significa Dança em Iorubá

Figura 13: Cortejo Afoxé Oyá Alaxé na cidade de Olinda/PE



Crédito: J. Preto

Ao circular nas ações culturais onde os afoxés se inserem, observo que as possibilidades são diversas, tendo coletivos que explicitam de forma mais direta as gestualidades advindas diretamente do conhecimento das partituras dos orixás, por vezes até tendo uma figura que carrega vestimentas e paramentas para assentar a representação mais fidedigna, e outros que sinalizam em gestos referenciais as relações com estes acervos, trazendo, por exemplo, os gestuais do Abebé³⁶ de Oxum, o movimento da espada de Ogum

³⁶ Abebé é um espelho de mão redondo, paramenta de alguns/algumas orixás, dentre eles/elas Oxum. Símbolo de poder e contemplação é peça indispensável nas roupas cerimoniais das divindades que o carregam. Em terras Iorubás, Osun carrega um leque e não um espelho. Trata-se de uma adaptação da religiosidade afro diaspórica de raiz Iorubá no Brasil.

ou do Ofã³⁷ de Oxossi dentro de uma construção estética e artística que acessa outras possibilidades do dançar, mantendo conexão com elementos destas danças negras e com a noção de um corpa/corpo memória que se coloca em relação aos contextos dançados.

Há uma forte imbricação música-dança, sendo o Ijexá o ritmo predominante no afoxé. Ijexá, que, apesar de elemento rítmico-sonoro, muitas vezes é relatado também como movimento corporal, mobilizado pela cadência que convoca qualidades de movimento relacionados aos elementos míticos-epistêmicos dos orixás.

De todos os toques sacros do candomblé de Ketu, o Ijexá é provavelmente o mais suave. O ritmo é suave e cadenciado, emoldurando a dança dengosa e sensual de Oxum e Logum. De ritmo dos terreiros, o Ijexá acabou também chegando ao carnaval, a partir da criação dos afoxés baianos, no final do século XIX. (...) O toque do Ijexá busca descrever, então, a cadência sedutora e feiticeira das águas (Rodrigo Lemos Soares, 2019, n.p).

A percussão é a tônica da sonoridade, com a presença de atabaques, agogô, agbes, timbau. O canto emanado pelo afoxé ao sair às ruas, é preenchido de conteúdos político-afirmativos, contemplando a memória negra, valorizando e convocando à luta antirracista e compartilhando conteúdos específicos relacionados aos/às orixás, com poéticas cantadas a partir das características míticas destes/destas ancestrais. Ao falar do Afoxé Oyá Alaxé, Sampaio descreve a seguinte estrutura:

Nosso afoxé é formado por dança, canto e percussão e traz no seu corpo dois elementos importantes: a Yalotin e o estandarte. O canto é chamado Efufulelé Nagô; a percussão Obá Nilú, e o corpo de dança de Balé Nagô Ajô. A Yalotin, senhora da festa, é a representação ancestral feminina da nossa orixá, ela é a força, o axé e nossa proteção nas ruas. O afoxé Oyá Alaxé foi o primeiro afoxé a sair com Yalotin. Mainha narra que no ano que nosso afoxé foi criado, todos os afoxés tinham como entidade o Babalotin. Nossa Yalotin foi criada por Vovó, Pai Paulo e Mainha. Ela explica que a justificativa de se criar uma entidade feminina ancestral deu-se por ela ser mulher e estar à frente do afoxé, por isso essa energia deveria ser também feminina (Sampaio, 2022, p. 82).

Abro um parêntese para assinalar que em Recife apenas o Oyá Alaxé carrega a *Yalotin*, todos os demais saem com *Babalotin*. Afirma-se a característica matriarcal deste coletivo pela história do Terreiro de Mãe Amara e pela história de formação e atuação deste afoxé. As lideranças deste espaço cultural são mulheres que registram isso como um lugar político e ético na condução dos processos desenvolvidos. Na maioria dos afoxés de Recife, o masculino ainda ocupa lugares fundantes na organização e gestão dos grupos,

³⁷ Paramenta de arco e flecha, símbolo de caça, pertencente à Oxóssi e outras divindades do clã dos Odés (caçadores/caçadoras).

desencadeando, entre outras demandas, a discussão sobre as relações de gênero dentro das manifestações.

O afoxé, conectado visceralmente ao terreiro, carrega consigo as éticas e estéticas deste espaço também no seu modo de operar na ampla sociedade como ação cultural negra. “Nos afoxés tradicionais, os costumes, os sentimentos, e as ideias estão representados na maneira de vestir, de dançar, de tocar, de saudar e conectar com os orixás e ancestrais” (Sampaio, 2022, p.81).

Entretanto, não se pode tomá-lo como manifestação que já “nasce pronta” uma vez que “Afoxés e religiões não podem ser vistos como frutos da natureza e, por conseguinte, seus liames foram estabelecidos em processos variados ao longo do tempo como forma de resposta para diferentes fins” (Ivaldo Marciano de França Lima, 2009, p. 146). Este apontamento dimensiona o caráter de transformação e nos convida a observar estas práticas culturais também com sua existência processual de construção e desenvolvimento, em diferentes tempos e com diferentes propósitos.

Declarado patrimônio cultural imaterial do Recife em 2023, o afoxé assenta memórias e imaginários da cultura negra local por meio de suas articulações estéticas e culturais, produzindo efeitos que ecoam em diversos aspectos da sociedade e dos fazeres da arte da dança³⁸.

Sou desfilante³⁹ do Afoxé Oyá Alaxé desde 2023, coloco-me neste coletivo durante alguns meses para compor o corpo de dança do afoxé durante os desfiles de carnaval. Esta prática é comum nas coletividades culturais de Recife. Os maracatus, caboclinhos, afoxés, bandas percussivas, blocos afro etc., recebem pessoas interessadas em participar dos desfiles nesta época, não gerando um vínculo contínuo do/da participante com aquele coletivo. Buscando um envolvimento maior com este espaço que me é caro como relação de afetos, vivência e aprendizagem, também participo de outros momentos com o grupo, como oficinas, formações e alguns ensaios e apresentações que surgem para além do circuito carnavalesco.

Acompanho este Afoxé desde 2011, pelas intersecções de trabalho no mercado da cultura da cidade e pela aproximação com Helaynne Sampaio, que é profissional da área da

³⁸ Considero importante registrar um movimento que acontece aqui em Recife puxado por Helaynne, onde a dança de afoxé reivindica assento dentro do campo da dança, disputando espaço nas ações institucionais da área no âmbito privado e público, como o Festival de Dança do Recife, política, cultural, municipal, que já tem mais de 20 anos de existência. As pessoas praticantes/pesquisadoras das danças de afoxé também realizam movimentos próprios e fomentam lugares específicos para o debate sobre este modo de dançar. Isto é bem interessante porque, afirma uma possibilidade de existir em dança dentro da manifestação cultural e ao mesmo tempo abre um campo de leitura próprio que valoriza de forma singular a corporeidade dentro da manifestação.

³⁹ Nome usado no Afoxé Oyá Alaxé para as pessoas que se envolvem com o grupo para participarem dos cortejos de carnaval.

dança. Virava e mexia nos encontrávamos em uma oficina, curso, roda de diálogo, nos cenários e oportunidades relacionadas aos nossos trabalhos como artistas e pesquisadoras. Recebia as divulgações da Casa Rosa, localizada no Pátio de São Pedro⁴⁰, bairro de São José, sede do Afoxé Oyá Alaxé e da escola de dança de Helaynne, e sempre desejei estar lá de forma mais continuada. Devido à distância entre minha casa e a área central do Recife, alguns empecilhos se colocavam pelas relações com trabalho, demandas com filha, casa, estudos etc. Em 2023 chegou o momento em que as dinâmicas conversaram e pude participar das movências do afoxé como desfilante desde então.

Um ponto importante é que minha filha Aidê foi comigo e se envolveu com a percussão, sendo convidada, mais cedo que eu, para adentrar um espaço de valorização da cultura negra que mexe e fortalece sua identidade e pertença como uma jovem afro-brasileira.

⁴⁰O Pátio de São Pedro é constituído por um casario e pela Igreja de São Pedro dos Mártires, um conjunto arquitetônico tombado, e que tradicionalmente abrigou apresentações das culturas populares e também carnavalescas. A estátua de Solano Trindade, que faz parte do Circuito da Poesia, está localizada no Pátio de São Pedro, local em que se realizou por mais de uma década a Terça Negra, evento cultural em que toda semana, nas terças-feiras, se apresentavam grupos musicais, como maracatus, afoxés, samba reggae (Guillen, 2018, p.4).

Figura 14: Eu e minha filha Aidê na Sede do Afoxé Oyá Alaxé antes da apresentação no Carnaval do Recife 2024



Fonte: Acervo da autora

Figura 15: Eu e minha filha Aidê com outras integrantes do Afoxé Oyá Alaxé - Recife/PE 2024



Foto: J. Preto

No Oyá Alaxé começamos a nos encontrar por volta do mês de setembro e permanecemos em encontros constantes até fevereiro ou março, a depender da data do carnaval, para os ensaios e aprendizados — que não só das partituras corporais. Somos reconhecidas no meio dos afoxés como “as borboletas”, em referência a uma das representações de Oyá, a dona do nosso afoxé. Uma das características da nossa comunidade cultural é a beleza que se expressa nos gestos, figurinos e adereços. Nas conversas que temos durante os encontros, a beleza é trazida como um valor, um modo de oferecermos o melhor a Oyá quando colocamos o afoxé na rua, honrando sua força e reverenciando sua existência.

Há um tempo de preparação, concepção dos figurinos, escolha de tecidos em questão de qualidade, cor, estampa, concepção e feitura dos adereços, decisão sobre os calçados, etc., revelando um cuidado com a imagem do afoxé a cada ano. Sempre usamos algo na cabeça, convocando o formato da borboleta, em alusão a uma coroa e a força do nosso Ori. Como um interdito, não podemos usar o figurino ou parte dele fora dos contextos do afoxé, pois eles são trazidos como uma oferenda a Oyá.

Vivenciamos a ética do espaço como modo de perceber que estamos entrando coletivamente em um território repleto de significados que, em minhas análises, são ponto direto de conexão com os valores civilizatórios afro-brasileiros. Reconheço todos eles nos modos como relacionamos música-dança-voz, nos valores aprendidos no terreiro que ajudam gerir espaço observando as hierarquias organizativas que permitem a ação acontecer e são pensadas a partir do tempo de colaboração de cada pessoa dentro do afoxé e o acúmulo de conhecimento sobre o universo da dança e dos princípios que regem esta comunidade cultural.

Os valores mítico-ancestrais constituintes das coreografias, o modo como todos nós somos co-implicados em zelar pelas crianças e os mais velhos durante o cortejo na rua, as longas conversas com aprendizados orais preciosos nos encontros, a forma como conseguimos interagir também ludicamente durante ensaios e apresentações, os espaços de compartilhamentos de experiências e memórias singulares para colaborar e alimentar a instância comunitária, os espaços abertos para que possamos levar nossas expressividades e relações com os gestos propostos revelam uma rede de sentidos vitais para a permanência deste afoxé.

Figura 16: Parte das “Borboletas” do Afoxé Oyá Alaxé no Terreiro Ilê Obá Aganjú Okoloyá. Recife/2025



Da esq. para dir.: Eu, Daniela, Priscila, Júlia, Cecília, Helayne, Lhaysa, Ana Bendita e Aidê.

Foto: J. Preto

Falo sobre afoxé desde este breve traçado sobre o Oyá Alaxé, acionando a possibilidade de partir de um espaço onde tenho inserção e consigo corporificar motivos deste pesquisar para irradiar percepções ampliadas sobre o assunto. Tal registro panorâmico almeja dar uma dimensão intercambiada da pesquisa corporificada e os aspectos bibliográficos de modo a reafirmar a característica vivencial como dado investigativo central. Não tomo a minha experiência como definidora de uma noção que contempla todos os afoxés, até porque, como sinalizei anteriormente, tal intenção não me acompanha. Também não desejo fazer um relato particularizado, ignorando o caráter desta escrita acadêmica. Antes, desejo partir dos solos que piso e habito com as coletividades para apresentar reflexões teóricas, conceituais e afetivas que criam os contornos necessários ao traçado das ideias que partilho nesta tese.

2.3.2 - Os sambas de coco - Nas pisadas dos terreiros...

Assim como o afoxé, acompanho os sambas de coco desde que cheguei em Recife, 2011. Registro a diversidade desta manifestação em diferentes espaços e vivências onde pude ver/sentir os sambas. Os sambas de coco se apresentam com muitas formas e sobrenomes, o que nos alerta para a impossibilidade de considerar superficialmente um macro cenário homogêneo. Samba de coco de mazurca, de senzala, de trupé, de sala, de beira de praia, de umbigada, de bombo, lugares onde se abre a roda, outros onde se dança de frente para o Mestre/Mestra que conduz a sambada, diferentes jeitos de tocar o pandeiro, o ganzá... são modos plurais de encontrar esta prática, sempre na vivência coletiva-comunitária regada de sentidos que moldam cada terreiro onde se pisa e brinca.

Apesar de ter sambado bastante em São Paulo, nas rodas familiares, nos shows de pagode da Associação Desportiva da Polícia Militar (ADPM/SP) e acompanhando o grupo “Kafuné”, formado pelos meus primos e alguns amigos da Vila Morse, bairro da capital paulista, nunca havia entrado em contato com esta possibilidade de dançar samba. A circulação no meio das manifestações recifenses oportunizou-me adquirir conhecimentos sobre culturas e suas forças sociais neste território, além de ampliar a vivência e o imaginário sobre fazeres culturais conhecidos. O samba foi um deles. Sobre o Samba, podemos considerar que

É, portanto, manifestação plural. Não se apresenta de uma única forma. Nem poderia. A palavra *samba* nomeia muitas manifestações chamadas populares que envolvem poesia, música e dança. Este é o eixo comum a todas. Contudo, há uma multiplicidade no desdobramento das expressões às quais se dá o nome *samba*, cujas características (e até os próprios nomes) seria impossível elencar na totalidade (Magdalena Almeida, 2009, p.166).

Entretanto, há de se considerar que “os diversos tipos de *samba* (*samba de terreiro*, *samba duro*, *samba de partido-alto*, *samba cantado*, *samba de salão* e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra” (Sodré, 1998, p.35). No artigo “*Samba de Coco é Brincadeira e Arte*”, Almeida (2009) corrobora a afirmação de Sodré ao sinalizar que o *samba de coco*, em sua pluralidade, “se rege pela predominância histórica do conceito de negritude, em qualquer que tenha sido seu período original”, mas, revelando como o racismo atua na tentativa de destituir elementos de africanidades de fazeres culturais, principalmente quando os mesmos ganham algum caráter de visibilidade turística e midiática, a autora também registra que “esta noção nem sempre é proclamada”. (Almeida, 2009, p.165-166).

Valorizando as relações afro-indígenas, o autor Fabio Gomes nos provoca a ampliar as possíveis percepções do *samba* como manifestação que tem raiz também em experiências indígenas do nordeste brasileiro. Mais especificamente as experiências dos sambas de coco, são vivenciadas ainda hoje dentro das manifestações tradicionais dos povos Kariri-Xocó de Sergipe e dos Fulniô, de Pernambuco, que inclusive, segundo o autor, gravaram um CD com sambas de coco e toré. Gomes registra a presença da palavra *samba* em línguas indígenas, considerando as possibilidades, não definitivas, de uma conexão com os usos de hoje:

“Na língua Tupi, a palavra *samba* quer dizer “dança em roda” e também quer dizer corda. O termo poderia ter sofrido influência da língua portuguesa e significar dançar dando as mãos, simbolizando a corda de amarrar. Mas *samba* também é o nome da ostra, dando origem ao termo *sambaqui*, que é um depósito de conchas. Também seria um eufemismo para a genitália feminina. A palavra em tupi também poderia ser *samba*, *tamba*, *hamba* ou *sambá*, *tambá*, *hambá*. Ainda não consegui, em contato com estudiosos de línguas indígenas, saber se haveria uma variação expressiva. Se o termo *samba* seria usado em determinado momento e em outro se devesse dizer *tamba* ou *tambá*. Se os termos são sempre sinônimos ou se haveria uma diferenciação de valor.”

Em Guaraní, além de ser sinônimo também de mexilhão e corda, a palavra *sambá* serve para dizer que algo está amarrado. E, claro, aqui no Nordeste a palavra passou para a linguagem popular como festa, sinônimo de cachaça e de briga. Em línguas afros, a palavra *samba* ocorre como nome próprio. (...) Em Moçambique, o termo significa “lavar o corpo”, o que pode ter uma conotação religiosa; “purificar-se”. (Gomes, 2011, p.43).

Para escrever este breve trecho, realizei pesquisas diversas que me mostraram a dificuldade de afunilar um debate, ainda que breve e panorâmico, sobre esta manifestação. Encontrei literaturas que relacionavam os cocos, assim mesmo no plural, e por vezes sem o acompanhamento da palavra samba, aos quilombos, ao trabalho de, coletivamente, pisar o chão de terra batida nas construções das casas de taipa, ao movimento grupal de negros e negras escravizados de bater coco seco nas pedras para quebrá-lo, ao universo religioso da jurema, umbanda e tambor de mina, entre outras narrativas, reforçando a gama de suas possíveis histórias de origens e seus tantos modos de fazer.

Nuances relacionadas às sonoridades, com a presença de instrumentos diferentes, (coco de embolada acompanhado de pandeiro, quanto do coco de roda litorâneo acompanhado de bombo e tarol) características de canto (de embolada ou não) e dança (com umbigada, sem umbigada) criam uma polifonia de informações sobre os cocos como experiências sociocosmológicas presentes, segundo vários autores e autoras, principalmente nos estados de Pernambuco e Paraíba. Mas é possível também reconhecer elementos que vão se reafirmando como o caráter coletivo, a formação em roda, a presença da música com estrutura de pergunta e resposta, instrumentos percussivos, canto e palmas, um princípio de movimento onde se marca com mais acentuação um dos pés no chão e a possibilidade da dança em par com caráter improvisacional.

Em minhas vivências, encontrei sambas de coco brincadeiras, onde se dança, canta e toca, desde o encontro para dinamizar possibilidades de dançar também em roda como reatualização de memórias, imagens e sentidos corporificados. Um dos registros mais fortes que tenho quando penso nas minhas relações está na cidade de Petrolina, sertão Pernambucano. Estávamos no Festival Aldeia Vale Dançar, realizado pelo Sesc Petrolina, um dos projetos de dança mais especiais da rede SESC-PE que assenta um lugar precioso para pensar as potências das danças do vale do São Francisco. Com uma vasta programação de, em média, uma semana, com ações nos períodos da manhã, tarde e noite, o festival movimenta a cidade e a região com oficinas, cursos, espetáculos, debates, videodanças etc., em vários pontos da cidade, difundindo modos de pensar/fazer danças naquele território, fomentando também tessituras com experiências de outras localidades.

A Aldeia Vale Dançar tem um lugar especial em minhas memórias e afetos pois, por várias vezes, foi solo de (re)conhecimento de dançares ancestrais que me proporcionaram encontros comigo mesma. Foi neste Festival que fiz uma série de formações durante minha permanência no SESC PE, agregando saberes preciosos às minhas práticas como artista,

docente e pesquisadora além de tecer tramas poderosas com profissionais das danças de diversos territórios de Pernambuco, pois os professores/professoras de dança da Rede Sesc de todo Estado periodicamente se encontravam lá. Também era um ponto de intersecção entre fazedores/fazedoras de arte do Estado de PE e fora dele, ampliando exponencialmente minha percepção das cenas, gestualidades, estéticas e debates produzidas por artistas que dialogam com várias culturas e danças.

Não me recordo o ano, mas Mestre Calixto, do samba de Coco Raízes de Arcoverde⁴¹ deu-nos uma aula magna sobre o assunto, nos fazendo mover, Ser e estar junto com ele e o grupo para experimentarmos o tão complexo e desafiador trupé. O repicado dos trupés, que são feitos com um tamanco de madeira, em movimentos ágeis dos pés em tempos e contratempos relacionados à base sonora da brincadeira, acrescenta um “tempero” musical e outras possibilidades gestuais, registrando uma característica marcante do samba de coco deste grupo, enquanto música e dança.

Ainda estava vinculada ao Sesc como professora II Dança e os profissionais da área, das diversas unidades da instituição no Estado, foram ao festival como modo de acrescentar saberes às práticas que voltariam para nossas salas de aula. Lembro-me que no começo me coloquei a gravar, segurando o celular com firmeza para não perder uma só palavra ou movimento de Mestre Calixto.

Depois tenho memória de estar movendo e nem sei como deixei o celular de lado, sei que foi o convite do Mestre e seu modo de conduzir aquela vivência que me permitiu perceber que o registro em interação corporificada com ele, os conteúdos e a coletividade que ali estava também seria um arquivo precioso daquele momento. As interações na roda, o canto, a dança, as palmas e o Mestre, apenas com seu pandeiro e seus tamancos, sustentaram por umas três horas o vigor daquela experiência de aprendizados diversos, e percebi o poder do estar juntos engajados em um propósito.

Outras sambadas com o Grupo Raízes de Arcoverde aconteceram e me deixaram memórias preciosas, como na Ilha do Massangano, também em Petrolina, onde o chão de terra e a pisada que subia poeira me deixaram imagens especiais e uma outra aqui em Recife, na UFPE, durante o Congresso Sesc de Arte Educação 2023, onde a festa se tornou especial

⁴¹ As origens do Samba de Coco Raízes de Arcoverde se conectam ao ano de 1916, quando as tataravós das irmãs Lopes começaram a cantar e dançar o samba de coco em Arcoverde, cidade chamada de Portal do Sertão do Estado de Pernambuco. Fundado oficialmente em 1992, o grupo mistura influências da poesia do sertão e do regionalismo nordestino, com influência das culturas indígena e negra. Sua sonoridade representa o coco trupé, desenvolvido por Calixto, feito pela batida dos pés com o tamanco no chão de terra e acompanhado pelo triângulo, pandeiro, surdo e o ganzá. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/coco-raizes-de-arcoverde/>

também pela presença da minha família no lançamento do meu livro “Movências nas Rotas de Sankofa: Pontos de Partilha, Danças e Implicações Étnico Raciais”, publicado pelo braço editorial do Sesc Pernambuco.

Outras memórias fortíssimas de minhas relações com os sambas de coco vem das sambadas com o Grupo Bongar⁴², coletivo artístico musical que é fruto do solo do Quilombo *Ilê Axé Oyá Meguê*, o Terreiro da Xambá em Olinda/PE. São muitas sambadas ao som deste coco de bombo, entretanto, a vivência no último carnaval de Recife, 2024, no Pátio do Terço⁴³, me deu a dimensão de que pisar coco em certos territórios é reviver as histórias e memórias dos corpos e chãos.

O samba do Bongar carrega consigo um vasto repertório de saberes advindos do chão do terreiro da Xambá, tornando-se um movimento que também é de posicionamento político e valorização dos saberes sagrados-culturais negros e afro-indígenas em Pernambuco. Fundamental citar o Coco de Mãe Biu (Severina Paraíso da Silva) que faz parte das minhas andanças e acontece todos os anos, dia 29 de junho, data de seu aniversário, em um movimento de cultura e memória em homenagem a esta importante matriarca que liderou a comunidade do terreiro durante muitos anos.

No dia de São Pedro
Te convido pra uma festa
Para você vir dançar
O côco do Portão de Gelo
Um côco bom
Tocado o dia inteiro
Um côco bom
O côco de Xambá
Pode chover, trovejar relampear
Fazer um sol de rachar
Nada disso importa não
Meu coco é
Feito de alegria
Meu povo é
Cheio de energia
(letra da música “29 de Junho” do Grupo Bongar)

⁴² O Grupo Bongar nasceu em 2001, com a proposta de revelar toda a musicalidade tradicional que permeia o universo da Comunidade Quilombola Xambá. É formado por ogãs do Terreiro Xambá, único desta linhagem africana que se tem conhecimento no Brasil, localizado desde 1930 em Pernambuco. O Bongar tem um trabalho voltado para a preservação e divulgação da cultura pernambucana. Fonte: Mapa Cultural de Pernambuco. Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/5013/grupobongar#info>

⁴³ O Pátio do Terço é um lugar emblemático da cultura negra em Pernambuco. Situado no bairro de São José, tradicional bairro da região central da cidade, que abrigou por décadas terreiros e agremiações carnavalescas feitas por negros e negras, o Pátio do Terço abriga também a casa de Badia ou das Tias do Terço, local onde se situava um dos mais antigos terreiros de xangô de Recife, além do Saberé, um antigo bloco de samba (Isabel Cristina Martins Guillen, 2018, p.1).

Mãe Biu, em uma situação que precisou pedir proteção para o terreiro, assumiu um compromisso com os encantados da Jurema de realizar um samba de coco na Xambá sempre nesta data, e a comunidade seguiu a tradição deixada pela matriarca, revivendo a celebração de sua existência em uma potente festa de compartilhamento comunitário que já é parte do calendário cultural da cidade de Olinda. Juntamente com Mãe Amara, anteriormente citada nesta escrita, e outras lideranças de religiões de matrizes africanas, Mãe Biu enfrentou a perseguição policial do Estado Novo que fechou o terreiro da Xambá por 12 anos. Em 1950 inaugurou a sede definitiva na localidade que permanece até hoje, o Portão do Gelo, em Olinda. A nação Xambá é o primeiro terreiro patrimônio vivo do Nordeste, primeiro quilombo urbano do Nordeste e o segundo quilombo urbano do Brasil.

Figura 17: Coco de Mãe Biu 2024 na Comunidade da Xambá - Olinda/PE



Foto: J. Preto

Apesar de colocar de modo mais detido estas duas experiências, que inclusive me foram apresentadas também pelo trânsito institucional no SESC PE, quero demarcar a grande linhagem de Mestres e Mestras que fizeram e fazem a pulsação desta manifestação nos territórios onde circulo e em outros que não pude conhecer, mas sei da importância, como Mestra Beth de Oxum, Mestra Ana Lucia, Mestre Zezinho, Mestre Pombo Roxo, Mestra Dona Selma do Coco, Mestre Zé Negão, Mestra Dona Cila, Mestre Liu, Mestra Aurinha do Coco, entre outros e outras.

Como sinalizei anteriormente, esta escrita não responde ao propósito de trazer uma narrativa histórica e biográfica sobre os sambas de coco, ou, como as pesquisas me mostraram, os cocos, mas traçar um breve panorama com algumas informações. Este

movimento demonstra que, quando me coloco nesta pesquisa para agenciar uma relação com os sambas de coco no pensamento das “Improvisações de Povoada”, só posso sinalizar a minha relação com algumas experiências desta vasta manifestação, sem a possibilidade de tomarmos este fragmento como o todo desta diversa prática cultural. Afirmo também que são os elementos recorrentes desta movência que oferecem, em minha investigação, possibilidade de forjar um pensamento-ação para/com a improvisação, principalmente a noção coletiva-comunitária, o uso do canto/voz, as possibilidades improvisadas em dupla ou grupo e a roda.

2.4 - Considerações de entremeio

Ambas as manifestações trazidas me movimentam decisivamente de forma afetiva, são movimentos de visceralidade e proporcionam à minha corpa artista da dança uma outra possibilidade de Ser/estar em movimento. Não são práticas que fundamentaram minha formação inicial em dança, chegam até mim tardiamente - por muitas questões, inclusive territoriais - depois de uma longa caminhada percorrida em códigos euro-branco-referenciados da dança. Não nego meus acervos, estão em minha grafia corporal e ralei muito para adquirir os conhecimentos que eles me oportunizaram. Todavia, hoje me movo a partir de interesses e motivações que também dizem sobre minha possibilidade de Ser político no mundo, algo que em outros tempos não estava em primeiro plano, e isso mobiliza meus desejos, identificações, energias rumo ao encontro com as práticas afroreferenciadas, práticas das minhas ancestralidades.

Reconhecendo que tais práticas são de encruzilhada, como anteriormente citado, sei que minhas ancestralidades intercambiaram, de forma mais ou menos conflituosa, elementos com outras coletividades e, apesar de um agenciamento afetivo, não há romantismo nem noção de uma possível “pureza afro essencial” nas relações que sinalizo em minha singularidade. Reconheço tensões, fricções, contradições dentro das próprias práticas que também estão a todo momento negociando com questões internas, de organização das coletividades e suas diversidades, além das questões sociais e institucionais da inserção da cultura dentro de uma lógica que também é mercado, disputa de imaginários, narrativas e

informações semióticas. Sendo práticas culturais populares⁴⁴ e afro-brasileiras/afro-originárias, lidam com o racismo estrutural que se revela de muitas formas.

Ainda que seja necessário registrar algumas políticas públicas que se movimentam rumo a uma inserção mais efetiva das práticas culturais dentro do escopo de incentivos e distribuição de verba pública para a cultura, bem como alguns espaços mais ampliados de atuação destes coletivos, cabe problematizar determinados comportamentos bem notáveis que são recorrentes nas relações entre institucionalidades e as “culturas populares” dentro da programação institucionalizada do grandioso “Carnaval do Recife”, por exemplo. As amarras institucionais que disciplinam e restringem elementos das culturas fazem parte de um projeto de negação do direito pleno à ocupação do Ser na rua, com a rua e desde a rua, vivenciando todos os riscos e possibilidades inerentes a isso. É mecanismo de adestramento da rua, dos corpos na rua e da festividade como ato político de negação ao enquadramento hegemônico.

A festa é espaço de subversão de cidadanias negadas. Inventou-se na rua a aldeia roubada nos gabinetes. Disciplinar a rua, ordenar o bloco, domesticar os corpos, sequestrar a alegria (prova dos nove!) e enquadrar a festa, por sua vez, foi a estratégia dos senhores do poder na maior parte do tempo. Do embate entre a tensão criadora e as intenções castradoras, a cidade é um terreiro de disputa que pulsa flagrante oposição entre um conceito civilizatório elaborado exclusivamente a partir do cânone ocidental, temperado hoje pela lógica empresarial evangelizadora, e um caldo vigoroso de cultura das ruas forjado na experiência inventiva de superação da escassez e do desencanto (Luiz Antônio Simas, 2021, p.122).

As remunerações em cachês minguados que demoram meses para sair, nem de longe contemplam com justiça financeira e dignidade os numerosos componentes dos grupos de música e dança das práticas culturais populares locais. Não cobrem o valor da oferta de lanche digno para as pessoas, dos possíveis cachês individuais, dos custos de confecção do figurino, de um transporte decente, geralmente ônibus ou micro-ônibus pelo número de pessoas envolvidas, para se deslocarem até os espaços de apresentações, entre outras questões.

Posso ainda citar as condições precárias de palco, luz e som que são montadas para as “culturas populares”, guardando as fatias graúdas de dinheiro para a montagem de palcos monumentais que recebem as atrações nacionais e internacionais, com boas refeições, oferta farta de bebidas e comidas diversificadas, boa estrutura técnica, banheiros e camarins. Não reivindico que baixem a qualidade destas estruturas, antes desejo que haja a mesma

⁴⁴ O uso do popular neste estudo tem a função de sinalizar politicamente questões de classe e de *lôcus* de produção do fazer cultural.

preocupação com as condições de trabalho dos coletivos populares, garantindo um tratamento justo.

Muitas vezes assisti os grupos trocando de roupa dentro ou atrás dos ônibus por não terem um espaço de camarim para recebê-los. Quando há distribuição de algum lanche, estes são infinitamente inferiores à qualidade dos alimentos dos grandes palcos. Já vi e vivi situações em que a oferta era rapadura e água, mais nada, algo impensável quando se trata de outras atrações artísticas das programações institucionalizadas. Estes elementos não podem ser ignorados. O termo práticas culturais e suas noções políticas anteriormente compartilhadas neste texto me convidam a manter atenção.

Como citei anteriormente, não desconsidero a agência desses fazedores e fazedoras que jogam com a institucionalidade a partir de suas forças, mas é inegável que trata-se de um jogo roubado e assimétrico, onde um posicionamento incisivo fecha permanentemente portas e campos de trabalho. A institucionalidade capitalista vive de manejar a precariedade como ativo que garante seu lugar de mando nas relações. Todavia, seguimos “(...) driblando os perrengues, malandreado entre horror e gozo” para alimentar “(...) as maneiras de abraçar a vida naquilo que ela tem de mais bonito: a capacidade de ser reinventada pelas mulheres e homens comuns numa festa de rua” (Simas, 2021, p.104). Axé!

3 - OS VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRO-BRASILEIROS

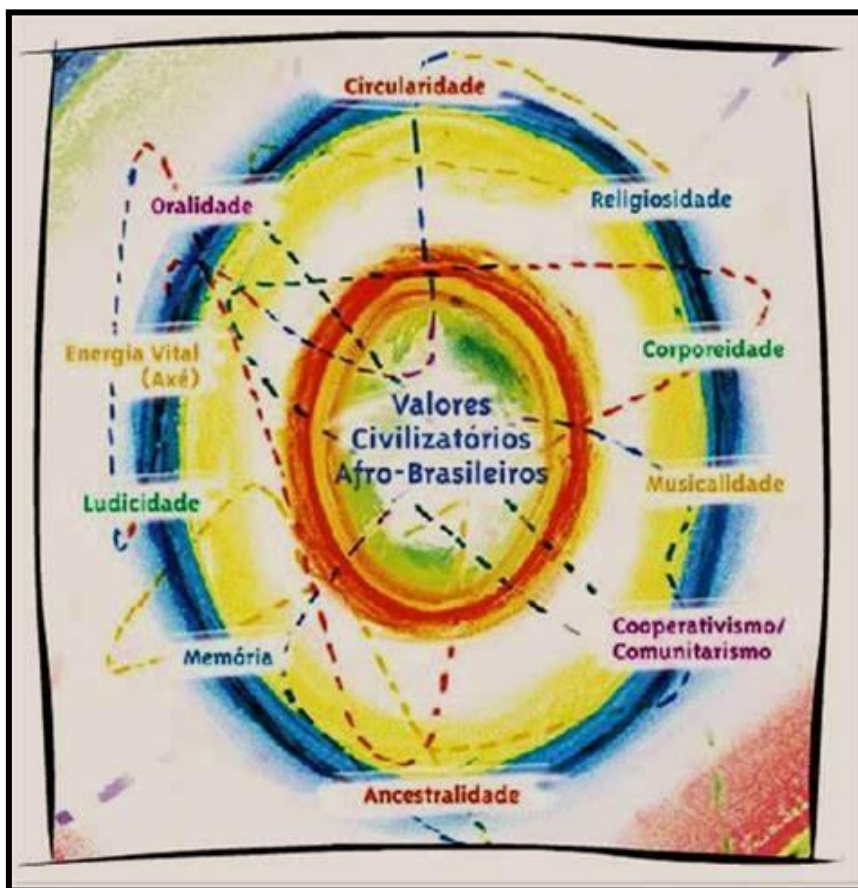
Por que quando me coloco em uma roda de coco, no afoxé, no baile black, no frevo, no cortejo de maracatu, na roda de pagode, parece que tem algo que enreda estas movências tão distintas? Por que, mesmo sabendo que são elaborações plurais, elas me chegam com algum elemento de similaridade?

Penso sobre isso de diversas formas, tentando desvendar, também de forma intuitiva, alguma pista que possa apontar entendimentos possíveis. Ao começar uma rota de investigação mais assertiva nas danças e epistemologias negras, comecei a entender as especificidades e proximidades que atravessam estes diferentes fazeres em concomitância com os substratos de reelaborações das sabenças africanas que aqui foram plantadas e reinventadas.

Tais substratos poderiam ser caminho de entendimento para sugerir respostas a estas, e algumas outras, perguntas. Acredito que o encontro com o Adinkra *Sankofa* foi o que primeiro anunciou caminhos para pensar dança desde princípios de cosmopercepções africanas e afro-brasileiras, trazendo-os como elementos reais de pensamento de corpo, organização de espaço, qualidade do gesto, motricidade e possibilidade poética-criativa. Agregando possibilidades, o encontro com o trabalho da educadora Azoilda Loretto da Trindade fez-me cogitar relações entre um pensamento mais diretivo em dança e modos de se fazer dança aos valores civilizatórios afro-brasileiros, lendo neste conjunto de princípios uma compreensão do que se corporifica nas movências.

Cada valor carrega em si uma epistemologia, um conjunto de significados, não se trata de um conjunto de palavras, mas de um patrimônio composto por elementos que contam sobre organização social, relação e leitura de mundo, balizamentos éticos, noções sagradas, ontologias etc. Na pesquisa, tentei encontrar significados para cada um destes valores de modo a corporificá-los e mobilizá-los também como possibilidade pedagógica, para impulsionar atitudes criativas e de pensamentos em dança. Como pensar danças a partir de princípios da oralidade negra, considerando o valor da palavra como salvaguarda e transmissão de significados coletivos, bem como tecnologia mobilizadora da realização impelida pela força vital (axé)? Como pensar fazeres pedagógicos-artísticos em improvisação desde a imbricada relação corporeidade-musicalidade-oralidade-comunitarismo que vemos nas práticas culturais assinaladas como motrizes desta pesquisa corporal e corporificada?

Figura 18: Valores civilizatórios afro-brasileiros de Azoilda Loretto da Trindade



Fonte: Google Imagens

Noto que na imagem da mandala concebida por Azoilda Trindade, durante seu trabalho no projeto “A Cor da Cultura”, os valores aparecem conectados por uma linha tracejada que não se reconhece a ponta de início ou fim, registrando imagetivamente as tessituras entre estes princípios. Os traçados convergem e/ou passam pelo núcleo comum que os assenta como valores civilizatórios afro-brasileiros, ponto de encontro e ao mesmo tempo de irradiação dos traçados que se distribuem no assentamento de cada palavra em uma forma circular, modo que organiza, mas não hierarquiza as relações estabelecidas.

Azoilda Loretto da Trindade (1957-2015) era Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestra em Educação, com área de concentração em Psicologia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ. Atuou como supervisora educacional - Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Foi professora da Universidade Estácio de Sá e do Conservatório Brasileiro de Música. Coordenadora da Instituição Projeto Diálogo entre Povos e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Identidades e Alteridades: Diferenças e Desigualdades na Educação. Atuou como

consultora do Canal Futura, da TVE (Programa Salto para o Futuro) e do UNICEF, na função de Coordenadora Pedagógica do Projeto “A Cor da Cultura”. Este projeto deixou um acervo referencial que auxilia na formulação de ações para a implementação real dos conteúdos das leis 10.639/03 e 11.645/08 dentro dos ambientes de ensino.

Ao falar sobre sua iniciativa em conceber uma organização de tais valores e sistematizá-los como elementos inseparáveis, Trindade registrava que:

Ao destacarmos a expressão “valores civilizatórios afro-brasileiros”, temos a intenção de destacar a África, na sua diversidade, e que os africanos e africanas trazidos ou vindos para o Brasil e seus e suas descendentes brasileiras implantaram, marcaram, instituíram valores civilizatórios neste país de dimensões continentais, que é o Brasil. Valores inscritos na nossa memória, no nosso modo de ser, na nossa música, na nossa literatura, na nossa ciência, arquitetura, gastronomia, religião, na nossa pele, no nosso coração. Queremos destacar que, na perspectiva civilizatória, somos, de certa forma ou de certas formas, afrodescendentes. E, em especial, somos o segundo país do mundo em população negra (Trindade, 2005, p.30).

3.1 Ritualidade, Circularidade, Ancestralidade

No caso desta pesquisa, peço licença à grandiosa Azó, como era carinhosamente chamada, para agregar ao valor religiosidade a palavra ritualidade. Explico-me: Agencio ritualidade como um valor que co-move as experiências negras, inclusive fora do pretensamente circunscrito espaço ritualístico religioso, uma vez que ritualizar, em perspectiva afro-orientada, fomenta modos de lidar com a vida. Entendo a ritualidade como o rememorar e reinventar sentidos coletivos e singulares por meio da repetição e reafirmação de valores que organizam práticas e vivências de modo ritualizado.

Repetição e tradição⁴⁵ aliam-se a uma noção dinâmica, afirmativa e inventiva ao mesmo tempo. Um afoxé sai às ruas no carnaval do Recife, por exemplo, após se preparar e pedir as licenças necessárias para se colocar na festa, considerando os diversos símbolos, signos, rituais e axés que garantem a integridade de sua participação neste intenso movimento cultural de rua. Da mesma forma que o início implica em convocar a força e a proteção da *Yalotin/Babalotin* ritualizando sua saída do terreiro, o encerramento da participação no ciclo

⁴⁵ “(...) a tradição viva dá e transmite é a “traição” da igualdade das repetições: só conteúdos, dados, resultados e técnicas de fazer é que se podem repetir e, pela e na repetição, acionar os poderes de diferenciação da ancestralidade(...) Não se confina, portanto, à mera repetição “tradicional” de conteúdos (o tradicionalismo), pois é propriamente uma forma de regras e hierarquias destinada a atualizar a origem aqui e agora na mutação acelerada da história (Sodré, 2017, p. 110)”.

carnavalesco é feito com as ritualísticas de recolhimento dos mesmos e também do Estandarte.

A roda de capoeira angola começa com procedimentos específicos, como o toque do Gunga, o berimbau maior, o “Iê!” do mestre/mestra, o canto da ladainha, a inserção das demais vozes na resposta ao canto, a inserção dos demais instrumentos da bateria e a licença para que se comece o jogo na roda... esses caminhos (que podem ter suas variações, mas de alguma forma conduzem a alguma relação com a ritualidade) foram aprendidos por mim nas vivências que me compõem e demonstram processos de reafirmação de sentidos que acionam a memória compartilhada das práticas e aglutinam o axé (força vital) para que mais uma vez estas experiências ancestrais, históricas, sociais e culturais sejam revividas e recriadas. Estas ritualísticas têm forte conexão com o invisível, a espiritualidade e a força dos encantos e encantarias que atravessam os fazeres ritualizados.

O que proponho é a ritualidade como metodologia/pedagogia, é aprendizado do encantamento que se firma e afirma na repetição para inscrever o que se sabe e o que se pode saber nas reinvenções. Compreendo que a religiosidade apenas, no entendimento amplamente e socialmente aceito na estrutura ocidentalizada da sociedade, pode circunscrever um modo e um espaço institucionalizado de prática ritual que restringe o imaginário da potência do ritualizar a vida, como bem sabe a cultura afrodiaspórica em sua pluralidade.

O encontro com esta organização de princípios sugerida por Trindade ofereceu subsídios ainda mais detalhados para mover as bases desta pesquisa e também das minhas metodologias, pedagogias e práticas criativas de agora. Os valores civilizatórios entram diretamente na leitura de aspectos das práticas culturais que movem esta pesquisa e na elaboração do pensamento-ação sugerido em “Improvisações de Povoada”.

Ao observar o funcionamento do afoxé, vejo ações, organizações, narrativas, vestimentas, movimentos, disposições no espaço, gestos, sonoridades, relações que se movem com os princípios da musicalidade, corporeidade, axé, memória, ancestralidade, religiosidade/ritualidade, circularidade como ativos principais da prática. Para pensar como mover em “IP” na Guiança Cortejo, relacionada ao afoxé, os valores relacionados à prática cultural são considerados impulsos dentro da formulação e escolha dos caminhos sugeridos,

Relembro que a circularidade é pensada como uma lógica, como uma ética e um pacto do lugar, não necessariamente a formação espacial da roda. Pode ser concebida como uma trama que nutre aquele momento-ação enquanto ele tiver vitalidade para se manter, com reinvenções, reorganizações, reelaborações dinâmicas. Um baile black não é dançado em roda, mas tem circularidade ao permitir que a massa que pulsa com os diferentes passinhos de

charme, *funk*, *funk melody*, *soul*, compartilhe os acervos dançados por um movimento orgânico de ação-repetição que é sustentado por um pacto tácito enquanto alguém não puxa um novo repertório, mudando o passo.

A mudança também pode ser chamada pela relação com a música, que convida a dinâmicas entre ritmos e repertórios corporais, ampliando a roda da circularidade. Quando surge um novo movimento, o ciclo se reabre e a co-implicação da partilha e da sustentação daquela gestualidade vai criando a circulação das possibilidades até que novamente sejamos sujeitos/sujeitas ativas de um corpo coletivo em movência na pulsação improvisacional, temperando com nossas singularidades os novos passinhos que vão transitando enquanto nos mantemos aglutinados pela movência compartilhada estabelecida.

Desejo assentar uma compreensão de ancestralidade, assim como debulhei um pouco mais os valores da ritualidade e circularidade. Essa palavra ganhou uma dimensão e uma difusão que, a depender dos usos, dilui muitos dos seus significados. Dialogando sobre a presença da ancestralidade em práticas culturais urbanas da juventude periférica de São Paulo, Salloma Salomão diz:

Ancestralidade é um termo que mobiliza e confunde a juventude, mas não somente ela. Para uns tem uma definição de natureza biológica, para outros cultural, e ainda para outros mais uma definição espiritual. Talvez seja a combinação de todas essas definições. Não vejo exclusividade e nem excludência delas (...) (Salomão, 2021, p.245).

Existem tensionamentos ao falar sobre ancestralidade, exigindo um movimento crítico para desvelar algumas cooptações da palavra e seus sentidos. Comida ancestral, roupa ancestral, arte ancestral, cosmético ancestral, colônia de férias com brincadeiras ancestrais... Considerando a lógica capitalista que impera em nossos ciclos de consumo, alguns produtos “vendem a sabedoria negra e indígena” como ativo de qualidade que licencia a cobrança de valores tendencialmente abusivos. Encontrei estas e muitas possibilidades mercadológicas do uso da palavra, e aqui não estou necessariamente enquadrando este uso no certo ou errado. Podemos acessar relações com a ancestralidade desde vários lugares e propósitos e concordo que existem iniciativas que convidam a outras percepções sobre os modos de viver/fazer/consumir experiências e produtos.

Trago tais exemplos como modo de colocar em tela fricções que se apresentam, considerando que esta palavra pode ser acessada como ativo de propaganda e marketing de certos movimentos que em nada se comprometem de fato com o cunho político da palavra enquanto convocação para um movimento de encontro e revisão de processos de constituição

de mundo, singulares e coletivos. Quem protagoniza a venda destes produtos/serviços ancestrais? Quem ganha dinheiro com eles? Quanto dos valores arrecadados por essas vendas circulam dentro de espaços e mãos que salvaguardam os saberes ancestrais indígenas e afro-brasileiros comercializados?

A última pergunta diz sobre protagonismo e justiça social e questiona os padrões historicamente conhecidos de negação da presença negra e indígena na centralidade de ações que nascem destes corpos/corpas, de suas sabedorias. Assim sendo, “Improvisações de Povoada” não é uma proposta de dança exclusiva para corpos negros/corpas negras, mas é prioritariamente para estes corpos/corpas.

Nos processos que desenvolvi em minha docência na UFPE e no cerne da metodologia/pedagogia investigada, existe a consideração das realidades de corpos e corpas que trazem suas possibilidades de memórias, identidades e experiências para se relacionar com o arcabouço pesquisado, compreendendo suas localizações sociais, raciais, de gênero, de classe em um processo interseccional e relacional de percepção de si e do mundo.

É considerando uma experiência ampla e difusa de corpos e corpas nas conexões com as epistemes, culturas, gestualidades, movências e sabenças polissêmicas negras que a metodologia “Improvisações de Povoada” afirma-se plural e porosa. A noção de ancestralidade nesta pesquisa não está confinada à dimensão da linhagem biológica. Concorro com a professora Inacyra Falcão quando afirma a marca pluricultural de sua prática e nos diz que almeja dialogar com “o ser humano brasileiro”, reconhecendo que podemos “conscientizar, vivenciar, e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte” (Falcão, 2015, p.38).

A proposta pluricultural de dança-arte-educação é precisamente uma proposta de trabalho. Tanto que ela não está restrita e nem fechada sobre si mesma. Ela não precisa ser limitada ou circunscrita à participação exclusiva de corpos negros, pode ser aplicada em diferentes contextos.(...) Ela não tem restrições de raça, classe, cor ou credo. O que torna rica e preciosa sua abordagem é a maneira de lidar com os conteúdos da tradição, com a herança que qualquer um pode trazer do seu contexto histórico-cultural e familiar. E que esses conteúdos possam ser reelaborados em forma de ações e estudos de movimento (Falcão, 2015, p. 143).

Em “IP” afirma-se o protagonismo afrodiaspórico brasileiro na produção dos repertórios dançantes e epistêmicos que são acessados, abordando também aspectos relacionados à uma consciência crítica sobre o racismo e a branquitude, aliados ao capitalismo como mecanismo organizativo social que se alimenta das violências raciais, como estruturas irmanadas de opressão que atravessam de forma aguda a população negra

no país. Não considero possível mover este acervo pelo seu viés artístico, técnico, criativo, simbólico, mitológico, afetivo, cultural, estético, sensível, simbólico etc., etc., reconhecendo-o espreitado e presente nos corpos brasileiros sem convocar estes mesmos corpos - em toda sua pluralidade e cada qual em sua localização sociorracial, o que acarreta nuances e muitas complexidades - a uma posição política responsável e criteriosa. Compreendo que respeitar a pluralidade deve ser um compromisso de arte e de vida e continuo bancando alguns conflitos e fricções que surgem ao adentrar estes temas nesta ação em arte, sem perder o frescor e vigor das relações de encontro movidas pelo “consigo” e pelo “conosco”.

Por esta escrita ser também posicionamento político, cabe problematizar o comportamento da branquitude (ostensivamente presente) que “manobra” acriticamente a ancestralidade para fins de apropriação com as narrativas já batidas “da avó negra e/ou indígena” em sua linhagem. Processos de inserção e participação de pessoas brancas em universos das culturas negras/indígenas podem se dar de muitas formas, mas quando são conduzidos pelas lógicas racistas reafirmam uma estrutura histórica de hierarquização onde o sujeito negro e a sujeita negra segue subalternizado/a. Um salve para a poesia crítica de Geraldo Filme!

Vá cuidar da sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar

Crioulo cantando samba
Era coisa feia
Esse é negro é vagabundo
Joga ele na cadeia
Hoje o branco tá no samba
Quero ver como é que fica
Todo mundo bate palma
Quando ele toca cuíca

Negro jogando pernada
Negro jogando rasteira
Todo mundo condenava
Uma simples brincadeira
E o negro deixou de tudo
Acreditou na besteira
Hoje só tem gente branca
Na escola de capoeira

Negro falava de umbanda
 Branco ficava cabreiro
 Fica longe desse negro
 Esse negro é feitiçeiro
 Hoje o preto vai à missa
 E chega sempre primeiro
 O branco vai pra macumba
 Já é Babá de terreiro

(Letra da música “ Vá Cuidar de Sua Vida”- Geraldo Filme, 1998)

Alio-me ao professor e filósofo Eduardo Oliveira (2007) para dar um contorno mais definido à noção de ancestralidade trabalhada nesta tese. Início pelo reconhecimento da ancestralidade como experiência disseminada em todas as coletividades humanas, entretanto, pelo caráter e teor desta escrita, é das ancestralidades negras articuladas às práticas culturais afrodiaspóricas que desejo falar.

Com efeito, a cultura da ancestralidade pode ser encontrada em qualquer parte do planeta, mas por motivos históricos e ideológicos, fiz opção pela ancestralidade africana e pelo recorte de pensar a África que interessa ao Brasil, e pelo Brasil que se africanizou desde essa África aqui reconstruída. É muito mais um processo pensado a partir da diáspora (por isso processo, por isso movimento) do que uma mônada conceitual explicativa do universo (Oliveira, 2007, n.p).

O autor afirma que a ancestralidade, observada pelo prisma da cultura, se relaciona diretamente com os sentidos produzidos pelas coletividades, sendo necessário reconhecê-los desde referenciais da imanência (ação) e da transcendência (lugar dos conceitos e sentidos). Desta forma, é possível elaborar uma compreensão de porquê e como os sujeitos/sujeitas produzem suas ações e experiências. Considerando “o território brasileiro africanizado” e “o regime de signos da cultura de matriz africana ressemantizada no Brasil”, o autor nos diz que a cultura é um movimento da ancestralidade capaz de articular o plano de imanência ao plano de transcendência, estabelecendo pontos comuns em diferentes territórios deste fazer cultural.

Oliveira declara que como reorganização da experiência africana no Brasil no que tange aos sentidos e significados, a ancestralidade inicialmente é emblematicamente observada nas comunidades de religiosidades negras, colocando-se como elemento aglutinador de signos e significados plurais que atravessaram junto aos corpos e corpos vítimas do sequestro escravista.

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no

Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé (Oliveira, 2007, n.p.).

e segue afirmando que

Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo (Oliveira, 2007, n.p.).

Ancestralidade nesta pesquisa é um sistema que sustenta um posicionamento político e artístico, uma vez que firma escolhas decisivas na feitura deste trabalho.

Reconhecer e confirmar a ancestralidade, a etnicidade de origem africana, é uma característica basilar das danças negras e de danças teatrais que buscam inspiração nas experiências de africanidades. A tradição de firmar sua origem e de não romper com o passado, diferentemente do movimento nas artes da modernidade e pós-modernidade, confere a especificidade também das dramaturgias de dança dessas obras (Paula, 2023, p. 89-90).

Em meu caso, não só das obras percebidas como cena ou espetáculo, mas desta metodologia/pedagogia como obra de ação em dança.

Tais afirmações contemplam o entendimento de ancestralidade mobilizado nesta investigação, um elemento chave de acesso às subjetividades nunca destituídas de suas dimensões coletivas e dos sentidos produzidos por experiências comunitárias, revelados também nas práticas culturais. Também é categoria política que permite reconhecimento e localização de sujeitos e sujeitas diante das históricas experiências de ruptura e negação dos valores africanos. Sem querer estabelecer uma percepção monocromática, vou considerar a ancestralidade como

(...) categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência dos sentidos. (Oliveira, 2007, n.p.).

3.2 - Enredamentos: Valores Civilizatórios e Improvisações de Povoada

Ainda que possa localizar uma relação com os valores civilizatórios em dimensões específicas das relações com o afoxé e sambas de coco, acredito em atravessamentos mais amplos destes princípios dentro de diversas práticas culturais afro-brasileiras, como as noções de ancestralidade sugeridas por Oliveira nos apontam. Falando mais especificamente sobre “Improvisações de Povoada”, relaciono os valores dentro de algumas concepções que são sustentação da ética deste improvisar.

- É um pensamento de improvisação que vai reconhecer o ritmo como um elemento mobilizador fundamental. As sonoridades, musicalidades, a voz, o ritmo interno, o ritmo cósmico, são sensibilizados e reconhecidos para oportunizar o mover. (musicalidade/axé);
- Carrega uma noção de corpo que é sujeito coletivo, mesmo na singularidade. (corporeidade/memória/ancestralidade);
- Os imaginários e memórias são mobilizadores da ação artística como um todo e se referem à ampla dimensão dos constituintes simbólicos, sociais e afetivos das sociabilidades negras das/nas culturas e religiosidades-ritualidades afrodiáspóricas do Brasil (memória/religiosidade-ritualidade/comunitarismo/ ancestralidade)
- É uma improvisação inerentemente coletiva/comunitária, ainda que nem todes estejam no centro da ação dançante. As co-implicações posicionam diferentes agentes em diferentes fazeres dentro do complexo da ação ampliada (não só dançante). Contudo, há o enredamento destes fazeres e agentes de modo a compor e nutrir a experiência coletiva. Mais do que isso, a coletividade/comunidade é elemento decisivo na improvisação, inclusive das singularidades. (comunitarismo/cooperação/ axé);
- O canto, voz e palavra são pensados como ações de materialização da ação, na lógica do som, hálito e voz imantados de axé e do poder de *Ofó*, na perspectiva da palavra como partilha de sentidos, manutenção de propósitos e realização. (oralidade/memória/ancestralidade/axé);

- A repetição, não só dos gestos experienciados como dos caminhos propostos para se adentrar a improvisação, é recurso de afirmação e invenção que acontece a cada (re)encontro com o repetido, co-movendo os sentidos compartilhados que sustentam e ao mesmo tempo reinventam a ação. (religiosidade-ritualidade/memória/axé);
- O jogo é elemento presente que convida à ação da improvisação (ludicidade/axé);
- O momento da improvisação é atravessado por um complexo de ações e sentidos em comunicação de movências e co-movências interdependentes e compartilhadas (circularidade/ancestralidade/memória/axé/religiosidade-ritualidade).

Este é um fluxo organizativo de partilha de ideias em caráter de sistematização, entretanto essas noções operam integradamente, azeitando a experiência da improvisação com a conexão destes aspectos dinamicamente, sendo que, a depender do foco da experiência de improvisação, podemos dar destaque a um ou outro aspecto como modo de intensificar e/ou focar o estudo da improvisação.

Como registrei no início destes escritos, tomei por referência uma prática de cortejo (afoxé) e uma prática de roda (coco), como modo de ampliar as provocações poéticas e criativas das experiências de “Improvisações de Povoada”. Em se tratando da roda, movida nesta prática desde os sambas do coco, faço um adendo.

Entendo que a roda como elemento organizativo do espaço e de outras relações, consegue propiciar envolvimento em um enredamento que materializa a noção singularidade-comunidade de um modo diferente do afoxé. “O círculo, a roda, os movimentos em permanente rotação criam sentimentos e formas de sociabilidade, trazendo experiências coletivas no ato de dançar, de estabelecer contato com o corpo, de sentir uma prática que integra e se unifica na própria coreografia” (Lody e Sabino, 2011, p.48).

Ainda que considere a potência e os propósitos que moram na roda como experiência social integradora, refuto algumas abordagens que **afirmam** que a mesma **garante** “o sentido de formação única, quando todos, independente de gênero, idade, classe social, tem a experiência do igual” (Lody e Sabino, 2011, p.49) ou mesmo que na roda “as hierarquias da estrutura social vigentes são neutralizadas” (Lima, 2016, p.67) como consequência direta da formação em roda. Reconheço que a roda é um convite para organizar possibilidades simétricas de Ser/estar nas coletividades/comunidades. Coloco em cena o potencial destas experiências acontecerem, contudo não afirmo categoricamente que isso está garantido.

Novamente reconheço a encruzilhada como elemento que tensiona as percepções muito seguras dos elementos destas práticas.

Já estive em rodas de Break e também de Rap⁴⁶ onde as mulheres pouco tinham oportunidade para participar e era preciso disputar um espaço de inserção que a roda por si só não garantiria a elas. Algumas experiências com a capoeira também seguiram a mesma direção. Nas relações de jogo, percebia-se uma postura na interação com alguns homens que imprimiam uma atitude que não estava apenas pautada na mandinga, na malandragem do próprio fazer, mas em uma intenção de subjugação e ridicularização da figura feminina dentro da prática, inclusive com comentários posteriores dos *manos* afirmando “aqui nós domina”.

Estou falando também da ética de quem compõe a roda e pode estabelecer situações que, *a priori*, a roda não preconiza. Mas é inegável que a roda é composta por gentes, com suas diversidades e afetos. A presença ostensiva do masculino, que já foi mais incisiva e problemática, nestes universos culturais por vezes favorece a operação do machismo presente na macro sociedade.

Uma professora/um professor que organiza seus alunos/alunas em roda mas move suas aulas estabelecendo diferenciações hierarquizantes entre pessoas, verticalizando seu processo sem a participação efetiva dos/das estudantes, permitindo relações desrespeitosas e violentas entre as pessoas daquele espaço de ensino, está apenas usando a roda como recurso espacial e não como recurso ético-filosófico. Nesta pesquisa, a roda é elemento de articulação artístico-pedagógica e noções sobre o propósito da roda são trabalhados como modo de estabelecer e desenvolver a movência em questão, estimulando uma relação profunda com este mecanismo espacial, social e cosmogônico.

Cada roda é uma roda, cada prática cultural, com suas regras e modos éticos de operar, abre sua roda como espaço de movência dos saberes que ali fazem sentido. Nas conjunturas plurais, isto pode implicar mais ou menos possibilidade de uma experiência horizontalizada e integradora na relação na/da roda. Ainda assim, considero que a roda por si só não dá conta de **garantir** uma experiência plena de igualdade e harmonia para todas as pessoas que nela se inserem.

O que quero dizer é que a roda, quem está na roda e estes lugares onde se formam as rodas para a ação coletiva não estão isentos de operar suas exclusões e replicar a estrutura de violências, por vezes, escanteando ou criando barreiras para a inserção de corpos/corpas que

⁴⁶ Ainda que estas rodas possam carregar consigo o sentido da batalha, são pautadas também pelo encontro e diversão proporcionados pelo ato de dançar/cantar juntos/juntas.

são percebidos como “desvios” na organização da prática. Nas “Improvisações de Povoada” trabalhamos um conhecimento de roda, sobre a roda, com a roda e desde a roda, para que tenhamos um entendimento comum do porquê acessamos este saber circular afro civilizatório (também presente em outras culturas) na organização fundante da experiência em diferentes dimensões. Nas escritas pontuais sobre as características da prática falarei mais detidamente sobre o cortejo.

4 - ENTRANDO NAS IMPROVISACÕES DE POVOADA

É hora de pedir licença para firmar o propósito central desta escrita. De novo celebro tantos e tantas que me permitiram caminhar nestas rotas.

Neste momento, desejo verticalizar as reflexões no núcleo de pesquisa: As práticas de “Improvisações de Povoada”. Almejo escrever alguns caminhos percorridos para compartilhar como co-movi as ideias que foram conversadas em toda escrita.

Os procedimentos utilizados para formular a metodologia/pedagogia “Improvisações de Povoada” foram⁴⁷:

- Vivenciar e corporificar a prática cultural afro-brasileira (nesta escrita, elenquei o afoxé e o sambas de coco);
- Agregar às vivências outros estudos sobre a prática cultural - ampliação dos entendimentos;
- Reconhecer aspectos da prática em seu modo organizativo/operativo (Tem um mestre, uma mestra? Quem são os sujeitos/ sujeitas fazedoras? Em que territórios ela acontece majoritariamente? Quais espaços são específicos de quem move a prática de dentro? Quais espaços estão abertos para a participação geral? Como é possível participar? Quais as regras de participação? ...);
- Reconhecer elementos e características presentes. (Como é o canto? Tem quantas vozes? Tem pergunta e resposta? Quais instrumentos? Onde se localiza a música em relação ao espaço que se dança? A sonoridade é predominantemente percussiva? Mais melódica? Como é o acervo de movimentos? Tem variações? Quais relações diretas do acervo de movimentos e as características da música e o reverso? Como a música afeta o estado do

⁴⁷ O procedimento de formulação de IP não é fechado, mas segue uma rota que caminha para responder questões. A depender do contexto, ambiente, realidade dos terrenos/terreiros vivenciados outras perguntas podem ser necessárias, outras desnecessárias e existe também uma demanda investigativa que é anunciada pela própria conjuntura.

corpo e o reverso? Como se dispõe o espaço? Como se dão as interações entre pessoas no que tange à possibilidade de dançar com? Um pra um? Mais coletivizada? Como as singularidades se inserem no coletivo? Tem uma vestimenta própria ou recorrente? Tem algum símbolo/signo indispensável?...);

- Entender⁴⁸perceber/sentir as relações entre os elementos presentes e as epistemologias negras sugeridas pelos valores civilizatórios desde a própria prática. (Como a própria prática cultural anuncia as relações com as epistemologias dos valores civilizatórios?);
- Elaborar caminhos/ procedimentos improvisativos desde a trajetória de investigação (Práticas Culturais - Valores Civilizatórios- Possibilidades Improvisacionais).

As elaborações da última etapa não são fechadas em receituários, pois as mesmas guardam, propositalmente, espaços porosos para que sejam feitas descobertas em cada relação estabelecida com a movência sugerida. As conexões com as práticas culturais precisam ser dimensionadas desde a percepção de suas dinâmicas, transformações e inacabamentos, afastando imaginários folclorizados de fixação de seus modos de saber/fazer. Considero o “caráter de transformação/criação/renovação das práticas improvisacionais afrodiaspóricas” (Ferraz, 2023, p.41) como característica que também convida à plasticidade de IP.

Em “Improvisações de Povoada” trabalha-se a relação multidimensional que se dá no ato dançante impulsionado pelas sabenças afrodiaspóricas do Brasil, referenciadas aqui no afoxé e sambas de coco. Não há fixação em um código, uma estética definida ou um repertório gestual pré-concebido. Dialoga-se com uma movimentação específica advindas das práticas referenciais para alimentar a potência do mover estimulado pelos saberes negros como estratégia para investigar, construir e convocar múltiplos estados de presença, performatividade, atenção, criação e expressão dos corpos/das corpos co-moventes, considerando suas poéticas e agências como material artístico/criativo. Reencontrar as noções/ações de/em *Sankofa* e relacionar aos valores civilizatórios em cruzos com a arte é acreditar neste caminho afrorreferenciado como ignição para pesquisas poéticas/estéticas/pedagógicas que sugerem outras formas de inscrição das presenças e epistemologias negras na dança e nos diversos campos das artes da cena.

⁴⁸Não se trata de estabelecer as relações, pois parto da concepção de que elas já estão lá, como anunciam Leda Martins, Muniz Sodré, por exemplo. A pesquisa é encontrá-las desde o prisma dos valores civilizatórios e, a partir daí, estabelecer modos de articulá-las na formulação dos procedimentos pedagógicos de IP.

O que pode a memória de uma singularidade, de uma comunidade?

4.1 - Jogo, base de repertórios e a improvisação

Para falar dos potenciais improvisacionais apreendidos desde as vivências corporificadas nas práticas culturais afro-brasileiras, vou chamar a noção de jogo como possibilidade mobilizadora do corpo/corpa co-movente que improvisa. Não coloco o jogo como sendo diretamente a improvisação, mas entendo que o jogo, como lógica de funcionamento do espaço e das relações, é convite para a possibilidade de improvisar. É o elemento que condiciona os pactos coletivos do momento e orienta os caminhos possíveis de inserção em vários aspectos da prática. O jogo é “(...) uma ação ou uma atividade voluntária realizada dentro de determinados limites fixados de tempo e de lugar de acordo com uma regra livremente aceita mais imperiosa provinda de um fim em si mesma” (Silva, 2016, p. 80).

Estive uma vez em uma roda de coco no interior de PE, em uma das ações da instituição onde trabalhei, em que alguns pandeiros a mais estavam disponíveis para que as pessoas em geral pudessem participar da sambada também pelo caminho da musicalidade e da relação com o instrumento. Geralmente a inserção do público está na roda, no espaço onde se dança, bate palmas e canta. Nunca tinha visto essa possibilidade em nenhuma outra sambada mas, naquele jogo, esta porta de entrada estava posta.

Na maioria das definições dicionarizadas a dimensão “quem ganha e quem perde” está colocada como parte inerente ao jogo, mas no caso deste debate, ela não está posta como elemento central e nem mobilizador do encontro. Não direi que ela está “fora do jogo” porque a encruza está aberta carregando as energias da oposição e da competitividade também. Entretanto, há de se reconhecer que isso não rompe o campo da coletividade como tônica do momento, pois, até quem está na intenção de se “amostrar” dentro do baile ou da roda de samba com a intenção de ganhar algo, só consegue fazê-lo em relação às outras pessoas que ali estão também.

Ainda que na maioria das práticas culturais afro-brasileiras não esteja pactuado esta finalidade pois a tônica do jogo é o próprio jogo, a intencionalidade das diversas pessoas que lá estão pode movimentar também esta lógica. O caso que citei na abertura deste capítulo, aquele “coco luta”, estava preenchido de uma relação perde-ganha, mas quem ganhou mesmo foi aquele coco. As regras que ordenaram aquela roda do samba de coco foram respeitadas, o

jogo foi jogado dentro dos termos daquele espaço, mas é importante perceber que ali algo estabeleceu outra nuance para a experiência de dançar.

Entendo que há uma zona de contaminação entre os momentos/elementos jogo e improvisação, porque também se pode improvisar jogando, mas neste debate vou pensar o jogo como agenciador de corpo/corpa e convite para movência. O jogo tem um regramento que coloca na mesa o que se vai jogar e como se vai jogar, criando determinações sobre o processo onde, ao mesmo tempo, há o campo do incerto que dá ao jogo um elemento de agenciamento também emocional.

Dialogando com a professora Kabilaewatala, compreendo que nas práticas culturais, o jogo “tem uma função significativa” e mobiliza sentidos que estão para além do ordinário. Tem “poder de fascinação que não pode ser explicado por análises biológicas”, sendo capaz de “absorver inteiramente o jogador”. Nesta chamada, o jogo “lança sobre nós um feitiço” arregimentando nosso axé para a ação dançante que se nutre da força do invisível provocada para materializar gestos, formas, ritmos, corporificados na improvisação.

Nas andanças nos cocos e afoxé, e outras práticas, percebo os estados de presença/agência que pulsam nas corporeidades, inclusive na minha, e plantam axé no território do encontro. Vejo o jogo como ação capaz de “engajar de corpo todo”, como me disse uma vez Janaína Moraes, tornando-se por vezes um convite irrecusável. A depender da sua relação com os elementos daquele jogo, ele convida à uma entrega que abre o campo da experiência improvisativa de modo a nutrir novamente o jogo como um todo.

Nas trajetórias do meu corpo em ação, fui percebendo que a potência compartilhada nas possibilidades criativas-relacionais, estabelece sentidos que agenciam repertórios moventes comuns e também as grafias singulares de cada corpo/corpa. No desenvolvimento de “Improvisações de Povoadas”, um repertório inicial compartilhado abre o campo das possibilidades improvisacionais desde um ponto de partida para que possamos transitar entre a estrutura prévia, as dimensões ritualísticas da movência, os repertórios singulares e o que se pode descobrir desde as relações com estes lugares.

Estes manejos são descobertos na experiência, na possibilidade de estar e se colocar novamente no encontro com o jogo que se quer jogar, na sala de ensaio/pesquisa e nos territórios da prática cultural. Ao falar de sua vivência no frevo e lugares de descoberta desta corporeidade desde a improvisação, o passista, docente e pesquisador Jefferson Figueirêdo (2020) nos diz:

A munganga, no dançar frevo, está relacionada ao improviso, ao gesto, às possibilidades e trejeitos que o corpo é capaz de experimentar, sem preocupação de estar bonito ou feio. São movimentos que surgem no fazer, na vivência, enquanto se dança. Por vezes, acompanha a orquestração do frevo; por vezes, busca outras possíveis maneiras de movimentar o corpo, saindo de um estereótipo, improvisando, fazendo “caretas” com o corpo (Figueirêdo, 2020, p.74-75).

A vivência improvisacional no frevo, prática que também me atravessa de forma intensa pois sou aluna da Escola Municipal de Frevo Maestro Fernando Borges, em Recife, permite encontrar uma corporeidade mandingada, mungangada que revela significados singulares, coletivos, de memória, de história desta prática. Ao adentrar a dimensão do frevar desde “fazer caretas” com o corpo/corpa, a pessoa movente pode acessar suas relações com os princípios de movimento da prática para ampliar potenciais artísticos, criativos, expressivos e performativos próprios. Ao falar de suas movências e pesquisas, Jeffinho⁴⁹ revela relações que se abrem, desde a memória corporal, entre o código e a improvisação.

Através da improvisação, é possível experimentar outros fazeres, outros caminhos, outros disparadores para dançar frevo, diferentes do que já está dado como código e como estrutura. Não quer dizer que isso seja uma tarefa fácil. Improvisar, nesse contexto, tem sido um exercício, sobretudo, pela memória corporal ter certa facilidade de acesso a um repertório que já está no corpo (Figueirêdo, 2020, p.146).

Ainda,

(...) o meu improvisar e dançar frevo, hoje, está atrelado a como eu entendo e dialogo, crítica e corporalmente, com os códigos do frevo como manifestação cultural. Nessa pesquisa, é importante compartilhar que essa escolha não tem a ver com a negação do que é a história dessa dança ou com um modo de fixá-la, mas, sim, com uma busca por possibilidades diferentes de pensar, fazer e dançar as memórias e grafias do frevo. (Figueirêdo, 2020, p.145).

As práticas improvisativas, tratadas como caminho pedagógico, artístico e /ou de experiência nos jogos das práticas culturais, agenciam uma memória do gesto que precisa ser nutrida também com processos de encontro e intimidade com os repertórios codificados das práticas que se move, no caso desta pesquisa, afoxé e cocos. Tal encontro oportuniza a pesquisa técnica, nunca dissociada do acervo simbólico-cultural e perceptivo, que convida à organização da motricidade, do tônus muscular, das dinâmicas e precisão do gesto não como modo rígido de adestramento, mas como possibilidade de gerar um profundo encontro que permite agregar conhecimentos nas grafias corporificadas de cada pessoa.

⁴⁹ É assim que chamo este amigo irmão que conheci em 2013, dentro dos meus fazeres no Sesc Pernambuco.

O encontro consciente e investigativo com o código dá chão para se pisar, aponta trajeto e caminho para andar nas encruzilhadas e curvas que imprimem aventura à viagem, é nutrição e impulso para os corpos/corpas improvisadoras que abrem seu espaço de pesquisa, encantamento, descoberta, risco, sem se desconectar deste ponto inicial de experiência. Movimento de singularidade-coletividade/comunidade.

Ao improvisar, os sujeitos revelam a forma como compreendem e interpretam os códigos da sua manifestação cultural, recriando e transcriando as memórias coletivas que formam a cosmovisão do grupo. Improvisando/jogando, o sujeito refaz a sua dança, não como outra forma de organização das danças brasileiras, mas como uma possibilidade de construção de novos discursos e de novas propostas de jogo na relação com o outro. Improvisar é, portanto, uma estratégia utilizada para se colocar de modo diferenciado na relação com o mundo circundante (Jarbas Siqueira Ramos, 2017, p. 18).

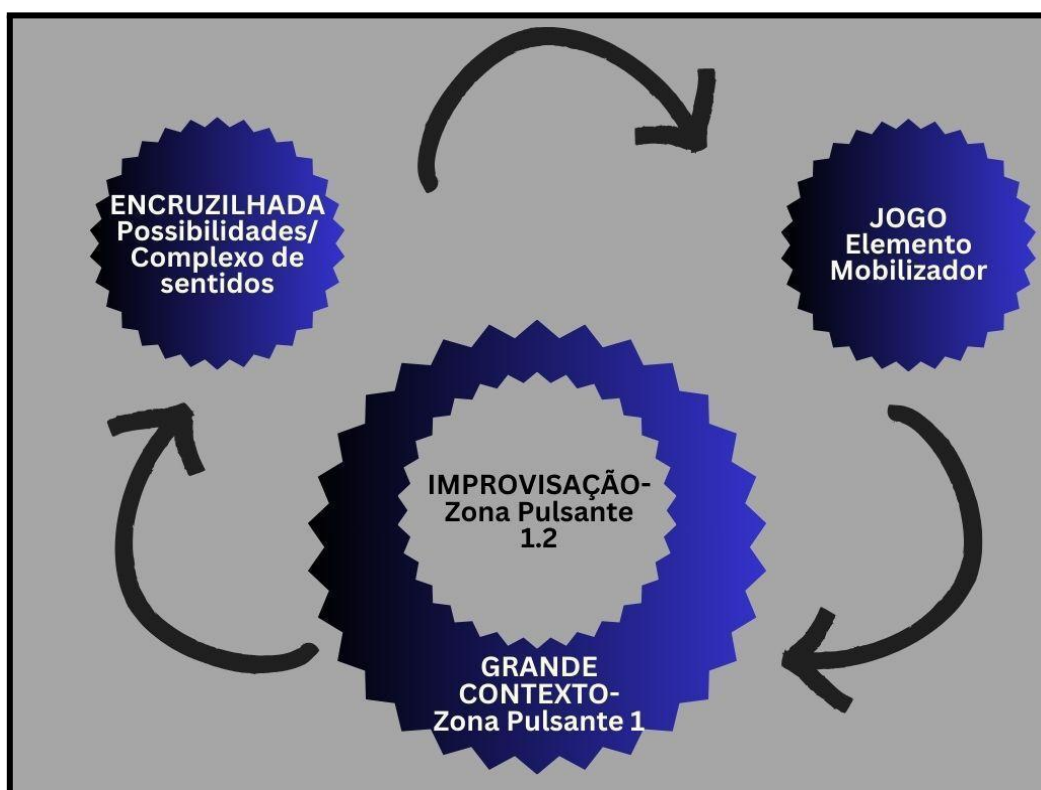
Formulo a ideia de que espaços de improvisação que acontecem como parte fundante dos fazeres coletivos/comunitários das práticas culturais afro-brasileiras estabelecem uma zona pulsante (1.2) dentro do próprio pulso do encontro ampliado, a zona pulsante (1). Atravessada/composta dos diversos elementos que estão presentes no momento, esta zona pulsante (1.2) da improvisação dinamiza uma possibilidade criativa que materializa a todo momento e de modo indissociável à dimensão singularidade-coletividade/comunidade e é fundamental para retroalimentar a zona pulsante (1) do encontro como um todo, com seus múltiplos elementos. Esta percepção despertou um interesse especial por pensar a improvisação em dança a partir destes chãos, considerando que eles materializam referenciais epistemológicos afro diaspóricos.

Penso nesta direção que:

- Há o grande contexto/Zona pulsante (1) - Sambas de coco / afoxé com seus modos de operação geral;
- Há a encruzilhada: Possibilidades; Complexo de sentidos sociocosmológicos, filosóficos e ontológicos que preenchem a prática cultural;
- Há o jogo - Elemento mobilizador do corpo/corpa em sua inteireza e convite para a movência da improvisação;

- Há a improvisação - Resposta ao convite do jogo que permite a descoberta da movência singular-coletiva/comunitária; Estabelece uma zona pulsante (1.2) dentro do grande contexto (Zona pulsante 1) para novamente nutrir a encruzilhada e o jogo, retroalimenta o todo.

Figura 19: - Esquema Gráfico - ALIMENTA O TODO



Fonte: Acervo da Autora

A improvisação nesta percepção é força motriz de nutrição e continuidade da vitalidade do encontro. Ela é possibilidade de reoxigenação dos processos e sentidos das experiências, não deixando a “peteca cair”. Quando a roda de samba de coco está entrando em um ciclo de estabilidade e continuidade, uma energia mais horizontal, a improvisação chega para criar picos verticalizados de axé e novamente convidar e convocar a co-implicação dos corpos/corpas na sustentação do momento, enquanto estes decidirem que vale a pena seguir. Certamente outros elementos, como a música, participam desta sustentação, mas, em meu entendimento, a improvisação dançante e dançada é *locus* fundamental de produção, partilha e circulação de axé nas movências das práticas culturais.

No afoxé, o jogo como convite para a improvisação opera de diferentes formas. Nas vivências que tenho, e falando desde um local de vivência, talvez o canto seja o grande mobilizador do estado de atenção e das ações em improvisação em dança. Como corpo de dança do afoxé, precisamos estar disponíveis para compreender as relações que surgem na hora, pois a sequência de músicas não é planejada, há algo que se resolve a partir da percepção de quem canta.

No Oyá Alaxé, a voz principal é de Mãe Maria Helena Sampaio, e ela sente na hora como conduzir as sonoridades do afoxé. Por vezes, suprime um repertório que achamos que seria cantado, por vezes traz um repertório musical mais antigo que nem todas as pessoas do corpo de dança conhecem, por vezes canta uma música nova, e assim vamos jogando e improvisando com as possibilidades que se apresentam. Nos sustentamos na leitura do que está sendo cantado, na continuidade do propósito compartilhado da existência do afoxé com todos os seus significados, no repertório movente que já conhecemos, nos princípios dos gestos e vamos conversando naquela energia do “quem sabe faz ao vivo”. Tudo isso é feito com algum contorno que define modulações para o uso da improvisação, assim como em outras práticas culturais.

(...) o improviso se dá em momentos muito específicos (...) e isso também é bastante distinto em cada manifestação cultural. Há momentos em que é permitido improvisar, assim como há momentos em que o improviso não é bem visto. Se no cavalo marinho o improviso é a base da construção da manifestação na congada por exemplo há poucos momentos em que se pode improvisar (Ramos, 2017, p.19).

Pensando no chão da dança, mesmo nas estruturas coreográficas, existem espaços abertos para entrada nas movências de caráter improvisacional em momentos específicos no desenvolvimento da ação, e isso também garante um espaço de investigação de si na coletividade movente. Temos as coreografias referentes a cada música e temos as possibilidades de interação e improvisação que mudam as interações entre as pessoas dançantes, o fluxograma, estabelecem rítmicas mais intensas, acionam giros, movimentos mais amplos dos braços, saltos, e desconfiguram a unicidade sincrônica dos corpos/corpas em movimento.

Isso abre um campo improvisacional que é regrado por um jogo pautado pelo tempo musical, pelas características e princípios dos movimentos que, ainda improvisados, estão sempre referenciados no acervo já movido pelo grupo e pela mudança na estrutura coreográfica em alguns momentos do cortejo de apresentação. No arranjo coreografado, há um campo de inserção expressiva das singularidades, onde cada corpo manifesta suas relações com a movência sugerida.

Isso já cria uma paleta com nuances bem diversas dos gestos e na improvisação, podemos adentrar este espaço com mais vigor, reorganizando nosso mover a partir de motes relacionados à nossa memória, sentidos e emoções, estabelecendo uma outra zona pulsante dentro da grande pulsação que é o cortejo do afoxé. Pulsação esta que retroalimenta o todo de

forma decisiva. Temos momentos nos quais a ala de percussão sustenta a bateria por um tempo prolongado, sem necessariamente ter o canto das músicas que já conhecemos. Estabelecemos e mantemos uma relação criada na hora, alimentada pelo ciclo de trocas entre os elementos música-dança.

Em conexão com as ações artísticas e culturais, observo que os princípios que organizam o cortejo no afoxé criam o senso de aglutinar não só corpos/corpas para dançar juntos/juntas, mas significados que impelem os/as participantes a caminhar tomando as ruas, afirmando seus lugares no espaço e depositando significado nos territórios, transformando-os em territorialidades preenchidas pela corporeidade, sonoridade, axé, ludicidade. Acionando as tecnologias ancestrais, afirma-se o direito de existir plenamente, revelando a altivez e potência da cultura afro-brasileira em um movimento que também é fabular, imaginativo e mítico. Kabilaewatala indica que “no jogo há alguma “coisa em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere sentido à ação” (Kabilaewatala, 2016, p.87), e talvez essa sinalização possa ser respeitosamente tomada para compor meu pensar sobre as movências que impulsionam essa (e outras) práticas culturais.

O jogo, tal qual a improvisação, é elemento social presente como tecnologia capaz de movimentar a existência e gerar fricções político-estéticas que instauram o caos da possibilidade. Socialmente, muitos jogos são roubados para garantir a manutenção de um ordenamento de vantagens e desvantagens que não se rompe com facilidade, mas pode ser subvertido. Em seu livro “O terreiro e a cidade”, Sodré faz um debate sobre o jogo como elemento político utilizado em nossa história colonial (e atual), colocando em tela como as relações de poder, com seus projetos de estruturação social, estabelecem relações que conduzem os rumos coletivos e garantem a manutenção das assimetrias sociais.

O autor relembra como a estrutura colonial conseguiu jogar com alguns elementos que facilitaram a realização do projeto de escravização das populações do continente africano: exacerbar as diferenças étnicas, apoiar com subsídios simbólicos e materiais algumas comunidades e outras não, forjar uma ideia de falsa aliança entre Europeus e algumas comunidades de África, minar qualquer possibilidade de associação comunitária da população negra, entre outras táticas. Isso facilitou o caminho para as capturas, de modo que era possível agenciar coletividades africanas para nutrir o comércio escravocrata europeu. Atualmente, a colonialidade segue jogando, utilizando também o *soft power*⁵⁰ para impor os

⁵⁰ É um termo da sociologia que designa processos e jogos de dominação por vias indiretas, influenciando na semiótica comportamental e cultural para cooptar sem coagir; oposição ao *hard power* que indica o uso da violência explícita nestes mesmos processos.

padrões civilizatórios europeus, manter as premissas de individualidade e vantagem para garantir, por outras estratégias, as condições que historicamente colaboraram para o projeto colonial.

Sodré também nos dá a dimensão dos jogos propostos pela população negra no Brasil, assinalando como os mesmos puderam movimentar as relações de poder escravizado-senhor por meio de táticas de contragolpe à estrutura imposta. A sagacidade e a inteligência das pessoas escravizadas permitiram o acesso a tecnologias visíveis e invisíveis como enfrentamento ao ordenamento da colônia. A cultura e os modos de sociabilidade de africanos e africanas foram ativos políticos-cosmológicos fundamentais nos atos de ação e reação ao sistema escravocrata. Ao falar sobre a força da festa, o autor nos diz:

Os agrupamentos ou associações controladas não sufocavam a preservação da memória originária ou da criação cultural no meio da escravaria. E essa criação era propiciada pelo *jogo*, tanto na forma do culto mítico-religioso quanto na do ludismo festivo que se esquivava às finalidades produtivas do mundo dos senhores (Sodré, 2019, p.124).

Percebo a improvisação e o jogo como tecnologias amplamente acessadas pela experiência humana em seus trânsitos sociais. No caso desta pesquisa, converso especificamente com as danças e mobilizo estas tecnologias criativas desde as vivências, histórias e memórias negras, ancestrais, afrodiáspóricas, conectadas à permanência e às necessidades/possibilidades de malandrear, ludibriar e dar a volta que faz do campo de batalha também um campo de mandinga (Luiz Antônio Simas; Luiz Rufino, 2011). O corpo que, dançando, cria estratégias de fuga, negando o adestramento que quer disciplinar os modos de mover. Os dançares revelam isso, nos jogos de “vai não vai” das capoeiras, dos frevos, das rodas de jongo, sambas de roda, de cocos...

Os corpos negros que ganhavam as ruas, mesmo com a proibição da prática da capoeira, ao verem a fiscalização disfarçavam seus golpes e pernadas improvisando, mungangando. Criando novos trejeitos, ludibriando a guarda, transformando golpe em passo de dança (Figueirêdo, 2020, p.75).

As corporeidades também são reminiscências destas tecnologias sociais presentes nos gestos, modos e maneiras que o corpo dá. Ao falar do frevo cinquentão⁵¹, Jefferson Figueirêdo relaciona o dançar a

(...) um estado de atenção, de estar aberto ao acaso, que tem a ver com o corpo que estava nas ruas no surgimento do frevo, o corpo negro, da capoeira, que precisava estar sempre atento às imprevisibilidades que podiam acontecer, aberto aos improvisos, gingando, disfarçando e fazendo mungangas para despistar a polícia, que se aproximava quando percebia uma confusão (Figueirêdo, 2020, p.75).

Nas perspectivas afro-brasileiras, viver e mover são ações da mesma ordem e nos comunicam a inseparabilidade desses atos como plenitude da existência. Salloma Salomão (2021), inscreve a importância do mover em dança como experiência de permanência e conexão social.

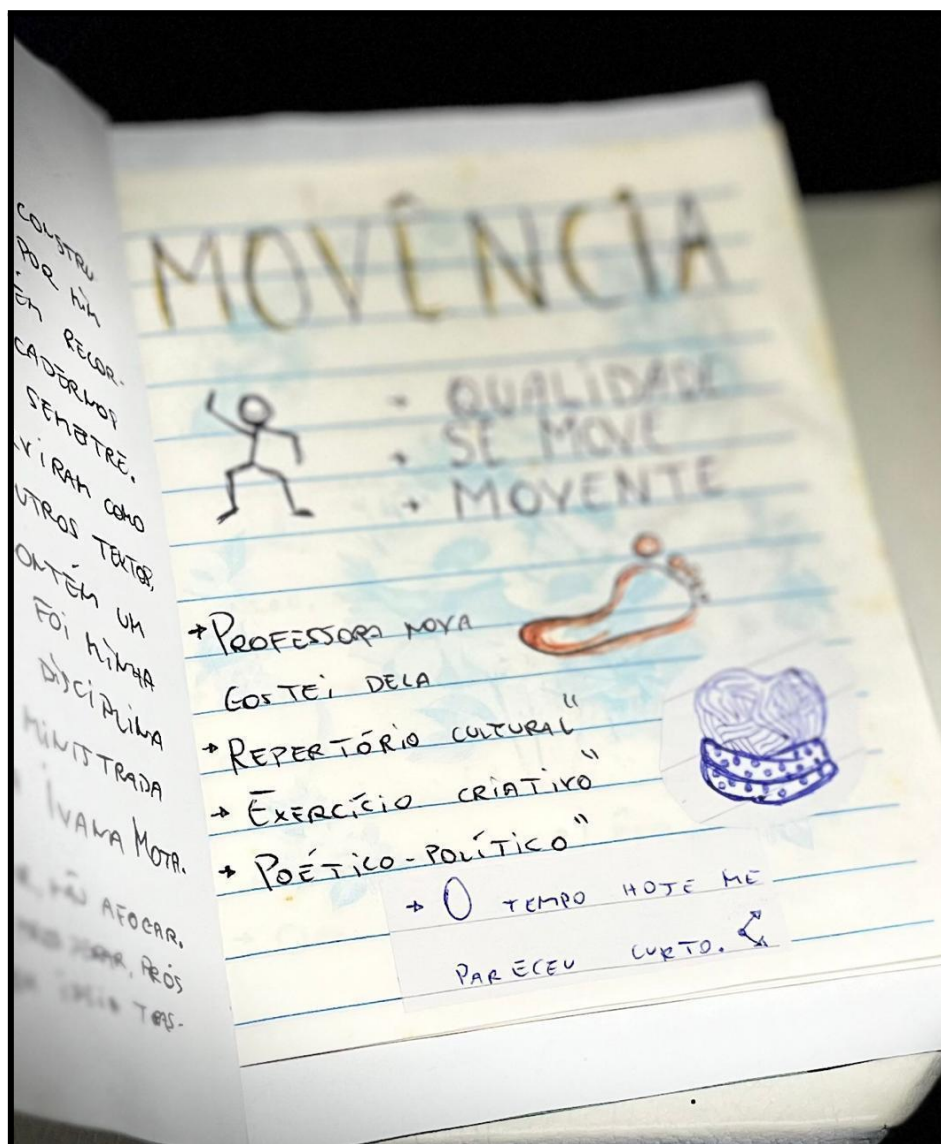
(...) mesmo em momentos mais duros da vida negra na diáspora havia motivos para dançar e fazer oferendas para a deusa vida. A dança, motivo de muitos preconceitos e estereótipos, cumpre papel fundamental nas sociabilidades e religiosidades afro-diaspóricas. Observar sua incidência nas nossas vidas familiares e comunitárias, assim como no desenvolvimento da nossa história social recente parece fundamental para quem trabalha com pesquisa no campo da memória, africanidades e identidades negras (Salomão, 2021, p.54).

Bebo destes ensinamentos reconhecíveis nas dinâmicas comuns da vida para desenvolver os fazeres que descreverei a seguir.

⁵¹ “O passo do cinquentão trabalha com movimentos pequenos, tem uma musicalidade aguçada, lida com o improviso, com um estado de corpo mais atento às possibilidades que surgem no dançar, que se dá na relação do corpo com a música, sem pré-julgamentos de certo ou errado e sem ter um formato definido de se mover. De acordo com o Mestre Nascimento do Passo, o cinquentão é uma dança cheia de “mungangas” (Figueirêdo, 2019, p.2102).

4.2 - Simbora Povoada!

Figura 20: Página inicial do Caderno de Guianças do discente Cauet da Silva - GOSTEI DELA



Fonte: Acervo da autora

As bases de “Improvisações de Povoada” estão espalhadas durante todo este texto, já foram co-movidas antes deste recorte de informações. Peço que a leitura do que vem agora seja sempre entremeada e con-fiada com tudo que antes foi dito, como modo de ampliação das noções da prática em sutilezas e imaginários que povoam esta tese.

Os acessos aos acervos afrodiaspóricos do Brasil, principalmente os que localizamos nas práticas do sagrado de matriz africana, são colocados aqui em perspectiva pedagógica, de pesquisa artística, de aprendizagens negras. Em uma das trocas de ideias com João Petronílio na UFPE, ele compartilhou que entende os terreiros como ações táticas. Foram nestes espaços, nunca circunscritos apenas ao religioso, que se articularam as permanências e adaptações de conhecimentos sociais das pessoas africanas em outras terras.

Pai Ivo da Xambá, liderança religiosa do terreiro da Xambá em Olinda/PE, em suas falas públicas costuma afirmar que os negros e negras não trouxeram nenhuma religião para este país, antes trouxeram uma espiritualidade sociocultural, que perpassa por saberes educacionais e filosóficos⁵². Então, os terreiros nunca serão espaços de conhecimentos restritos aos universos da religião, com este entendimento que nos cerca, mas antes oferecem conhecimentos sobre a afrodíaspóra.

Considerando as configurações que hoje estão postas, para mover esta pedagogia/metodologia, respeito e compreendo elementos localizados no mistério e no segredo e que devem ser mobilizados em territórios outros. Agregamo-nos às perspectivas de que os terreiros também são espaços de educação e cultura, com a possibilidade de disseminar seus saberes para colaborar amplamente com a sociedade. É assim que, pedindo licença e pisando devagar, adentro estes saberes para colher sementes epistêmicas, também poéticas e políticas, que alimentam este fazer em dança, vislumbrando modos de também devolver a estes territórios o que a pesquisa pode oferecer.

Por vezes usarei a escrita em tópicos como modo de melhor detalhar algumas noções, mas a imagem da mandala dos valores civilizatórios afro-brasileiros tecida com os traços conectivos que não se encontra o começo e o fim, é inspiração de prática e *modus operandi* deste fazer em dança. Reconhece-se os pontos, mas eles fazem sentido na complexidade das relações.

Anuncio alguns pilares de “IP”:

- É uma prática coletiva, ancorada no valor civilizatório do comunitarismo e, mesmo ao improvisar na singularidade, a relação comunitária é decisiva na experiência; O corpo/corpa é pensado como instância plural e coletiva em si, viva, dinâmica, povoado/povoada por anterioridades que mobilizam as possibilidades de Ser no agora e as possibilidades coletivas de aglutinar sentidos e ações em torno de um propósito,

⁵² Pai Ivo da Nação Xambá: Tradição, resistência e desafios no candomblé. YouTube. Canal Macumba Ordinária. <https://youtu.be/vLP2O6Whzm0?si=eyG7pZMhT4ZZ7y14>

tal qual as práticas culturais compartilhadas; (coletividade, comunidade/convocação/desenvolvimento);

- O ritmo estabelece uma relação imbricada à corporeidade em uma lógica onde “o ritmo é ordenação do movimento transformador-expressivo e através dele junta-se o que estava separado, isto é, indivíduo e cosmo” (Sodré, 2019, p. 124);
- O espaço é preenchido de significado e “a dança é elemento de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço” (Sodré, 2019, p. 125);
- A oralidade, experimentada nas práticas culturais como as cantigas das sambadas, por exemplo, é possibilidade agenciadora do corpo/corpa movente, envolvendo um vocalizar coletivo que afirma e reafirma palavra (*ofô*) como mobilizadora da força vital (*axé*);
- A circularidade é convocada por meio do espaço circular de improvisação, mas também por outras formas de ação, como a Guiança dos Cortejos, pois circularidade neste processo de convite para a improvisação não é somente uma disposição de corpos no espaço, mas uma ética que mantém a experiência comunitária ativada, co-implicando as pessoas envolvidas na possibilidade de manter a vitalidade da movência;
- O imaginário, o fabular e o mítico estão presentes como forças poéticas-estéticas que relacionam mover-sentidos-significados;
- O repertório musical utilizado é vasto e escolhido com o potencial de revelar também nas sonoridades as aforreferências que azeitamos enquanto dança/corporeidade. Quando possível, a música ao vivo é muito bem-vinda pois estabelece mais um circuito de relações com o corpo produtor da musicalidade (o corpo instrumento e o corpo sujeito que o toca). Apesar das percussões serem ativadas com mais frequência, não cristalizos as referências de sonoridades negras apenas nesta possibilidade musical. As sonoridades melodiosas produzidas pelas musicalidades africanas e afro-brasileiras convidam à ampliação do imaginário sobre este universo sonoro e oferecem outras relações para/com o corpo de quem dança.

Tais pilares são esteio para conduzir os caminhos de elaboração da prática improvisacional, fomentando a experiência em conexão com seus solos geradores: as referências e epistemes negras.

4.2.1- Movências e práticas - possibilidades apreendidas desde as povoadas

Minhas percepções do espaço nas relações com a dança foram majoritariamente forjadas enquanto organização coreográfica de formas, deslocamentos, desenhos, consciência da distribuição cênica, elaboração de fluxos, possibilidade dos níveis etc. Mas ao adentrar as práticas culturais com mais atenção e consciência, com um estado de corpo afetivo, vivente e pesquisante ao mesmo tempo, percebi a importância do espaço como elemento simbólico, um outro mediador no complexo de sentidos e significado da vivência. Pisar o coco no Pátio do Terço é diferente de fazê-lo dentro do Centro de Convenções de um espaço institucional como a UFPE. Dançar o afoxé em uma apresentação na Caixa Cultural Recife é diferente do que dançar no Pátio de São Pedro.

Registro o direito de circulação que estas práticas culturais têm dentro das relações de mercado, visibilidade e oportunidade de acesso, defendendo a legitimidade de ocupação de diversos territórios. Todavia, ao pisar territórios imantados de significados, memória e ancestralidade percebo uma modificação da relação das movências, do estado do corpo e do gesto. Isso acontece desde que seja possível saber/sentir as informações que o território carrega, compreender as referências e avaliar a importância singular e coletiva dos valores materiais e imateriais ali presentes.

Acredito também que os chãos podem ser encantados com a chegada dos corpos, signos e significados que o preenchem de vitalidade e valor simbólico trazidos por aqueles elementos e presenças que não são constituintes do local. Desta forma, o coco que pisei na UFPE e o afoxé que dancei na Caixa Cultural foram preenchidos de encanto com a chegada dos nossos corpos, nossas vestimentas, os tambores, as palavras, os gestos, o axé e tudo que carregamos nesses fazeres. Outros sentidos foram plantados temporariamente nestes lugares, permitindo inventar outra territorialidade que modificou o sentido do espaço. Isto posto, entendo que podemos preparar o espaço para as ações, utilizando procedimentos que agregam forças às relações que serão derramadas ali.

**Figura 21: Chão preparado com folhas de mangueira para a sambada “Território do Coco”-
Jaboatão dos Guararapes/PE — 2025**



Fonte: Acervo da Autora

A prática começa com a preparação do espaço. O ambiente é preenchido com informações sensíveis, por meio de algum odor (seiva de alfazema, água de laranjeira, água de cheiro, algum incenso etc) e/ou plantas como arruda, alfazema, bacia com água para que se molhe pés e mãos ao chegar, uso de objetos, tecidos, cores, sabores... Este acionamento sensorial diz respeito ao uso destes elementos como equilibradores, limpantes, organizadores das energias sutis do lugar e das pessoas que nele adentram, além de serem trazidos nesta metodologia como provocadores de resposta dos sentidos que se sensibilizam o corpo para seguir a experiência.

É um primeiro convite para transformar simbolicamente o ambiente da sala de aula, (espaço) em território de pertencimento da turma. O encontro recorrente com este *modus operandi* e com os elementos vai aos poucos gerando significados e sentidos para cada singularidade e para o coletivo, transformando território em territorialidade. Pela noção desenvolvida de territorialidade, a metodologia convida a acessar outras relações dança-espaço, compreendendo-o também como um valor simbólico-afetivo que inicia a movência muito antes do primeiro gesto corporificado que realizamos.

ESPAÇO TERRITÓRIO TERRITORIALIDADE

4.2.2 - Guiança Organizativa- Afro referenciando o Ser

Este processo de agenciamento corporal nasce de um desejo de pensar modos de engajamento do corpo para a ação em arte, dança e pesquisa desde locais afrorreferenciados de entendimentos físicos e sensíveis do Ser. Ganha impulso e decisão a partir de uma experiência dentro das disciplinas da pós-graduação, lugar onde podemos expor a pesquisa em diferentes etapas de seu desenvolvimento.

Em uma das disciplinas cursadas no doutorado, nós, estudantes, fomos convidados a realizar uma apresentação das pesquisas e colocá-las para jogo em um diálogo colaborativo com a turma. Quando apresentei minha pesquisa, mostrei um vídeo editado com trechos do trabalho em desenvolvimento experimentado junto ao projeto “Solos Negros”, além de uma explanação sobre os rumos e desejos futuros da investigação. O agenciamento de corpo sugerido naquela época passava por processos menos ancorados nas abordagens que tem agora, entretanto, já anunciava alguns caminhos presentes nesta guiança organizativa. A prática utilizava uma chegada onde o convite inicial era ir ao chão, agenciar a respiração, mover as articulações, mas com uma abordagem de léxico e conceitos que utilizo hoje, ainda com menos afirmação.

Uma das colegas de turma, pessoa branca, e aqui a racialidade imprime camadas de percepção ao fato, anunciando um não letramento étnico, levantou questionamentos em um tom desqualificador sobre a proposta, pois a reconhecia como similar a outras vivências espreiadas de modo geral no campo da dança. A mesma também assinalou a parecença dos meus caminhos com metodologias conduzidas por outras pessoas autoras, docentes e pesquisadoras das danças atuantes no espaço de minha formação acadêmica inicial.

Na época, respondi a ela que os aprendizados e vivências anteriores são alimentos para minha caminhada agora, pois reconheço com ética e reverência quem veio antes e pavimentou caminhos importantes para meus fazeres. Todavia, isto em nada deslegitima minha possibilidade de assumir a autoria das elaborações que realizo. Complementei afirmando que minha prática assumia um assento político combinado à abordagem artístico-pedagógica, uma vez que passava por meus objetivos não apenas a relação com o acervo afro-brasileiro, mas a demarcação territorial e epistêmica que nos implicava em rumar a outros eixos de produção de conhecimento, reconhecendo também aspectos de

epistemicídio⁵³ (Carneiro, 2005), racismo e branquitude, assuntos que nunca circularam em nossa formação acadêmica nos anos 90 e início dos anos 2000. De fato, isso é um atravessamento central, mas, ainda refletindo após os questionamentos recebidos da colega, entendo que não é só aí que reside um aspecto singular desta guiança em relação às práticas anteriormente vivenciadas. Reside antes no afro referenciamento do Ser como tônica de um processo que não mobiliza a energia e sim o axé, não movimenta a bacia e sim a cabaça Igbá. Não se trata apenas de léxico, mas de outra possibilidade de compreender estes aspectos.

Tal questionamento possibilitou-me assumir com mais coragem uma localização, mobilizando de modo afirmativo e responsável os conhecimentos que as comunidades e as pesquisas sobre as filosofias e saberes afro-brasileiros me apresentaram. Caminhei em busca desta abordagem também devido a esta vivência, infelizmente corriqueira nos processos de deslegitimação das elaborações epistêmicas de pessoas negras na academia.

Nesta guiança, criamos estratégias de organização e engajamento corporal por meio de alguns convites de movência ancorados nas filosofias afro-brasileiras oriundas de concepções Iorubá. Digo que é um modo de afrorreferenciar o Ser. Neste propósito, é imprescindível entender que

O corpo só pode ser compreendido na relação com outras partes que compõe o humano, assim entender a noção de ser humano dentro da cultura yorubá é indispensável para que possamos entender a partir de que perspectiva estamos falando e as relações estabelecidas ao falar de corpo. As formulações construídas, levam em consideração todo o complexo em que o corpo está inserido e as relações entre os elementos físicos, humanos e espirituais (Keith Emanuelle Matias REGIS; Maria Cristina FRANCISCO, 2021, p.23).

O léxico aqui é importante pois tem o poder de nomear algumas coisas com base em um acervo cultural e filosófico que amplifica o sentido das palavras, nos convidando a mover referências por vezes tão monocromáticas. Além da ampliação de percepção e imaginário, o léxico é demarcação de um lugar epistêmico da metodologia.

Neste processo, mover é uma ação que se conecta diretamente ao imaginar, ao visível e ao invisível, as tramas relacionais amplas, não só humanas, sendo que a relação com os conceitos se dá pela partilha de sentidos e oferece uma possibilidade de reconhecimento do

⁵³ “Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes”. (Sueli CARNEIRO, 2005, p. 97).

Ser. Cada termo utilizado tem uma gama de significados e sentidos na língua Iorubá e nos territórios sagrados onde estas referências também habitam. O movimento aqui é o acionamento pautado em uma pedagogia da ritualidade, em que as concepções apreendidas desde o território sagrado, das filosofias⁵⁴, indicam modos de compreensão que, aqui, certamente, são parcialmente acessados de acordo com o propósito da movência.

Antes de detalhar as etapas desta Guiança, preciso agradecer de modo especial a Iyalorisá Renata d'Oxoguiã, liderança religiosa do Ilê Asé Ajagunã Degy, nação ketu, localizado em Embu das Artes/SP, solo de axé e cuidados espirituais fundamentais para meu ser singular-comunitário. Foi a interlocução continuada e processual com esta grande mãe de santo que me deu subsídios fundamentais para elaborar a sustentação epistêmica, filosófica e artística da prática que segue.

⁵⁴ A filosofia kemética, conjunto de pensamentos, saberes e modos de conceber o mundo advindo de Kemet, terras africanas que posteriormente seriam nomeadas como Egito, apresenta noções do Ser semelhantes às movidas aqui. *Khat* (corpo), *Ib* (coração), *Ren* (nome), *Sheuti* (sombra), *Ka* (força vital, *Asè*), *Ba* (alma), entre outros elementos, possibilitam aproximações com um universo filosófico fora da pretensa circunscrição do sagrado afro-brasileiro.

Figura 22: Eu e Iyalorisá Renata d'Oxoguiã em uma das conversas no terreiro Ajagunã Degy.



Foto: J.Preto

Iniciamos sem música.

Convido os corpos/corpas para reconhecer suas necessidades, entender como fazer sua chegada inicial e abrir um campo poroso para o início da experiência. Estimulo as pessoas a realizarem movimentos de espreguiçar, bocejar, respirar de forma mais profunda fazendo diversos sons ao soltar o ar, torcer, articular, agachar, deitar, rolar, contrair, expandir, entre outras ações sem dar nenhum direcionamento direto de como as ações devem ser feitas. Neste momento inicial, ofereço alguns estímulos com estas ações, deixando espaço para outras surgirem, uma vez que cada corpo/corpa percebe como se agenciar por meio do mover-reconhecer, abrindo um campo de entrada singular para contemplar as realidades de cada qual ali presente.

Convido também ao reconhecimento do estado do corpo/corpa, indagando como chegamos naquele espaço, como nos sentimos emocionalmente, se temos dores, se estamos mais cansados, mais dispostos, quais sensações, imaginários nos habitam naquele momento. Deixo registrado que chegamos com nosso estado também atravessado por vivências outras e

que não há nenhum problema reconhecê-las e lidar com elas durante a ação, negando uma perspectiva que, em minhas andanças nas danças, ouvi muitas vezes: “deixar tudo lá fora e entrar neutro no espaço da aula”. Não é nem de longe o que provoco, uma vez que reconhecer os atravessamentos é reconhecer corpo/corpa. É estar em um movimento de consciência corporal. O que refletimos juntos é como vamos lidar com os atravessamentos, colocando em questão os acionamentos que irão protagonizar nossa experiência. Logo, se estou preocupada com algo que tenho que fazer dali a duas horas, por exemplo, reconheço a preocupação que me habita, mas, reflito conscientemente, onde vou posicionar essa informação dentro da experiência que vamos realizar.

É também momento de mapeamento do espaço/ território/territorialidade em questão nas relações de corpo e movimento, detectando aspectos físicos (materializados, objetos, textura do chão...) e também sutis (imaterializados, simbólicos, sensoriais, cores, intensidade da luz...) do lugar em que estamos, ampliando o escopo perceptivo da corpa no *locus*.

Acionando o poder de *Ofô* (palavra com axé), peço que cada pessoa presente comece a dizer seu nome enquanto move, iniciando com um “cochicho” até a voz alta. Experimentamos vocalizar nossos nomes de diferentes formas, alturas, ritmos, timbres, relacionando voz-corpo, uma vez que a modulação do movimento também convida a uma experiência de vocalização e vice-versa. Ao dizer nossos nomes, assentamos pelo som e hálito as nossas existências naquele espaço/território/territorialidade, naquele encontro, começando a acionar um *axé* coletivo que será nutrido durante todo o caminhar. Não estamos dizendo os nomes para nos apresentar uns aos outros, mas para apresentar as singularidades daquela coletividade ao ato do encontro. Nos colocamos em presentificação pela oralidade, pelo *axé* da palavra, neste caso, a palavra nome, um dos símbolos de nosso existir.

No contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou (Martins, 2021, p. 92).

Este acionamento da voz e da palavra pode se dar em diferentes momentos, assentando intencionalidades e realizações diversas durante o processo. Mas em todas elas a consciência do motivo da palavra se pauta pelos princípios aqui registrados.

Após este processo, silenciemos e em roda nos colocamos em pé, assumindo o ato que chamo de “seja e esteja” singularmente e coletivamente no espaço. Pés são plantados no

chão, sustentado a estrutura verticalizada que se conscientiza das três caixas (cabeça, tórax, pelve) e da coluna, pontos que serão mobilizados com mais atenção na trajetória movente. Para a mudança de momento, trago uma sonoridade que convida a uma relação inicial com o valor musicalidade.

ORI (cabeça)

O primeiro acionamento da afroreferência do Ser é *Ori*. É um conceito amplo e complexo da cultura de terreiro Iorubá (mas não exclusivamente dela, na cultura dos candomblés Angola, por exemplo, receberá o nome de *Mutuê* e terá as nuances cosmo-conceituais daquele universo), e tenho consciência que me cabe acionar algumas noções de *Ori* que são pertinentes à experiência proposta.

Convido as pessoas a juntarem suas mãos e realizarem uma pequena fricção entre elas. Em seguida levamos ambas as mãos ao topo da *Ori* (dimensão presente). Mantendo o toque e os olhos fechados, refletimos sobre *Ori* como uma dimensão ampliada de cabeça, não restringindo à razão. Assento palavras, como pensamento, consciência, inteligência, discernimento, intuição, sensibilidade, percepção, direcionamento, sonho, imaginário, sustentação, convidando a uma noção de cabeça que não cristaliza a função racional como central e sim como parte dos potenciais de *Ori*. Nos convido a manter o toque por algum tempo, em conexão com a respiração e peço que cada pessoa pense na *Ori* como uma instância dialogal. Peço que conversem com sua *Ori* reconhecendo a possibilidade de ter uma relação com a cabeça, uma ORientação de si que se dá pela capacidade de dialogar com seus potenciais.⁵⁵

Reconheço que é um acionamento que pode inicialmente gerar estranheza nas pessoas que pouco tem intimidade com este universo, entretanto, acionando o valor da ritualidade, nos colocamos em repetição deste processo, o que vai abrindo campos de compreensão que se dão pela ampliação das informações que vamos colocando em tela a cada experiência e por relações próprias que cada pessoa, aos poucos, vai desenvolvendo com este momento.

⁵⁵ *Ori* no contexto sagrado Iorubá é um Orixá que tem suas dimensões religiosas e ritualísticas próprias. Ao propor uma conversa com *Ori* não acesso esta dimensão, consciente do propósito da ação artístico-pedagógica. Este convite diz respeito a mais uma possibilidade de relação consigo e com suas possibilidades de projetar, nas ideias, nas imagens e fabulações, intencionalidades do Ser em ação. Durante as conduções também peço que as pessoas conversem com seu Okan, com seus *Esés*, entendendo tais ações como caminhos de autoconhecimento.

Tocamos⁵⁶ também a testa (dimensão futuro) e a nuca (dimensão passado), acionando os tempos espiralares das sabenças ancestrais que residem em nossa *Ori*, uma cabeça corporificada que também é memória, arquivo coletivo e potencial projetivo do porvir. É uma “cabeça bioancestral”, como sugere Jayro Pereira de Jesus (2017)⁵⁷.

Esses toques também são utilizados em outros ambientes e podem ter outras concepções. Aqui, tocar o topo da cabeça (presente), a testa (futuro) e a nuca (passado), representam enredar o tempo para mover as pretensas linearidades da percepção temporal no reconhecimento de uma consciência coletiva que nos habita. Nos movemos variando estes toques e movendo as referências temporais na percepção espiralar (Martins, 2021), experimentando sem ordem pré-definida as possibilidades de contato com a *Ori*. “O tempo, como espiral, move-se para frente e para trás, simultaneamente, figurando o presente” (Martins, 2021, p. 150).

No caso desta ação em improvisação, *Ori* é motriz poético-criativa de imagens significantes que deflagram gestos, narrativas e possibilidade de experiência dançante. A improvisação também é tecnologia sensível-cognitiva para povoar *Ori* de encantamentos e capacidades, sempre em conexão com *Okan*.

OKAN (coração)

Após agenciarmos *Ori*, retomamos o movimento de fricção das mãos e levamos ambas ao centro do peito. *Okan* (aprendi com meu amigo angolano Dilo Paulo que por lá se diz *Muxima*) é trazido como inteligência, intuição, sensação, discernimento, pensamento, força, sentimento, decisão, sensibilidade, vitalidade, ação. Negamos a lógica de coração como lugar de fragilidade do Ser, que atrapalha as boas decisões e confunde a capacidade racional.

A noção de *Okan* se relaciona com a máxima trazida pela filosofia kemética: “Pensar é um ato coronário”. É neste momento que destruimos a dualidade ocidental razão-emoção e conectamos *Ori* - *Okan* como instâncias indissociáveis para valorizarmos esta conexão como potência de vida e de Ser. A integração destas potências é percebida como inteireza de ser,

⁵⁶ Em muitas descrições uso o verbo na primeira pessoa do singular porque me coloco em movência juntamente ao alunado, apesar de estar também na condução dos convites.

⁵⁷ Jayro Pereira de Jesus, Omo Orisá Ògìyán, é filósofo de terreiro de Candomblé Ketu, professor e militante do movimento negro (Jesus *apud* Imbiriba, 2021).

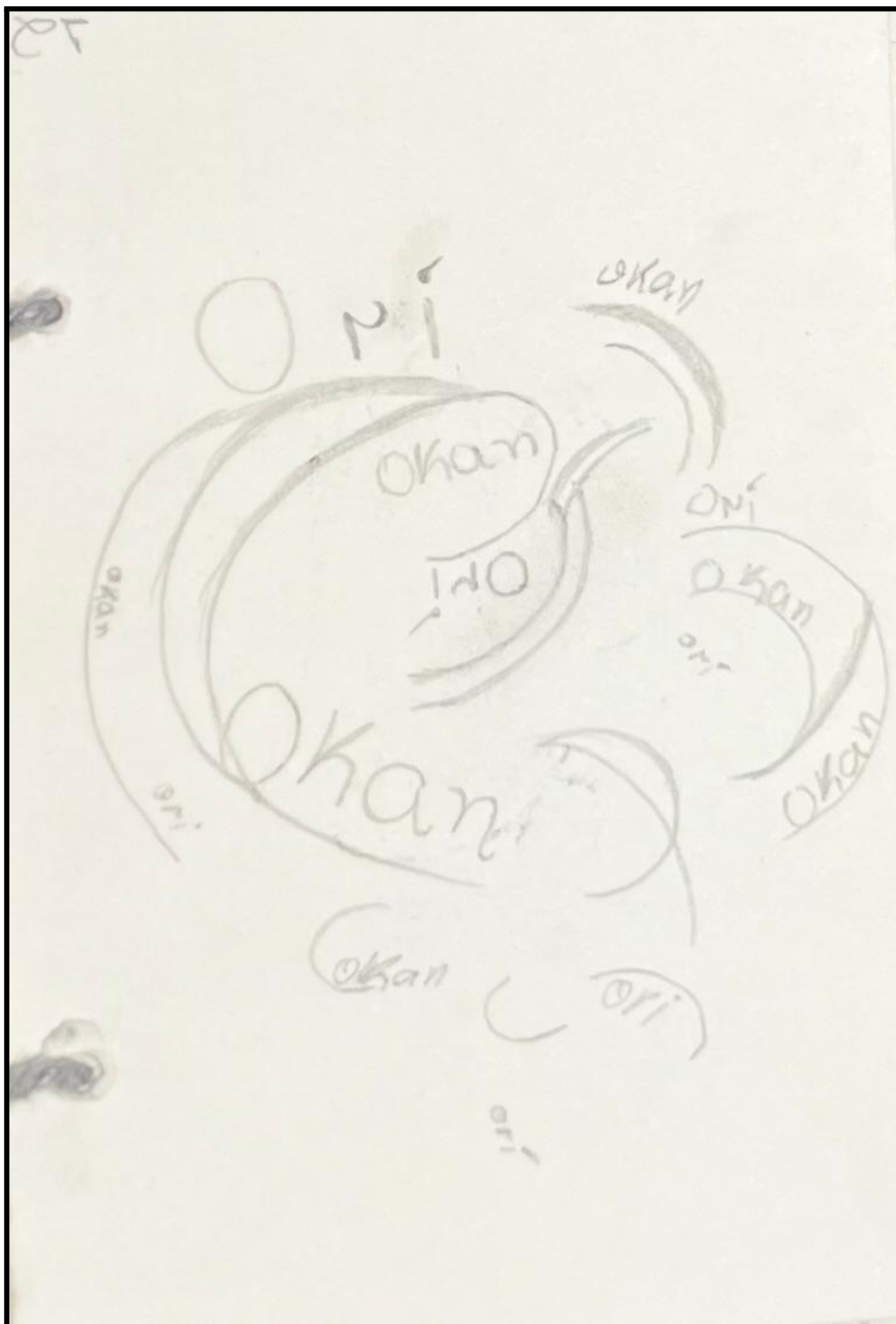
estar, mobilizar a vida nutrida pela força realizadora do *Axé*. Conectando à percepção trazida por Gal Martins (2017) em sua metodologia “A dança da indignação” reconhecemos *Okan* como ação, e massageamos o centro do peito em movimentos circulares para mobilizar o ponto da coragem (noção trazida por Gal) e da dignidade. Tais palavras são caras à experiência negra neste solo, uma vez que corpos/corpas afrodiaspóricos lutam com sua coragem até hoje pela sua plena dignidade.

Considerando o poder da palavra, as mesmas são trazidas como informações mobilizadoras de um corpo/corpa que tem agência para mover-se rumo a um propósito. Massageamos *Okan* em conexão com a respiração- com a imagem/intencionalidade de “encher o peito de coragem”- percebendo concomitantemente a caixa torácica, os movimentos respiratórios de expansão e contração, os pulmões, as possibilidades articulares entre as costelas, as conexões com a coluna, o suporte do músculo diafragma, entre outros aspectos.

Retomamos a fricção das mãos e agora tocamos uma na *Ori* e outra no *Okan*, materializando, por meio do toque, um circuito relacional já existente em nosso Ser. Tal ato, que não é apenas simbólico, reconhece que nas cosmogonias afrodiaspóricas, em oposição à separação ocidental cartesiana, o complexo e o conexo azeitam a experiência coletiva da vida.

ORI OKAN

Figura 23: Caderno de Guiança da discente Larissa Pessôa - ORI OKAN



Fonte: Acervo da autora

IGBÁ (Cabaça Bacia)

Me aproprio da noção de *Igbá* (cabaça) para falar da bacia como importante locus de distribuição e acúmulo do *axé* no corpo, ponto de intersecção da base da coluna, ponto de suporte da posição sentada, centro de potência. Estrutura relacional à parede muscular do abdômen, musculatura de grande valor na estabilidade da posição vertical. Relacional também ao assoalho pélvico, musculatura chave na sustentação de uma série de órgãos internos à pelve e de controle de algumas funções fisiológicas. A *Igbá* nesta metodologia é trazida como assentamento de força, estrutura depositária de *axé* que se distribui por todo corpo/corpa e entre os corpos/corpas (humanos e não humanos).

Tocamos o baixo ventre referenciando a pelve, metaforizada em *Igbá*, engajando corpos/corpas com ou sem útero a reconhecer a potência geradora de pulsão de vida desta área, numa ampliação da noção de fertilidade. Registro a importância da pelve nas culturas africanas e afrodiaspóricas, onde o quadril, em certos contextos, é elemento de valor social, e movimentar esta área é azeitar aspectos relacionados ao prazer, à fertilidade, à saúde, energética, física e mental. Nas danças de quadril afro-brasileiras, mover esta estrutura também é ação política de empoderamento e afirmação dos corpos.

Figura 24: Adesivo que ganhei de minha aluna Clarear, integrante do grupo Twerk Recife - REBOLAR É ANCESTRAL



Fonte: Acervo da autora

Fazemos respirações, inicialmente, profundas e suaves, inflando a região do baixo ventre enquanto mantemos o toque das mãos na região. Começamos a aumentar o ritmo da respiração e diminuir sua amplitude até que chegamos coletivamente em respirações curtas, ritmadas e fortes, fazendo a contração da musculatura abdominal e do baixo ventre, ativando as cadeias musculares em torno da *Igbá*, verbalizando “Rá” com sonoridades fortes a cada contração.

Gradativamente diminuimos o ritmo e estabilizamos novamente a respiração organicamente, sentindo e mantendo a pulsão dos estímulos que foram feitos. Para finalizar este momento, fazemos uma respiração longa e soltamos o ar fazendo um som contínuo, deixando que o tronco flexione para frente, a partir da *Ori*, relaxando a coluna. Nossas mãos se derramam até tocar *Esé* (pés).

ESÉ (pés)

Contato com a terra (*Ayé*). Raiz forte. Essa é uma das imagens que chamo inicialmente quando tocamos *Esé*, em um movimento de reverência à ancestralidade e a quem caminhou antes de nós, diálogo com a força do *axé* presente nos chãos que pisamos. Enquanto mantemos as mãos sobre os pés, lembramos que “todo chão já foi floresta”, noção que aprendi com duas queridas amigas da etnia Kariri Xocó, Bárbara Kariri e a Mestra Idiane Crudzá. Convoco o imaginário de raiz forte não para pensarmos a fixidez, mas justamente para o mover em conexão aos fundamentos que nos dão suporte de existir.

Pensamos nas raízes ancestrais, reconhecendo quem está em nosso bonde, enquanto linhagem familiar e além dela. Os pés, como ponto corporal intimamente ligado à ancestralidade nas culturas Iorubanas, são potentes para chamarmos a percepção do corpo povoada, o que tem em si “mais de muitos”. Para finalizar, chamo a imagem de raízes profundas e peço que possamos visualizar em nossa *Ori* todas as raízes conectadas por debaixo do chão, em uma tessitura de Seres e memórias que enredam nossas existências, no espaço/território/territorialidade onde nos encontramos para a prática de IP e além dele.

ORI OKAN IGBÁ ESÉ

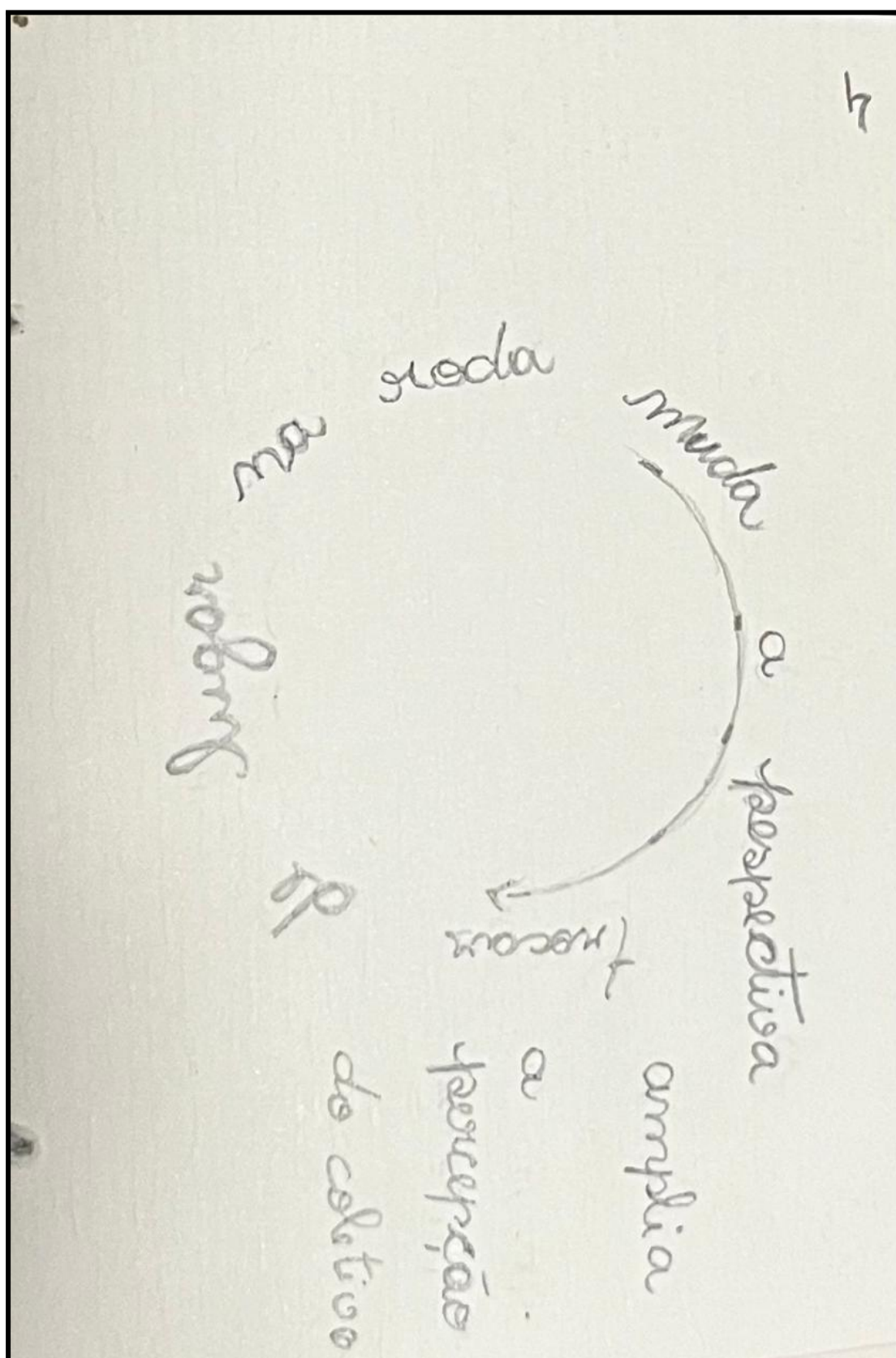
Após o término deste circuito de toques e contatos nos pontos do corpo, tocamos nossas mãos no chão e permitimos circular nossas energias com a terra. Entramos na posição de cócoras e começamos a fazer um breve balanço, transitando o peso ora para as mãos, ora para os pés. Até que caminhamos com as mãos para frente e nosso corpo deitar de bruços completamente no chão, com a testa apoiada e os braços para trás. Ficamos um tempo nesta posição, entregando o corpo para conectar-se com o chão daquele espaço-território-territorialidade.

É um convite para que as pessoas participantes recebam a terra e deixem a terra recebê-las em um momento de soltura do peso e descanso após uma prática relativamente longa em pé. Solicito que pensem em respirar enviando o ar para a costas, ampliando os espaços internos e reoxigenando o corpo de forma mais profunda. Convido as pessoas a moverem-se no chão e deitarem de diferentes formas, descobrindo outros pontos de conexão em relação à terra até que, após algumas experimentações, chegamos à primeira posição que ficamos em relação ao chão, deitados/deitadas de bruços com a testa apoiada no solo e os braços relaxados ao lado e ao longo do corpo.

Apoiamos as mãos ao lado do peito e retornamos para a posição de cócoras, caminhando com as mãos para trás. Passamos o peso todo aos pés, recolocando nossa base para subirmos o tronco desenrolando a coluna enquanto batemos palmas (*pawó* - bater palmas em Iorubá). Bater palmas tem significados diversos dentro das ritualidades sagradas afrodiáspóricas, todavia aqui é acessado como modo de coletivamente de celebrar esta ritualidade inicial de encontro com aforreferências na preparação do corpo e circulação de *axé*.

Ao ficarmos em pé, trocamos de lugar na roda, reorganizando o círculo com outra configuração das presenças e proximidades entre os corpos. Este recurso é utilizado diversas vezes durante o trabalho, com a imagem que cada pessoa carrega um fio e ao mudar de lugar na roda aumenta a tessitura coletiva entre esses fios em diferentes direções e trançados, fortalecendo o *elã* coletivo.

Figura 25: Caderno de Guianças da discente Larissa Pessoa - TROCAR DE LUGAR NA RODA



Fonte: Acervo da autora

ARÁ (corpo físico)

Tocamos desde a *Ori* até *Esé* (pés), fazendo um mapeamento/reconhecimento sutil de algumas dimensões corporificadas do Ser, desde as aforreferências iorubanas. Agora, de modo mais dinâmico e global, tocamos *Ará*, a materialidade corporal, como um todo mapeando/conscientizando/movendo o corpo nas relações volumes, dimensões, comprimentos, estruturas ósseas, articulares, musculares, orifícios, os espaços internos (órgão, fluidos, espaços...). Damos atenção aos volumes e movimentos das caixas craniana (*Ori*), torácica e pélvica (*Igbá*).

A pele como órgão sensorial nos auxilia na possibilidade do sentir-se, contactando ali uma noção de *Ará*, catalisador da força vital (*Axé*), na integralidade. Durante este toque, mapeamos também possíveis tensionamentos, dores, incômodos, procurando conscientizar e equilibrar o tônus corporal. Também fazemos um reconhecimento das estruturas principais e suas interligações (as caixas craniana, torácica, pélvica, coluna interligando-as, os membros conectados a este centro, com seus prolongamentos, estruturas articulares).

Em dado momento, trago uma sonoridade mais dinâmica deixando o corpo mover em dança enquanto se toca, acionando outras percepções da *Ará* e suas estruturas em funcionamento dinâmico. Começo a convocar de forma mais diretiva a abertura de percepção para as demais *Arás* do espaço, chamando atenção ao olhar- não só ele, também a percepção global - como lugar de relação e posicionamento da presença na territorialidade.

EMI (corpo metafísico)

Para acionar a noção de *Emi* (respiração, sopro vital), descolamos o toque da pele e seguimos em acionamento similar, sem o contato com a superfície material do corpo/corpa. “Tocamos” nossas outras instâncias, reconhecendo *Emi* como a existência imaterializada do Ser. Na mitologia Iorubá, *Emi* foi o sopro dado por Olorum ao *Ará*. Olorum é também chamado *Elemi* “o senhor do *Emi*”. Relacionamos *Emi* às noções de espírito (com alguma reserva), sopro vital, alma, ânima, corpo/corpa metafísico que nos permitem Ser, em conexão à *Ará*. *Emi* é uma dimensão imortal. Seguindo o fluxo que já estava assentado com o toque de *Ará*, deixamos o corpo mover-se de forma globalizada, contemplando ao máximo a conexão das partes, convocando o movimento mais abrangente durante o trabalho de *Emi*.

ARÁ EMI

AXÉ (Energia vital)

“O que a gente mais busca dentro do axé, é o axé” (Babá King)

Nesta prática *Axé* é um acionamento transversal, pois em todas as experiências anteriores esta noção se faz presente. *Axé* é trazido como a força vital, força realizadora que anima, dá sentido e se revela na potência de *Ará*. *Axé* é ação. “*Axé* é entendido como uma força transcendente e imanente, que está contida na natureza, nos Orixás e nos indivíduos, e que mantém relações de reciprocidade entre si. É o princípio vital da existência.” (Fábio LIMA, 2015, p. 20).

Tem materialidade no sangue (seiva) das folhas que se macera, no sangue animal que escorre pela faca, na saliva que alimenta e fortalece ritualidades. Isso se contrapõe a uma ideia etérea e difusa de energia que muitas vezes é invocada nas experiências dos corpos dançantes. Aqui falo de uma força que se sente nas carnes, que dá tônus, que agencia o gesto e, ao mesmo tempo, estabelece a potência sutil das corporeidades. *Axé* é Dinâmica. É força de fazer acontecer!

Abro um parêntese para recusar qualquer percepção que associe o *axé* a uma ação descontrolada, somente graduada na força ou virilidade atribuída de modo racista às danças afrorreferenciadas ou mesmo aos corpos/às corpas negras. Podemos experimentar a potência realizadora do *axé* com diferentes modulações de intensidade, compreendendo que nem sempre precisamos estar movimentos extremamente dinâmicos e/ou exaustivos para nos relacionarmos com esta força de fazer acontecer. *Axé* é uma potência que pode ser revelada no cair da folha de uma árvore, no voo da borboleta, na correnteza do rio, na força do furacão, na violência da tempestade, entre outras manifestações, com suas diferentes intensidades.

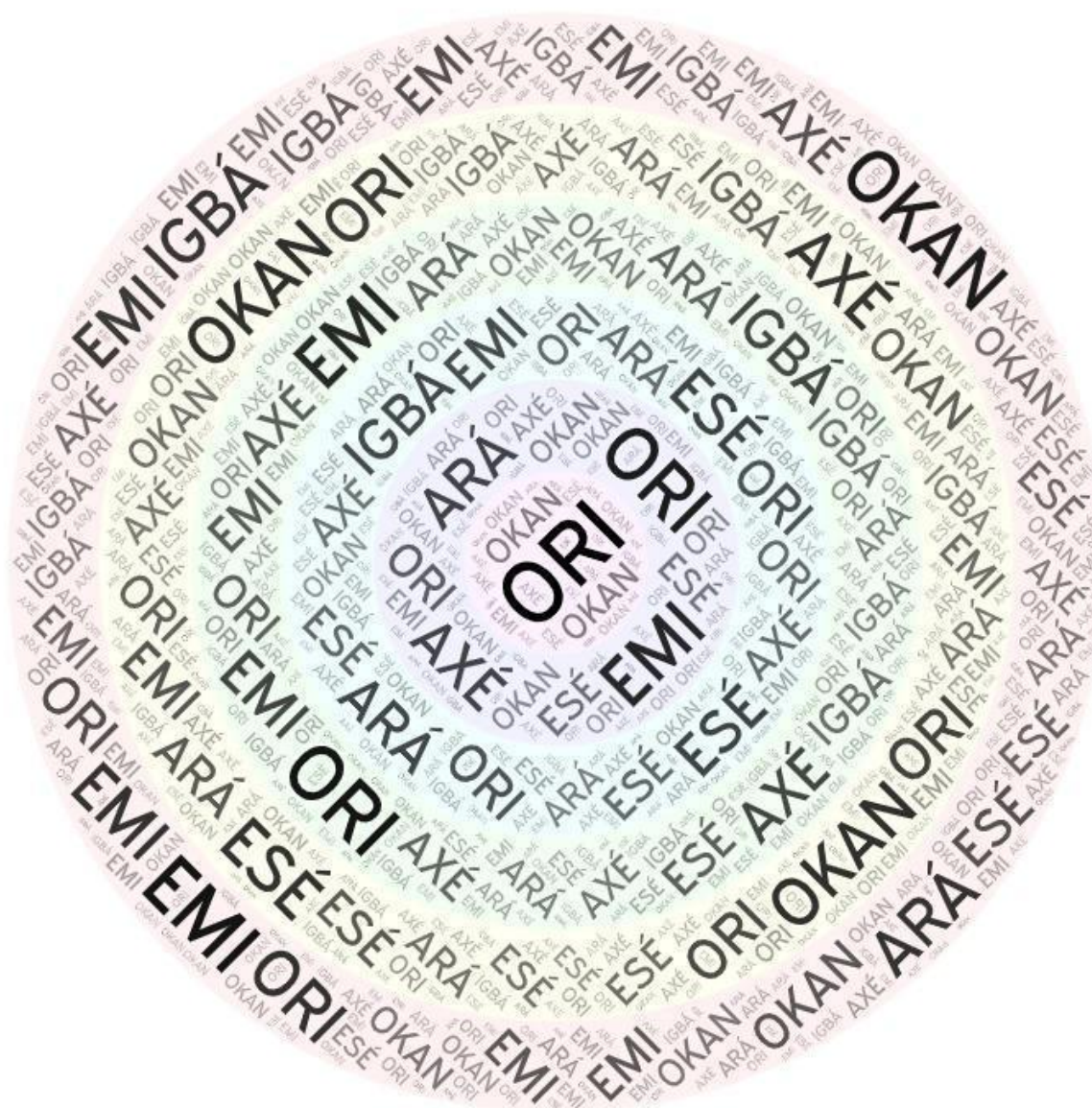
Mover cada noção anteriormente compartilhada move o *Axé* que habita as singularidades, para que possamos impulsionar o poder de agir, (como agente, como ter agência) durante a caminhada. Importante dizer que *Axé* é necessariamente ativado e nutrido pela coletividade e pelo senso atitudinal de comunidade e, assim sendo, nesta metodologia é trazido como ponto aglutinador do grupo movente, vitalidade. *Axé* é força que nutre e

garante a permanência da ação, pois rende quando circula de forma recíproca e equilibrada. Para a experiência coletivizada de improvisação, *Axé* torna-se co-implicação, pois cada singularidade é fundamental para nutrir e potencializar o *Axé* coletivo como força motriz da experiência.

A coluna é um ponto corporal importante de circulação e distribuição do *Axé* nas corpos. Movemos esta estrutura reconhecendo as irradiações que acontecem ao acionar esta parte da *Ará*. Outra estrutura importante é a Cabaça *Igbá* que anteriormente foi descrita como ponto concentrador de *Axé*, vitalidade. Movê-la, atendendo o recado “Rebolar é Ancestral”, é motivar a circulação de *Axé* pelo corpo em conexão com a coluna vertebral, em um fluxo onde a *Igbá* não se “esvazia”, o *Axé* não se esgota. É também quando verticalizamos a atenção ao *Axé* que estabelecemos de fato a instância coletiva, nunca dissociada da instância singular. *Ará* singular é *Ará* coletivo.

ORI OKAN IGBÁ ESÉ ARÁ EMI AXÉ

Figura 26: Afro referenciando o Ser



Fonte: Imagem da autora

Todos os encontros se iniciam pela Guiança Organizativa. Os entendimentos destas abordagens não são imediatos, exigem labor. Em processos continuados, os caminhos de reencontro abrem possibilidades de entender-sentir as noções de afro referenciamento do Ser. Damos tempo aos processos reafirmando a ritualidade (repetição, significado, reinvenção) como elemento pedagógico. Quando desenvolvo processos pontuais, compartilho as noções de modo a provocar outra possibilidade de pensar corpo/corpa, ainda que compreenda que tendencialmente haverá uma apreensão parcial deste conteúdo. Isto não impede de

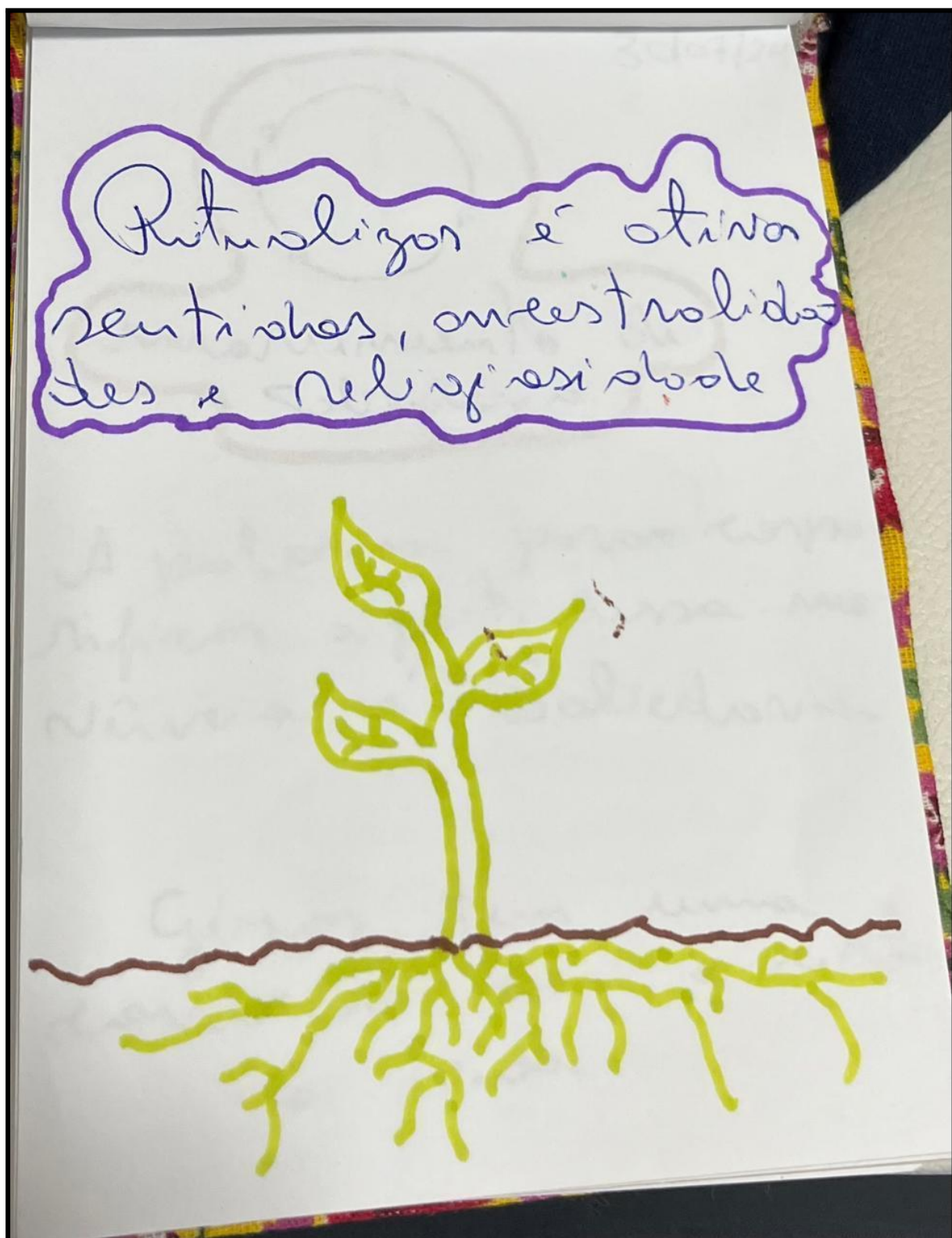
movimentar estas noções e dar caminhos para que, caso haja interesse, as pessoas possam posteriormente seguir alguma pista deixada pela Guiança Organizativa.

Nas experiências na UFPE e nos “Solos Negros”, na proporção em que fomos adquirindo mais intimidade com os repertórios e os sentidos compartilhados, as etapas da “Guiança Organizativa” ganharam dinâmica e conseguimos chegar em uma movência contínua, passando em fluxo por todas as vivências de agenciamento e engajamento corporal. Nesta fase, a sonoridade ganhou mais protagonismo no processo, trazendo-a como elemento que começou a ampliar as relações do *Ará-Emi* com a musicalidade/sonoridade. O circuito de repetição possibilitou novas descobertas e entendimentos das etapas, bem como convidou cada *Ará* e *Ará* coletivo a um estado de atenção e conexão ritualizada com a noção afrorreferenciada do Ser.

Um outro procedimento ritualizado e repetido foi a preparação do espaço, que não aconteceu igualmente em todas as oportunidades, mas foi feito sempre com a mesma intenção e atenção. Passamos pela mesma trajetória para reafirmar os sentidos que nos aglutinaram na experiência, revisitar entendimentos, gerar novas percepções e reinventar nossa possibilidade de estar em contato com esta proposta movente.

Esta guiança organizativa deseja estabelecer uma presença/estado/disponibilidade/consciência de corpo/corpa todo, poroso e atento para o que se segue.

Figura 27: Caderno de Guianças da discente Nayara Vieira - RITUALIZAR



Fonte: Acervo da autora

4.2.3 - Assentando o campo improvisacional

Posteriormente à Guiança Organizativa, crio modos de agenciamentos coletivos que colocam em tela a musicalidade, a oralidade, a comunidade, a circularidade. Existem modos diversos de mover rumo a estes propósitos, aqui descrevo um modo que acionei durante algumas práticas na UFPE.

Iniciamos sem música, nos mantemos em roda e convoco um movimento de pulso (Uma possibilidade: Corpo na posição vertical, pés enraizados, flexão pequena e constante dos joelhos, mantendo a coluna flexível e deixando reverberar o movimento em outras partes). Estabelecemos um ritmo coletivo daquele dia... não há indicação do ritmo que vamos pulsar, depende de como coletivamente nos colocamos ali naquele momento.

Por vezes ocorrem acelerações e desacelerações, desencontros... o que importa ali é se co-implicar na sintonia dos pulsos coletivos. Sustenta-se a pulsação de corpo e começa-se a mover as bases dos pés, estudando transferências de peso, mobilidade da coluna e respostas de outras partes do corpo a estas alterações da base. Brinca-se com modos de sustentar o pulso e se sustentar no pulso, a tônica é manter esta pulsação. Começa-se a reverberar essa pulsação em sons vocais, palmas e outras possibilidades de dar a ver pela sonoridade o que está sendo materializado no pulso que se estabelece na corporeidade.

Cria-se um circuito conectivo corpo-som-voz que sugere interações, perguntas e respostas, deslocamentos- que desfazem a roda mas mantém a circularidade- com liberdade improvisativa para o grupo inserir pausas, sustentações, contratempos, dobrar o tempo, gerando a música daquele grupo naquele momento... o pulso que foi chamado pela corporeidade está presente, mas ganha outras possibilidades de revelação, puxando o fio do estímulo inicial até as possibilidades plurais que o grupo conseguir experimentar.

Este exercício também é convocado de forma recorrente, mas não necessariamente sempre da forma... existem nuances que podem ser trazidas sobre como iniciar o pulso, (desde uma movimentação conectada à ginga da capoeira, por exemplo) quais regras do nosso jogo vão criar contornos mais definidos ou mesmo desafiar nosso modo de lidar com os valores civilizatórios que orientam as intencionalidades da ação. Deixamos esta ação acontecer pelo tempo que nosso pacto tácito estiver vigente e temos o acordo de, para finalizar este momento, reencontrar a formação em roda e o pulso que começou toda a

experimentação. Deixamos acordado que estas possibilidade de oralizar, corporificar a voz e criar interações se mantêm presente em outros pontos da caminhada.

Nas experiências iniciais na UFPE, houve uma certa dificuldade de responder imediatamente à convocação do uso do som, hálito e voz. Muitas vezes eram produzidos pequenos sons tímidos, mais conectados à respiração e não chegávamos a estabelecer as relações de interação tendo a voz como corpo. Também pela repetição da convocação começamos a abrir caminhos e encontrar essa voz corporificada que foi experimentada de várias formas, com palavras faladas, cantaroladas, com sons aleatórios em diferentes alturas, intensidades e timbres. A compreensão de que a voz é corpo e agencia o gesto abriu para algumas pessoas o desejo de compreender melhor como acionar esta possibilidade em suas pesquisas e ações em danças em outras disciplinas e/ou espaços.

Tenho desenvolvido uma experiência em relação às pausas, trazendo a noção de que realizá-la em certo momento da improvisação é abrir a encruzilhada de possibilidades de mudar ou seguir os rumos da movência que estava estabelecida. Tenho provocado a pausa como atitude consciente e viva, metaforizada na imagem de se estar no meio da encruza e perceber os vários caminhos que se apresentam para seguir. Pausa como convocação de um novo estado de prontidão e atenção para tomada de decisões singulares e coletivas/comunitárias que vão movimentar toda a cadeia de enredamentos postas no ato improvisacional. Muitas vezes, com este exercício, a improvisação ganha novas nuances e se (re)oxigena na continuidade-novidade da ação.

Até aqui a rota sustenta contornos mais estabelecidos, mantendo as frestas e poros para criarmos em cima destes trajetos. Neste ponto, multiplicamos os apontamentos de rotas para manejarmos possibilidades alimentadas pelas percepções das práticas corporais. Como modo de referenciar mais pontualmente rotas conectadas à escolha desta escrita falarei da mais detidamente da Guiança de Cortejo e da Guiança Corre Gira, mobilizando aspectos que foram anteriormente anunciados: uma prática de cortejo (afoxé) e uma prática de roda (coco). Abro possibilidade de relações com outras práticas que aqui não são centrais, mas colaboraram nas percepções de como oportunizar as Guianças desenvolvidas

4.2.4 - Guiança Cortejo

Este procedimento nasce como elaboração investigativa desde as experiências do afoxé, prática que vivencio em minhas movências na cidade do Recife. Acesso esta lógica coletiva de agir, tomar o espaço, mover o corpo, partilhar sentidos comunitários e circular os ritmos para impulsionar a experiência.

Adentramos inicialmente em movimentos específicos desta prática, ouvindo o ijexá, deixando a música imantar o território/territorialidade, ocupar os corpos, percebendo quais diálogos estabelecemos em resposta orgânica a ela. Começo a compreender o quê naqueles corpos já aponta para uma possível relação com o acervo específico do afoxé para então sugerir movências que potencializam e/ou ampliam aquelas possibilidades surgidas, se surgirem.

Entrando mais verticalmente no repertório do afoxé, convido à movimentos de transferência de peso e trabalho de braços em direções laterais, posteriormente frontais, alternando as possibilidades, tronco flexível, deixando a coluna se movimentar ora mais verticalizada, ora mais fletida para frente em aproximação ao chão, conscientizando o uso do peso e o trabalho de pés.

Ao passo que aumentamos nossa intimidade com o repertórios, experimentamos complexificar os movimentos com giros em torno de si mesmo, meio giros, mudanças mais rápidas de direção no espaço, padrões de braços mais elaborados em lateralidades, contra lateralidades, mudanças da frente do corpo para dentro e para fora da roda, expansões e contrações da roda com padrões de pé diversos, contratempos, sempre atentando à fala da música (não necessariamente a fala da letra) que permanece o tempo todo presente.

Observamos como trabalham a bacia, os pés, a cabeça, os braços, o tronco, o olhar etc, que sentidos culturais estamos movendo. Depois de um tempo de relação com os gestos, puxamos um *xirê*, onde a roda gira sem se desmanchar, por um padrão movimento de abertura e fechamento lateral das pernas, por marcação de tempo único no chão alternando a pisada dos pés e/ou outra estratégia de deslocamento. Fazemos a gira girar para posteriormente abrimos campos e portais de relações improvisadas que são potencializadas pela dimensão coletiva.

Abrindo uma ponta no *xirê*, puxamos uma espiral que propõe o movimento de caminhadas circulares no espaço em movimento espiral que contrai e expande no espaço/territorialidade. Desta espiral, começamos a nos aglutinar em um movimento de contração que não se expande mais, estabelecendo a força do corpo coletivo/comunitário que vai começar a se deslocar pela sala em cortejo, ocupando as territorialidades. Começamos a

nos mover em bando e experimentar outros modos de deslocamento, mantendo os referenciais iniciais das movências de afoxé. Permanecemos um tempo nesta experiência, estabelecendo significados a ela, metaforizando o espaço para as ruas, relacionando processos de interdição e convocando nossa agência para firmar a presença daquele grupo no contexto, seja pela festa, seja pela luta.

Com imagens e agenciamentos sonoros, o cortejo ganha a dramaturgia de um ato político de ocupação e defesa da presença nos espaços... cada singularidade aciona seus entendimentos, motivos e propósitos diante desta dramaturgia, entretanto é a coletividade/comunidade quem pode impulsionar sua força de agir. Abre-se o campo para novas gestualidades, sem desconexão destas percepções iniciais, onde as relações corpo (a)-luta/ corpo(a)-festa sugerem estados corporais engajados por modulações na circulação do axé, trazendo também contextos históricos, políticos e sociais da história e dos protagonistas afro descendentes que impulsionam historicamente e atualmente a prática do afoxé. Nesta Guiança, refletimos a festa popular, de rua, coletiva como política de alegria e afronte às estruturas violentas que querem corpos negros desvitalizados e subservientes para manter a roda da desigualdade em pleno movimento.

Qual a festa que te habita? Qual a luta que te habita?

Gradualmente as pessoas se “descolam” da forma de cortejo e lidam com as festas e lutas que as habitam para investigar suas partituras de corpo inspiradas e instigadas pelas relações com o acervo ancestral, os imaginários estabelecidos, as dramaturgias convocadas, as motivações internas, as próprias memórias. Um espaço onde se colocam singularmente dentro da dramaturgia para compreender o que estamos carregando aglutinando nas ações coletivizadas, entendendo pontos de adesão, realidades compartilhadas e similitudes que criam aproximações importantes.

Novamente, a ação coletiva/comunitária é retomada e voltamos para o cortejo agora aglutinando nossos motes investigados e criando relações que surgem no gesto, na fala, na voz, no canto. As ações e interações mudam o modo de ocupação do espaço, possibilitando que as singularidades possam ser com/desde as coletividades. Para finalizar esta investigação, sem dialogar, estabelecemos um ponto final ao cortejo ocupando um determinado espaço da territorialidade e ali nos mantemos por um tempo sustentando o estado corporal de firmar a presença e a existência de cada pessoa e todas as pessoas no território ocupado.

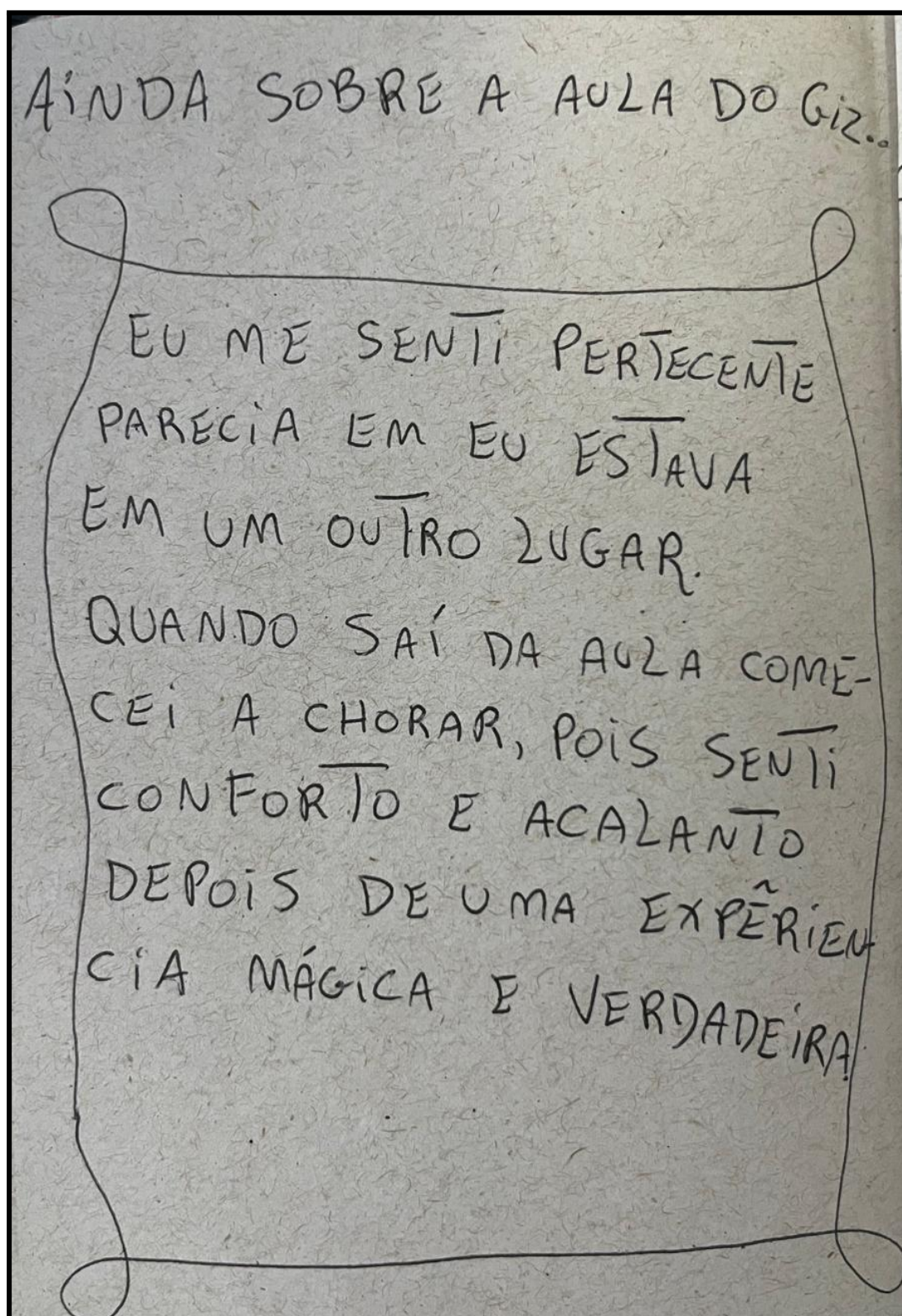
Posterior ao trabalho das Guianças, fazemos anotações próprias no caderno como modo de registrar as imagens, sentidos e significados que vão surgindo a cada experiência.

Depois abrimos o espaço do diálogo, que é recorrente, para convidar à elaboração da experiência. Nas relações, o universo inicial do afoxé vai ganhando outros coloridos e o grupo e as singularidades vão manejando os acervos do imaginário, das corporeidades, das intencionalidades e do estado corporal.

Depois de algumas repetições da Guiança, paramos coletivamente para trocar as informações dos cadernos e traçar uma “grafia riscada” dos significados coletivos que estão se estabelecendo. Fazemos isso algumas vezes durante o processo. Em uma das vezes, sem muita organização prévia, mas convocando noções de uma experiência desenvolvida anteriormente no projeto “Solos Negros”, resolvi levar giz de lousa para a sala de aula e fizemos o traçado da grafia durante a realização da guiança, deixando os registros de palavras, formas e desenhos compor a territorialidade, provocando novas relações e afetos.

Me mantenho atenta e aberta para inserção de elementos, procedimentos e novidades que surgem a partir das relações que vão se estabelecendo na prática, deixando aberto o espaço da descoberta, do imprevisto e do risco como possibilidade da própria proposta de improvisação.

Figura 28: Caderno de Guiança do discente Leandro Pereira - SOBRE A AULA DO GIZ



Fonte: Acervo da autora

No trabalho desta Guiança com grupo do componente Oficina de Dança 5, surgiu “cardume” como a palavra que nomeou a experiência e foi assim que, neste caso, o cortejo

virou uma travessia marítima que remeteu à kalunga, oceano, África, sequestro escravista e firmar a presença foi a mandinga da memória para reterritorialização desses corpos-embarcação.

Recordar é preciso - Conceição Evaristo

O mar vagueia sob os meus pensamentos.

A memória bravia lança o leme:

“Recordar é preciso”.

O movimento de vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.

Sou eternamente náufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.

Uma paixão profunda é a boia que me emerge.

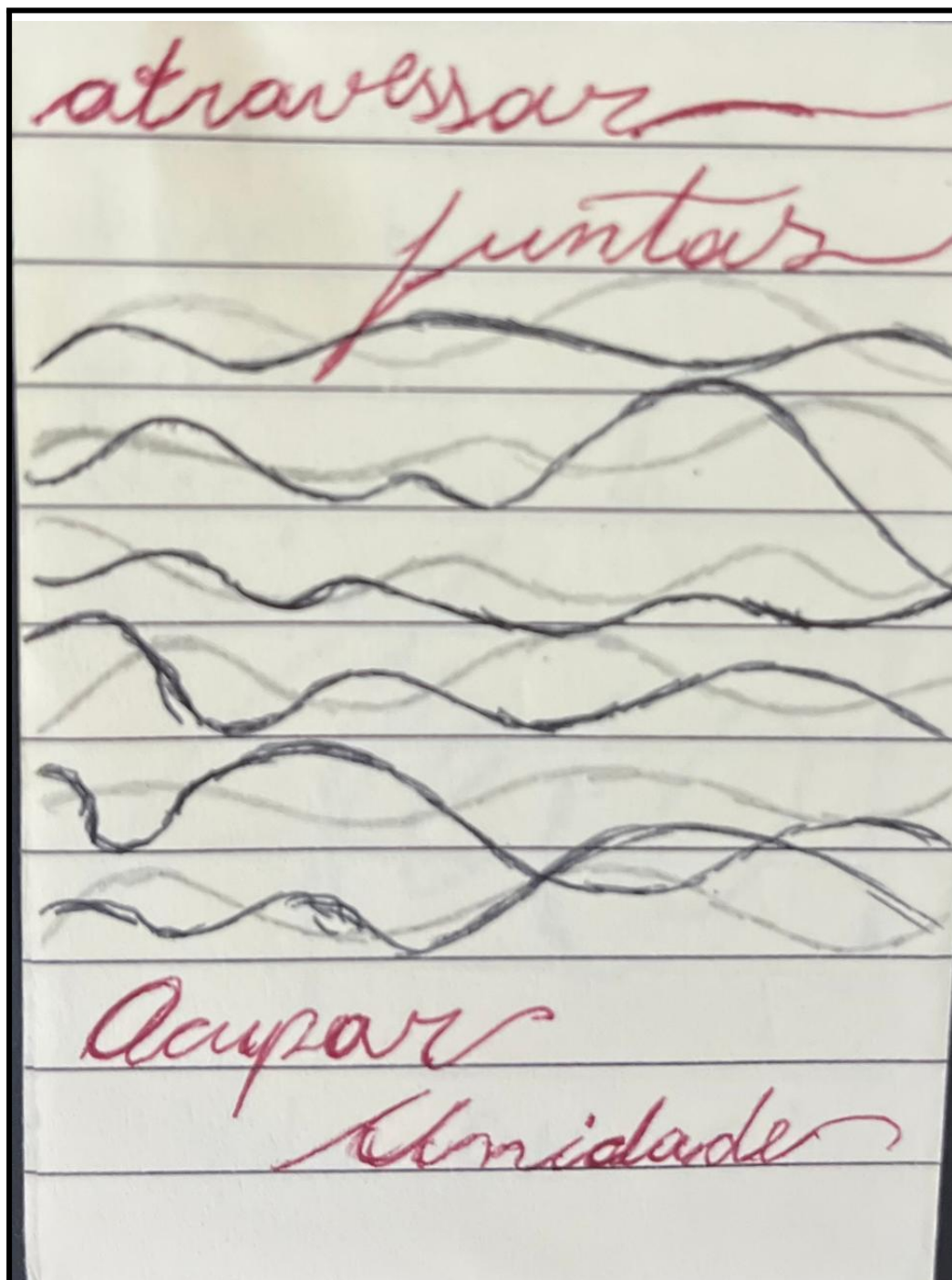
Sei que o mistério subsiste além das águas.

Conceição Evaristo (2008, p. 9)

Esta dramaturgia, mobilizada pelas relações com as memórias singulares e processos de investigação pessoal, foi gerada pelo próprio grupo, que vivenciou a Guiança mais de uma vez e estabeleceu, a partir das trocas e negociações das singularidades, estes sentidos coletivos. Fizemos um compartilhamento da experiência como finalização do processo, abrindo para olhares e percepções que não estavam conosco nas práticas diárias. Um dos alunos registra a dimensão continuada proposta IP, no sentido de laborar uma trajetória de investigação tendo a ritualidade como pedagogia, repetindo procedimentos como abertura para o novo, entrelaçando ações práticas e sentidos simbólicos que são mobilizados desde o primeiro encontro.

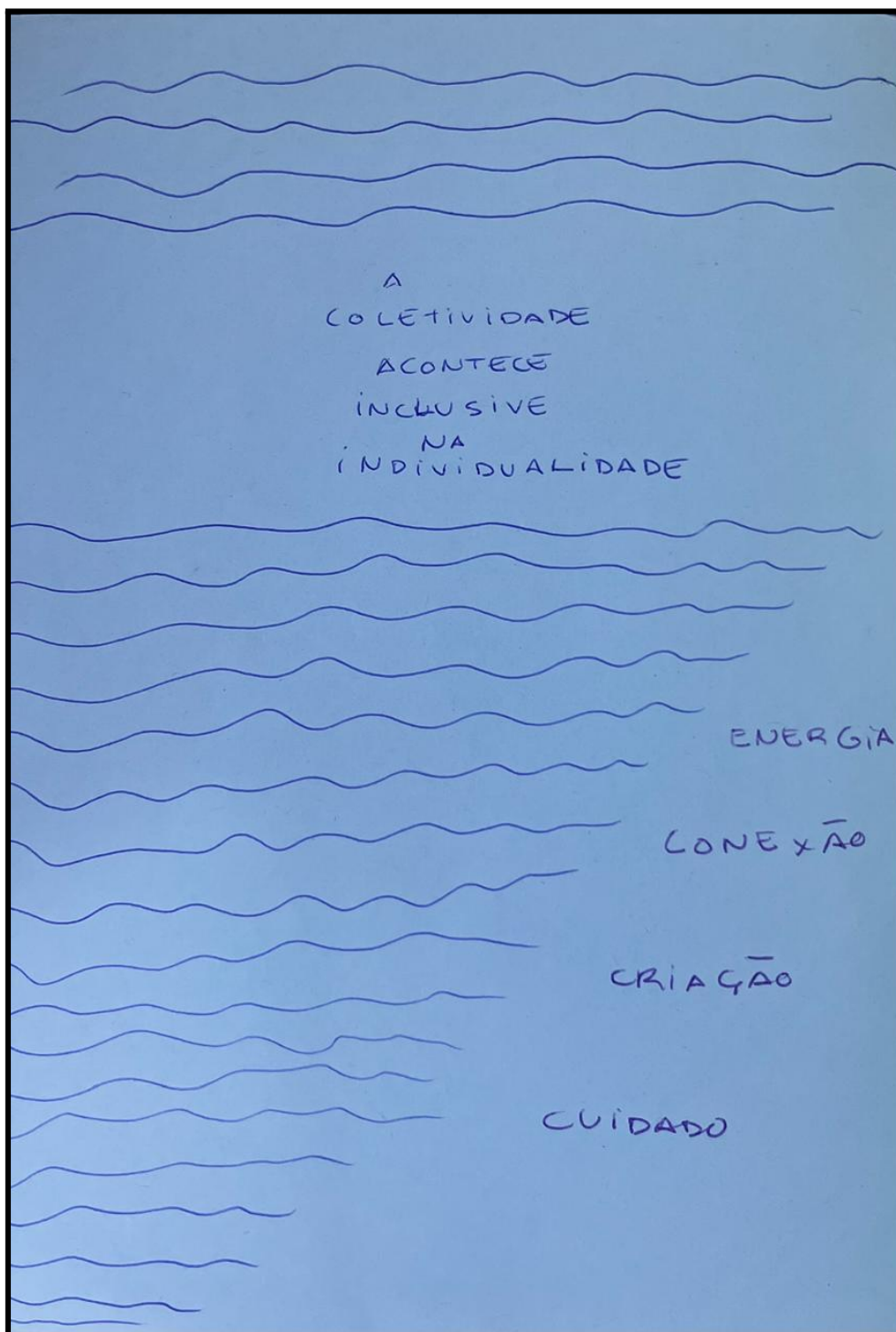
Figura 29: Sequência de imagens de Cadernos de Guianças de estudantes

TRAVESSIAS E CARDUMES (Yuri Barbosa, Julia Arruda, Larissa Pessôa)



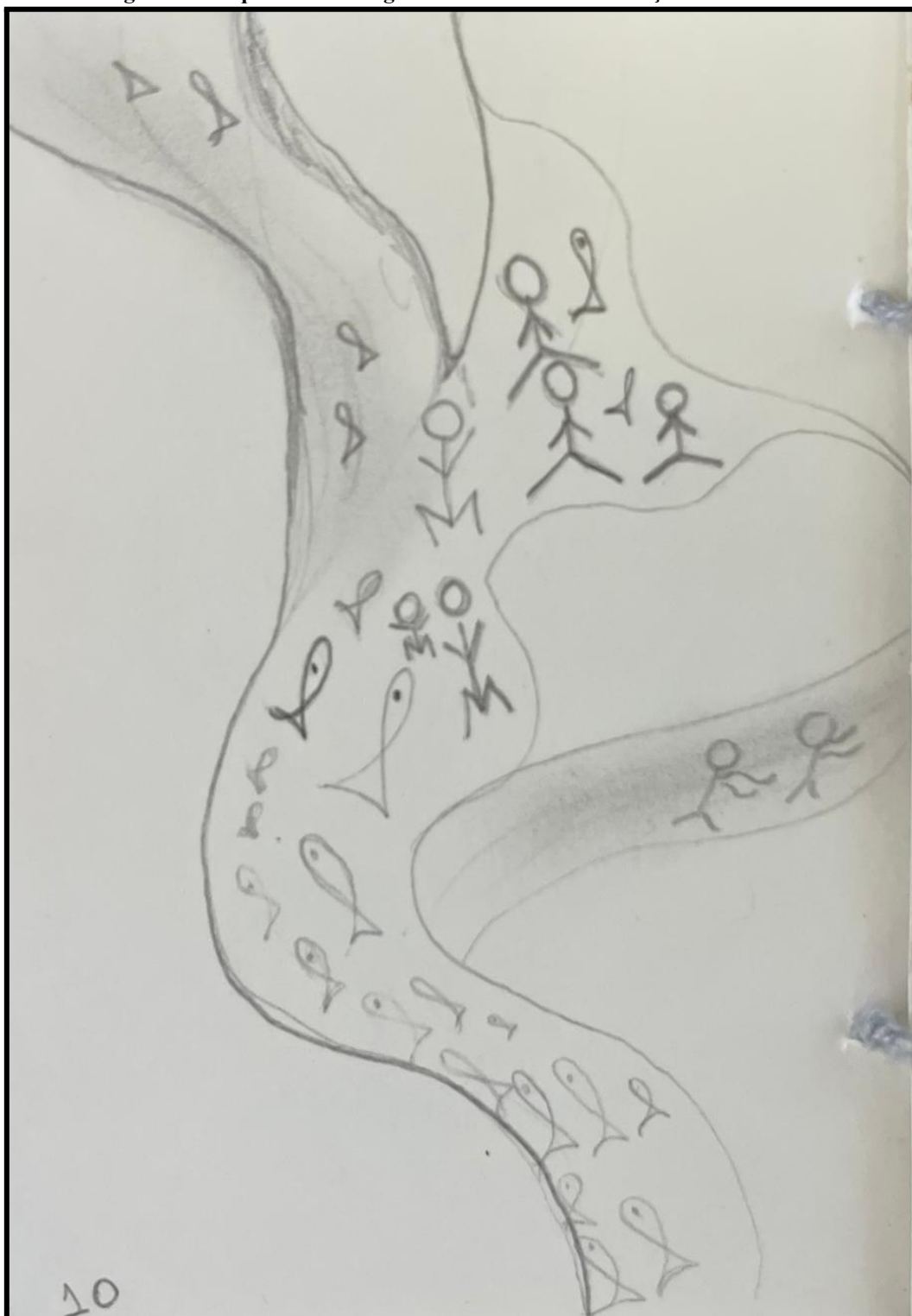
Fonte: Acervo da autora

Figura 30: Sequência de imagens de Cadernos de Guianças de estudantes



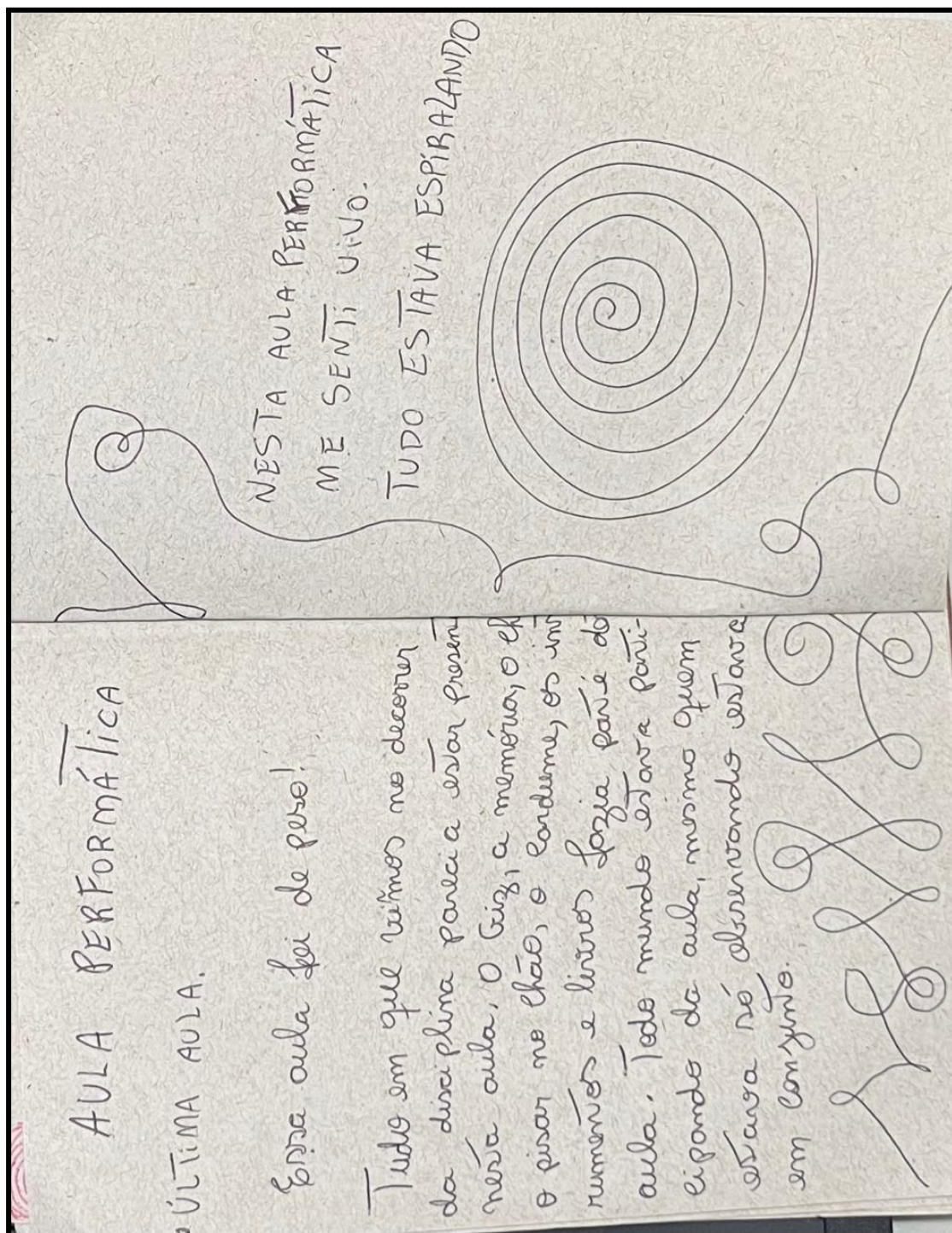
Fonte: Acervo da autora

Figura 31: Sequência de imagens de Cadernos de Guianças de estudantes



Fonte: Acervo da autora

Figura 32: Caderno de Guiança do discente Leandro Pereira- AULA PERFORMÁTICA, TUDO ESTAVA ESPIRALANDO



Fonte: Acervo da autora

4.2.5 - Guiança “Correr a Roda”

Começamos em similaridade à Guiança Cortejo, a musicalidade da prática cultural, a resposta corporal orgânica, a observação destas respostas como possíveis apontamentos de relações prévias, o trabalho do acervo cultural, seus movimentos, seu modo organizacional.

Nesta Guiança, o canto, a oralidade, as palmas, são elementos importantes cantamos cocos com pequenos versos para nos relacionarmos com os ritmos e sonoridades não somente com a música mecânica, pois quem canta, bate palma, sustenta quem move e move com, coloca a força vital axé para circular nas várias ações que permitem a potência do todo.

Lá no mar tem areia

(areia)

Areia no mar

(areia)

Que Areia boa

(areia)

Pra gente peneirar

(Areia- Selma do Coco)

Trazemos a qualidade do corpo-festa, que ginga, mungangueia, brinca, fazendo “careta” com o gesto, como sugere Jefferson Figueirêdo. Experimentamos um modo da brincadeira samba de coco, entrando na roda e dançando nas duplas, seguindo as regras do jogo que a roda preconiza.

Desde o convite do jogo, as duplas movem-se com a possibilidade do acesso ao acervo dos cocos. Depois que todas as pessoas tiveram a vivência do dançar na dupla com uma acesso mais direto ao acervo dos cocos, chamamos uma movência expandida que nasce a partir de algumas características de ritmo, pé e corpo que os cocos nos oferecem (marcação do ritmo nos pés, as palmas repicadas, o corpo mais fletido à frente assumindo uma relação com a terra e a gravidade, coluna flexível, deslocamentos lateralizados, giros, avanços e recuos...). O estado do corpo munganga, mandinga, brincadeira, pode improvisar com pausas, acelerações, sustentações de tempo e gesto, abrindo uma zona de pesquisa dos modos corporais das singularidades.

Boa noite eu lhe dou

Boa noite eu vou lhe dar
 Boa noite, meu povo todo
 Boa noite, meu pessoal
 (Boa Noite - Aurinha do Coco)

A coletividade se afeta por estas modulações, jogando/ respondendo com/ao o que é proposto pelas pessoas participantes de dentro da roda. Tal qual a estratégia que acionei na guiança organizativa, constantemente trocamos de lugar na roda, transitando no espaço com os acervos de movências dos cocos, e reorganizamos a circularidade com novas proximidades de corpos, provocando novas tessituras de encontros e interações. Depois das interações em duplas, nos mantemos na roda e abaixamos a energia do momento, paramos as palmas e os cantos, a música fica baixa e os corpos se mantêm no que chamo de pausa viva ou ativa com os olhos fechados pois, ainda que não estejamos em movimento, sustentamos o estado de ação e presença que a movência nos convocou. Lanço a pergunta:

Qual festa te habita? Qual festa nos habita?

Deixo a pergunta se estabelecer nos corpos/corpas, possibilitando acessos às memórias pessoais, as sensações, as imagens e fabulações que atravessam cada qual. Ainda de olhos fechados e com a música baixa, peço que os corpos comecem a contar pelo movimento, a festa que os habita e deixamos estas histórias de dança se estabelecerem no espaço. Posteriormente, convido as pessoas a abrirem seus olhos e suas percepções, reconhecendo que suas histórias estão sendo contadas junto a tantas outras. Possíveis interações surgem entre as movências e a música, aos poucos volta a se estabelecer no espaço/territorialidade e mantemos a improvisação por um tempo em uma pesquisa coletiva-singular. Retomamos a palma e o canto, compondo com o verso responsivo a música em questão. Reencontramos o movimento de pisada e marcação mais acentuada de um dos pés, reencontramos o movimento antes vivenciado advindo das experiências dos cocos.

Agora, abrimos o campo improvisativo com “correr a roda”, onde cada pessoa entra e circula toda a roda (pela borda interna), passando perto de cada pessoa presente, criando outros modos de interação em uma dança “solo”. Nesta corrida, cada pessoa compartilha a festa que lhe habita, permitindo a participação de outras pessoas em seus modos e suas intencionalidades de/para festejar. Chamo a noção da festa como tecnologia de permanência da pulsão de *axé*, alimentado os Seres com a força vital. Segundo Pai David Dias, sacerdote

de Umbanda no Terreiro Aruanda em São Paulo/SP, é preciso encanto, feitiço e festa para espantar a morte. Fazemos uma reverência à ancestralidade e sua capacidade de sustentação que alimenta a existência pelos valores simbólicos da/na festa da vida.

Eu não vou de Barro-Macaxeira⁵⁸

Eu tô Indo pra Imbiribeira

Eu não vou de Barro-Macaxeira

Eu tô indo pra Imbiribeira

(Barro Macaxeira - Coco do Catucá)

Deixamos as corridas de roda serem espontâneas. Geralmente as pessoas “correm” mais de uma vez, ampliando sua pesquisa improvisacional em cima do mesmo, mas nunca o mesmo, estímulo de movimento. Quando o jogo de “Correr a Roda” se esgota, isso acontece no tempo do grupo, a música mecânica devagar vai saindo, permanecemos na roda... até que ficamos apenas com a sonoridade das palmas e possíveis cantos das pessoas participantes. Silenciamos e devagar deixamos decantar algumas percepções do momento. Peço que as pessoas segurem uma palavra síntese na palma das mãos e, depois de encontrá-la, peço que encontrem um local no corpo para grafar a palavra, tocando nesta parte com o gesto simbólico de depositá-la no corpo e ampliar os acervos e registros desta grafia da corporeidade. Espiralando, criamos uma estratégia de deitar deixando todas as *Oris* para o centro da roda. Peço que os corpos percebam suas necessidades, de movimento ou pausa, com a intenção de acalmar, relaxar, soltar e tranquilizar o corpo no fechamento do momento.

Novamente acionamos as estratégias de registros, no “Caderno de Guianças” e na “Grafia Riscada”, elaborando processos vividos, movidos e experienciados na dança por materialidades grafadas no papel.

Estas duas guianças aqui relatadas me oferecem modos de operar que podem conversar com outras práticas culturais, abrindo um campo de novidade e possibilidade ainda não vivenciado que mantém o frescor da proposta em questão. Estas Guianças podem se reinventar dentro das relações já estabelecidas e também podem (re)nascem a partir do baile black, do maracatu, do jongo, da capoeira, da ciranda, do samba de roda, do samba de véio, entre outros, uma vez que as tecnologias aprendidas de observação, percepção e vivência me permitam compreender como elaborar as relações considerando os apontamentos trazidos pelas lentes dos valores civilizatórios afro brasileiros. Certamente a movência (mover-vivência-experiência) é o arcabouço fundante de uma pesquisa que me parece

⁵⁸ Barro-Macaxeira é uma das linhas de ônibus mais famosas, cheias e problemáticas de Recife. Liga o Terminal Integrado do Barro ao Terminal Integrado da Macaxeira, passando por diversos bairros da cidade.

apresentar muitos portais para entrar na encruzilhada, sabendo alguns mistérios, desconhecendo outros, mas sempre respeitando o segredo.

4.2.6- Con-fiando a pesquisa em locais de ação

Gosto de fazer esta brincadeira com a palavra confiar para mover a dimensão do fiar com, do estar em uma tessitura que co-labora para que algo possa ser gerado. Foi no encontro com pessoas no projeto “Solos Negros nas Escolas” e nas ações docentes na UFPE que encontrei terrenos férteis que vitalizam e azeitaram os caminhos de feitura da pesquisa e os formatos encontrados para a ação.

Solos Negros, Solos Férteis

“Solos Negros nas Escolas” é uma ação de extensão concebida pelo prof. Dr. Jackson Tea, que propõe mobilizar estudantes negros/negras da Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) para a criação de cenas teatrais solo a partir de textos e dramaturgias negras. Posteriormente, as cenas criadas são apresentadas em escolas públicas do Distrito Federal seguidas de um diálogo mediado sobre as obras, suas elaborações cênicas e relações étnico-raciais, colaborando com a implementação de ações alinhadas à lei 10.639/03 dentro das instituições de ensino.

Atualmente em sua segunda edição, o projeto colabora para ampliar imaginários e referências na formação de futuros professores de artes, assentando um espaço afirmativo das epistemes afrodiaspóricas em processos pedagógicos e criativos, na contramão do epistemicídio curricular destes saberes dentro da academia. As partilhas advindas dessa experiência dizem sobre uma etapa do processo de investigação onde o desenvolvimento de “IP” ainda passava por experimentações e elaborações mais difusas.

Conheci o professor Jackson Tea em uma disciplina que ele ministrou para turma de doutorado e fomos desenvolvendo alguns diálogos que sinalizaram a possibilidade de conexões enquanto interesse e ações em arte/pesquisa. Penso e repenso os caminhos que conduziram-me à possibilidade de participar das sementeiras destes Solos, desde a minha saída de Recife e todos os transtornos que exigiram muitas organizações para que eu pudesse passar um semestre em Brasília. A oportunidade de fomentar em coletivo o plantio de processos de criação, investigação, arte, educação, política antirracista, aprendizagens e transformação alimentou-me de modo intenso durante a lida com as diversas questões

pessoais/familiares que exigiam minha participação à distância e com as demandas das disciplinas obrigatórias.

Este alimento veio de processos enegrecidos de corpos que se lançaram ao movimento de tornarem-se negros/negras/negres e escurecer as cenas de um teatro desenvolvido na academia, espaço que historicamente não se cansa em trabalhar para hipervisibilizar os elementos estéticos, poéticos e epistêmicos brancos. Foi precioso considerar que era possível realizar teatro a partir dos nossos termos, dos nossos porquês, das nossas experiências, memórias e narrativas.

Não como um processo ensimesmado, mas politicamente e radicalmente coletivizado e preenchido de senso comunal, ao mover as sabenças das ancestralidades afrodiaspóricas no Brasil e assentar na escola pública um debate poético honesto e responsável sobre as relações étnico-raciais. Jackson foi muito feliz na concepção do projeto e no modo de conduzi-lo como uma teia de sentidos e ações que cada vez mais afirmam a potência política-epistêmica da arte negra.

Figura 33: Equipe Solos Negros 2023 - AFETOS

Foto: Isaac Alencar

Da esquerda para direita: K7, Débora Souza, Jackson Tea, Eu, Luiza Nugoli (em pé).

As pessoas estudantes Amanda Reis, Camilo Kleiton (Kemelot), Gabriel Matos, Annaju Carvalho (sentados)

Os alunos/alunas/alunes participantes foram selecionados via chamamento para bolsista do edital “Licenciatura em Ação 2023”, vinculado ao departamento de extensão da UnB. Quatro pessoas estudantes negras chegaram ao projeto carregando potências e dúvidas, colocando o professor/diretor Jackson Tea e as demais pessoas envolvidas na facilitação dos processos⁵⁹ em um experiência que partiu de um local planejado e manteve brechas para um caminhar que se fez caminhando.

Não fazia ideia do que se tratava aquele projeto. Na minha imaginação seria sobre, talvez, ir até as escolas conversar com os alunos e promover oficinas de atuação. Ledo engano. O projeto era, na verdade, sobre construir espetáculos solos, ou seja, monólogos. A ideia me caiu bem quase que automaticamente! Eu, em cena, sozinha, construindo uma história! Que incrível!(Camilo Kleiton - Kemelot).

No início do processo, o professor/diretor achou que tínhamos um conhecimento sólido sobre a questão racial e compreendemos todo o processo de racialização e reconhecimento de nossas identidades. No entanto, ao interagir conosco, percebeu que nosso entendimento sobre o letramento racial era limitado. Foi nesse momento que introduziu aulas teóricas abordando a história do teatro negro no Brasil e os grupos mais influentes do cenário nacional. Essa instrução foi fundamental, proporcionando uma oportunidade para nos reconhecemos e entendermos a

⁵⁹ Prof^a. Dr^a. Franciane Kanzelumuka (preparação corporal) e o figurinista e artista visual Luazi Luango (figurinos e adereços) também colaboraram para o desenvolvimento das criações.

trajetória daqueles que nos precederam e dos que ainda estão por vir. (Gabriel Matos).

O processo começou no mês de abril e agreguei-me em maio, após algumas conversas prévias com o professor Jackson. Entendi o desejo de estimular aqueles corpos/corpas a reconhecerem grafias ancestrais e ampliarem seus acervos e técnicas de movimento desde os contatos com danças negras, bem como desenvolverem consciência corporal, organização do gesto, refinamento da motricidade, condicionamento físico e noções de corporeidade, conscientizando-se de valores simbólicos-culturais que permeiam as práticas moventes afrodiaspóricas.

Planejei uma ação que convidava ao movimento desde estímulos amplos até chegarmos em uma trajetória mais focada. Estimulamos a percepção do comportamento corporal cotidiano daqueles corpos/corpas, da respiração, do tônus, do reconhecimento das estruturas anatômicas, da detecção de registros de tensões, dores, desalinhamentos e aos poucos fomos desenvolvendo as relações com conteúdos das danças afrodiaspóricas de algumas práticas culturais para abrir campos de pesquisa do gesto direcionado ao propósito da criação.

Este grupo de atores e atrizes não tinha intimidade com as práticas culturais convocadas (sambas de coco e maracatu) e foi necessário dedicar um tempo para a compreensão ampliada destas experiências. Reconhecendo alguns relatos que falavam de experiências nas danças urbanas periféricas, fizemos uma vivência onde o baile charme foi a inspiração para o encontro e a circularidade do gesto. Movemos também os referenciais das danças de alguns orixás do candomblé de raiz iorubá, uma vez que as cenas agenciaram este universo.

Durante as movências, senti o estranhamento e também a indignação de alguns por não ter tido um contato mais íntimo com referências das culturas afrodiaspóricas e afro-indígenas durante seu desenvolvimento humano. Tentei compartilhar os acervos abrindo campos para a pesquisa autônoma, instigando as curiosidades para a busca de outras conexões.

No mês de maio iniciamos a preparação corporal dos atores com a doutoranda Ivana Motta que estuda corporeidades negras, **precisávamos encontrar registros corporais, histórias gravadas em nossos corpos que nem mesmo nós sabíamos que tínhamos, os encontros foram importantes para compreensão de nós mesmo, pessoas negras que tiveram seus movimentos e referências embranquecidas diversas vezes**, era necessário gravar novas memórias reconhecendo os pés que pisam esse chão, a base necessária para o trabalho no palco, saber acionar e mover as caixas do quadril, tórax e cabeça encontrando o

pulso coletivo de movências. Celebramos nas danças de coco, roda e cortejo para encontrarmos o corpo festa que é ocupação, corpo político e resistência na história negra brasileira, história que Ivana não deixou de lado em suas conduções trazendo em diferentes momentos referências de pensadores e pensadoras negras como Leda Maria Martins que dialogam com o trabalho realizado no projeto de extensão (Amanda Reis).

Ivana Motta. Esse é o nome da rainha que um dia apareceu na nossa sala, com a promessa de nos ensinar Dança Afro. Elegante, cheirosa, amistosa, carismática. Sim, preciso falar tudo isso dela SIM, e eu explico o porquê: Ivana fez todo esse processo intensamente insano parecer uma brisa suave. Seu jeito acalentador me convidava cada vez mais a **adentrar esse velho-novo mundo, por assim dizer. Porque no fundo é sobre isso, é novo pra mim porque fui criada desconectada da minha ancestralidade. É velho porque, também no fundo, tudo já estava dentro de mim, apenas esperando pra ser acionado, quase como um gatilho, um botão de ligar que precisava ser pressionado.** As aulas foram intensas, de duas a três horas muito bem preenchidas. Fizemos exercícios de escrita, usamos galhos de árvore como ferramenta para amaciar os pés e nos conectar, dançamos horrores, de diversas formas, colocamos o corpo pra jogo! Mesmo! (Camilo Kleiton - Kemelot).

O corpo/corpa foi pensado na integralidade da ação cênica, imbricando a gestualidade, por vezes também partiturada, com os conteúdos dos textos compartilhados em cena, os figurinos, adereços, a pesquisa da voz, o uso dos espaços etc. As práticas corpóreas nunca foram dissociadas de todas as outras etapas e demandas do projeto e a condução do diretor Jackson Tea fez de toda a criação um sistema de ações e vivências imbricadas que conectaram pessoas e fazeres na tessitura de “Solos Negros”.

Vale registrar que as pessoas participantes não se consideravam ou eram “da dança” ainda que algumas delas trouxessem breves experiências prévias. Estimulei o grupo a reconhecer que os aprendizados e registros de movimentos se dão de diferentes formas, inclusive com vivências culturais compartilhadas entre comunidades e famílias. Alguns relataram memórias com danças diversas em festas, movimentos culturais de bairros e escolas e fomos reconhecendo o valor destes acervos prévios.

Enquanto análise técnica/simbólica, era perceptível que os corpos/corpas revelavam dificuldades em reconhecer informações anatômicas na percepção da estrutura corporal, bem como dificuldades de entender relações estáticas e dinâmicas dessas estruturas. A percepção, por exemplo, do alinhamento da base dos pés em relação à bacia, ou mesmo as conexões coluna e as três caixas (craniana, torácica e pélvica), as características das diferentes articulações e suas possibilidades de movimento (flexão, adução, abdução, rotação etc) e como gerar ou reconhecer a movimentação observando o funcionamento dinâmico destas partes exigiu atenção e dedicação. Reconhecer como o corpo operava na relação com os repertórios das práticas culturais, captar as informações sinestésicas, cinestésicas, a

motricidade dos gestos, a percepção rítmica e o universo sonoro, e apreender características conectadas ao universo histórico-cultural das manifestações que estavam reveladas na fisicalidade foi um caminho de grandes descobertas.

O ambiente solicitava uma pesquisa verticalizada do Ser-memória-ancestralidade em relação à dramaturgia, presença, estado expressivo e interpretação para a criação teatral e movemos compreendendo estas demandas. Na ocasião, movimentamos os estímulos improvisacionais afroreferenciados para alcançar corpos, gestos e ações que se relacionavam aos textos e às personagens investigadas nos trabalhos solo.

A Ivana desempenhou um papel crucial na nossa coordenação corporal e no desenho cênico. Suas aulas foram essenciais, pois nos proporcionaram uma compreensão profunda dos ritmos, das pisadas e das energias presentes nas danças afrodescendentes, permitindo-nos sentir corporalmente esses elementos. Todo esse processo foi fundamental para desenvolvermos intuitivamente esses aspectos dentro das cenas, algo que já tínhamos explorado anteriormente. A colaboração com a Ivana foi uma valiosa oportunidade para reconhecermos não apenas as danças, mas também nos reconhecermos nos movimentos desses corpos, possibilitando dar vida às cenas e partituras corporais que se seguiram (Gabriel Matos).

Figura 34: Processo de investigação - Projeto “Solos Negros” 2023



Imagem: Jackson Tea

Enquanto sequência didática, caminhamos desenvolvendo:

- Reconhecimento dos corpos/corpas em suas constituições físicas, simbólicas e subjetivas, detectando acervos gestuais que já poderiam estar presentes desde vivências plurais; (Sinalizações da Guiança Organizativa apenas com a inserção de ORI-OKAN como elementos centrais relacionando o AXÉ como pulsão de força que gerava estados corporais, intensidades do gestos; Esse processo desenvolveu-se com um forte acionamento coletivo/comunitário; Revisão lexical e busca de noções afro referenciadas para estimular o processo de reconhecimento);

- Experiências desde as práticas culturais dos cocos, maracatus de baque virado e bailes charme; Referências de “pés de dança” e acervos poéticos-mitológicos dos Orixás do Candomblé Nagô (Já havia a inserção das práticas culturais afrodiaspóricas/afro-indígenas

como caminho para estudo cultural, técnico, estético, simbólico da movência dentro da metodologia; Os valores civilizatórios afro brasileiros, apesar de citados, não ocupavam o lugar de sustentação e análise que ocupam na elaboração atual).

- Possibilidades de encontro com gestualidades na tríade Acervo pesquisado - Memória pessoal- Improvisação (Trajetória que se relaciona com metodologia “Corpo e Ancestralidade” de Inaicyra Falcão; Improvisação direcionada ao encontro com a corporeidade das personagens enquanto atitude cênica, estado corporal, partitura de gestos; Ainda de modo experimental e sem assumir certas ações como parte da prática, utilizamos o Caderno de Guianças e os imaginários, imagens e fabulações como elemento de estímulo corpóreo-gestual-expressivo; Pouca utilização da voz/oralidade como ativo de prática corporal, ainda que as relações com os textos e falas permeassem a pesquisa do corpo; Maior percepção das dimensões Singularidade/Coletividade, com atenção às nuances de cada cena sem abandonar as relações que foram convocadas em todas as etapas do processo de desenvolvimento dos “Solos Negros”).

- Escolha e organização de movimentos e gestos, em partituras ou não, e estados corporais/expressivos que fariam parte da cena final. (Estudo mais detido das experiências anteriores na relação com o diretor, o texto e outros elementos da composição cênica para definição da ação corporal dentro da criação final).

No projeto “Solos Negros” provoquei um laboratório de improvisação que foi bem importante e abriu campos de percepção das tecnologias assumidas posteriormente. Fizemos uma ritualidade de preparação de um espaço-terreiro para oportunizar um encontro de cada pessoa estudante-pesquisadora com sua personagem, desenvolvendo um diálogo de voz e corpo com ela.

Falando brevemente, sustentamos uma caminhada em círculo durante um bom tempo, estabelecendo um traçado imaginário de um espaço circunscrito que era o local daquele encontro (posteriormente a esta experiência comecei a experimentar as “grafias riscadas” e assumi o grafar como possibilidade de acionamento em várias oportunidades, inclusive com o uso de giz de lousa ou pomba para riscar o chão). Imantamos aquele espaço com axé e encanto para convocar uma entrada que se dava pelo gesto (algum gesto já investigado seria a “chave” de entrada naquele espaço, um pedido de *agô* para pisar o “terreiro”) e, após o encontro, também pelo gesto haveria um modo de sair, reverenciando o momento vivido.

Ainda que as vivências nas práticas culturais já tivessem anunciado a importância do espaço, foi nesta improvisação que compreendi o potencial da preparação para transformá-lo em território-territorialidade como possibilidade de acionamento sensível-simbólico que altera qualidade do corpo/corpa em ação, provoca estados, imagens, percepções, convoca um certo tônus, uma qualidade e uma intensidade do mover.

Preparar o espaço é corporeidade. Também comecei a decantar as primeiras noções da ritualidade como pedagogia, compreendendo como foi potente estabelecer os modos de agir e assentar as sutilezas que atravessaram a experiência por meio da repetição e da reafirmação de sentidos.

O projeto “Solos Negros” abriu-me um campo inédito de investigação, com parcerias generosas que permitiram-me aprender e ampliar a possibilidade de elaboração. Não tenho dúvidas que a ancestralidade moveu suas forças para que pudéssemos juntas assentar ideias nestes Solos, manejando as potências das encruzilhadas que nos aproximaram. Celebro e agradeço a oportunidade, *adupé!*

Ações docentes na Universidade Federal de Pernambuco

A atuação no espaço universitário da UFPE apresentou contextos que potencializaram as formulações de “Improvisações de Povoada” como colaboração para formação de pessoas estudantes da dança como área de conhecimento e prática profissional. Diferente de “Solos Negros” que tinha foco em uma criação, as múltiplas demandas do espaço universitário também mostraram múltiplas possibilidades do caminho pedagógico-metodológico que detalhei nesta escrita. Apesar de relatar as experiências pontuais em “Oficina de Dança 5”, utilizei-me de princípios de “IP” em outros os componentes que ministrei.

Atuei em disciplinas como Metodologias do Ensino da Dança, Estágio, Fundamentos da Arte Educação, Diásporas na Arte e na Dança (em compartilhamento com a prof^a. Dr^a. Gabriela Santana), Danças Tradicionais do Nordeste 2, Oficina de Dança 2 (que sugere um caminho de investigação a partir do balé clássico), entre outras e, em todas elas, acionei intersecções com a pesquisa desenvolvida. Apesar de alguns componentes serem eminentemente teóricos segundo suas ementas, corporificamos noções prático-reflexivas advindas de “IP” em todas as cadeiras, reconhecendo o corpo/corpa como arcabouço de elaboração de conhecimentos plurais.

A turma do componente obrigatório “Oficina de Dança 5” era composta por 24 pessoas, a maioria alunos/alunas do 5º período do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE, com conhecimentos prévios do acervo de afoxé e sambas de coco, seja por

corporificar, seja por fruir. Isso é um dado relevante, pois alguns processos de compartilhamento de acervos iniciais que foram imprescindíveis na experiência dos “Solos Negros” foram abreviados ou modificados devido à característica do grupo.

Já havia um solo comum inicialmente estabelecido entre as compreensões e possibilidades de gestos. Tivemos que trabalhar mais arduamente para estabelecer outros solos comuns, mas a grafia prévia da maioria das pessoas permitiu entradas mais rápidas em alguns caminhos de improvisação devido à intimidade com princípios de movimento que posteriormente alimentaram as investigações pessoais e coletivas. O labor maior se deu em compreender os Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros e suas conexões com as práticas culturais movimentadas, as noções da Guiança Organizativa com a complexidade que apresentam, referenciais de *Sankofa*, os assentamentos sociais e políticos de racismo, epistemicídio e branquitude, e as possibilidades de improvisação conduzidas por epistemologias afroreferenciadas desde esta teia de relações

Acionar a coletividade/comunidade foi um exercício exigente, mas bem-sucedido. Lembro que as pessoas alunas frequentemente relatavam surpresa ao perceberem como estavam conseguindo estabelecer as relações no processo, dizendo que não era uma possibilidade inicialmente considerada dentro das realidades da turma, que vinha de experiências mais individualizadas, relações de tensão e negociação, pessoas que já não se encontravam mais com tanta frequência porque estavam “desblocadas” devido à atrasos no cumprimento de certas disciplinas etc. Ao final do componente, conseguimos ser cardume não somente na elaboração performativa, mas também na co-existência que se estabeleceu de modo geral. Não é possível aferir se isso altera alguma relação fora da disciplina vivenciada, mas registro, sem romantismos, que conseguimos alcançar uma noção comunal que favoreceu o trabalho desenvolvido.

Em “IP” a noção de coletividade/comunidade é convocada pela vivência, pela partilha do conteúdo simbólico-filosófico que move a prática e pela percepção de como o estar/mover com é parte da experiência, de modo orgânico. Sinto que isso foi um ativo que potencializou o aglutinar da turma e entendo que conscientizar esta percepção também modula as trajetórias de condução em cada situação encontrada.

Acredito que na escrita sobre as Guianças consegui colocar descrições das ações vivenciadas na UFPE, sendo desnecessário alongar esta breve escrita. Acrescento este pequeno trecho para tentar visibilizar alguns aspectos que considero relevantes e que cabem melhor neste momento do texto.

Figura 35: Parte da turma do componente Oficina 5 na UFPE em aula especial com o músico Mauro Dele. Recife/2024



Fonte: Acervo da Autora

Primeiro Plano, Angel. Da esq. para dir: Aline Carneiro, Yuri Barbosa, Mauro Dele, eu, Yasmim Lima, Cauet da Silva, Maria Cecília Dias, Adriana Dutra (na frente, sentados). Larissa Pessôa, Beatriz Silva, Íris Claudia da Silva, Annelisy Soares, Flávio Henrique Nunes, (segunda fileira, agachados). Pedro Henrick Lima, Leandro Pereira, João Paulo Lira, Ed Bezerra Júnior, Desiree Mesquita (atrás, em pé).

5 - CONSIDERAÇÕES EM CONTINUIDADE

As considerações deste trabalho partem da lógica de continuidade e não se comprometem em fechar os pontos desta pesquisa. Antes, observam as sustentações necessárias que dão corpo e escopo a esta investigação sem deixar de levantar os potenciais e insuficiências do processo (por ora) para manter aberturas e apontar possibilidades de avançar nesta elaboração.

Neste doutorado, o desejo foi agenciar aspectos organizativos, éticos e estéticos das práticas culturais e os valores civilizatórios afro-brasileiros para fomentar um caminho de improvisação em danças, reconhecendo o potencial sócio-cosmológico, filosófico, cultural, estético e poético das afro epistemologias. Adentrar esta rota investigativa tendo a corporeidade como sabença e o que se corporifica nas brincadeiras, sambadas, rodas e cortejos como epistemologia/tecnologia, possibilitou encontrar outros caminhos para o exercício improvisativo que há tempos compõem minhas práticas artísticas e pedagógicas.

O sentido político de mover epistemicamente a produção de conhecimento em improvisação em danças objetivou pluralizar as referências sobre este fazer e afirmar a potência dos saberes afrodiaspóricos do Brasil na colaboração com muitas áreas de saberes e modos de produção de conhecimento, dentro e fora da academia. É uma proposta de improvisação em conexão com as danças negras. Assentar esta investigação nas movências e na elaboração de conhecimento que se dá no corpo-grafia oportunizou-me encontrar mais profundamente os caminhos e noções sugeridas por “Corpo e Ancestralidade” (Falcão, 2021) e “Embodied as a methodology” (Akinleye, 2015), reivindicando as metodologias da dança e do gesto como bases de uma investigação acadêmica. Os valores civilizatórios afro-brasileiros (Trindade, 2005) ofereceram enredamentos conceituais importantes para uma leitura conectiva das metodologias, das práticas culturais e das elaborações de “IP”.

Ampliando o raio de reflexão sobre processos vivenciados durante a feitura desta pesquisa, considero importante registrar que as práticas culturais afrodiaspóricas do Brasil há tempos oferecem referenciais fundamentais para as danças e os saberes das danças no país, todavia passam por um processo de invisibilização e apropriação que se conectam à práticas racistas da macro sociedade. É também como ação antirracista que a pesquisa desenvolvida se opõe a este comportamento, assentando o valor fundante destes terrenos/terreiros preenchidos de epistemologias afrodiaspóricas para a formulação desta escrita doutoral, em

uma relação ética-política de reciprocidade e de pertença que potencializa modos respeitosos de encontro entre academia e outros territórios.

Refletindo mais detidamente sobre as práticas realizadas e considerando o grupo de pessoas participantes da turma da UFPE, entendo que o estar juntos nos territórios de vivência poderia nos trazer outras afinidades, relações e possibilidades de nutrir o fazer improvisacional-pedagógico-criativo de IP. Nesta experiência, os trabalhos foram realizados apenas na sala de aula. Ainda que a maioria dos alunos/alunas tivesse uma relação anterior com as práticas culturais mobilizadas, considero que ir coletivamente ao local da manifestação poderia ter aberto outro campo de conexão-relação potente para os propósitos de IP. Assim sendo, considero que oportunizar modos de afetar-se em grupo pelo complexo de sentidos presentes no território/territorialidade pode sugerir camadas novas da investigação improvisação das corpas e das elaborações criativas-reflexivas dentro da sala de aula.

Entendo que a Guiança Organizativa é a base forte desta elaboração apresentando uma referência de corpo fundamental para pensar o Ser a partir de outro eixo de produção de conhecimento e de noção de si. Considero que os entendimentos sugeridos precisam de tempo para compreensão e apreensão, evitando a superficialidade das informações. Mover os princípios de afiorreferenciamento do Ser desde *Ori, Okan, Igbá, Esé, Ará, Emi e Axé* oportuniza uma percepção nova para muitas pessoas, o que convoca que a formulação considere as necessidades para melhor fomentar a experiência das corpas em movência. Foi justamente na possibilidade de repetição e reencontro que as noções ganharam entendimento e sentido para as pessoas participantes, sendo que a noção de ritualidade como pedagogia foi decisiva para possibilitar este processo. Esta mesma noção sustenta a preparação do ambiente na perspectiva espaço-território-territorialidade, assentando outro princípio fundante desta metodologia/pedagogia.

Aproveitando o que foi elaborado como bases e fundamentos, percebo que “Improvisações de Povoadas” mobiliza meus desejos de entrada em outros espaços, com parcerias diversas, jogando com espaços de criação cênica, pessoas criadoras de diversas artes que pensam o corpo/corpa como fundamentação de suas elaborações. Também considero a potência das relações com pessoas não artistas em outros ambientes de corpo, ação e educação, como a escola formal, colaborando para fortalecer ou mesmo fomentar práticas alinhadas às leis 10.639/03 e 11.6545/08. Chego a este ponto feliz pela caminhada realizada e ciente de sua continuidade, pois vislumbro um percurso longo e potente com “Improvisações de Povoadas”.

Ainda que tenha acabado de formular esta tese, inspiro-me no encontro com o texto produzido em 2024 pela Prof^a. Dr^a. Renata Kabilaewatala, intitulado “Performance Negra, Performance Afro-Ameríndia? Aqui jaz uma Dança Brasileira Contemporânea”. A autora, citada em outros momentos desta escrita, atualiza a percepção sobre aspectos de sua tese escrita em 2010 e, nesta experiência, revê criticamente sua produção. Kabilaewatala compartilha que novas noções a convidam a abandonar o conceito de dança brasileira contemporânea (por isso o subtítulo), formulação importante dentro de sua investigação à época, e adotar relações com a performance negra, abordagem que agora melhor dialoga com suas reflexões e práticas.

Neste movimento, há o reconhecimento do que não faz mais sentido e, conseqüentemente, fica para trás como parte de um processo e de aspectos importantes que ainda permanecem válidos dentro das ideias e fazeres da autora. O texto de Kabilaewatala me fez perceber que as formulações precisam de tempo para serem experimentadas, debatidas, partilhadas, que elas são vivas e ganham novos usos e sentidos a depender de quem as acessa, e podem mudar, inclusive impulsionadas por questões conjunturais dos próprios tempos. Este é o tom desta consideração, cunhada na valorização do que foi formulado nesta pesquisa com dedicação, compromisso, labor e sentidos caros de serem defendidos. Todavia, na perspectiva da continuidade, também salvaguarda as frestas para que “Improvisações de Povoada” ganhe tempos, encontros e interlocuções que possam manter essa formulação como organismo plástico, vivo, mutante, com as sustentações que lhe forem fundamentais.

Com a finalização desta escrita, o compartilhamento das ideias e das práticas em diferentes contextos, “IP” torna-se um acervo nosso. Desejo que possamos fazer desta metodologia/pedagogia movimento poético-político de movências potentes e criativas.

REFERÊNCIAS

AKINLEYE, Adesola. **Her life in Movement**: Reflections on embodiment as a methodology. chapter in Wellard, Ian (ed.) *Researching Embodied Sport: Exploring movement cultures*, Routledge, pp.178-196, 2015.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental**: Introdução a uma Ideia. *Ensaaios Filosóficos*, Volume XIV– Dezembro/2016. p. 9-18.

ALMEIDA, Magdalena. **Samba de coco é brincadeira e arte**. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, n 2, p. 165-180, jul/dez 2009.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Org. Oneida Alvarenga. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

BRANDÃO, Ana Paula; SANTOS, Kátia. **Saberes e Fazeres**: Caderno de Textos: Projeto A Cor da Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2015a.

CARNEIRO, Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação). São Paulo: FEUSP, 2005.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. *In Escrivência, a escrita de nós*: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

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

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Arrodeando a Canjira: Considerações sobre a improvisação nas danças negras. **Revista Aspás**: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC – USP V. 13 – N. 1 – 2023. p. 37- 48.

_____. **Danças negras**: historiografias e memórias de futuro. Palco Giratório, SESC 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 21 mar. 2025.

FIGUEIRÊDO, Jefferson Elias de. Frevo cinquentão: que corpo é esse? **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança** - ANDA. Salvador: ANDA, 2019, p. 2095-2105.

_____. **“Faz que vai, mas não vai”**: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020. 170 f.

GOMES, Fábio. O samba indígena. *In*. Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda / organizado por Márcia Sant’Anna. – Brasília, DF: Iphan, 2011. (**Anais**; 1) p. 37-47.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Lugares de memória da cultura negra no Recife. Inscrever a memória na cidade. *In Anais - XIV Encontro Nacional de História Oral*, 2018, Campinas. Anais eletrônicos. n.p.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. TRAD. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro- 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.104 p.

IMBIRIBA, Angelo. Luiz. Barbosa. Do Mutue à Consciência Negra: a mutuerização na constituição de sujeitos afrodiaspóricos nos terreiros de Candomblé. **Revista Calundu**, vol. 5, N 1.,2021. p.64-82.

KABILAEWATALA, Renata. Performance Negra, Performance Afro-Ameríndia? Aqui jaz uma Dança Brasileira Contemporânea. *In. Poéticas e políticas da cena*. Org. Ian Guimarães Habib. São Paulo: Giostri, 2024. p.194-212.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades africanas. **África: Revista dos Estudos Africanos**. São Paulo: Humanistas/ FFLCH/USP, n. 18/19 (I), 1995-1996,

LEPECKI, André. Inscrever a dança. **Revista Vazantes**, 1(1), 36–59, 2017. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>

LIMA, Fábio. **Corpo e ancestralidade**. Repertório, Salvador, nº 24, p.19-32, 2015.1.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Afoxés em Pernambuco**: usos da história na luta por reconhecimento e legitimidade. Topoi, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 146-159.

MARTINS, Gal; MOURA, Djalma; REIS, Rodrigo. **A dança da indignação**. São Paulo: Papel Brasil, 2017

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, N.26, 2003, p. 63–81.

_____. **Performances do Tempo-espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Improvisação em dança: corpoespaço em experiência. *In: Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea*. MUNDIM, Ana C (org.). Uberlândia: Composer, 2017. 276 p.

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wankulu**: ancestralidades e memórias. Recife: Titivullus, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NOGUERA, Renato. Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, (31), 53–70.

_____. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas – Biblioteca Nacional, 2014.

OLEFUN, Helaynne Sampaio. **Dança Nagô:** Herança ancestral e resistência matriarcal do Balé Nagô Ajô, corpo que dança Afoxé Oyá Alaxé. São Paulo: Peripécia, 2022.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **A Ancestralidade na Encruzilhada:** dinâmica de uma tradição inventada. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

_____. **Cosmovisão Africana no Brasil:** elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

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

OLIVEIRA, Érico José Souza de. A brincadeira do cavalo marinho de Pernambuco: reflexões sobre uma possível prática cultural decolonial afro-brasileira e as artes cênicas. *In* **Negritudes:** protagonismos, culturas e territorialidades / organização Jair J. P. Ribeiro... [et al.] – 1a ed. - Rio de Janeiro: Terra Escrita, 2022. 412 p.

_____. **Os invisíveis corpos negros das artes cênicas decoloniais:** entre pesquisas, práticas culturais e currículos. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. 2-14, 2024.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Por uma dança que não seja “popular”: algumas pistas sobre a questão das hierarquias na dança. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 167–183, 2018.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015).** 141 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2017. 141 f. Disponível em
:<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/152696/paula_fs_me_ia.pdf?sequence=7&isAllowed=y>

_____. **Ato:** fundamentos de feitura para danças negras teatrais. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2023. 156 f.

PETRONÍLIO, João Paulo. **CATIÇO: a construção do corpo negro na encruzilhada.** Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2022. 141 f. Disponível em
:<<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36302/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Jo%C3%A3o%20Paulo%20Petrol%C3%ADnio.pdf>>

PIMENTA, Verônica Teodora. SABER-IMPROVISACÃO: saber sentido e cognição inventiva. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança PPGDança – UFBA** V. 7 – N. 1 – jul/dez. 2022. p.69-78.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O dançar/jogar/improvisar nas danças brasileiras: poéticas de uma encruzilhada. *In:* **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea.** MUNDIM, Ana C (org.). Uberlândia: Composer, 2017. 276 p.

REGIS, Keith Emanuelle Matias; FRANCISCO, Maria Cristina. A Noção de Corpo para o povo Yorùbá: Guianças para uma prática de Psicologia Corporal. **Revista**

Latino-Americana De Psicologia Corporal No. 12, Dezembro/2021, p.16-33.

SALOMÃO, Salloma. **Pretos, prussianos, índios e caipiras: culturas e invisibilidades históricas nos arredores da cidade de São Paulo: Séculos XVIII e XIX: biotrajeto** / Salloma Salomão. -- Itapeverica da Serra, SP: Ed. do Autor, 2021.

SANDRONI, Carlos. Os cocos do Nordeste. In **Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda** / organizado por Márcia Sant'Anna. – Brasília, DF: Iphan, 2011. 144 p.: il. color.; 24 cm. – (Anais; 1) p.49-59.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. Improvisação desde as corporeidades afrodiaspóricas que jogam, dançam e lutam. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança PPGDança** – UFBA V. 7 – N. 1 – jul/dez. 2022.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos; BUENO, Kleber Damaso. Um lugar para o oxê de Xangô. **Revista Moringa**. João Pessoa, V. 13 N. 1 jan jun /2022 p.135-156.

SILVA, Gisele Rose da. **Azoilda Loretto da Trindade: o baobá dos valores civilizatórios afrobrasileiros**. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais), Centro Federal de Educação Tecnológica- Rio de Janeiro (CEFET-RJ). Rio de Janeiro, 2020. 163f.

SILVA, Jones Manoel da. **Em busca da revolução brasileira: um estudo crítico sobre a estratégia socialista na obra de Carlos Nelson Coutinho**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA, 2018. 159 folhas

SILVA, Marisa Francisca da. **Adinkra: Imagens da Ancestralidade Africana na Cultura Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2023. 78 f.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança**. Goiânia: Ed. UFG, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOARES, Rodrigo Lemos. Prática pedagógica em dança: o ijexá como propulsor da produção de conhecimento em artes. **Revista Escrita** (PUCRJ. online), v. 2019, p. 01-22, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

Pensar nagô. Rio de Janeiro: Vozes, 2017, 238 p.

SOUZA, Ester Monteiro de. **Ekodidé - Relações de gênero no contexto dos afoxés de culto nagô no Recife**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Pernambuco, Recife, 2010, 185f.

TOLEDO, Ana Carolina Alves de. **Movimento quadril: dos ricochetes da bunda feminina**

preta à articulação de subjetividades afrocentradas - Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2022.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. **O racismo no cotidiano escolar**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Estudos Avançados em Educação, Departamento de Psicologia da Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1994, 249f.

_____. Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil. *In. Valores Afro-brasileiros na Educação*. Boletim 22, MEC- Nov. 2005.

WALDMAN, Maurício. **As Magníficas Bibliotecas do Império do Mali**. Série Africanidades nº. 8. São Paulo. FSP Editora Kotev. 2017.

_____. **Reflexões sobre a Sabedoria Africana: Romper, Rever e Repensar em Sankofa**. Série Africanidades Nº. 12. São Paulo. FSP Editora Kotev. 2017.

Artigo de portal de notícias:

SILVA, Jones Manoel da. **Duas teses sobre a questão racial no Brasil**. Jornal GGN. 06, dezembro, 2019. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/artigos/duas-teses-sobre-a-questao-racial-no-brasil-por-jones-manoel>