

Anda

8º ENCONTRO DA
ASSOCIAÇÃO NACIONAL
DE PESQUISADORES
EM DANÇA

05 A 09 NOV. 2024
SALVADOR - BA

“COMEÇO,
MEIO E
FIM”

ANCESTRALIDADES
& COSMOTÉCNICAS

ORGANIZAÇÃO

Ligia Losada Tourinho
Lucas Valentim Rocha
Marco Aurelio da Cruz Souza

EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança



“COMEÇO, MEIO E FIM”

ANCESTRALIDADES E COSMOTÉCNICAS

Organização

Ligia Losada Tourinho
Lucas Valentim Rocha
Marco Aurelio da Cruz Souza

FINANCIAMENTO

Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

ANDA

1.ª Edição - Copyright© 2025 dos organizadores.
Direitos dessa Edição Reservados à Editora ANDA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Começo, meio, começo [livro eletrônico] :
ancestralidades e cosmotécnicas / organização
Lígia Losada Tourinho, Lucas Valentim Rocha,
Marco Aurélio da Cruz Souza. -- 1. ed. --
Salvador, BA : Anda, 2025.
PDF

ISBN 978-65-87431-49-9

1. Ancestralidade 2. Dança I. Tourinho, Lígia
Losada. II. Rocha, Lucas Valentim. III. Souza, Marco
Aurélio da Cruz.

25-275901

CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Arte do corpo em movimento 792.8

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente,
sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem
encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus
organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação
Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de
14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

Editora ANDA.
Av. Milton Santos, S/N.
Ondina – Salvador, Bahia.
CEP 40170-110
www.editoraanda.com

ORGANIZAÇÃO

Ligia Losada Tourinho
Lucas Valentim Rocha
Marco Aurelio da Cruz Souza

“COMEÇO, MEIO E COMEÇO”
ANCESTRALIDADES E COSMOTÉCNICAS

Editora ANDA, 2025

ORGANIZAÇÃO



LIGIA LOSADA TOURINHO é artista da dança e do teatro. Professora do Departamento de Arte Corporal (DAC), lecionando nas graduações em Dança e Direção Teatral e nos cursos de Pós-graduação em Dança (PPGDan) e em Artes da Cena (PPGAC) da UFRJ, na Pós-graduação em Laban/ Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV) e em Ensino da Dança Clássica do Theatro Municipal (TM/ RJ). Doutora em Artes (UNICAMP) e Analista do Movimento (CMA). Editora chefe da Revista Brasileira dos Estudos em Dança e da Editora Anda.

E-mail ligiatourinho@eefd.ufrj.br

ORCID <http://orcid.org/0000-0001-6098-2593>



LUCAS VALENTIM ROCHA é artista das artes do corpo, professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Co-líder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. Editor da Editora ANDA e coordenado do Comitê Temático Danças, Dissidências e Insurgências Gênero, Deficiência e outras Interseccionalidades.

E-mail lucasvalentimufba@gmail.com

ORCID <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>



MARCO AURÉLIO DA CRUZ SOUZA é professor adjunto do curso Dança-Licenciatura e do programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Membro da diretoria ampliada da ANDA (2019-2025). Coordenador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPeL. Líder e Pesquisador do grupo de pesquisa "Arte e estética na educação" (FURB/CNPQ). Editor da Revista Brasileira de Estudos em Dança, Revista do programa de Pós-graduação em Artes da UFPeL Paralelo 31 e da Editora ANDA.

E-mail marcoarelio.souzamarco@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>

SUMÁRIO



09

APRESENTAÇÃO

Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPeI)
Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)



10

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

African Contemporary Dance: Dancing With the Ancestors

Prof. Dr. Patrick Acogny
(École des Sables/Senegal)



11

CAPÍTULO 1

Decolonization and Cosmotechnics in Contemporary African Dance: Epistemic Challenges and Cultural Continuity in Contemporary African Dance

Prof. Dr. Patrick Acogny
(École des Sables/Senegal)



26

MESA

ANCESTRALIDADE E DANÇA: LEGADOS E HISTÓRIA

Prof.^a Dr.^a Ruth Tapuya
(Ruth Silva Torralba Ribeiro) (UFRJ)
Prof.^a Dr.^a Clécia Queiroz (UFS)
Prof.^a Dr.^a Kanzelumuka (UnB)
Prof. Dr. Sebastião de Sales Silva (IFTO)



27

CAPÍTULO 2

Ancestralidade, resistência e memória de mulheres corpo-

terra Prof.^a Dr.^a Ruth Tapuya
(Ruth Silva Torralba Ribeiro) (UFRJ)

43

CAPÍTULO 3

Samba de roda e Ancestralidade

Prof.^a Dr.^a Clécia Maria Aquino de Queiroz
(UFBA)

62

CAPÍTULO 4

Por uma *contra historiografia* da dança no Brasil

Prof.^a Dr.^a Kanzelumuka (UnB)

69

CAPÍTULO 5

Legado é corpo: a dança como herança viva da ancestralidade

Prof. Dr. Sebastião de Sales Silva (IFTO)

84

MESA

A PRODUÇÃO DE DANÇAS PELOS INTERIORES DO BRASIL: CONTRACOLONIALIDADE E TERRITORIALIDADE

Prof. Dr. Alysson Amâncio (URCA)
Prof.^a Ms.^a Edeise Gomes (UESB)
Prof.^a Dr.^a Eleonora Motta (UFPeI)
Prof. Dr. Vanilton Lakka (UFU)



85

CAPÍTULO 6

**Menos Pinas e mais Flávios,
Jailsons, Gersons, Verusyas:
a dança do interior do Brasil é
vibrante**

Prof. Dr. Alysson Amâncio (URCA)



89

CAPÍTULO 7

**A Produção de Danças pelos
Interiores do Brasil – sobre o
curso de Dança na Universidade
Estadual do Sudoeste da Bahia**

Prof.ª Ms.ª Edeise Gomes Cardoso Santos (UESB)



98

CAPÍTULO 8

**Danças em Pelotas/RS: o que
dizer da dança no sul do sul?**

Prof.ª Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos
(UFPel)

106

CAPÍTULO 9

**Três Décadas do Festival de
Dança do Triângulo: Uma
Estratégia para Compreender a
Dança em Uberlândia no Interior
de Minas Gerais**

Vanilton Lakka (UFU)

116

ÍNDICE REMISSIVO

117

AUTORIAS

APRESENTAÇÃO

Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPeI)

Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

Lucas Valentim Rocha (UFBA)

Este ebook traz uma síntese das falas realizadas nas mesas do **8º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA**. O evento aconteceu nas dependências da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) entre os dias 05 e 09 de novembro de 2024, tendo como principal objetivo reunir pesquisadores, estudantes de graduação, pós-graduação e profissionais da área da Dança e fomentar espaço de diálogo e difusão da produção de conhecimento em Dança no país.

Ao completar 16 anos, a ANDA promove o 8º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança e se debruça sobre mais um desafio que se impõe na contemporaneidade: nossas heranças milenares que remontam e apresentam, cotidianamente, uma multiplicidade de tecnologias. O pluriverso dos mundos nos convoca a adentrar por inúmeros modos de coabitar espaços e tempos, ganhando movências em circularidades, onde todas as Corporeidades são protagonistas. Nesse vasto universo do Pluralismo tecnológico, consoante com as Cosmotécnicas, a Dança gera coabitares pluriepistêmicos, como sendo uma diversidade de pensar/fazer tecnologias que nos instigam a viajar pelas poéticas das Danças Ancestrais móveis e moventes - passado, presente e futuro coexistem. Começo, meio, começo.

A realização do evento se deu com a correalização do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDAN/UFRJ); Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPeI); Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA); Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN/UFBA); Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna (PPGPDAN/FAV) e o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAC/UFRN). Contou com o apoio financeiro da CAPES, através do Programa de Apoio a Eventos no País – PAEP.

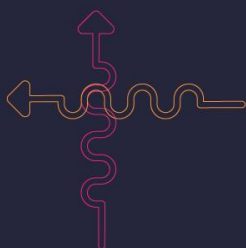
Este material, portanto, além de ser um registro do evento realizado, é também um material importante que serve como consulta e referência para outras pesquisas, pois reúne falas contundentes de pessoas pesquisadoras em Dança de diferentes localidades do Brasil e de África.

Desejamos uma ótima leitura.

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

African Contemporary Dance: Dancing With the Ancestors

Prof. Dr. Patrick Acogny
(École des Sables/Senegal)



CAPÍTULO 1

Decolonization and Cosmotechnics in Contemporary African Dance: Epistemic Challenges and Cultural Continuity in Contemporary African Dance

Prof. Dr. Patrick Acogny (École des Sables/Senegal)

The field of contemporary African dance is increasingly being invested by an essential decolonial discourse, which profoundly questions how bodily practices can become vectors of epistemic resistance and sanctuaries of cultural continuity. This critical approach is all the more necessary given that, historically, African dances have been relegated to the status of "folklore" by dominant Western epistemologies. The latter have often interpreted them as fixed, archaic expressions devoid of the dynamic of innovation inherent in any living artistic form. This reductive perspective, deeply rooted in the narratives and prejudices of the colonial era, has generated an imperative for reconceptualization. African and Afro-descendant researchers and practitioners have mobilized to reaffirm African dance as a complex, constantly evolving artistic and intellectual field, carrying profound meanings.

Like the drum whose resonance travels through the forest, summoning the community to gather, this work of reconceptualization invites us to a fundamental dialogue on the very nature of embodied knowledge. Alphonse Tiérou, a pioneering figure in this reflection, launched a vibrant call for the decolonization of perception. He urges African artists and intellectuals to dismantle the inferiority complexes insidiously imposed by colonial hegemonies. This imperative underscores that dance is not merely an aesthetic practice or entertainment, but a rich repertoire of ontological (on the nature of being) and historical knowledge. Movement becomes a living archive, and the body, the instrument through which both the continuity of traditions and the capacity for resistance against attempts at cultural assimilation are expressed.

In this new paradigm, the innovative work of Patrick Acogny and the visionary pedagogical model of École des Sables, nestled in the heart of Senegal, emerge as essential poles for the theorization and operationalization of decolonial methodologies within African dance. Founded in 1998 by Germaine Acogny, in continuity with the experience of Mudra Afrique, École des Sables has rapidly established itself as an internationally renowned center for dance training, artistic creation, and cultural exchange. It offers a unique space where dancers from across the African continent and beyond can immerse themselves in intensive training programs. These programs emphasize a dual expertise: mastery of so-called "traditional" African dance forms and the exploration of contemporary movement practices. The school cultivates a holistic pedagogy that intertwines embodied knowledge, somatic awareness, and rigorous choreographic research, thus reaffirming African dance as a dynamic and evolving epistemic system, far from the image of a static and folklorized tradition. As a Wolof proverb wisely suggests: "Bu sobee, bu amee safara" (When it's ripe, it catches fire) – a powerful metaphor that illustrates how traditional knowledge, when carefully nurtured and contextualized, can ignite into creative innovation relevant to today's world.

Cosmotecnics and African Dance: Reconfiguring the Ontology of Movement and Bodily Technology To grasp the depth and complexity of contemporary African dance beyond Western aesthetic categories, the concept of cosmotecnics developed by philosopher Yuk Hui proves to be a theoretical tool of crucial relevance. It allows us to understand African dance not simply as a form of artistic expression, but as a genuine bodily technology. This technology acts as an essential mediator between the multiple dimensions of existence: interpersonal relationships, the sacred connection with ancestors, and harmony with the cosmic order. Contrary to the Eurocentric construction of technology, which conceives of it as an autonomous, purely instrumental domain often disconnected from cosmological considerations, Hui's conceptual framework posits that each civilization develops its own technological imaginaries. These imaginaries are intrinsically linked to its metaphysical orientations, its understanding of the world, and its relationship with the ecological environment.

In this illuminating perspective, African dance emerges not only as an artistic expression but as a sophisticated onto-technical apparatus. It encodes and transmits vital knowledge through kinetic inscription, that is, through the movement of the body. Like water that takes the shape of each container while retaining its fundamental essence, African dance movements have the ability to adapt to contemporary contexts and diverse influences without losing their fundamental epistemic integrity, their capacity to convey specific knowledge and worldviews rooted in ancestral traditions.

This cosmotechnical approach invites a profound re-examination of how African movement practices function as dynamic repositories of knowledge. They weave complex links between different temporalities (the past of the ancestors, the lived present, and the anticipated future), spirituality (the connection to the sacred and the transcendent), and community identity (the sense of belonging and sharing of values). Rather than reducing dance to a simple performing art or an aesthetic tradition, a cosmotechnical lens positions it as a living system of knowledge production, deeply integrated into the socio-cultural and philosophical fabric of African societies. It reveals dance as a complex bodily language, capable of transmitting narratives, cosmologies, and specific know-how.

Through precise rhythmic sequencing, complex polyrhythmic structures, and the articulation of polycentric movement, African dance functions as an embodied epistemology. It maintains its lineage and relevance by inscribing cultural, historical, and spiritual narratives directly onto the moving body. Dance thus becomes a form of bodily literature, where each gesture, each posture, each displacement carries a profound meaning and communicates across generations, ensuring the transmission of essential knowledge and values for the survival and cohesion of communities.

Rhythm as an Organizing Principle of Being

In many African traditions, dance functions as a ritual technology, embodying cyclical temporality and interfacing with the numinous. Léopold Sédar Senghor theorized rhythm as the organizing principle of being, arguing that it constitutes both the structural and existential fabric of African cosmologies. This conceptualization

resonates with dance practices where polyrhythmic structures implement multi-layered temporalities, simultaneously situating the dancer in historical, communal, and spiritual registers.

Beyond its role as a mere form of artistic expression, African dance engages rhythm as an energetic force that structures reality, creating a bridge between the past, the present, and the future. Movement becomes a means of inscribing identity onto the body, where dancers are not only performers but also guardians of ancestral knowledge. Each rhythmic motif, each shift in weight, and each articulation of the spine carries encoded wisdom, reinforcing the dancer's connection to both earthly existence and the metaphysical realm.

As I used to say: "When you dance, it is not you alone who dances, but all your ancestors who dance through you." This conception of dance as an intergenerational dialogue fundamentally challenges the individualistic Western paradigm, proposing instead a relational ontology where the body becomes a site of collective communion.

Dance as Ritual Technology and Mediating Force

Algerian choreographer Amel Tafsout further emphasizes this point, highlighting that dance functions as a mediating force between the earthly and the divine. Through trance states, possession rituals, and kinetic storytelling, the dancer transcends individual agency, becoming a vessel for collective memory and spiritual invocation. In many African traditions, dance is not solely an artistic discipline but an act of cosmic alignment, where the moving body functions as a conduit between material existence and the invisible dimensions of reality.

This transformative quality of African dance – where bodily articulation serves as both invocation and communion – distinguishes it from many Western dance traditions that prioritize abstraction and aesthetic form over lived experience and sacred embodiment. In rites of passage, healing ceremonies, and ancestral veneration, the body is mobilized as a sacred text, inscribed with generational wisdom, historical consciousness, and spiritual energy.

The rhythmic pulse of the drum synchronizes with the dancer's heartbeat, generating a kinetic resonance that collapses temporal and spatial boundaries, allowing the past and present to coexist in the immediate moment of performance. This perception of dance as an embodied metaphysics, rather than merely a cultural artifact, highlights its role in the decolonization of knowledge systems, offering an alternative framework that resists Cartesian dualism and reaffirms the primacy of the body in epistemic production.

An Integrated Cosmotechnical Perspective

From this perspective, African dance emerges as a cosmotechnical practice, a bodily syntax through which ontological, ecological, and ancestral networks are activated. The spinal undulations, grounded footwork, and dynamic polycentricity characteristic of many African dance forms are not simply aesthetic choices but embodied enactments of cosmic harmonization.

These movement principles resist the linear and instrumentalized conception of the body prevalent in Western dance traditions, offering instead a kinetic epistemology that emphasizes relationality, fluidity, and interconnectedness. In so doing, African dance articulates a distinct technological paradigm – one that transcends the anthropocentric constructions of modernity and posits the body instead as an active participant in a larger cosmological continuum.

In this context, the dancing body becomes a microcosm of the universe, reflecting and participating in the forces that animate all of creation. As the Bambara proverb says: "*Ni i segera i ye ma, i be dunuya be se sa ro i ka na*" (If you know yourself, you will find the whole world within you). Dance thus becomes not only an expression of self but an exploration of cosmic order and an affirmation of our integrated place within it.

Decolonial Pedagogy in Practice

Patrick Acogny's pedagogy is deeply rooted in this cosmotechnical understanding of dance, while simultaneously integrating it with the contemporary realities of dance training. His approach is fundamentally decolonial in that it prioritizes endogenous transmission methodologies while engaging in a critical dialogue with global influences. This means that the knowledge and practices inherent to African dance traditions form the foundational core of his teaching, but they are not presented as static relics. Instead, they are actively examined and engaged with in relation to contemporary movement practices and global artistic trends. This critical engagement aims to avoid a simple adoption of Western forms and instead fosters an informed and nuanced understanding of both African and global dance vocabularies.

By embracing methodologies that foreground kinesthetic intelligence, Acogny advocates for a reconfiguration of dance education that prioritizes sensory experience, the creation of knowledge through improvisation, and community-based learning over static models of technical mastery. This pedagogical approach recognizes that the body itself is a site of theorization, capable of generating complex knowledge through embodied experience. It moves away from a purely technical, skill-based approach to dance education, instead emphasizing the dancer's ability to feel, interpret, and create movement based on their own sensory awareness and understanding of cultural contexts. Improvisation becomes a key tool for exploration and knowledge generation, allowing dancers to discover and articulate their own movement language rooted in their embodied understanding. Furthermore, the emphasis on community learning fosters a sense of shared knowledge and collective growth, challenging individualistic models of achievement often prevalent in Western dance education.

In his workshops, Acogny guides dancers through a process of deconstruction and reconstruction, where traditional movements are first learned within their cultural context, and then explored through contemporary frameworks that allow dancers to develop their own interpretations and extensions. This methodology honors tradition while simultaneously creating space for innovation, skillfully

navigating the pitfalls of both reductive essentialism (treating tradition as a fixed, unchanging entity) and uncritical appropriation (adopting traditional forms without deep understanding or respect for their cultural significance). By first grounding the dancers in the authentic cultural context of the movements, Acogny ensures a respectful engagement with tradition. The subsequent exploration through contemporary lenses encourages individual creativity and the evolution of these forms in relevant and meaningful ways.

The pedagogical process involves a particular focus on somatic awareness – a deep listening to bodily sensations, alignments, and energy flows that inform movement. By integrating somatic principles with traditional choreographic knowledge, Acogny facilitates a deeper understanding of the philosophical foundations that underpin African dances. This goes beyond simply learning steps; it involves cultivating an internal awareness of how the body moves and the underlying principles that govern these movements. This somatic approach allows dancers to connect with the deeper wisdom embedded within the dance forms, understanding not just the "what" but also the "why" and "how" of the movements in relation to the body's internal landscape.

As he has often expressed: "It is not simply about learning steps, but about understanding why the body moves in this particular way and what this movement communicates in terms of relationships – with the earth, with the community, with the cosmos." This quote encapsulates the holistic nature of Acogny's pedagogy, which sees dance as deeply interconnected with the broader social, cultural, and spiritual environment.

Transcending the Tradition/Contemporary Dichotomy

A significant contribution of Acogny's approach is his challenging of the artificial dichotomy between "traditional" and "contemporary" African dance forms. Rather than viewing these categories as mutually exclusive, he conceptualizes them as points on a continuum, where innovation has always been an inherent characteristic of tradition, and where contemporary practices remain anchored in deep cultural foundations. This perspective recognizes

the dynamism and evolutionary nature of African dance, acknowledging that traditions have always adapted and changed over time.

This perspective not only transcends the dualities imposed by colonial frameworks, which often sought to categorize and ossify African cultural expressions but also recognizes the creative agency that has always characterized African dance practices. By rejecting the notion of tradition as static and monolithic, Acogny repositions contemporaneity not as a rupture with the past, but as a continuation of the dynamic dialogue between innovation and cultural continuity that has always defined African artistic expressions. He emphasizes that contemporary African dance is not simply a mimicry of Western modern or contemporary forms but rather an evolution that builds upon and reinterprets ancestral knowledge in response to current realities.

His pedagogical methodology emphasizes the development of critical consciousness in dancers – an ability to question the histories, contexts, and implications of various movement vocabularies. Students are encouraged to consider how different bodily techniques reflect cosmologies and values, and how their own practice can either reinforce or challenge these frameworks. This critical lens empowers dancers to become active agents in shaping the future of African dance, rather than passive recipients of tradition or uncritical adopters of external influences. They are encouraged to analyze the power dynamics inherent in different movement vocabularies and to make informed choices about how they engage with and evolve these forms.

The Corporeal Archive and Intergenerational Transmission

A central aspect of Acogny's pedagogy is his recognition of the body as a living archive – a repository of collective memory, historical knowledge, and cultural continuity. In contrast to conventional textual archives that prioritize written documentation, the corporeal archive functions through embodied transmission, where knowledge is preserved and perpetuated through repeated acts of performance. This understanding shifts the focus from solely intellectual or written forms of knowledge to the profound wisdom held within the body itself.

This conception of the corporeal archive is particularly significant within the African context, where knowledge has historically been transmitted through oral and kinesthetic means rather than textual ones. Dance, within this framework, is not merely a performing art but a mnemonic system that encodes historical, cosmological, and social information within sequences of movement. These movements act as living documents, carrying stories, beliefs, and social structures across generations. The specific gestures, rhythms, and spatial patterns of a dance can hold intricate details about a community's history, its relationship with the natural world, and its spiritual practices. This embodied knowledge is often deeply contextualized within specific rituals, ceremonies, and social events, further enriching its meaning and significance.

Acogny's methodology emphasizes the processes of intergenerational transmission, acknowledging that African dances are not static artifacts but dynamic systems that evolve in response to contextual changes. By actively facilitating dialogue between elder knowledge holders and younger practitioners, his approach creates a vital bridge between the past and the present, ensuring that traditions remain relevant and vibrant. This is not simply about rote learning of steps, but about fostering a deep understanding of the cultural, historical, and spiritual significance of the movements through direct interaction and exchange between generations. The elders, as living embodiments of this knowledge, transmit not only the physical movements but also the accompanying narratives, songs, and cultural nuances that give the dances their full meaning.

This process of transmission is intrinsically decolonial in that it prioritizes endogenous knowledge systems over imported paradigms, while also recognizing the hybrid and adaptive nature of all cultural expression. It affirms the value and legitimacy of African ways of knowing and being, challenging the historical devaluation of non-Western forms of knowledge. As Acogny himself has noted: "Our traditions have never been static; they have always responded to social changes, external influences, and individual innovations. The true tradition is to be faithful to this spirit of creative adaptation." This perspective acknowledges that cultural heritage is not a fixed entity to be preserved in a museum but a living, breathing tradition that continues to evolve and adapt to contemporary realities.

Ubuntu and Intergenerational Embodiment

The concept of Ubuntu, deeply rooted in many African philosophies, provides a crucial lens through which to understand the significance of the corporeal archive and intergenerational transmission in Acogny's work. Ubuntu, often translated as "I am because we are," emphasizes the interconnectedness of humanity, the importance of community, and the belief that an individual's identity is shaped by their relationships with others. This philosophy directly resonates with the idea of the body as a repository of collective memory, where the wisdom and experiences of ancestors and the community are held and transmitted through dance.

In the context of Ubuntu, the act of a younger dancer learning from an elder is not just a transfer of technical skill but a profound connection to the collective identity and heritage of the community. The elder embodies the history and spirit of the dance, and through the transmission of movement, they are also sharing a part of themselves and the collective soul of their people. The dancer, in turn, becomes a living link in this chain of intergenerational knowledge, embodying the past while simultaneously contributing to the ongoing evolution of the tradition. This exchange reinforces the sense of belonging and shared identity that is central to Ubuntu. The dance floor becomes a space where the boundaries between individual and collective blur, mirroring the core tenets of Ubuntu where individual well-being is intrinsically tied to the well-being of the community. The act of dancing together, across generations, becomes a powerful affirmation of shared humanity and interconnectedness, embodying the very essence of Ubuntu.

Teranga and Community-Based Pedagogy

Acogny's pedagogical approach is also deeply imbued with the Senegalese concept of Teranga – an ethic of hospitality, generosity, and communal communion that forms the bedrock of social life. Applied to dance education, Teranga manifests as a profoundly

relational learning model, where knowledge is shared rather than possessed, and where technical acquisition is balanced by the development of meaningful human connections. This creates a nurturing and supportive environment where dancers feel safe to explore, experiment, and learn from one another.

This community-based pedagogy challenges the individualistic models of technical excellence that prevail in many Western dance institutions, proposing instead a paradigm where success is measured not only by personal virtuosity but by the ability to contribute to the collective well-being. Dancers are encouraged to see their practice as part of a larger cultural ecosystem, where art is inextricably linked to social responsibility. The emphasis shifts from individual competition to collective growth and mutual support.

Pedagogical Teranga is also evident in the very architecture of École des Sables, whose spatial layout facilitates communal gatherings, shared meals, and collective performances. The learning environment is intentionally designed to cultivate a sense of belonging and connection, creating a context where dancers can be vulnerable, take risks, and grow together. The shared meals, the communal living spaces, and the emphasis on collaboration all contribute to fostering a strong sense of community among the students and faculty.

As reflected in a Wolof proverb often cited by Acogny: "Nit, nit ay garabam" (A human being is the remedy for another human being) – a principle that places human relationship at the very center of the educational process. This embodied approach to Teranga transforms the dance studio from a mere space for technical acquisition into a site of collective healing, empowerment, and communal connection. The emphasis on human interaction and mutual support creates a space where dancers feel seen, valued, and connected, fostering not only artistic growth but also personal and communal well-being.

Towards a New Cosmotechnics in African Dance

The theorization of African dance as a cosmotechnical practice, an embodied archive, and a decolonial pedagogical site offers groundbreaking pathways for academic inquiry and artistic praxis. By

foregrounding corporeal epistemologies, relational ontologies, and kinetic historiographies, contemporary African dance actively resists assimilationist trajectories that seek either to “museumify” tradition, rendering it a static relic, or to subsume it under a hegemonic Western modernity, thereby erasing its unique philosophical and cultural foundations. Instead, it posits a vibrant and dynamic third space – a fertile ground for continuous reinvention, critical dialogue, and potent epistemic resistance.

This “third space” is not a fixed or static position but rather a constantly evolving terrain where dance practitioners engage in a dynamic and ongoing dialectical negotiation between past and present, tradition and innovation, locality and transnationalism. It allows for the powerful coexistence of ritualistic embodiment, deeply rooted in ancestral practices and spiritual connections, with the diverse and evolving languages of contemporary movement. This fosters an artistic ecosystem that is both firmly rooted in African philosophical frameworks and remarkably adaptable to global discourses and influences. This space encourages a creative tension where tradition serves as a foundation for innovation, and contemporary expressions are informed by the wisdom of the past.

This “third space” serves as a vital platform for choreographers, researchers, and educators to actively dismantle essentialist views of African dance – views that often reduce its complexity and diversity to simplistic notions of “authenticity” or “primitivism.” Instead, it proposes a pluralistic and process-oriented understanding of embodied knowledge, recognizing the multiplicity of African dance forms and their ongoing evolution. This perspective acknowledges the agency of African artists in shaping their own narratives and artistic expressions, free from the constraints of colonial stereotypes.

As a Bambara proverb that I often like to cite in my workshops wisely states: “Mɔgɔ tɛ sankɛ nka i b'a dɔn” (A person cannot be remade, but they can learn) – a profound wisdom that acknowledges that cultural transformation is a continuous process of learning and adaptation rather than a radical rupture with the past. This proverb underscores the idea that while traditions evolve, the capacity for learning and growth remains constant, allowing for a dynamic relationship between heritage and innovation.

Furthermore, this “third space” of epistemic resistance is

inherently political, directly challenging the persistent colonial hierarchies that continue to shape institutionalized dance education and performance circuits worldwide. By asserting the legitimacy and intellectual rigor of African movement systems as complex theoretical constructs, it actively disrupts the traditional center- periphery model that historically privileged Euro-American choreographic standards and relegated African dance to the margins. This act of asserting intellectual sovereignty through movement reclaims agency and challenges the historical power imbalances within the global dance landscape.

This approach calls for an ethical reimagining of intercultural exchange, where African dance is not simply integrated into existing Western structures as an exotic "other" but actively reshapes global narratives of movement and embodied knowledge. It demands a shift from a model of appropriation to one of genuine dialogue and mutual respect, where African dance is recognized for its inherent value and its capacity to enrich and transform the global understanding of dance. As Amadou Hampâté Bâ eloquently stated: "In Africa, when an old man dies, it is a library that burns" – a powerful reminder that the embodied knowledge held by elder dancers represents irreplaceable systems of thought that must be preserved, honored, and actively engaged with. This highlights the urgent need to value and support the transmission of this embodied knowledge to future generations.

Conclusion: Implications for Research and Practice

As this discourse unfolds, the role of African dance festivals, research residencies, and digital archiving initiatives becomes absolutely crucial. These initiatives facilitate vital interdisciplinary collaborations, enabling researchers and practitioners of African dance to engage with broader fields such as philosophy, cognitive sciences, and the digital humanities. This cross-pollination of ideas can lead to new theoretical frameworks and innovative approaches to understanding and practicing African dance.

The creation of robust digital repositories meticulously documenting oral histories, choreographic techniques, and

performance practices ensures that the rich and diverse epistemologies of African movement are preserved and transmitted through decolonial pedagogical frameworks. These archives are not simply passive repositories of knowledge but active resources that can inform contemporary creation, facilitate intergenerational dialogue that transcends temporal and spatial boundaries, and challenge dominant historical narratives. They serve as invaluable tools for preserving cultural heritage and making it accessible to a wider audience.

Thus, the theorization of African dance as a cosmotechnical and epistemic force extends far beyond the confines of performance studies, meaningfully intersecting with broader discourses on knowledge production, cultural sovereignty, and artistic agency. It lays the groundwork for a transformative new paradigm where African dance is recognized as a dynamic and self-sustaining field that continuously expands its theoretical and artistic boundaries while deeply honoring its profound ancestral roots. This recognition is essential for fostering a more equitable and inclusive global dance landscape.

Moving forward, the critical challenge lies in the articulation of a new cosmotechnics that actively engages with emerging technologies – such as motion capture, virtual reality, and digital platforms – while steadfastly safeguarding the spiritual, communal, and historical integrity of African movement systems. This requires a fundamental reconfiguration of dance education, performance, and scholarship that remains deeply situated within African contexts, critically reflexive about its own assumptions and biases, and resolutely oriented towards decolonial principles – an ongoing endeavor that researchers, practitioners, and institutions must collectively undertake to ensure that African dance remains a vibrant, evolving, and sovereign epistemic force in the 21st century and beyond. This engagement with technology should not be about simply replicating existing forms but about exploring new possibilities for creation, dissemination, and preservation that are aligned with African cultural values.

As I have often shared with my students: "Our task is not simply to preserve tradition, but to create the conditions for it to continue to breathe, to grow, and to transform." It is in this spirit of creative vitality,

deeply rooted in ancestral wisdom and guided by a commitment to decolonial principles, that African dance will continue to evolve, resisting fossilization while steadfastly maintaining its fundamental cultural integrity and relevance.

For as the adage wisely reminds us: "If you don't know where you are going, remember where you come from" – a profound wisdom that encapsulates the delicate yet essential balance between innovation and continuity that contemporary African dance so diligently strives to maintain. It is within this continuous negotiation between past and future, tradition and contemporaneity, that African dance finds its deepest strength and its most enduring relevance in the world today.

Bibliography

Tiérou, Alphonse. **Dooilé: Loi éternelle de la danse africaine**. Maisonneuve C Larose, 1998. Hui, Yuk. *Art et Cosmotecniques*. Presses de l'Université du Minnesota, 2020

Senghor, Léopold Sédar. *Liberté: Négritude et humanisme*. Éditions du Seuil, 1964.

Tafsout, Amel. " " Journal des Arts Traditionnels Africains, vol. 12, no. 3, 2010, pp. 45-58.

Dixon-Gottschild, Brenda. *Excaver la présence La danse comme force médiatrice entre le terrestre et le Divin* africaniste dans la performance américaine: La danse et autres contextes. Greenwood Press, 1996.

Momboye, Georges. "Développer des grammaires chorégraphiques endogènes." *La Danse africaine aujourd'hui*, édité par Adesola Akinleye, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 123-135.

Acogny, Patrick. **Les techniques des danses africaines et leur expansion en France**: transmission et genèse de corporéités interculturelles. Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2010.

Acogny, Germaine. **Danse africaine** =: Afrikanischer Tanz = African dance. Nouvelles éditions africaines, 1980.

Mbiti, John S. **Religions et philosophie africaines**. Heinemann, 1969.

Sène, Ibrahima. "La Teranga sénégalaise: Hospitalité et identité Culturelle." *Revue des Sciences Sociales*, vol. 50, 2013, pp.89-102.

Welsh-Asante, Kariamu. **African Dance**: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry. Africa World Press, 1995.

Diagne, Souleymane Bachir. **Bergson postcolonial**: L'élan vital dans la pensée de Senghor et de Mohamed Iqbal. Éditions CNRS, 2011 [43, 21nce on the Churches of the South)." In *The Dance Encyclopedia*, edited by Pearl Primus and Anatole Chujoy, 1949. (Note: L'information trouvée suggère un article dans une encyclopédie plut the Collection of Katherine Coryton White*. University of California Press, 1974. (Note: L'éditeur initialement indiqué était Pantheon Books).

MESA ANCESTRALIDADE E DANÇA: LEGADOS E HISTÓRIA

Prof.^a Dr.^a Ruth Tapuya

(Ruth Silva Torralba Ribeiro) (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Clécia Queiroz (UFS)

Prof.^a Dr.^a Kanzelumuka (UnB)

Prof. Dr. Sebastião de Sales Silva (IFTO)



CAPÍTULO 2

Ancestralidade, resistência e memória de mulheres corpo-terra

Prof.^a Dr.^a Ruth Tapuya (Ruth Silva Torralba Ribeiro) (UFRJ)

Memórias da terra

Sou filha da terra.

Filha da terra de cedro.

Nasci em Cedral, cidade das reentrâncias maranhenses, onde o mar engole a terra, adentrando o rio. Meu umbigo foi enterrado lá por minha mãe Flor, que é filha de Joana, professora do interior, e neta de Margarida, parteira, curandeira, que era filha de Felicidade, que pouco sabemos a origem e a história. Não temos fotos, nem documentos dessa ancestral. Somente sabemos que foi “pega no mato”.

Somos filhas dessa terra cercada por mar grande. Mar de Maranhão que envolve as terras da Cobra Grande¹, terra que era também chamada de Guarapiranga, pássaro vermelho, hoje chamado simplesmente de guará, que continua enfeitando o céu dessa região da baixada maranhense. Guará é o pássaro que ofertava suas penas para a feitura do Assojaba Tupinambá², o manto sagrado usado pelos pajés em rituais.

Somos filhas da Mãe D'Água. A força das águas nos guia e nos ancora. Somos serpentes das águas que sobreviveram ao massacre da colonização (RIBEIRO, 2022). Minha mãe “não sabe” de que povo é originária, mas sempre me disse que somos “tapuya guerreira”. *Tapy'ya* ou *tapu'ia*, em tupi antigo tem pelo menos três sentidos

¹ Segundo as histórias das encantarias maranhenses a Cobra Grande - a *Mboy*, cobra grande em tupi, ser encantado presente em todo imaginário amazônico - adormece embaixo da ilha de São Luís, a capital do Maranhão. A narrativa ancestral conta a que a cabeça da cobra está na Fonte do Ribeirão e sua cauda abaixo da igreja de São Pantaleão, e que, no momento em que a cabeça encontrar a cauda, a Cobra Grande despertará de seu sono, fazendo a ilha submergir para emergir o mundo encantado.

² Importante lembrar que um dos muitos mantos que foram trocados pelos ancestrais Tupinambás ou que foram roubados no início da colonização foi repatriado em setembro do ano passado e está sob os cuidados do Museu Histórico Nacional da UFRJ. Para conhecer mais da história do Assojaba Tupinambá ver “Arenga Tata Nhee Assojaba Tupinambá” de Glicéria Tupinambá (2021).

distintos: casa ou choupana; indígena não falante de tupi da costa; cativo, escravo, denomina também o nome de um grupo indígena tupi do Maranhão (NAVARRO, 2013, p. 464). Esses sentidos descritos no dicionário de Tupi Antigo apontam para múltiplos sentidos da palavra, onde não encontro um sentido de minha origem. Ao buscar minha ancestralidade encontro um espaço ferido de memórias silenciadas, histórias “esquecidas”, narrativas apagadas. Encontro também múltiplos caminhos sinuosos como as curvas do rio e o corpo ondulado da cobra grande.

O sentido de escravo ressoa em meu corpo. Afinal como nos conta Grondin e Viezzer (2021) foram inúmeros os modos de operação para a escravização dos corpos indígenas no início da colonização: os aldeamentos, onde através de expedições denominadas “descimentos” os portugueses iam em busca de indígenas para que morassem em aldeias, perto dos colonos, servindo de mão de obra para eles; as “guerras justas” que eram expedições militares portuguesas para capturar indígenas que se negassem a ser “descidos”; as Bandeiras que foram expedições ocorridas no território que foi chamado de São Paulo para captura de indígenas para mão de obra escrava. Segundo os autores, durante o governo de Mem de Sá, ou seja, logo no início do processo de genocídio deflagrado pela colonização, teve início a cultura do trabalho escravo doméstico no Brasil. Com a primeira expedição colonizadora, datada de 1531, e chefiada por Martins Afonso de Souza, que pretendia estabelecer os primeiros núcleos de povoamento, houve um grande genocídio e escravização dos corpos indígenas, especialmente das mulheres, além de um intenso processo de massacre cultural.

(...) Martin Afonso devia tomar terras dos indígenas para distribuí-las aos colonos em lotes denominadas sesmarias, utilizando mão de obra nativa para sua exploração e incluindo a entrega de uma ou duas mulheres indígenas para cada homem branco. A apropriação indevida deixou os nativos sem suas fontes de alimentação e foi o início do processo de escravização e genocídio dos povos indígenas no Brasil. (Grondin; Viezzer, 2021 p.124)

Mesmo atravessada pelas feridas coloniais que continuam sangrando e nunca cicatrizam, continuamos guardando em nossos corpos, em nosso DNA nossas memórias de luta, encantaria e resistência. Ser tapuya guerreira para mim é ser guardiã das memórias das águas encantadas da Mãe D'Água. Com a memória de

nossas danças, cantos e encantos guardadas no corpo-território³, fazemos o mundo encantado emergir, mantendo a dança cósmica e encontrando modos de curar nossas feridas ancestrais. Meu corpo dança as águas encantadas e profundas da Mãe D'Água. Sou Tapuya Tupinambá das terras de Guarapiranga⁴.

Te faço um convite soprado pela Mãe D'água: mergulhe em seu rio profundo, onde habita o escuro sagrado do seu corpo-território. Se puder, feche os olhos, mergulhe no seu interior infinito. Sinta aí nesse mergulho profundo sua cobra grande, sua serpente das águas, origem da vida. Ouça suas águas profundas e ancestrais, seu sangue sagrado. E ouça um canto:

Guerreira da mata, o que vens fazer aqui?
Venho trazer a cura e a cura está aqui.
Guerreira da mata, o que vens fazer aqui?
Venho trazer a cura e a cura está aqui.
(Canto Tupinambá)

O convite da Mãe D'água te reconecta com as memórias inscritas na pele da terra, na pele do rio, na pele do ar e de todos os seres que compartilham conosco o colo da Terra?

No chão ancestral que estamos agora⁵ habita o Rio Paraguaçu, palavra que provém do tronco linguístico tupi e que significa rio grande. Um rio regado à sangue dos ancestrais Tupinambá. Curso de rio que nasce na Chapada Diamantina e desagua na Bahia de Todos os Santos. Rio que foi, e ainda é, via de comunicação e transporte em terras baianas. Paraguaçu, rio grande, ser que guarda memórias e que resiste há anos ao massacre colonial. No ano de 1555, houve um grande ato de resistência Tupinambá contra a colonização portuguesa na Bahia. Esses ancestrais habitavam a região do Paraguaçu, local cobiçado pelos colonizadores por sua grande extensão navegável e por suas terras verdes e férteis. Os confrontos

³ Corpo-território é uma expressão que ganhou força com movimento das mulheres indígenas durante a Primeira Marcha das Mulheres Indígenas "Território: nosso corpo, nosso espírito", em 2019, que demonstra a inseparabilidade entre corpo, território e espírito para as cosmo percepções indígenas

⁴ Na busca por saber quem eram os povos que estavam no território hoje chamado Cedral, soube que ali viviam os Povos Tupinambá e Tapuya. Pelo que pesquisei Tapuya no Maranhão é um povo falante do tupi, diferente dos tapuias de outras regiões do país que eram assim chamados por não falarem o tupi, englobando assim os Goytacazes, Puri, dentre outros como explica Kaka Werá Jecupé (2020) no livro "A terra dos mil povos". Tapuya ou tapuia é também uma denominação colonial para indígenas bravos, que não se deixavam escravizar, como mencionado anteriormente.

⁵ Refiro-me ao momento em que participava da Mesa Ancestralidade e Dança do 8º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança ocorrido em Salvador em novembro de 2024.

terminaram somente em 1559, quando o governo de Mem de Sá realizou uma ação genocida contra os povos que resistiam à colonização.

Foi nas margens do Paraguaçu que nasceu Guaimbimpará, que se tornou Catarina de Paraguaçu, indígena que foi dada pelo seu pai Taparica para casar com um naufrago português que foi batizado como Caramuru. É muito pouco conhecida a história dessa ancestral que foi a primeira mulher indígena a ser alfabetizada no Brasil e que reivindicou ao padre Manoel de Anchieta, em 1561, que outras mulheres tivessem direito à alfabetização.

Catarina é considerada uma das primeiras “mães do Brasil”, por ser personagem de uma das primeiras relações inter-raciais, fruto de uma tentativa de “relação amistosa” com o colonizador, ao menos foi o que a história que o colonizador contou. De nossa parte, sabemos como os corpos das mulheres indígenas serviram como moeda de troca durante a invasão colonial. Muito se fala de Caramuru que acabou dando nome a uma poesia escrita pelo poeta e frei Santa Rida de Durão, que faz parte do “Romantismo Brasileiro” que como nos lembra o professor e escritor Daniel Munduruku (2017) ajudou a construir a ideia do “índio romantizado”, “mítico”, “bom selvagem” e, por outro lado do “índio bravo”, “selvagem”, “bugre”. No entanto, o que pouco se fala, como nos lembra Munduruku, é que as barrigas dessas “mães do Brasil” foram geradas através da violação do corpo da mulher indígena. Pouco se diz que “caçada no laço”, “pega a laço”, “caçada no mato” são expressões que naturalizam o estupro, a expropriação de corpos como marcas do projeto colonial.

Lorena Cabnal e outras pensadoras de origem indígena denunciam como no território de *Abya Yala*⁶ o modelo econômico que se impôs com a colonização se baseou na expropriação de corpos e territórios, e se fundou através da “violência sexual, genocídio, saques e invasões” (Cabnal, 2018, p. 23). Antes da invasão colonial, os povos que aqui viviam não conheciam estruturas que até hoje fundam modos de existir como o monoteísmo, a monogamia, a monocultura, a moral, a propriedade privada e a ideia de pecado. Estas estruturas foram impostas e operam, ainda hoje, através da violação da terra e dos corpos da terra. Como nos lembra a psicóloga

⁶ *Abya Yala*, que significa terra madura no idioma do povo Kuna, se refere ao território que foi denominado pela colonização como América.

e escritora guarani Geni Núñez (2023) a colonização criou uma “monocultura dos afetos” que perdura até hoje e que se justificou através da desvalorização e da demonização dos modos de vidas dos originários da terra. A autora mostra como a colonização operou no plano sensível, na subjetividade, incutindo um sentimento de menos valia, de inferioridade e inserindo o conceito de pecado. Através de seus estudos, evidencia que três práticas indígenas foram então condenadas: a nudez, a não monogamia e a figura espiritual do pajé como central na cultura:

O esforço missionário direcionou-se ao processo de incutir, violentamente, a percepção de que determinados costumes e práticas deveriam ser alvo de remorso, culpa, vergonha, arrependimento. (...) no processo missionário em nosso território vemos que na listagem de pecados mais abomináveis não constavam invasão, estupro, escravização, mas sim uma eleição de condutas cuja vértice era o controle, a vigilância e punição da sexualidade. (Núñez, 2023, p.43)

Para além da violência contra os saberes e contra o território originário, o colonialismo criou um ambiente racista e misógino, provocando a expropriação dos corpos das mulheres indígenas de algo primordial que é a manutenção e preservação dos modos de vida originários. Casamentos inter-raciais como o de Caramuru e Catarina foram estratégias de dominação colonial. Se por um lado, a mulher indígena, detentora dos conhecimentos da terra, poderia fornecer esses conhecimentos para o colonizador, por outro lado, o casamento operava uma forma de controle, impedindo o uso da língua e da cultura originárias e inserindo a mulher indígena na cultura do colonizador.

No entanto, se a colonização atuou no controle do corpo da mulher indígena para impor seu modelo de vida, são as mulheres indígenas, até hoje, as maiores presenças na luta de resistência. No entanto, a história oficial nunca evocou seus nomes e suas memórias. Ao contrário, os poucos relatos que temos evidenciam o olhar do colonizador sobre seus corpos, como lemos no primeiro documento oficial da invasão colonial, a carta de Pero Vaz de Caminha que diz:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de nós muito bem olharmos, não se envergonhavam.⁷

⁷ Trecho da carta de Pero Vaz de Caminha, disponível em: <https://www.portaabel.org.br/images/pdfs/carta-pero-vaz.pdf> acessado em 16 de fevereiro de 2025.

Essa escrita é aqui uma forma de evocar os nomes e as forças dessas mulheres originárias esquecidas pela história oficial. Somos a continuidade de seus sonhos e de suas lutas. Somos suas sementes.

Ancestralidade, resistência e cuidado das feridas coloniais

Nas curvas do curso do rio dessa escrita, voltamos ao rio Paraguaçu. Próximo às margens do rio, mais especificamente na Terra Indígena Caramuru Paraguaçu, no município de Potiraguá, no estremo sul da Bahia, no dia 21 de janeiro de 2024, Maria de Fátima Tupinambá (com quem aprendi o canto tupinambá que compartilhei acima), foi brutalmente assassinada numa ação de reintegração de posse articulada entre a polícia militar e fazendeiros da região, denominada “invasão zero”. Maria era também conhecida como Nega Pataxó por sua relação com a luta do povo Pataxó dessa região. Eu tinha acabado de ler *Salvar o Fogo* do escritor baiano Itamar Vieira Junior (2023) em que ele recupera, relata e denuncia o massacre do povo Tupinambá nas margens e no corpo do rio Paraguaçu. Em 2024, mais uma vez o Paraguaçu testemunha a violência colonial sobre os corpos-territórios originários.

Abordar a ancestralidade indígena é mexer em memórias de dor, de apagamento, de genocídio. Tocar na ancestralidade indígena é entrar em contato com feridas ancestrais. Sinto como destino, que não escolhi, um movimento de fúria em traçar estratégias de cura e cuidado dessas feridas.

Como então lembrar daquilo que foi “esquecido”, daquilo que tentaram “apagar”?

O que o projeto colonial não sabia é que a memória da pele não se apaga.

Catarina, assim como muitas mulheres indígenas, precisaram aprender a palavra do outro para resistir. Minha avó Joana, entre os anos 1950 e 1960, ensinava crianças “caboclas” na escola durante o período letivo e nas férias viajava com outras professoras à cidade de Guimarães para estudar no convento das freiras. Ela sabia da importância de saber a língua do branco para criar estratégias de resistência.

Muitas mulheres originárias precisaram dominar a cultura do branco para resistirem sem perder suas origens. No livro “Cativas Litigantes: demandas indígenas por liberdade na Amazônia Portuguesa”, a historiadora Luma Prado (2024) traz à tona a história de mulheres indígenas que aprenderam a dominar a legislação ainda em construção na invenção do Brasil para garantir o direito de liberdade para as gerações seguintes. A autora começou buscando “outras Franciscas” como a história de Francisca Manau (que citaremos a seguir), mas encontra um cenário de luta e resistência protagonizado especialmente por mulheres indígenas. O cenário de investigação é a Amazônia sob colonização portuguesa na era dos “descimentos”, mais especificamente a região do Grão-Pará, atuais estados do Pará e Maranhão. Os “descimentos”, como dissemos acima, consistiam em expedições na mata para “caçar” indígenas considerados bravos para serem aldeados⁸, colonizados pela fé cristã e transformados em mão de obra escrava para o projeto colonial. A leitura desse livro tem sido uma pista na busca das histórias rasuradas sobre minha origem.

O período de investigação do livro é o início do século XVIII, mais precisamente de 1706 a 1759, momento em que as atividades econômicas na região eram baseadas na exploração da mão de obra indígena, e em que centenas de indígenas foram forçados a viver em aldeamentos e fazendas, constituindo as cidades coloniais. Através da análise das atas das juntas das Missões Jesuíticas, realizada pela autora, sabemos, por exemplo, a história de Inês que ao ter conhecimento de uma carta régia de D. João V do ano de 1729 em que “resolvia que os índios deveriam livrar-se do cativeiro do qual estavam sendo injustamente submetidos” (Prado, 2024, p.26) abriu um processo para expor sua situação e de seus filhos, afirmando que tinham “descido” por livre vontade de suas terras e por isso deveriam ser livres de cativeiro.

Prado mostra que a criação de leis, como Lei de 1755, Lei da Liberdade dos Índios, não coibiu a escravidão indígena em terras amazônicas, evidenciando inclusive um aumento de litígios por liberdade nesse período e nos anos seguintes, o que demonstra a continuidade das irregularidades nas práticas escravagistas. A autora mostra que as chances de uma pessoa indígena nascida em território

⁸ Importante lembrar que hoje o termo “aldeia” foi retomado pela luta indígena.

amazônico continuar em seu território originário eram mínimas devido ao violento processo de colonização ao longo do século XVIII.

Aproveitando-se das divergências indígenas locais, ou mesmo destacando-as, e considerando os jogos políticos ameríndios, os moradores posicionavam-se ao lado de certos grupos enquanto opunham-se a outros, enquadrando-os legalmente como aliados ou inimigos e, por consequência, homologando a aplicação do procedimento de guerra justa. Seus sobreviventes, tornados prisioneiros, eram conduzidos às praças de Belém e de São Luís a fim de serem arrematados como escravos, enquanto para aqueles enquadrados como aliados as leis do reino garantiam a liberdade. (Prado, 2024, p. 111)

As pessoas sequestradas e tornadas escravas eram conduzidas a “currais” e lá permaneciam até que fosse juntado um número suficiente para descer o rio até chegarem na capital, onde eram batizadas e colocadas a leilão. Nesse intervalo de tempo, muitos morriam. As mulheres indígenas serviam como amas de leite, exerciam o cuidado das crianças colonas, além de todo tipo de trabalho doméstico, desde a limpeza de casa até a lavagem de roupas nos rios e igarapés. Um destino ainda vigente para meninas caboclas como foi o caso de minha mãe. Além disso, com o auxílio dos filhos eram responsáveis pelo cultivo e processo da mandioca, plantio e colheita de várias espécies, além de cuidarem da tecelagem de algodão para confecção de roupa. Roupas que não eram acessórios nativos, vale lembrar, mas introduzidos com a colonização. Já o destino dos homens era o trabalho na roça, caça, pesca, colheita, condução de canoas, dentre outras. Luma destaca, no entanto, o papel que eram forçados a exercer nas expedições de resgate e de guerra. Como a autora aponta: “os trabalhadores indígenas constituíam a base produtiva da Amazônia portuguesa”. (Prado, 2024, p. 116)

Outra história de resistência e liberdade é narrada por Márcio Souza (2015) que nos conta a história de Francisca Manau, que, em 1739, moveu uma ação nos tribunais de Belém para ser livre. Segundo o autor, a ação foi baseada no fato de Francisca “ter sido ilegalmente vendida como escrava quando vivia nas capitâneas do Rio Negro” (Souza, 2015: 93). A história de Francisca é um fato inimaginável, se considerarmos que as pessoas indígenas não suportavam muito os anos de cativeiro, seja pelos maus tratos, pela exposição aos vírus, seja à submissão à prostituição vivida por muitas mulheres indígenas e negras na época (Souza, 2015: 97). Francisca no ano da ação estava com quarenta anos, e tinha vivido vinte anos como escrava o que torna sua história ainda mais impressionante.

No começo de 1718, Francisca já estava servindo de escrava doméstica na casa de da esposa de Nicolau da Costa, dona Anna da Fonte. Nos 20 anos que viveu como escrava, Francisca esqueceu seu idioma materno, o manau, passou a falar fluentemente, o nhengatu, língua de sua patroa, e nunca aprendeu a falar o português (Souza, 2015, p. 96).

O autor sublinha que a história de Francisca evidencia como mesmo com toda a violência de uma sociedade escravagista e racista, são criados laços de solidariedade e resistência que são mais complexos e vigorosos que as amarras coloniais. O fato da patroa falar nhengatu e não o português, nos deixa uma dica, ao meu ver, de que essa patroa possa ser indígena já incorporada à cultura colonial, mas esse não é um tema explorado pelo autor.

Coexistindo com o processo de escravidão, a população indígena foi forçada ao processo de integração à sociedade brasileira que passou a ser o novo projeto colonial. Como aponta Munduruku (2017) a primeira prática política nascida em terras brasileiras para os indígenas foi uma política de “extermínio”, que tratava de exterminar as almas selvagens consideradas um atraso para a expropriação colonial. Depois, com o surgimento das missões Jesuítas, essa política passa a ser “assimilacionista”. Essa nova política ainda subjugava os modos de vida indígenas, considerando que os nativos não tinham alma e deveriam ser “salvos” pela conversão ao cristianismo, tratando, assim de “assimilar” esses selvagens à sociedade que ia sendo constituída. Como Munduruku denuncia as missões cresceram muito mais por conta do trabalho de crianças indígenas, cujas mães foram violentadas, do que pelo trabalho dos jesuítas. Nascem assim os “primeiros brasileiros” frutos da violação do corpo da mulher indígena.

Somente com o advento da República, que essa política mudou e surge então uma política “integracionista”. Como lembra Munduruku, com a “Revolução” Industrial na Europa, o Capitalismo surgindo, o sistema escravocrata sendo trocado pela exploração da mão de obra assalariada e as ideias positivistas sendo alaistradas, surge a perspectiva de “integrar” os indígenas na sociedade brasileira, tornando-os cidadãos. Durante esse período, foi criada, em 1910, o Serviço de Proteção ao Índio que foi gestado inicialmente por Cândido Rondon, mais conhecido como Marechal Rondon que era filho de um indígena Bororo como Munduruku (Idem, p. 87) faz questão de lembrar.

Acontece que, infelizmente as propostas de Rondon não se sustentaram no tempo e o Serviço de Proteção ao Índio foi, durante o período da ditadura civil militar no Brasil, palco de uma série de violências atrozes cometidas contra os povos indígenas. Algumas delas registradas no Relatório Figueiredo, um documento redigido, em 1967, pelo procurador Jader Figueiredo, a pedido do então Ministro do Interior, que foi resgatado pela Comissão Nacional da Verdade, instituído durante o Governo Dilma Rousseff. Esse documento relata crimes atrozes cometidos contra inúmeros povos indígenas brasileiros. Crimes esses que envolviam tortura, escravidão, prostituição e genocídio e que foram cometidas, inclusive por funcionários do SPI, tendo como cúmplices seus familiares.

Como contam Grondin e Viezzer (2021) sobre as denúncias contidas no Relatório Figueiredo:

Entre os delitos cometidos, o relatório ressalta crimes contra a pessoa e a propriedade dos indígenas, como: assassinato individuais e coletivos (de povos e aldeias); prostituição de mulheres indígenas; sevícias; trabalho escravo; usurpação do trabalho indígena; apropriação, dilapidação e desvio de recursos oriundos de patrimônio indígena: venda de gado, arrendamento de terras, venda de madeiras, exploração e minérios, venda de castanha e outros produtos de atividade extrativas e de colheita, venda de produtos de artesanato indígena e doação criminosa de terras indígenas. O relatório também descreve outros crimes, como: apropriação e importâncias incalculáveis; adulteração de documentos oficiais; fraudes em processos de comprovação de contas; desvio de verbas orçamentárias; uso irregular do dinheiro público; admissões fraudulentas de funcionários; e incúria administrativa. Seguindo a lista, encontra-se a descrição de dinamites atiradas de aviões, inoculações de varíola em povoados isolados e doações de açúcar misturada ao veneno chamado estricnina. São detalhados castigos físicos, tipo: porrada, tortura no tronco, mutilação, pessoas aleijadas e mortas em decorrência de espancamentos, prisões, cárcere privado, chicotadas, crucificações, sem contar o sistema de trabalho escravo ao qual eram submetidos.

Por essa cicatriz profunda que marca as políticas de “proteção” aos indígenas, que na realidade se transformaram em mecanismos de genocídio de povos inteiros, em 1967, o SPI foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que manteve durante muito tempo uma política tutelar com a população indígena. Em 2023, a FUNAI passa a ser chamada de Fundação Nacional dos Povos Indígenas e, pela primeira vez, passa a ser presidida por uma pessoa indígena, Joênia Wapichana. No entanto, com todos os avanços conquistados pela luta indígena, que ganhou força durante o processo de democratização no país, e que toma nova força especialmente através da luta das mulheres indígenas de 10 anos para cá, sabemos que todo esse preconceito arraigado no tecido cultural do país em relação ao originário da terra ainda vigora. Esse fato dificulta muito que as demandas da luta indígena sejam atendidas, especialmente porque elas envolvem a luta pela terra, pelo território

e a possibilidade de um mundo contracapitalista e contracolonialista como diria o saudoso mestre Antônio Bispo dos Santos (2021).

Os séculos passaram, mas a política genocida, ecocida e etnocida continua...

Minha mãe por exemplo saiu de Cedral, na década de 70, para trabalhar e estudar no Rio de Janeiro aos 12 anos de idade. Foi morar na casa de um tio avó, em Vila Valqueire. Antes, aos 10 anos, tinha passado um tempo morando com sua tia-avó em São José do Ribamar, no Maranhão, também para estudar. Minha mãe veio para o Rio de Janeiro para estudar, para ter "vida melhor", mas ela mais trabalhava do que estudava. Ela "desceu"⁹ para a cidade grande para estudar, mas como disse uma amiga de minha avó, ela trouxe o diploma na barriga. E o diploma na barriga sou eu...

Sou um diploma na barriga.
Quantas letras precisei devorar para existir?
Quantas vezes, foi preciso calar para ser?
Quantas vozes de outro precisei citar para estar?
Minha mãe migrou cedo de sua terra para vir estudar
Tinha 12 anos e trabalhava o dia inteiro cuidando da casa e das pessoas da casa
Para ter um lar para estudar.
Era a promessa de um diploma, de melhoria de vida.
Engravidou a voltou para sua terra.
Trouxe o diploma na barriga, como uma amiga de sua mãe falou.
Sou eu seu diploma na barriga.

Quero a palavra nua, quero a palavra crua, quero a palavra minha sem citações.
Quero a palavra sopro, a palavra voo.
Palavra que faz voar e liberta de tantas prisões de existir neste mundo de massacres.
Quero a palavra pássaro, a palavra nuvem, a palavra céu, a palavra estrelas...
A palavra de nossos povos nos foi tirada.
Palavras foram apagadas, corpos dizimados, culturas violadas.

Escrevo com palavra de um outro.
Devorei seus dicionários.
Me tornei eu própria o diploma agora fora da barriga.
O diploma da barriga quer retornar a origem da palavra, o som...

Antes de ter sentido, a palavra é sopro,
É ar escorrendo quente pela garganta.
E não se apaga a memória do vento.
A palavra hoje aqui é grito.
A palavra hoje aqui-agora é indignação.
A palavra aqui e agora é gesto, é jorro,
É voz que não se cala,
Canta (...) ¹⁰

Evocamos aqui a memória de Catarina Paraguaçu, Maria de Fátima Tupinambá e Joana Costa Tupinambá (minha avó) e tantas outras mulheres originárias que criaram com seus corpos-territórios

⁹ A ideia de "descer" até o centro de uma cidade ou "descer" para cidade grande é uma expressão que vigora ainda hoje, o que me faz perceber uma continuidade na política de "integração" do nativo da terra à sociedade através da promessa de melhoria de vida pelos estudos. A ilusória promessa da "meritocracia" que torna o nativo da terra em pobre nas cidades grandes, mão de obra barata, e, no caso de muitas meninas indígenas, mestiças e pretas, mão de obra escrava do lar.

¹⁰ Trecho de poesia de minha autoria que aborda esse processo de conexão com minhas mais velhas.

estratégias de sobrevivência e redes de solidariedade e coletividade frente ao genocídio e ao etnocídio que a colonização impôs aos povos originários de Pindorama.

A dança na cura-cuidado com o corpo-terra

Sou fruto de uma explosão de estrelas. Correm em minha s veias essas partículas de luz que vagaram pelo Universo Pachamama. Gratidão é nome desse movimento. Generosidade seu princípio. E há amor em todo o processo (...) Cheguei perto de planetas conhecidos, desconhecidos e de galáxias distantes. Depois, as partes de mim foram se atraindo novamente. Mas não todas. Algumas se expandiram e chegaram a outros seres (...) (árvores), (...) (gavião), (...) onça e (...) você. Nasci plural, então somos. A floresta Mãe, eu, você e nossas ancestrais. Somos o silêncio que antecede a chegada da primavera. E a quietude da chuva fria na aurora. Mas também somos a fúria da tempestade e o grito enérgico do trovão-raio que, ao abater na superfície da terra, ecoa: Germinem, sementes! E elas, as sementes irrompem de sua casca confortável e se lançam no encantamento da vida. Assim como nós. Na vida há lutas, há cansaço e enfrentamentos. Há colonizadores que permanecem dizimando os nossos. Mas há uma força que espirala em nossas veias, fruto da memória latente dos antepassados. Somos plurais porque estamos ligados à imensa teia da vida (Aline Pachamama, 2021)

Corpo-Terra tem sido um modo de evocar a perspectiva de corporeidade que investigo no território da dança. Entendo que a colonização impôs uma cisão entre corpo-pensamento, corpo-território, racional-irracional, consciente-inconsciente, homem-mulher, criança-adulto, individual-coletivo, dentre tantas outras dualidades advindas desse modelo euro cristão de mundo que cria o que Geni Núñez chama de “monocultura dos afetos”, como vimos. Nesse sentido, sinto como urgente nos posicionarmos e evidenciarmos como a cosmopercepção indígena nos mostra outros caminhos de existir e de resistir como corpos no mundo. Os modos de ser indígenas dimensionam a vida num plano comum, de indissociabilidade corpo-território, onde o rio é o meu avô.

Como tão lindamente conta Ailton Krenak (2022), os povos indígenas do Brasil sempre estiveram perto dos rios e aprenderam a escutar os cursos d’água, experiência muito rara nas cidades coloniais, já que muitas ruas foram construídas em cima dos cursos de rios. Eu sempre sonho com os rios, sonho com eles vivos embaixo do asfalto ou criando formas de emergirem do asfalto. O povo Krenak que vive, atualmente, nas margens do rio *Watu*, ou rio Doce, tem uma intimidade muito forte com o rio, como nos conta o mestre Ailton:

Nas noites silenciosas ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. Gostamos de agradecê-lo, porque ele nos dá comida e essa água maravilhosa, amplia nossas visões de mundo e confere sentido a nossa existência. À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permite conjugar o nós: nós-rio, nós-montanha, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos. (KRENAK, 2022, p. 13-14)

Na minha experiência de vida, como mulher indígena em retomada, a dança, assim como a palavra dançada, tem sido estratégia de cura e cuidado, modo de nos regenerarmos e nos reflorestarmos das agruras do capital colonial que nos desconecta desse sentido primordial da vida que é sermos parentes na imensa teia da vida. Outra experiência que a dança favorece é essa saída da “antropomorfia”, como menciona Krenak, onde me misturo com o ar, com a terra e com os seres visíveis e invisíveis, podendo experimentar o nosso destino que é sermos seres da transformação, como nos lembra o artista encantado Jaider Esbell (2018).

Escolhi a dança e a palavra dançada para lavar com sangue e fúria minhas feridas ancestrais. A dança tem sido um lugar em que minhas Tapuyas Guerreiras vêm dançar e me acompanhar nesse trabalho que sou cativa por ancestralidade e não por imposição colonial: trabalho de cura do corpo e das memórias do corpo. Com a dança tenho lançado flechas que me reconectam com a ancestralidade que pulsa em meu corpo, tenho encontrado trilhas de cura na mata, na tentativa de me livrar das marcas de dor que o apagamento da cultura e o extermínio das histórias ancestrais deixaram em meu corpo. A dança tem sido uma forma de lembrar, de tocar memórias epidérmicas, celulares, ancestrais, que não dizem respeito apenas às histórias vividas por mim nesse tempo de agora, mas à nossa rede ancestral. Precisamos colher e acolher essas memórias que guardam nossos modos de viver em conexão com a terra, memórias ancestrais que a colonização não matou e que estão em nosso DNA.

A autora brasileira Leda Maria Martins (2021), propõe uma perspectiva espiralar de tempo em que o corpo é lugar essencial de acesso e transmissão de saber, um guardião de memórias, podemos dizer. A autora propõe uma experiência com o tempo em movimento,

que o faz dançar e o liga intrinsecamente ao ser. Antes de ser uma cronologia, o tempo é uma ontologia. Através do tempo nos constituímos. Tempo e memória se refletem como um espelho d'água e o corpo possui papel fundamental como guardião das memórias ancestrais.

Numa perspectiva de vida em que não há separação entre natureza e cultura, entre o ser e o mundo, a foça vital do cosmos dança no corpo que é passagem para as intensidades da vida. Assim, o corpo cria modos de resistir à tentativa de apagamento de suas culturas originárias. A dança faz parte do modo ser dos povos indígenas, estando presente em variadas formas de expressão, sempre ligada ao canto e conectada com o chão, com a terra. Para muitas culturas indígenas, através da dança é possível convocar os encantados para perto, acendendo a fogueira da ancestralidade e mantendo a dança cósmica.

Para pessoas como eu, que passaram pelo processo de rasura de suas culturas originárias, a dança pode ser uma flecha no caminho de conexão ancestral. Com a dança encontro um modo de conexão com minhas memórias epidérmicas, celulares, ancestrais. Memórias que a colonização não conseguiu apagar. Com a dança também crio novas narrativas e teço possibilidades de inscrever na pele outras marcas, como aquelas que fazemos como jenipapo e urucum.

Somos filhas da terra. Somos parte da carne do planeta. O cordão umbilical não só nos liga ao corpo de nossa mãe, mas ao corpo da Terra. Por este motivo, nós Tupinambá enterramos nosso umbigo na terra em que nascemos. Somos células desse organismo vivo, que dança no espaço como nos conta Ailton Krenak (2019, p. 93). As culturas indígenas nos lembram que somos seres que partilham um mesmo colo, o colo da Terra. Seres que vivenciam uma corporeidade ecossistêmica e pluri-comunitária.

Sim falar de ancestralidade é lembrar que a raça é uma invenção e que somos parentes. Ancestralidade é sentir que a mesma quantidade de água que banha o corpo do planeta é a mesma da constituição dos nossos corpos. Por esse motivo a luta indígena é a luta pela Terra, nossa grande ancestral.

Somos filhas da terra. A violência colonial não nos matou. Somos parte do corpo da terra e, portanto, não morremos, nos encantamos.

Como filha da Mãe D'Água é meu destino re-encantar, arrancar concreto da pele e deixar fluir as águas ancestrais que germinam vida. Sempre lembro minha mãe me contando as histórias da Mãe D'Água. No meu imaginário de criança, eu via um olho d'água brilhante jorrando vida.

Somos filhas da mãe das águas e cantamos encantos, ecoando múltiplas vozes originárias deste chão Pindorama num tempo expandido e espiralado em que o futuro é ancestral.



Ensaio Retomadas Urbanas realizado durante o Abril Indígena na Aldeia Maraka'nà, RJ, em 2024. Fonte: Carolina Rodrigues

Descrição da imagem: Na foto, uma mulher indígena, Ruth Tapuya, está acororada com a cabeça em direção à terra em meio às folhagens e raízes das árvores. Ela usa uma pulseira com grafismos indígenas Guajajara nas cores branca e preta.

Referências Bibliográficas

CABNAL, Lorena. **Sanación, bem-viver e a rede da vida** In Outras Economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul – Instituto PACS, Rio de Janeiro, 2018.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em <https://www.portalabel.org.br/images/pdfs/carta-pero-vaz.pdf> acessado em 16 de fevereiro de 2025).

ESBELL, JAIDER **Makunaima, o meu avô em mim** Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p 11- 39, jan/jun, 2018.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio** São Paulo: Petrópolis, 2020.

JUNIOR, Itamar Vieira. **Salvar o Fogo** São Paulo, Todavia, 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Futuro Ancestral** São Paulo: Companhia das Letras, 20229.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela** Rio de Janeiro, Cobogó, 2021

MUNDURUKU, Daniel **Mundurakando 2: sobre vivências e piolhos: roda de conversa com educadores** Lorena (S.P): Uk'a Editorial, 2017.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil** São Paulo: Global, 2013.

NÚÑEZ, Geni. **Descolonizando os afetos: experimentações sobre outras formas de amar** São Paulo: Planeta, 2023

PACHAMAMA, Aline Rochedo **Pachamama: a poesia é a alma de quem escreve** Rio de Janeiro: Pachamama, 2021.

PRADO, Luma Ribeiro. **Cativas Litigantes: demandas indígenas na Amazônia Portuguesa [1706-1759]** São Paulo: Elefante, 2024.

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **O retorno da cobra grande: ancestralidade e cuidado com o corpo-terra** Coceção/Conception, Campinas, SP, v.11, p.1-15, 2022

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados** Brasília: Ayô, 2021.

SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena** Rio de Janeiro: Record, 2015.

TUPINAMBA, Glicéria (Glicéria Jesus da Silva) **Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinambá** Revista Tellus, Campo Grande, MS, ano 21, n.46, p.323-339, set/dez 2021.

VIEZZER, Moema & GRONDIN, Marcelo. **Abya Yala, genocídio resistência e sobrevivência dos povos originários das Américas** Rio de Janeiro: Bambual, 2021.

CAPÍTULO 3

Samba de roda e Ancestralidade

Prof.^a Dr.^a Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFBA)

Introdução

Este artigo foi elaborado a partir de um convite para participação como palestrante em uma mesa no ANDA 2024 e tem como base uma pesquisa de doutorado no Programa de Difusão do Conhecimento da Universidade Federal da Bahia. Nele, abordo a ancestralidade presente na cena do samba de roda do Recôncavo Baiano, uma expressão cultural brasileira. O estudo se concentra, sobretudo, nos aspectos estéticos dessa manifestação, nos quais saberes ancestrais são intercambiados e atualizados, mantendo-se vivos no tempo por meio de performances espetaculares coreo-lítero-musical-participativas.¹¹

Para compreender a relevância do samba de roda dentro desse contexto, é essencial abordar o conceito de ancestralidade. Segundo Muniz Sodré (1988, p. 49), "o ancestral é o sujeito que morreu, mas que permanece importante para a ética do grupo. Um ancestral é uma voz ética, a voz do pai morto ou da mãe morta que repercute em cada um de nós". Dessa forma, a ancestralidade não se restringe à linhagem biológica, mas se manifesta como um elo profundo entre passado e presente, garantindo a continuidade das tradições e dos valores coletivos.

Leda Maria Martins (1997) amplia essa discussão ao compreender a ancestralidade como um princípio filosófico fundamental no pensamento civilizatório africano. Para a autora, os ritos e performances culturais atuam como reterritorializações da memória ancestral, funcionando como veículos de resistência e afirmação identitária. Essa perspectiva ressalta o papel das expressões

¹¹ Conceito desenvolvido pela autora em sua Tese de Doutorado em Difusão do Conhecimento, no qual o samba de roda é compreendido como um complexo de linguagens que articula dança, literatura, música e a participação ativa das comunidades que o praticam.

artísticas na manutenção e transmissão dos saberes ancestrais, colocando o samba de roda como um espaço onde essas memórias são atualizadas por meio do corpo, da música e da dança.

Já Eduardo Davi de Oliveira (2007) discute a ancestralidade a partir de uma epistemologia africana, destacando que, na cosmovisão africana, o real é percebido como uma singularidade que resiste a categorizações absolutas. Ele enfatiza que a ancestralidade se constrói em redes de relações, onde a oralidade e as experiências compartilhadas são fundamentais para a preservação do conhecimento. Nesse sentido, o samba de roda não apenas reflete essa visão, mas a encarna, sendo um espaço de socialização, troca e atualização dos saberes.

O samba de roda é praticado em diversas regiões da Bahia, mas tem sua maior concentração no Recôncavo Baiano, área que compreende a faixa litorânea ao redor da Baía de Todos os Santos. Salvador, capital do estado e primeira capital do Brasil, está situada na entrada dessa baía. Historicamente, a ocupação da região se iniciou nos subúrbios da capital baiana, estendendo-se até a vila que deu origem ao atual município de São Francisco do Conde. Com o tempo, os limites do Recôncavo expandiram-se, abrangendo toda a extensão do contorno da baía, entre Salvador e as terras de Jaguaribe.

A unidade regional do Recôncavo, conforme caracterizada por Costa Pinto (1958), compreendia originalmente 23 municípios, tendo Salvador como seu principal centro de dominação¹². Primeiro território de colonização sistemática da Coroa Portuguesa no Brasil, o Recôncavo Baiano possui um passado histórico marcado por intensas dinâmicas sociais, políticas e econômicas. Seu desenvolvimento esteve diretamente ligado à cultura da cana-de-açúcar e às atividades que dela derivaram, como a lavoura de mandioca, a pesca e mariscagem, o artesanato ceramista, a criação de gado para abastecimento da população e a produção de fumo.

Inicialmente, os colonizadores recorreram à mão de obra dos povos originários para trabalhar nas lavouras. Posteriormente,

¹² O Recôncavo passou por diferentes configurações ao longo do tempo, influenciado por transformações econômicas e políticas. Em 2007, com a divisão da Bahia em Territórios de Identidade, algumas cidades historicamente centrais para sua formação deixaram de integrar a área oficialmente definida como Recôncavo. Nesta pesquisa, adoto a delimitação histórica mencionada no parágrafo anterior, considerando a região onde o samba de roda não apenas se consolidou, mas permanece vivo em suas características tradicionais. Por essa razão, a cidade de Salvador não foi incluída no escopo deste estudo.

passaram a trazer africanos escravizados para o trabalho nos canaviais. Nos primeiros séculos da colonização, foram deslocados povos da África Centro-Occidental, como congos, angolas, cabindas e benguelas. No século XIX, juntaram-se a eles grupos do oeste africano, entre os quais os malês, mina, iorubas e jejes.

A brutal dominação imposta aos africanos forçou a convivência de diferentes grupos étnicos e culturais, muitos dos quais possuíam relações de antagonismo em seus territórios de origem. No entanto, essa imposição não ocorreu sem resistência. Ao longo dos séculos, houve diversas formas de oposição, expressas em lutas, rebeliões, fugas e estratégias de negociação.

Ao longo do tempo, a região passou por profundas transformações econômicas, marcadas pelo fim do trabalho escravo, pela evasão da mão de obra para a mineração de ouro e diamante na Chapada Diamantina, pela interligação da Baía de Todos os Santos ao sistema rodoviário nacional e pelo surgimento de um polo industrial e petroquímico. Essas mudanças impactaram o desenvolvimento regional, acelerando o crescimento de algumas cidades, mas, ao mesmo tempo, levando ao isolamento de outras, como Cachoeira, Santo Amaro e Maragogipe.

O Recôncavo é, portanto, um território de múltiplas cenas, cenários, histórias e memórias. Milhões de africanas e africanos entraram no Brasil por essa região sob a condição de escravizados, mas, com criatividade e resistência, transformaram os corpos em veículos de preservação da memória e do conhecimento ancestral. Essa presença deixou marcas profundas no modo de viver e sentir do Recôncavo, além de ter sido fundamental na construção e na reelaboração de expressões culturais como a capoeira, o maculelê, o candomblé e o samba de roda.

O samba de roda, em particular, está na raiz do que o mundo reconhece como samba brasileiro. Seu valor histórico e cultural foi reconhecido oficialmente em 2004, quando foi registrado como patrimônio imaterial do Brasil, e, em 2005, recebeu da UNESCO o título de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

O samba de roda resulta de fluxos culturais intensos entre africanos, especialmente do grupo étnico-linguístico banto. A própria palavra "samba" tem origem banto, assim como muitas das características dessa manifestação. No entanto, essa expressão

cultural foi moldada por interações com outras etnias africanas, como iorubas e fons, além de influências dos europeus e dos povos originários do Brasil.

Ainda assim, o samba de roda é, essencialmente, uma forma de expressão de negras e negros que se reconhecem enquanto tais. Os descendentes dos ex-escravizados tornaram-se os mestres e mestras que, apesar das inúmeras adversidades e da luta pela sobrevivência, conseguiram manter viva a tradição ancestral do samba de roda – uma manifestação que, acima de tudo, pulsa alegria e resistência (Queiroz, 2019).

É importante destacar a amplitude do termo "samba de roda". Na prática, existem diversas formas de sambas realizados em roda no Recôncavo Baiano, que recebem diferentes denominações conforme a localidade em que ocorrem, como chula, corrido, samba amarrado e barravento, entre outras. No processo de patrimonialização, o Iphan agrupou essas variações sob o nome "samba de roda" e as organizou em duas modalidades principais: samba corrido e samba chula.

O samba corrido, como o próprio nome sugere, é caracterizado pela continuidade entre canto e dança, que ocorrem simultaneamente, sem interrupções. Os versos costumam ser curtos e frequentemente repetidos pelo coro em resposta ao solista. A oralidade também reforça a ideia de que o nome "corrido" faz referência ao seu ritmo mais acelerado e dinâmico.

Já o samba chula apresenta um andamento que pode variar conforme a região. Em São Francisco do Conde, por exemplo, costuma ser mais lento e "amarrado", enquanto em localidades como Acupe, São Braz e Saubara pode ter um ritmo mais ágil. Diferencia-se do samba corrido por não haver "paradas" entre o canto e a dança, pela presença marcante da viola e por um tipo singular de canto responsorial, realizado por duas duplas ou "parêas". Nessa estrutura, a primeira dupla "grita" a chula, que corresponde à estrofe principal, composta por versos mais longos, enquanto a segunda dupla responde com "o relativo", formado por versos curtos em terças paralelas (Döring, 2016; Lordelo, 2009). No entanto, há grupos que não realizam o relativo, evidenciando a diversidade dentro do próprio gênero.

As diferenças entre essas duas modalidades de samba de roda também se manifestam nos aspectos cênicos da roda, questão que

será explorada com mais detalhes na próxima seção.

Visando entender e analisar as configurações cênicas dessa expressão cultural baiana, realizei uma pesquisa com uma abordagem qualitativa, utilizando como suporte os princípios da Etnocenologia, perspectiva pluridisciplinar internacional, cujos campos de ação estão centrados nas práticas e comportamentos humanos organizados (Pcheo)¹³. Nessa direção, me vali de diversos recursos como pesquisa bibliográfica; coleta de representações por meio de fotografias; entrevistas em áudio e vídeo com sambadores músicos, líderes de culto afro-brasileiros, pesquisadores e estudiosos do samba de roda; observação participante e colaborativa; e, sobretudo, longas entrevistas individuais realizadas com 12 mestras sambadeiras, além do convívio com outras oito mestras, nos quais aprendi sobre suas vidas e como elas aprenderam, veem e praticam o samba de roda.

Ao analisar as cenas do samba, encontrei no “movimento” aquilo que é responsável pelas transformações, que faz acontecer as histórias, os ritos e a transmissão dos saberes. O movimento que se faz dança, volteios, giros e maneios das cadeiras. O movimento que encanta e atrai os olhos de quem o vê, tornando-se cativo do desejo de participação. O movimento que configura a cena. E é sobre ele que nos debruçaremos nas duas próximas seções. Na primeira delas, focalizo a roda e os comportamentos cênicos pertinentes a ela. Na segunda, analiso o corpo em atitude de movimento, ou seja, a “dança” das sambadeiras, atendo-me às variações que sofre de acordo com a localidade e as individualidades.

A roda ancestral do samba

O corpo ocupa um lugar central no samba de roda. É por meio dele que a música se manifesta fisicamente, tornando-se visível e palpável. Essa expressão se dá no espaço ancestral do samba: a roda.

¹³ A Etnocenologia surgiu em 1995, com a publicação de um manifesto na sede da Unesco, em Paris, fruto das insatisfações de alguns pesquisadores que sentiam a necessidade de encontrar um campo de investigação para as práticas e artes de diferentes civilizações, que evitasse qualquer forma de etnocentrismo e contemplasse a dimensão corporal e espetacular da cultura, respeitando as características e identidades das mesmas. Ao tomar como objeto as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, a Etnocenologia compreende-as dentro do seu contexto social e considera o aspecto global das mesmas, onde estão incluídas as dimensões espirituais, emocionais, somáticas e cognitiva (Pradier, 1999)

Cabeça, busto, braços, mãos, quadris, pernas e pés compõem um alfabeto gestual, cujas combinações constroem uma gramática própria, onde os movimentos se transformam em palavras escritas no corpo. Vestido com uma saia volumosa, que imprime traços efêmeros no ambiente, o corpo discorre sua "oralitura", revelando tradições transmitidas e apreendidas pela oralidade e pela visualidade.

É na roda que o solo recebe o sapateado de quem ocupa seu centro. Ali, o corpo faz o invisível tornar-se visível. É onde a ancestralidade se manifesta e o indivíduo se torna duplo, ressignificando a presença dos que vieram antes. É nesse sentido que Dona Zélia do Prato afirma: "Eu nunca sambo sozinha. Ela [lansã] não sai de junto de mim". Na roda, as vozes dos sambadores ecoam cantigas que preenchem lacunas do passado e as reintegram ao presente. Os dedos desvelam histórias ocultas nas cordas do machete; as mãos constroem pontes entre o individual e o coletivo no braço do violão e no couro dos pandeiros. Como pontuam Sabino e Lody (2011, p. 20), a roda é um espaço onde se retoma "a unidade cósmica, aproximando e possibilitando importantes rituais de sociabilidade e também de inclusão, de pertencimento a um grupo, a uma sociedade, a um povo".

Mas a roda do samba não é apenas um espaço físico. É um organismo vivo, dinâmico, formado por pessoas que não permanecem estáticas como paredes, mas se movem e interagem. Funcionam como uma estrutura pulsante, que canta, bate palmas e, em determinados momentos, esfrega as mãos uma na outra, como ocorre na chula, quando se deve escutar atentamente os cantadores. A roda se transforma a cada saída de uma sambadeira para o sapateado e se reorganiza com seu retorno, depois de compartilhar seu encanto com os presentes. Esse movimento contínuo se intensifica nos corredos, estilo de samba em que mais de uma pessoa ocupa simultaneamente o centro da roda, fazendo-a diminuir e aumentar, renovando-se a cada novo participante.

Esta seção se dedica à estética performativa das mulheres dentro da roda. Para iniciar essa discussão, destaco uma cena que registrei em vídeo durante os festejos de Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira, em agosto de 2018. Na ocasião, o grupo Samba Suerdieck se apresentava, e Dona Dalva, matriarca do grupo, entrou na roda amparada pela sambadeira Ana Macedo. No instante em que

iniciou a apresentação, titubeou e quase caiu. Sentindo naquele dia fortes dores no joelho, que a impediam de sapatear como sempre fez, ainda assim, não abriu mão de dar início ao evento, movida pelo amor ao que faz e pelo respeito à multidão que estava ali, principalmente para vê-la.

Aos 90 anos naquela ocasião, sua trajetória de vida se refletia em seu corpo, marcado pelo desgaste natural das articulações, agravado pela frequência e intensidade de seu trabalho com o samba de roda e outras manifestações populares, promovidas por ela há mais de seis décadas. É com esse exemplo que inicio uma reflexão sobre o corpo no samba de roda, um corpo que resiste, que se reinventa e que faz da dança um elo entre passado, presente e futuro.

Analizando o movimento nas atitudes corporais, Laban (1978) identificou quatro componentes essenciais, que denominou “fatores do movimento”: fluência, espaço, peso e tempo. De acordo com Lenira Rengel (2008), pesquisadora do legado de Laban, o agente – aquele que se move – interage de forma integral com esses fatores, pois eles pertencem à própria natureza do existir.

Ao aplicar essa perspectiva ao samba de roda, podemos observar que o chão é desenhado pelos deslocamentos percussivos dos pés, que criam claves rítmicas em linhas retas, horizontais, verticais ou circulares. Enquanto isso, os movimentos dos braços, pernas, tronco e cabeça expandem, redefinem e organizam o espaço de forma bidimensional ou tridimensional, conforme a duração, a velocidade e a amplitude do movimento. O fator **tempo** se sobressai, pois a música é o elemento que guia o sapateado das sambadeiras, estabelecendo sua métrica e contra-métrica, ambas diretamente relacionadas ao tempo e ao ritmo.

A coreógrafa e pesquisadora Pearl Primus (2002) destaca a relação entre as danças africanas, a ancestralidade e a terra, vista como provedora e benevolente. O samba de roda carrega essa mesma herança, evidenciada na maneira como as sambadeiras flexionam os joelhos para se aproximar do solo e utilizam movimentos na parte inferior do tronco e nos quadris, com os pés pressionando o chão. Isso confere ao **peso** uma importância fundamental, sobretudo ao imprimir aos movimentos uma qualidade mais firme. A fluência desses gestos pode ser mais controlada ou mais libertada, a depender do estilo de cada sambadeira ou sambador.

Sabemos que o corpo humano, para se manter ereto, precisa vencer a força da gravidade, equilibrando duas forças opostas: uma ascendente e outra descendente. O desenvolvimento motor de uma criança ilustra bem essa adaptação, uma vez que ela passa meses construindo sua técnica cotidiana para se equilibrar, sustentar-se e caminhar. No samba de roda, essa técnica cotidiana é alterada para a realização do miudinho – um sapateado em que a sambadeira mantém os pés próximos ao chão, deslocando-se minimamente e movimentando os quadris.

Durante a execução do miudinho, os pés formam um “V” fechado, quase paralelo. O corpo parte de uma posição simétrica e, em seguida, alterna-se para uma posição assimétrica, deslocando o peso de uma perna para outra em um curto intervalo de tempo. Em termos de pulsação musical, dentro de uma única batida rítmica, podem ocorrer três ou quatro transferências de peso, geralmente alternando do metatarso para o calcanhar e depois para o pé inteiro. Isso provoca constantes deslocamentos do centro de gravidade do corpo e, conseqüentemente, pequenas instabilidades no equilíbrio.

No samba de roda, o deslocamento entre um pé e outro é reduzido, de modo que a manutenção do equilíbrio não exige grande esforço muscular. No entanto, para realizar os sapateados miúdos, a leve flexão dos joelhos e a constante troca de apoio entre os pés rebaixam o centro de gravidade, facilitando o remexer dos quadris. Esse sapateado, contudo, gera uma pressão da coluna vertebral em direção ao solo, transferindo todo o peso da parte superior do corpo para as articulações dos joelhos. Essa oposição de tensões entre as partes superior e inferior do corpo exige que os músculos substituam os ligamentos na sustentação da dança. Sem um preparo muscular adequado, essa prática repetida ao longo dos anos pode gerar desgastes, principalmente nas articulações dos joelhos. Isso talvez explique por que sambadeiras mais idosas frequentemente relatam dores nas “juntas” e dificuldades em executar o samba com a mesma destreza de outrora – como evidenciado na cena capturada em Cachoeira, na qual Dona Dalva, aos 90 anos, enfrenta limitações físicas, mas não abre mão de sua presença na roda.

Domenici (2011) aponta para a relação entre as atividades cotidianas das sambadeiras e o samba de roda, destacando que o corpo adquire, nesse contexto, o que Barba e Savarese (2012) chamam

de técnicas extra-cotidianas. Entre essas técnicas, Domenici menciona a habilidade de equilibrar objetos sobre a cabeça, como bacias de louça ou pratos. Algumas sambadeiras chegam a dançar equilibrando garrafas cheias, como observado por ela na região do Recôncavo. Um exemplo notável é Dona Rita da Barquinha, de Bom Jesus (Saubara), que equilibra sobre a cabeça uma miniatura de barca pesando 7,5 kg.

Para manter esse equilíbrio, o corpo precisa criar forças opostas à gravidade e realizar deslocamentos sutis, ajustando continuamente sua postura. Esse domínio se torna ainda mais desafiador quando combinado com o sapateado e os giros característicos do samba de roda.

Se no miudinho o deslocamento é reduzido, algumas sambadeiras incorporam variações surpreendentes. Dona Santinha, do distrito de Acupe (Santo Amaro), percorre a roda no miudinho e, de repente, executa um contratempo inesperado: separa os pés do solo, posiciona a perna esquerda atrás e a direita à frente, transfere o peso para a perna de trás, que permanece flexionada, e depois retoma o miudinho, sacudindo os ombros e girando. Esse movimento gera um efeito de surpresa no espectador, que não espera essa mudança abrupta na dinâmica da dança.

Já Dona Cadu, de Coqueiros (Maragogipe), alterna o miudinho com saltos baixos contra a métrica do ritmo. Ela realiza um deslocamento maior no espaço, mantendo a coluna alinhada ao eixo da gravidade, dando a impressão de que “voa” brevemente antes de aterrissar. Em seguida, retoma o miudinho, gira e repete a sequência. Ela conta que aprendeu essa técnica observando os caboclos nos terreiros de candomblé. Sua performance impressiona ainda mais pelo fato de que, ao realizá-la, já tem 98 anos.

Tanto Dona Santinha quanto Dona Cadu dominam uma transição corporal que desafia as expectativas do público: passam repentinamente de uma posição simétrica para uma assimétrica, criando a ilusão de que vão perder o equilíbrio. No entanto, o que ocorre é uma mudança controlada do equilíbrio em ação, promovendo o que Barba (2012, p. 97) denomina “drama elementar”: “A oposição das diferentes tensões no corpo do ator é percebida cinesteticamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares.”

A percepção desse conflito, da dificuldade envolvida na realização do movimento, é o que gera encantamento na plateia. Para Barba, um performer que não domina essa tensão dinâmica não é “vivo em cena”.

O corpo no samba de roda equilibra-se constantemente no espaço. Rengel (2008) destaca que o espaço significa atenção e comunicação. Algumas sambadeiras, principalmente as menos experientes, mantêm o olhar fixo nos próprios pés, um hábito que pode revelar insegurança ou dificuldade de interação. Esse olhar rebaixado pode estar relacionado a fatores emocionais, históricos e sociais.

Por outro lado, sambadeiras habituadas a se apresentar em eventos públicos demonstram uma relação mais fluida com o espaço. Seu olhar dialoga com os músicos e com os participantes da roda, orientando-se de maneira multifocal. Elas mantêm atenção simultaneamente na música, nos demais dançantes e, em momentos específicos, direcionam seu foco para o violeiro ou para o pandeiro, com uma postura que denota intenção e presença cênica.

Assim, o corpo no samba de roda não é apenas um corpo que dança. Ele é um corpo que se comunica, que expressa memórias, que desafia a gravidade e que constrói, na interação com a roda, um espaço de pertencimento, resistência e encantamento.

Em termos de deslocamento no espaço físico, o corpo geralmente se mantém em um plano alto, assumindo uma atitude ativa, algumas vezes com o tronco levemente inclinado para frente. No entanto, pode alcançar o plano médio nos giros ou em determinados contratempos, como aqueles observados nas performances de D. Santinha e D. Cadu. Os caminhos percorridos costumam ser curvos, uma vez que a dança se desenvolve em um espaço circular, seguindo predominantemente o sentido anti-horário. Entretanto, também há deslocamentos em linha reta, especialmente quando a dançante se dirige ao centro da roda. Os sapateados alternam direções, conduzindo os pés para trás, para frente e para os lados. Nos giros, os deslocamentos são, em sua maioria, feitos no sentido anti-horário ao redor do próprio eixo do corpo, embora algumas sambadeiras, como D. Rita da Barquinha, realizem volteios em ambas as direções.

A posição dos braços no samba de roda também varia

conforme o estilo e a localidade da sambadeira. Em comunidades como São Francisco do Conde, Terra Nova, Cachoeira, Acupe e São Braz, observei que os braços frequentemente permanecem baixos ao longo do corpo, ora completamente relaxados, ora levemente flexionados, muitas vezes segurando as saias. Mesmo aquelas que dançam sem saia frequentemente reproduzem esse gesto, como se a peça estivesse presente, demonstrando um reflexo adquirido pelo costume. Além disso, os movimentos dos braços e do tronco muitas vezes são influenciados pelas danças dos cultos religiosos afro-brasileiros, tanto entre sambadeiras praticantes dessas tradições quanto entre aquelas que aprenderam a sambar na convivência com mulheres que frequentam terreiros de candomblé.

Ainda sobre a posição dos braços, Mestre Milton Primo¹⁴ (2018), sambador e violeiro de São Francisco do Conde, comenta que no samba chula:

(...) geralmente, não se solta os braços, o que prevalece é as cadeiras mexendo, e o pé ligeiramente saindo do chão, naqueles movimentos miúdos, faz parte também do ritual. Geralmente [não solta os braços], porque muitas sambadeiras, e eu acho também bonito é o arremate, muitas delas não rodopiam, aí sim, vai ter que dar. D. Dete, D. Luiza, D. Lindaura, poxa, é bonito ver.

A relação entre música e corpo no samba de roda estabelece um diálogo essencial, conferindo sentido e razão aos sapateados e movimentos. Essa conexão certamente remonta à herança africana, como expressa Ajayi (1998, p. 35) ao descrever os eventos de dança entre os iorubás: "Any Yoruba dance event is actually a dialogue between the music and the body; sometimes the music is dominant, at other times the body gestures dictate the pace, but both are inextricably tied to the main content of the event¹⁵."

Se os ritmos percutidos no pandeiro, na viola ou no violão servem como estímulos motrizes para a(o) sambadeira(o), as letras das cantigas, por outro lado, não guardam uma relação tão direta com o sapateado, diferentemente do pagode baiano, em que cada palavra cantada se traduz em um gesto coreográfico. No samba de roda, o "samba no pé" é essencialmente improvisado, tendo o sapateado como base, mas sem seguir uma sequência rígida de passos, como

¹⁴ Referência a Milton José Primo da Cruz, sambador de São Francisco do Conde, BA, conhecido como Milton Primo.

¹⁵ "Qualquer evento de dança iorubá é, na verdade, um diálogo entre a música e o corpo; às vezes, a música é dominante, em outras ocasiões, os gestos corporais ditam o ritmo, mas ambos estão inseparavelmente ligados ao conteúdo central do evento." Tradução da autora.

observa Döring (2016). A sambadeira ou o sambador cria sua própria "partitura" de movimentos, dialogando com o ritmo e com a improvisação dos instrumentistas.

A observação das rodas de samba permite identificar que cada sambadeira(o) possui uma base própria de sapateado, que tende a ser mantida ao longo das diversas apresentações. Entretanto, essa base sofre pequenas variações de acordo com as chamadas dos instrumentos e as respostas musicais, influenciadas também pela energia emanada das pessoas presentes na roda. Essa interação constante modifica a intensidade, a velocidade e a expressividade dos movimentos, levando a uma fluidez orgânica e única a cada performance.

A performance das sambadeiras, portanto, não se resume a uma mecânica corporal. Ela é impulsionada por emoções, desejos e uma necessidade de comunicação. O que motiva D. Dalva, citada no início desta seção, a ocupar o centro da roda mesmo com dores nos joelhos? O que leva uma senhora, desconhecida do grupo, a adentrar o espaço do samba portando uma muleta para dançar e cumprimentá-la? As respostas possivelmente residem nas relações emocionais e sociais que permeiam essa manifestação cultural, nas quais estão incluídos o respeito a si, ao outro, à ancestralidade e à memória dos antepassados. Está também no desejo de celebrar a vida. Assim, mesmo impossibilitada de sapatear como costumava, D. Dalva adapta seus movimentos, brincando com os ombros e quadris, mantendo sua presença cativante na roda.

Sapateia, sambadeira, sapateia, sapatear

Um aspecto essencial a ser destacado é a importância dos pés na dança do samba de roda. Interessante notar que as próprias sambadeiras não reconhecem o termo "dança" para descrever sua movimentação. Muitas afirmam que "dança é dança e samba é samba", e que a sambadeira não dança, ela sapateia.

Quando questionei as 12 sambadeiras entrevistadas sobre o que define uma boa sambadeira, surgiram respostas como "ser

companheira", "conhecer e respeitar as regras do samba", "participar das atividades do samba", "ser solidária" e "saber falar a linguagem do samba de roda". No entanto, todas foram unânimes ao afirmar que a melhor sambadeira é aquela que tem "o sapateado nos pés, que sabe pinicar o pé, arrastar o pé no chão", como diz D. Rita da Barquinha (2018)¹⁶, ou ainda "amassar o barro", como costuma dizer D. Zélia do Prato¹⁷ (2018).

A dançarina, professora e pesquisadora Daniela Amoroso, em sua tese de doutorado sobre os sambas de Cachoeira e São Félix, realizou um estudo minucioso sobre o miudinho, nome dado ao sapateado das sambadeiras. Segundo ela, o "passo" é um elemento identitário de uma determinada dança tradicional e representa um elo entre o patrimônio material e imaterial, entre tempo e espaço. Ela identifica o miudinho como um princípio de movimento oriundo da diáspora africana, destacando sua peculiar divisão rítmica: enquanto os instrumentos percussivos operam em uma métrica binária, o sapateado das sambadeiras segue uma métrica ternária (Amoroso, 2019).

Assim como Amoroso, minha análise do sapateado no Recôncavo partiu de experiências corporais imersas no samba de roda. Comparando meu próprio modo de pisar o solo com o de minha mãe – que sambava de maneira singular e distinta de todas as mulheres que observei – e experimentando os diversos estilos das sambadeiras, percebo que o miudinho não é único. Há várias formas de se mover ritmicamente no samba, quase sem tirar os pés do chão, embora muitos estilos guardem semelhanças.

Ciente dessa diversidade, pedi às sambadeiras entrevistadas que executassem o samba sem música, permitindo-me captar apenas os sons rítmicos produzidos por seus pés. Esse material foi registrado em vídeo e, junto aos percussionistas Sebastian Notini e Bira, analisamos as imagens e transcrevemos os ritmos para notação musical. A transcrição rítmica, embora limitada para traduzir a riqueza da música popular, evidenciou a estreita relação entre corpo e som, entre o movimento e as claves do pandeiro, do prato e faca e, sobretudo, da viola.

¹⁶ Referência a Rita Silva Machado Santos, sambadeira de Bom Jesus dos Pobres, Saubara, conhecida como Dona Rita da Barquinha.

¹⁷¹⁷ Referência a Zélia Maria Paiva Souza, sambadeira de São Braz, quilombo pertencente ao município de Santo Amaro, Ba, conhecida como Dona Zélia do Prato.

Os registros revelaram tanto similaridades quanto diferenças entre os sapateados. Das oito sambadeiras analisadas, seis apresentaram estruturas rítmicas similares, enquanto D. Nicinha, de Santo Amaro¹⁸, e Any Manuela, de Cachoeira, exibiram padrões altamente diversos. A primeira arrasta os pés pelo solo, improvisando constantemente, enquanto a segunda exibe um caminhar claro e cadenciado, mas também incorpora variações inesperadas.

A investigação sobre a rítmica do sapateado revelou que a alternância rítmica entre os pés é um elemento central na execução do miudinho, estando presente em todas as variações analisadas. No entanto, essa alternância não ocorre de maneira uniforme, pois se adapta ao estilo praticado por cada comunidade de samba e às particularidades individuais de cada sambadeira.

Ao relacionar esse padrão rítmico dos pés com o ritmo produzido pelos instrumentistas, nota-se que essa alternância acontece sincronizada com os pulsos do compasso musical. Em um dos exemplos observados, percebi que dentro de um único pulso são realizados três movimentos consecutivos com os pés, configurando um padrão semelhante a quiálteras (tercinas), com ênfase na primeira subdivisão rítmica.

A seguir, apresento três variações ou alternâncias dos pés no passo miudinho, entre as diversas que foram registradas¹⁹. Na primeira dela, se iniciarmos o movimento com o pé direito, o primeiro contato com o solo ocorre distribuindo o peso do corpo por toda a sola do pé. Em seguida, o peso é transferido para o metatarso, que gira levemente para dentro, levando o calcanhar ao chão. Esse giro conta com o apoio do metatarso do pé oposto, o esquerdo, que auxilia na sustentação do movimento. Depois, o mesmo padrão se repete com o pé esquerdo, estabelecendo uma sequência cíclica e contínua. (Queiroz, 2019).



¹⁸ Dona Maria Eunice Martins Luz, sambadeira de Santo Amaro (BA), conhecida como D. Nicinha, faleceu em 2022, aos 72 anos de idade.

¹⁹ Outros registros estão disponíveis em minha Tese de Doutorado, defendida no Programa de Doutorado em Difusão do Conhecimento (UFBA), acessível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30468>>

Alternância 1 dos pés no passo *miudinho* entre as sambadeiras (notação rítmica).

Fonte: Clécia Queiroz.

Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Outro exemplo de alternância, e o mais frequente entre as sambadeiras entrevistadas, ocorre com a transferência do peso de um pé para o outro a cada subdivisão da tercina. O padrão geralmente se inicia com um movimento de arrasto do metatarso para trás, seguido pelo apoio do peso no calcanhar do outro pé, finalizando com o contato completo do pé que iniciou a sequência.

Se o movimento começa com o pé direito, a sequência seria: metatarso do pé direito arrastando para trás, calcanhar do pé esquerdo marcando o tempo seguinte e, por fim, o pé direito inteiro tocando o solo para concluir a movimentação. Esse padrão cíclico contribui para a fluidez do sapateado no samba de roda, conferindo a ele sua característica dinâmica e pulsante.



Alternância 2 dos pés (mais recorrente) no passo *miudinho* (notação rítmica)²⁰

Fonte: Clécia Queiroz.

Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Outra forma de alternância rítmica, que denominei de “passinho”, pode ser compreendida como um deslocamento mais livre pela roda. Muito utilizado por Any Manuela, esse movimento consiste na realização de duas trocas de pés dentro de cada pulso do compasso, sendo a segunda troca enfatizada tanto pelos pés quanto pelo balanço dos quadris.

Se analisarmos esse padrão musicalmente, ao dividir o compasso em quatro tempos, cada pulso conteria duas semicolcheias, com a acentuação recaindo sobre a segunda troca. Esse efeito cria um jogo rítmico dinâmico, no qual o deslocamento da sambadeira se combina ao remelexo do corpo, conferindo maior expressividade à dança.

²⁰ A leitura rítmica pode ser visualizada em <<https://youtu.be/8wxCjZmc44k>>



Alternância 3 dos pés no passo *miudinho* (notação rítmica)²¹

Fonte: Clécia Queiroz.

Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

O estudo da rítmica do sapateado levou-me à conclusão de que a alternância rítmica entre os pés é o elemento comum entre todos os miudinhos analisados, mas varia conforme a tradição da comunidade ou o estilo pessoal de cada sambadeira.

Assim, o samba de roda, em sua essência, é um diálogo contínuo entre corpo, som e espaço, uma manifestação que transcende a técnica e se ancora na emoção, na ancestralidade e na energia coletiva da roda.

Considerações Finais

A cena do samba de roda foi aqui brevemente analisada a partir da referência corporal de mulheres sambadeiras que cresceram e viveram tendo o samba como parte do cotidiano. É preciso destacar que as configurações observadas hoje nas comunidades de samba muitas vezes diferem daquelas vivenciadas por elas algumas décadas atrás. No entanto, embora atento a essas transformações, este trabalho se concentra, prioritariamente, nas referências preservadas na memória das sambadeiras mais antigas. São elas que desempenham um papel essencial na transmissão e reativação de tradições que, por diversos fatores, estiveram à beira do esquecimento, mas que, nos últimos 15 anos, vêm sendo revitalizadas com novo vigor.

Ao adentrar a cena do samba com esse referencial, emerge a compreensão de que a roda, além de ser o espaço onde ocorrem os comportamentos cênicos, é, em si, um desses comportamentos. Mais do que uma configuração espacial circular, a roda do samba de roda é um campo de relações ancestrais e comunitárias. Ela carrega valores

²¹ A leitura rítmica pode ser visualizada em <https://youtu.be/fHALtLqNf_M>

civilizatórios que remontam à tradição afro-brasileira e que demandam respeito e reconhecimento. Nela, não apenas se manifestam procedimentos estabelecidos por gerações passadas, mas também se expressa a história individual e coletiva de cada sambadeira e sambador que nela adentra. O corpo em movimento, portanto, não dança apenas no presente, mas reverbera um passado ancestral que segue vivo em sua materialidade.

O desejo de participação festiva parece ser o motor que impulsiona os sambadores e sambadeiras. A roda é o local onde se materializa aquilo que a percepção absorve das camadas sonoras do samba, transformando-as em movimento, emoção e comunhão. O samba de roda se ergue como um efeito da aglutinação de saberes ancestrais, configurados não apenas para proporcionar prazer, mas também para reafirmar identidades, fortalecer vínculos comunitários e preservar memórias. Esses saberes se territorializam na roda e se manifestam em seus rituais, gestos e corporeidades.

Entre esses saberes, destaca-se o “saber-dançar”. Para compreendê-lo, este estudo investigou: o equilíbrio do corpo nos diferentes sapateados das sambadeiras; a análise das atitudes corporais a partir dos fatores do movimento; e o estudo rítmico dos sapateados, focando no miudinho – passo característico do samba – e no corta-jaca, também presente na região do Recôncavo. A transcrição rítmica do sapateado de algumas sambadeiras revelou que não há um padrão único do miudinho.

É importante ressaltar, entretanto, que as transcrições rítmicas aqui apresentadas são apenas referências. Elas podem auxiliar na compreensão das similaridades e diferenças entre os estilos individuais das sambadeiras, assim como na iniciação ao aprendizado desses passos. Contudo, essas transcrições não abarcam a complexidade das múltiplas conexões corporais, sonoras e emocionais que envolvem o sapateado. O samba de roda não pode ser plenamente capturado por uma notação musical ou uma sistematização técnica – sua riqueza reside na vivência, na experiência coletiva e na continuidade de um saber ancestral transmitido de corpo a corpo.

Nestas últimas considerações, ressalto a importância do reconhecimento do samba de roda como um espaço de sociabilidade, celebração e afetividade entre os povos negros.

Historicamente, os africanos escravizados e seus descendentes enfrentaram processos de desumanização e apagamento de suas subjetividades, que buscaram reduzir suas existências a meros instrumentos de trabalho. No entanto, práticas culturais como o samba de roda atuaram e seguem atuando como formas de resistência, reafirmando valores, pertencimentos e ancestralidades.

Esta pesquisa também revelou que, embora os homens assumam um papel central na produção musical do samba de roda, são as mulheres os verdadeiros pilares da sua manutenção afetiva, familiar e comunitária. São elas que sustentam a continuidade desse patrimônio imaterial, transmitindo conhecimentos de geração em geração, garantindo que a roda continue girando. O corpo feminino, no samba, não apenas dança – ele tece relações, articula diálogos e fortalece laços que mantêm vivo o legado dos antepassados.

Assim, a roda do samba de roda não é apenas um espaço de celebração, mas um território de memória e resistência, onde o corpo se manifesta em sua plenitude como um arquivo vivo da história e da cultura afro-brasileira.

Referências

AJAYI, Omofolabo S. **Yoruba Dance: The semiotics of Movement and body attitude in a Nigerian Culture**. Trenton: Africa World Press, 1998.

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira**. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

COSTA PINTO, Luiz de Aguiar. **O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

CRUZ, Milton José Primo da. **Milton José Primo da Cruz: depoimento** [27/07/2018] Sambador de São Francisco do Conde. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Francisco do Conde [s.n.]

DOMENICI, Eloísa. O corpo no samba chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico. **Anais da VI Reunião do ABRACE**. Porto Alegre: ABRACE, 2011.

DÖRING, Katharina. **A Cartilha do samba chula**. Salvador: Natura Musical, 2016.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Sumos, 1978.

LORDELO, Petry Rocha. **O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA: Cultura Populá e Educação Não-escolá para além da(o) capitá**. 2009. 200 f. Dissertação. (Mestrado em Educação) - Escola de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. **Epistemologia da ancestralidade: reflexões sobre a construção do conhecimento nas matrizes africanas**. São Paulo: Nefertiti, 2007.

PRIMUS, Pearl. African Dance. In: ASANTE, Kariamu W. (org.). **African Dance: an Artistic, Historical and Philosophical Inquiry**. 3.ed. Trenton: Africa World Press, 2002.

PRADIER, Jean-Marie. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino (org). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annsblume, 1999, p. 23-29.

QUEIROZ, Clécia M. A de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas**: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano. 2019; 388f. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento), Universidade Federal da Bahia, (UFBA), Salvador, Bahia, 2019.

RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban** (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII): modos de aplicação e referências. São Paulo: Anablume, 2008.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Rita Silva Machado dos. **Rita Silva Machado dos Santos: depoimento** [12//04/2018] Bom Jesus dos Pobres, Saubara [s.n]

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 19

SOUZA, Zélia Maria Paiva. **D. Zélia do Prato: depoimento** [27/07/2018]. Sambaddiera de São Braz, Santo Amaro. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Braz [s.n.]

CAPÍTULO 4

Por uma *contra historiografia* da dança no Brasil

Prof.^a Dr.^a Kanzelumuka (UnB)

Fundamentos

Sabemos que a ancestralidade é o fundamento primordial para os povos de origem negro-africana. Ela é pilar para muitas das manifestações e acontecimentos tradicionais africanos, africano-brasileiros e dos povos originários do Brasil. Muito temos ouvido sobre a importância de nos referenciarmos a quem abriu caminhos antes de nós, sobre *corpo* e *ancestralidade*, porém o que é a ancestralidade? Como ela se estabelece para pessoas cujo antepassados foram submetidos ao processo de escravização, esquecimento e apagamento de suas origens?

As reflexões que trago aqui, que fundamentam a proposta de poética que tenho elaborado, "Chão de Terreiro", tem como solo, base, matriz os aprendizados na comunidade-terreiro *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris, localizado na cidade de Hortolândia, interior do Estado de São Paulo. É no seio de uma comunidade-terreiro que pessoas negras (e não-negras) iniciadas nesta tradição se constituem ancestralmente, de modo "simbólico", ligando-se às heranças familiares da tradição a qual sua casa pertence, possui. E neste caso, pertencço a uma tradição de origem banto ou como mais comumente é falado entre os povos tradicionais de terreiro: Angola-Congo.

Voltando à questão, o que é a ancestralidade? Para a *Nengwa dia Nkisi Dango* (*apud* Paula, 2023), sacerdotisa fundadora e responsável pela comunidade de matriz africana *Inzo Musambu Hongolo Menha*, a ancestralidade liga-se à memória e à afetividade. Para ela, ancestralidade é **memória afetiva** (destaque meu) que vai sendo despertada e fortalecida em nosso ser quando estamos vivendo-sendo em comunidade-terreiro, de tradição africano-

brasileira. Em confluência com *Nengwa dia Nkisi* Dango, Tiganá Santana (2018), em um artigo sobre a língua kikongo na memória afro-brasileira presente na tradição do Candomblé Angola, conta que a palavra *ntima*, que é memória, significa também coração em kikongo, e complementa, ao escrever que “do mesmo modo como, nos desenhos etimológicos latinos, ‘saber de cor’ é ‘saber de coração’, [...] toda memória pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se e é emblema de afeto e interioridade” (Santana, 2018, p. 119). É através da ancestralidade (memória afetiva e cultural) que saberes-fazeres, valores e modos de vivência de nossos antepassados africanos permanecem, em atualização, até hoje.

Antes de prosseguir, é importante dizer que por mais que sejamos de tradições africano-brasileiras e muitas comunidades possam ter uma mesma *ndanji* (raiz), que por mais que haja parecenças, similaridades, há também diferenças e especificidades conforme cada *ndanji*, cada casa, de como se dá a transmissão dos saberes-fazeres via oralidade e os mais diversos contextos nos quais as comunidades se estabelecem. A consciência de que herdamos ancestralidades que se encontram e se abraçam no espaço da comunidade-terreiro é aprendizado ensinado por nossas mais velhas e incorporado por pessoas iniciadas através do passar de Tempo (*Kitembu*), da prática cotidiana na comunidade, que nos nutre e nos fortalece evidenciando o *muntu* (ser humano) que somos em sua inteireza física, espiritual-energética e mental.

A vivência comunitária na tradição restabelece a fragmentação do sujeito realizada pelo processo colonial e de escravização da população negra. Além disso, a ancestralidade negro-africana, africanizada, cultuada na comunidade-terreiro, se dá de modo energético, metafísico e vai nos estruturando na identidade étnico-cultural negro-africana. Nos faz estar em conexão num campo “concreto simbólico” com tempos imemoriais, e a nos reconhecermos como a ínfima parte de cada elemento constituinte do planeta Terra: mineral, vegetal, animal, ser inanimado, ser animado...

Se a ancestralidade é anterioridade, de que modo se faz presente na dança?

Abdias Nascimento (2019), em um dos documentos que compõem sua obra *O Quilombismo*, afirmou que criadores(as) da arte afro-brasileira sabiam que ela é “integralmente fundida” ao contexto das tradições africano-brasileiras banto, iorubá e fon e, que “dissociá-la de sua origem seria elaborá-la a partir do vazio e do nada”. Sua afirmação pode ser confirmada nas obras e legado de artistas da dança brasileira negras e negros que sempre assumiram que a inspiração e fundamentação de seus trabalhos vieram das cosmogonias, dos saberes e experiências africano-brasileiras resguardadas nos territórios tradicionais de culto aos *minkisi*, orixás e voduns. Artistas e pesquisadoras(es) como Mercedes Baptista, Paulo Conceição, Marlene Silva, Gilberto de Assis, Augusto Omolu, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King) - *in memoriam* -, Charles Nelson, Clyde Morgan, Zebrinha, Inacyra Falcão dos Santos, Nildinha Fonseca, Firmino Pitanga, Edileusa Santos, Cristina Matamba, Valéria Monã, Tainara Cerqueira, Enoque Santos, Júlio César Pereira, Tom Campos, Caroline Ewaci entre muitas(os) outras(os) ao longo, de pelo menos, os últimos cinquenta anos. Cada artista, a partir de suas formações em dança e de experiências de vida, foi criando metodologias e proposições de trabalho para a dança teatral a partir de danças de uma tradição africano-brasileira.

Muitas dessas pessoas, assim como eu e talvez, muitas e muitos aqui presentes no Teatro Experimental, somos pessoas que transitamos e habitamos as instâncias acadêmicas, artísticas e das tradições de matrizes africanas, levando para onde quer que estejamos nossas ancestralidades africano-brasileira. Uns mais declaradamente, outras sem dizer dizendo... Me sinto parte de uma geração de pesquisadoras negras e pesquisadores negros que Nilma Lino Gomes (2009, p. 431) diz ser "sujeito que explicita o seu pertencimento a um grupo historicamente excluído do lugar de produtor da ciência e que carrega esse mesmo grupo na sua voz, no seu corpo, na sua forma de ler, interpretar e produzir conhecimento".

Quase 100 anos após a criação da escola tida como marco oficial para a formação de quem dança no Brasil, se mostra

imprescindível revisarmos as bibliografias ainda utilizadas para o ensino da história da dança, da dança cênica e das pluralidades étnico-culturais sobre o ensino e aprendizagem em dança no Brasil, tanto no que diz respeito a profissionalização da e do artista da dança, da e do artista-educador como também dos processos de iniciação artística. É preciso fazer o exercício de rever tais narrativas a contrapelo da história, afinal, desde muito antes do início dos séculos XX e XXI a dança se faz encarnada neste território, seja através dos povos originários, seja pela vinda das populações africanas que foram trazidas forçosamente ou também pela presença de colonizadores europeus, que se utilizaram manifestações cênicas nos processos da violência colonial. Isto posto, por que não nos indagar sobre como documentar e apresentar histórias e experiências de danças que estão além das narrativas elitistas, do projeto de nação – ainda colonial - que mesmo com mudanças na legislação educacional do país, como o estabelecimento da Lei 11.645/08²², ainda apaga, marginaliza e exotiza culturas balizares para o que compreendemos como cultura brasileira?

Uma vez que herdamos jeitos de corpos africanizados, africano-brasileiros, afrodiaspóricos, muitas são as nomenclaturas para nos referirmos ao legado de origem negro-africana que se originou no processo de escravização da população africana desde o século XVI, sincopados num jogo entre o que foi estabelecido e reconhecido como “arte pela arte”, “arte erudita” e o que foi considerado como sendo do povo, arcaico-tradicional. E que se torna mais valioso se for deglutido e regurgitado dentro de princípios estruturantes da “arte erudita”, nos revelando que a discussão “arte erudita” versus “arte popular” parece não dar conta quando tratamos de danças negras, danças afrodiaspóricas, danças teatrais negras, sejam as do campo da “cultura da dança” (Navas, 2017), sejam as que podem ser situadas no que é considerado “cultura coreográfica” (Navas, 2017), se fomos nos contagiar por convenções estabelecidas no seio das pedagogias artísticas euroocidentais. Afinal, trânsitos artístico-culturais entre fazeres-saberes afrodiaspóricos e fazeres-saberes euroocidentais seguem em tensionamentos e em cruzos há

²² A Lei 11.645/08 altera a Lei 9.394/96, modificada pela Lei 10.639/03, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

séculos.

Do mesmo modo que Muniz Sodré (2002) identifica que alguns processos simbólicos musicais, como o samba, choro e jazz, se deram no interior do universo branco, onde o sujeito negro confrontou tradições artísticas diferentes, o mesmo também ocorreu na dança que compreendemos como dança cênica/teatral. Nestas teias dos saberes artístico-culturais entre sujeitos negros e brancos podemos citar a Dança Afro, por exemplo.

O fato é que as experiências de modos de vida e vivências de artistas negras e negros da dança, que estruturam seus fazeres artísticos no legado africano-brasileiro difundindo as poéticas, estéticas, culturas e histórias africanas e afrodiaspóricas, revelam que os limites do que pode ser considerado dança de expressões tradicionais-populares, danças que engendram as culturas do corpo e de dança sem as intencionalidades do que pode ser considerada danças de cultura coreográfica, precisam ser diluídas, implodidas, uma vez que elas e eles procuram encarnar e exercer a prática de dança no fundamento *odara*, ou seja, de modo em que o bom, o belo e o útil atuam como forças poéticas-estéticas-educativas concomitantemente. Tal fundamento reitera a importância e a especificidade de que nas danças afrodiaspóricas, as práticas etnicoculturais/estéticas, artísticas e artístico-pedagógicas caminham sempre juntas, em consonância.

Ademais, falar sobre das relações das performances negras com a dança teatral é sempre nos lembrar da constatação feita por Leda Maria Martins (1997), de que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”, materializando no gesto transitoriedades, deslocamentos, tensões, divergências e confluências. Entretanto, aqui, *confluência* é também a sementeira de Antonio Bispo dos Santos (2023), da “guerra de denominações” -, tensões, fugas, desencontros, acasos, fricções.

Quando fora dos terreiros regidos pelas tradições comunitárias, cujas heranças culturais africanizadas são ausentes e desconsideradas, artistas negros e negras necessitam usar da negociação para ocuparem os espaços considerados oficiais do ensino da dança, do fazer que é reconhecido como cênico/teatral. Mas não seriam os acontecimentos performáticos africano-brasileiros e afrodiaspóricos cênicos?

Conclusões para outras confluências narrativas

Nesta terceira década do século XXI e em tempos em que as danças afrodiaspóricas parecem ocupar cada vez mais espaços, negociando com regras estabelecidas pelo *modus operandi* do ofício da dança teatral ocidental faz-se mais que necessário a valorização e reconhecimento do que é ser forjado no ponto riscado das encruzilhadas violentadas pela colonialidade.

Partindo de caminhos distintos de ancestralidades diferentes, uma vez que ao nos iniciarmos nos estudos formais em dança, este fazer-saber vai ao encontro de nossa ancestralidade gestual, motora, apreendida em nossos espaços familiares-culturais e comunitários de terreiro. Deste modo, a encruzilhada, aqui, se institui também como potência de criação, transformação e movimento do que é paradoxal, controverso, similar, do que é sincopado, da força que inspira as boas palavras e espaço de reencontro consigo e com demais seres, espaço este também de desestabilidade para o equilíbrio e o retorno a ele.

É através do ser-pensar africano-brasileiro, das ontologias banto, iorubá e de outras etnias de origem africanas que a encruzilhada se instaura, afinal cada uma das pessoas que evoquei parágrafos acima carrega ancestralidades distintas e tem construído legados relevantes para uma compreensão adensada de uma *contra historiografia* da dança brasileira. E, assim, vamos transitando pelas tradições de matrizes africanas e pela tradição de um fazer nas artes cênicas elaborado na colonialidade, tramando gestos em negociações.

Por fim, que possamos lembrar, como bem nos fala o pesquisador e professor Casé Angatu Xukuru Tupinambá, que sem (re)existência não há resistência! E que para tecer e entrecruzar o que nutre as danças teatrais negras é preciso nos fundamentar nos princípios tradicionais e culturais africano-brasileiros resguardados por tradições de origem banto, iorubá e fon. Assim, se faz necessário desvelarmos uma contra narrativa acerca das danças teatrais no Brasil.

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Imagens: Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

GOMES, Nilma. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância panafricanista. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NAVAS, Cássia. A dança no Brasil, entre-culturas. In: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELE, Henrique (org.). **Dança, História, Ensino e Pesquisa**: Brasil-França, ida e volta. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 22-35.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de (Franciane Salgado de Paula). **Ato**: fundamentos de feitura para danças negras teatrais. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2023.

SANTANA, Tiganá. Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. **Revista Palimpsesto**. N° 28, Ano 17, 2018, pp. 104-120. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/36999>. Acesso em: março de 2025.

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

ΚΑΠÍTULO 5

Legado é corpo: a dança como herança viva da ancestralidade

Prof. Dr. Sebastião de Sales Silva (IFTO)

Quando a gente brinca de fazer o Reisado,
a gente faz o Reisado
(Nêgo Bispo)

Tempo de gira, tempo de palavra:
envolvências de um
Corpo~brincante que Dança.

Com cheiro de terra molhada, memória de circo e saudação de Boi que dança, saúdo toda a minha ancestralidade, aquelas que vieram antes, minha geração-avó, aquela que me colocou no mundo, minha geração-mãe e as que estão por vir, minha geração-neta.

Peço licença aos pesquisadores e pesquisadoras da Associação Nacional de Dança (ANDA) para apresentar as minhas memórias dançantes em ancestralidades e cosmotécnicas. É com o corpo tocado pelas saias das minhas avós, com os pés sujos do terreiro onde aprendi a brincar, e com o peito aceso pelo tambor das minhas memórias, que escrevo esta saudosa apresentação da minha fala-performance na mesa “Ancestralidade e Dança: legados de uma história”.

Escrevo a partir de memórias dançadas no aqui e agora, rememoro e rebobino o tempo, mas não é uma saudade que paralisa. Mas aquelas que aquecem, como o couro do boi sendo preparado para o toque. Uma saudade que canta, gira e convoca. Que diz: “Ê Boi!”. E o mundo responde em forma de andanças performativas: “Ê boiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii” como se todas as pessoas ali presentes gestassem eco-mundos, assim como nos chifra Glissant (2021, p. 122):

Cada indivíduo e cada comunidade formam para si os ecos-mundo que eles imaginam, de potência ou de jactância, de sofrimento ou de impaciência, para viver ou expressar as confluências. Cada indivíduo toca essa música, e cada comunidade também. E também a totalidade realizada dos indivíduos e das comunidades. Os ecos-mundos permitem-nos assim pressentir e ilustrar os encontros turbulentos das culturas dos povos cuja globalidade organiza nosso caos-mundo. Eles esboçam ao mesmo tempo os elementos constitutivos (não decisivos) e as expressões.

Na gira da ANDA 2024, fui chamado a compartilhar não apenas uma fala, mas um entrecorte de vida. Levei comigo o saber espiralado das mestras e mestres do meu chão, o ensinamento que Nêgo Bispo plantou ao dizer que o desenvolvimento não nos serve — o que queremos é envolvimento. E eu me envolvi. Com palavras, com dança, com memória. Me envolvi como o Boi se envolve nas fitas. Como Catirina se envolve na fome, na língua, no desejo. Então, resolvo aqui nesse texto-dança criar uma gola de fitas em formas de compartilhamento, em forma de *confluências*, como uma resistência ancestral que brinca, morre e ressuscita no ato de brincar de Boi, prefiro *compartilhar* e me *envolver*, pois foi assim que o nosso Mestre Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 36) nos ensinou:

Quando ouço a palavra confluência ou a palavra *compartilhamento* pelo mundo, fico muito festivo. Quando ouço *troca*, entretanto sempre digo: “cuidado, não é troca, é compartilhamento”. Porque a *troca* um relógio por um relógio, um objeto por outro objeto, enquanto no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham. Quando me relaciono com afeto com alguém, recebo uma recíproca desse afeto. O afeto vai e vem. O compartilhamento é uma coisa que rende.

Teci minha apresentação como quem tece um bordado de fitas coloridas: com a oralidade do terreiro, com o riso do circo que passou e ficou em mim, com a pedagogia de um corpo que não aprendeu só em livros, mas no girar das rezadeiras, no chamado dos palhaços, nos ensinamentos do Mestre Jovelino e na saudade que Zé de Moura deixou cravada nos meus ossos.

Apitei três vezes — como se faz antes da brincadeira começar — e pedi licença aos Mestres. Compartilhei minha história: menino franzino, cirqueiro por reinvenção, brincante por encantamento, boi por vocação. Mostrei que a dança não é só estética — ela é defesa, é projeto de vida, é cosmotécnica popular.

Com a brincadeira do Boi de Reis, transformei meu projeto de pesquisa em projeto de existência, de vida. Porque o boi não cabe em abstrato. Ele quer brincar. Ele quer girar. Ele quer fazer pergunta respondida com outra pergunta. Como na brincadeira, onde tudo é riso e resposta, corpo, poética, política e pedagogia.

Nesta chegada, deixei registrado meu abraço saudoso a cada pessoa pesquisadora que se deixa afetar pela dança como acontecimento ancestral e como uma defesa contra o colonialismo que aprisiona os corpos que desejam dançar. E ofereço meu corpo~brincante como quem oferece pamonha na festa do santo: com cheiro de milho, com gosto de chão, com fé no coletivo, como corpo~festa.

Esse texto dançado é como uma comida oferecida nos terreiros ancestrais. Um texto plantado pelos mais velhos e colhido pelas gerações mais novas, como brincadeiras passadas de geração em geração, que se faz na tentativa de nutrir os corpos que se põem a dançar num processo de retroalimentação que celebra e festeja o corpo, como oferenda, como corpo~ofertório, sacrário vivo de desejo das Catirinas que habitam o meu corpo, que me pegaram pela língua, como alimento que ao mesmo tempo que mata, ressuscita; saúdo e apresento a minha geração-avó, geração-mãe, geração-neta, como forma de perpetuar a brincadeira, de uma dramaturgia dançada, narrada, trançada e costurada por mulheres:



Catirinas em mim. Montagem fotográfica para capa da apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança²³, UFRN. 2022. Fonte: Vítor Matheus.

²³ "Eu quero comer a língua do boi": memórias e atravessamentos da dança em pedagogias de um corpo brincante. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/46439>.

Descrição da imagem: Montagem fotográfica com forte apelo simbólico. Em primeiro plano, um corpo masculino de pele escura, com o torso nu e uma saia rodada preta, gira com os braços abertos, em pose de dança circular. Atrás dele, em diferentes camadas e transparências, aparecem cinco mulheres de idades variadas, representando gerações da família de Tião Silva. À esquerda, uma mulher de óculos e expressão serena; acima dela, uma senhora em preto e branco com olhar direto. No centro, uma idosa de vestido claro e semblante suave; à direita, uma mulher de chapéu branco voltada para cima e, à frente, uma menina sorridente de vestido estampado. O fundo é uma floresta densa com folhas e pontos de luz esverdeados, criando um clima de encantamento. A composição evoca um terreiro de memórias e um aquilombamento afetivo e ancestral.

Em rito festivo, coloco o corpo do Boi como o alimento das almas brincantes, pois do Boi de tudo se aproveita – da cabeça ao rabo. Esse corpo~miolo é festa e comida das almas vaqueiras. Coloco-me como tripa, miolo e mistura para quem desse texto dançado tiver fome e desejo de comê-lo. A partir dessa tessitura compartilho com as sabenças de Bispo dos Santos (2023, p. 45), quando nos afirma que:

Não há festa sem comida nem comida sem festa, assim como não há comida sem plantio. As comidas típicas de cada festa acompanham o modo de vida compartilhado e o ciclo do plantio. No tempo da festa, quem não planta também não tem acesso aos produtos. A comida alimenta o corpo e alimenta a alma – a comida para nós não é só comida. O feijão que sai do supermercado e vai para as nossas festas passa a ser outro produto, incorporando outras vidas, outros espíritos. Não é mais aquele feijão, passa a ser outra coisa.

Nessa premissa, sigamos dançando. Sigamos girando. Sigamos escrevendo com o corpo. Porque, como diz o ponto: “O boi mandou brincar de memória/o boi mandou brincar de começo/o boi mandou brincar de saudade...”. O boi é o alimento, é a festa que desenha o estandarte das maestrias populares. O Boi de Reis é terno, é luzeiro de que alumia os meus compartilhamentos em formas de confluências espiralares, circulares e dançantes.



A brincadeira do Boi é farol da minha vida. Espetáculo Saudades Z(é) (Natal, RN), Intérprete-criador Tião Silva. Apresentação na rua, 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

Descrição da imagem: Tião Silva em cena noturna, iluminado pela luz de uma chama. De perfil, ele segura uma lamparina acesa com a mão direita, encarando a chama com olhar concentrado. A chama alta ilumina parte do seu rosto e destaca suas expressões, seu semblante é sério e contemplativo, voltado diretamente para o fogo. Ele veste camisa vermelha. Sobre a boca, uma peça circular de madeira, um apito indígena. Seu rosto está levemente suado, com marcas de expressão realçadas pela luz da chama. O fundo escuro contrasta com a luz quente da chama, criando um clima de introspecção e teatralidade.

Com reverência e carinho, continuo escrevendo como se fosse o filho das Catirinas, das minhas geração-avós, geração-mãe (geração-irmã) e geração-neta, ou ainda aquele que quis comer a língua do Boi — e hoje escreve com ela.

Após a apresentação acima, uso do tecelhar, dos bordados que apresentei na Mesa que foi dançante, celebrativa e festiva, transcrevo a forma que escolhi brincar com os congressistas e rescrevo algumas partes para melhor entendimento e compreensão de uma palestra em que os convidados não ficam sentados, apenas ouvindo, eles foram responsáveis pelos compartilhamentos e se envolveram com o texto dançado a seguir. As minhas falas em encontros, congressos etc. tem se desenhado de forma performativa, como uma proposta metodológica de fazer e pensar a dança juntos, em processos de co-criação.

A intenção é que os participantes entrem na roda e façam ela espiralar, girar, rodar como parte de um trabalho colaborativo ou como uma brincadeira de roda que acontece de forma orgânica; quando olhamos já estamos brincando, sem atender aos protocolos formais da academia, numa proposta de defesa contra o colonialismo acadêmico. A ideia é brincar a partir da condução de quem coordena a brincadeira, como nas folias de Reis, o Mestre apita, canta, narra e convida o público a fazer parte daquele tecido de fitas.

ANDA 2024: “Começo, meio e começo” – ancestralidades e cosmotécnicas.

Quando o corpo escreve, o boi ensina: profissão de quem dança sua própria história. Apresento a vocês a minha proposta metodológica de uma Mesa dançada e conduzida para os caminhos de um corpo que se inscreve e brinca ao ensinar.

Entre fitas, corpos e memórias: saberes dançantes que não cabem em linha reta...

Nêgo Bispo (2023, p. 14) dizia que: “Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Por quê palavra boa é envolvimento”.

Preparei dois tipos de falas, uma que eu falo daqui e vocês escutam daí (o que desenvolvimento prega); a outra que cantamos, dançamos, brincamos e aquilombamos juntos, ... vou deixar vocês escolherem, preferem se desenvolver com a mesa ou se envolver?

O público escolheu se envolver, então:

1. Apitar 3 vezes como forma de pedir licença:

(Mestre Jovelino, a sua licença e sua bênção)

(Mestre Manoel Marinheiro, a sua licença e sua bênção)

(Mestre Elpídio, a sua licença e sua bênção).

Quando a gira está rolando num terreiro e alguém puxa um ponto, todo mundo canta junto. Colocamos uma toada, compartilhamos a toada e cada um vai com a letra. (Bispo dos Santos, 2023, p. 23).

Na brincadeira do boi, toda pergunta é resposta!

1. MÚSICA DE ENTRADA:

a) **Cantar** *Meu Boi bonito, boi maravilhoso*, a primeira reza é pra Dona da Casa (3x)

b) Ensinar a música “Massera”

Massera minha masseira,
Massera das alegria (bis)
Os anjos do céu se alegram
Quando eu vou a padaria (bis)
Ai Joventina, O que é seu Juvenal?
É hora de tirar leite, meu garrote quer mamar
Balança que pesa ouro não pesa todo metá (bis)
Brincantes: A moça chupa laranja debaixo do laranjal
A moça chupa laranja debaixo do laranjal
Mateus: E ô papai!
Grupo: Ô mamãe!
Mateus: Ai titia
Grupo: Ai sinhô
Mateus: A cadeira de Luzia ai, ai, ai, ai, ai.
(Letra de música de Boi de Reis proferida pelo Mestre Jovelino da cidade Vera Cruz/RN)

c) **Convocar os Bois** – a cada Boi que se Boi chamado, dizer: Ê BOI, ex: Boi do Senegal, todos respondem: Ê Boi...

Boi de Estrela, todos respondem: Ê Boi...

Boi da Escola de Dança, todos respondem: Ê Boi...

(como um grande chamamento) ... finalizar essa parte com um Ê boi...

Escrever histórias é uma profissão. No quilombo, contamos histórias na boca da noite, na lua cheia, ao redor da fogueira. Contamos história de bichos: macacos, onças, passarinhos e bois. (Nego Bispo).

Era uma vez...

Um menino f r a n z i n o que brincava feito louco no interior de sua cidade. Sebastião mora no Sítio de Santa Cruz (um lugar rodeado de árvores, de animais, de meninos e meninas que correm na chuva e brincam de pular as poças d’água (thaaaa, ploc, thaaaa, ploc, thaaaa, ploc).

Certo dia, chegou um circo naquele distrito, e não sei se vocês sabem, mas quando chega um circo no interior, ahhhh não tem quem segure a meninada. O circo chega, procura um local central, estica a sua lona, coloca um pau e n o r m e que parece que vai tocar o céu e toca, né verdade? (risos). Em instantes, como num passe de mágica, o picadeiro está formado. Os palhaços trazem um monte de brincadeiras, fanfarras, junto com as bailarinas, as famosas “baianas”, que vão para as ruas fazer um cortejo pelas ruas estreitas do interior.

Vamos se envolver e fazer um cortejo? Escolham uma sonoridade... vamos levantar o estandarte.

A criançada enlouquece os seus pais, os palhaços, espertos, começam a cantar: *Pompeu Pompeu, tua mãe morreu e a cabeça do cabeça do palhaço? O urubu comeu.* Risos, gritarias e gargalhadas para todos os lados (3x). E continuam, só que agora fazendo as famosas perguntas. Hoje tem espetáculo? O grupo de meninos que corre atrás do calhambeque velho responde: - *Tem sim, senhor! Hoje tem marmelada? Tem sim, senhor! E o palhaço, o que é? Ladrão de mulher* (mais risos, gargalhadas e o empurra-empurra para todos os lados).

Sim, o nosso personagem Sebastião se envolve com tudo aquilo e não perde um dia sequer do espetáculo. Um dia, assim como tudo na vida, tudo se transforma em começo-meio-começo, e o circo precisa tirar a bandeira do céu, desfazer o picadeiro, dobrar as lonas, guardar o nariz, o sorriso e ir embora mundo afora. Sebastião, assim como todas as crianças, se entristece com a partida do carro velho que puxa e leva consigo toda a alegria instaurada naquele lugar.

Ele sendo um menino esperto e tendo prestado atenção em tudo, decorando inclusive os quadros e as falas, resolve montar o seu próprio circo: Pega sacos velhos, escolhe um dos cajueiros de seu terreiro, monta, divulga pelas ruas, convida seus irmãos e primas para fazerem parte do elenco... A partir dessa ação, a de montar um circo, Sebastião não deixa a alegria daquelas crianças irem embora naquele velho carro puxador de memórias. Agora, a alegria e a brincadeira dos meninos da comunidade fazem parte da rotina daquelas crianças e tudo acontecer no entardecer dos dias.

Sebastião, o nosso personagem, é o dono do circo, o que administra o preço da entrada, é o vendedor de pipocas e para encerrar as apresentações é o palhaço principal – ele faz tudo isso com o apoio de sua mãe (Dona Janilda), QUEM TEM MÃE TEM TUDO, digo uma MÃE. A figura da mãe é aquela que sempre está apoiando os desejos da gente quando meninos ou até quando somos meninos grandes. Montar uma brincadeira e dançar a sua história no seu quilombo é uma ação de não deixar a brincadeira morrer.

Tudo é fantasia da cabeça de um menino. Em sua cabeça cabe um mundo de brincadeiras e ele, além de gostar de circo gostava também das brincadeiras das ruas – (VAMOS BRINCAR? Eiii, vamos! Quem puder, fique em pé.

Morto, vivo, vivo, morto, morto, morto, vivo, vivo!

Tica, pega, é você!

O Boizinho mandou todo mundo se abraçar. O boizinho mandou todo mundo jogar beijo. O boizinho mandou brincar de estátua!

E tô no poço, vocês já brincaram? Vem um aqui na frente:

Tô no poço, poço por onde? Pelo pescoço, quem me tira? É meu bem. Quem é meu bem? É alguém! É esse? Esse? Esse? Esse? Esse? Esse? Esse? ÉÉÉ! Hummmm, vai passear? Sim. Com o quê? Um beijo, um abraço, um aperto de mão ou um passeio?

Ciranda, ciradinha, vamos todos passear, vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dá.

Tantas brincadeiras o nosso personagem Tião brincou, mas teve uma que pegou ele pela cabeça, pelo rabo! Sim, pelo chifre, foi a brincadeira de Boi de Reis do Mestre Jovelino e do Mateus Zé de Moura, tudo isso ele aprendeu no seu terreiro; e a brincadeira de Boi é a sua fascinação, magia e amor. Ele se envolve com a brincadeira e se faz brinquedo.

É chegada à noite de Reis e mais uma vez Sebastião estava lá, prestando atenção naquela brincadeira, que tanto o encantava. O seu encantamento se dá a partir da chegada, do “boa noite” (**DIZER AS LOAS**) dos brincantes, da dança, dos pastores-galantes, do jeito minucioso de condução da brincadeira pelo mestre (**CANTAR MALABÁ²⁴ DEIXE O MESTRE CHEGAR**), além de se enfeitizar pela Catirina (**CANTAR MALABÁ DEIXE A MULHER MANDAR**) com a sua barriga grande como a vontade de comer a língua do Boi (**CANTAR MALABÁ DEIXE O BOI BRINCAR**), do Jaraguá, da Burrinha, do Velho e também de todas as fitas coloridas que pulam, dançam e rodopiam contando uma história.

De toda história que é contada, tudo tem um valor simbólico para o menino Sebastião, mas é o homem alto, negro, bonito, pinturento e cheio de astúcias.

“Zé de Moura”, que eu sendo o brinquedo da minha própria

²⁴ Deixa o Boi vadiar, Boi Marinho, de Hélder Vasconcellos, 26 de julho de 2021. Adaptada.

história considero “Zé de Moura” como uma das figuras mais importantes da brincadeira do Boi de Reis do Estado do Rio Grande do Norte, a ele toda honraria, que difundiu, ensinou e viveu, ressuscitou e morreu brincando. Ele morreu e deixou a sua dança no meu corpo. **(PERFORMAR A MORTE DE ZÉ, PUXANDO A LÍNGUA, CHAMANDO A MORTE).**



Eu quero comer a língua do Boi. Espetáculo Saudades Z(é) (Natal, RN), Intérprete-criador Tião Silva. Apresentação na rua, 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

Descrição da imagem: Foto em plano médio lateral. Tião aparece de perfil à esquerda, em cena noturna, iluminado por luzes coloridas. Ele veste camisa vermelha e sobre os ombros carrega um manto preto bordado com espelhos, lantejoulas e fitas de cetim em diversas cores. Seu rosto está expressivo: olhos semicerrados, boca aberta, língua para fora, como em um grito ou explosão de energia. Os braços estão erguidos, cotovelos dobrados, mãos cerradas. Um microfone de cabeça está preso à orelha. O fundo escuro destaca os detalhes do figurino e a dramaticidade do gesto.

A dança é uma defesa contra os colonialistas e tem a grandeza de manter todo um aparato, uma circularidade, uma culinária, uma apreciação, uma degustação. As nossas festas são instrumentos de defesa das nossas práticas; pois a festa é mais forte do que a Lei. O Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas populares, pois o nosso movimento é movimento de transfluência.

Transfluindo somos começo-meio-começo, somos ancestralidade e dança, deixando legados e história.

Deixei registrado os meus passos, o meu legado e queria compartilhar com vocês a minha ancestralidade, a minha história dançada. Eu tenho sede e desejo de mulher grávida, transformei o meu projeto de pesquisa em projeto de vida.

Venham ver (passar a obra filmica Serestar Catirinas)²⁵.

Guisa de Encerramento – “Gira que não se fecha”

Se este texto fosse um terno de reis, este momento seria a gola de fitas: aquela que dizia respeito aos ombros, mas também dançava com o vento, anunciando que a brincadeira continua. Não é conclusão — é terreiro de continuidade.

Aqui, as fitas se entrelaçam: a fita da infância sob a saia da mãe, a fita da palavra que o Boi esconde na língua, a fita da pedagogia aprendida no gesto, na risada, no silêncio. Cada ponto costurado aqui é um território de saber: o quintal como quilombo, o corpo como casa de passagem, a Catirina como verbo em rebeldia.

Aqui o *Legado é corpo: a dança como herança viva da ancestralidade* se dá por meio da autogestão, como modo de vida, como um quilombo de saberes e fazeres que se dá no encontro consigo na sua própria forma de dançar; com o outro nas poéticas de seu terreiro, com a comunidade nos envolvimento, no movimento que transflui, conflui e transflui, ou ainda, no que Bispo Santos (2023, p. 48-49) nos direciona sabiamente:

Os quilombos não têm grandes aglomerações. Moramos distanciados, nos visitamos, mas não tem grande quantidade de pessoas. Vamos ao roçado todos os dias. Lá, somos nós e a mata. Aqui, fazemos a autogestão. Temos uma associação, mas ela só serve para nos relacionarmos com o Estado – tanto é que ninguém tem interesse em ser presidente. A nossa gestão é feita nos mutirões, nos velórios, nas festas, nos aniversários, nas missas, nos terreiros, nas roças [...]. Nós quilombolas não temos, porém não temos política, temos modos de vida. Não fazemos assembleias para resolver nossas questões, temos discussões nas quais brigamos até que nos entendermos. Depois, bebemos cachaça pra conversa. O nosso movimento é o movimento das transfluência. Transfluindo somos começo, meio, começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. A ordem pode ser qualquer uma.

²⁵ Material cênico fruto do Doutorado em Dança
<https://www.youtube.com/watch?v=Gi3jXyQ7tIM>

A gira não quer ser contida. Ela transflui. Como disse Nêgo Bispo, a terra quer envolvimento. E é nesse envolvimento que dançamos. A gira ensina mais que a lição — ela nos obriga a sentir. E o que se sente não se esquece.

Mateus e Exu sambam no mesmo compasso quando sou brinquedo e brincadeira no quilombo ancestral de meus parentes, das minhas povarias. Maria Angelina, minha sobrinha, nossa geração-neta e Zé de Moura, o Mateus inspiração da minha brincadeira de Boi de Reis, puxam a roda de tempos distintos e convergentes, eles não se conheceram.

Zé de Moura se encantou, virou memória e Maria Angelina nasceu para dar continuidade a minha forma de brincar – aqui a recriação da morte e da ressurreição do corpo, da dança, em forma de atravessamentos, aqui a ideia da festa como uma cosmotécnica porque é cosmo e é técnica, que une a estrela encantada como método, canto e louvação e o meu céu angeliano como afeto, política e ancestralidade que faz a minha roda continuar girando, desejando ser brinquedo e brincadeira, um legado de histórias.

E eu sigo, Tião, corpo~encruzilhado, cuspiendo pedaços da língua do Boi que um dia desejei comer. Porque mastigar o Boi é mastigar a história, e escrever é dançar os restos com dignidade, brincando e reescrevendo um Legado a partir dos rastros, dos sussurros, dos vultos, da brincadeira de aparecer e desaparecer, da contracultura, de uma poética da relação que dá a partir do encontro, do coletivo, do rito~reza, da festa e trabalho ao mesmo tempo, da oralidade, da cosmotécnica e ancestralidade; da pedagogia do corpo e não da cartilha.

Daquilo que é atravessado por Exu, por Catirina, por Mateus, por Zé de Moura e Maria Angelina, no contra fluxo do mundo racional, para dar vasão, pulsão ao sagrado, o feminino, o lúdico e o negro. Destarte, para massarear de brincar de Reis, mantendo vivo os corpos brincantes, as comunidades e territórios ancestrais, não como visto por muitos como folclore. A brincadeira do Boi de Reis é resistência, é contracultura, é política de encantamento. É cultural, é relacional. Nessa perspectiva, dou urro aos escritos de Glissant (2021, p. 149), ao falar da ordem, do movimento de ir de encontro, de ir contra, de pedir Línguas:

Seria interessante para o praticante das línguas inverter a ordem das perguntas e inaugurar sua abordagem lançando luz sobre as relações língua-cultura-situação no mundo. Ou seja, a partir da meditação de uma poética. Sem isso, ele corre o risco de andar em círculos em um código do qual insistiria em legitimar as frágeis premissas, em fundar 158 a cientificidade ilusória, enquanto as línguas, no concerto, já teriam escapado em direção a outras frutuosas polêmicas imprevisíveis.

Ou na contradança, na contracultura do mover-se a partir das mediações culturais, daquilo que parece ser singular, mas quando faz parte de um movimento cultural, amplia-se, torna-se plural. Glissant (2021, p. 198) aponta para:

Não se pode dizer que toda cultura particular constitua um elemento primeiro entre todos aqueles envolvidos na Relação, porque esta define os elementos assim dispostos ao mesmo tempo que os comove (os muda); tampouco se pode afirmar que cada cultura particular é unicamente conhecida em sua particularidade, pois não discernimos seu limite próprio na Relação. Cada cultura particular é motivada pelo conhecimento de sua particularidade, mas esse conhecimento não tem fronteiras.

Abro, à guisa de continuidade sem fim, tudo é **começo, meio, começo**: memórias dançantes em corpo de boi, corpo de Catirina, em legado é corpo, uma dança que se apresenta como herança vida da ancestralidade, como cosmotécnica, como recriação e reinvenção para se manter vivo e ancestral.

Nesse texto dançado, alguns termos foram cicerones para guiar essa construção. Vou apresentar o último começo da proposta, invertendo a ordem, porque como ensinou Nêgo Bispo, *a ordem pode ser qualquer uma*. Diante disso, costurei as seguintes salvas, momentos e Loas para escrever esse texto que “finalizo” com as ideias iniciais, com as primeiras costuras que dividi em dez passos para que a minha dança continue sendo Legado, a gira continua, as escritas se espiralam, a saber:

1. A terra quer, a palavra dança: vou construir este artigo como uma costura de memórias, brincadeiras e ancestralidades, nascidas do ventre da terra, dançadas no corpo~brincante e escritas com as fitas coloridas do Boi de Reis. A partir da apresentação realizada na mesa do ANDA 2024 – cujo tema foi “Começo, meio, começo: Ancestralidades e Cosmotécnicas” – e atravessado pelas ideias de Nêgo Bispo em *A terra dá, a terra quer*, o texto propõe um junteiro que gira entre a poética, a política e a pedagogia de danças que me atravessam desde o ventre de minha avó até os giros de minha sobrinha.

2. No tempo do terreiro: infância, Catirina e Maria Angelina: minha sobrinha Maria Angelina me tirou para dançar. E quando ela dança, minha infância rebobina. Vejo-me correndo no terreiro de

minha mãe, brincando sob sua saia, encenando um circo com papelões e sonhos. Foi nesse quintal que Catirina brotou pela primeira vez, não como personagem, mas como energia feminina pulsante, presente no corpo da minha avó, da minha mãe, da minha irmã.

3. Adolescência: a descoberta do Boi e o desejo da língua: durante a adolescência, ouvi minha mãe falar sobre a brincadeira do Boi de Reis. Corri para ver o boi do Mestre Jovelino dançar. Aquele corpo animal, aquelas fitas, aquela suspensão do tempo me hipnotizou. A vontade que senti era a de ser o Boi, ser Mateus, ser a própria Catirina. Eu queria comer a língua do boi. E não era fome: era desejo de fala, de existência, de dança.

4. Vida adulta e as pedagogias do corpo~brincante: brincar é uma forma de ensinar. Compreendi isso quando virei professor. A pedagogia do corpo~brincante não se aprende nos livros apenas. Ela é ensinada no corpo, na maruja dos gestos, nas danças que organizam o mundo pela desordem do riso. Minha sobrinha me educa. Minhas alunas e alunos me educam. Minhas ancestrais me educam. Meu corpo está em constante ensaio.

5. As mulheres da minha linhagem: um aquilombamento dançado: minha avó, minha mãe, minha irmã, minha sobrinha. Elas costuram meu corpo com suas saias. Elas moldam meu gesto com suas rezas e silêncios. Me tornei Catirina porque fui gestado por elas. O aquilombamento não é só resistência: é também herança, é também invenção. Carrego-as no movimento da cintura, na mão que abana, na lamparina que acendo com meus olhos.

6. Catirina como força simbólica e política: Catirina quer comer a língua do boi. Ela quer a palavra. Ela quer o gozo. Ela quer a ruptura. Através dela, percebo como as mulheres são empurradas à margem da brincadeira, mesmo sendo elas que a sustentam. Ser Catirina é enfrentar o Mestre e sua ordem. É desobedecer com graça. É dançar o grito.

7. A festa como cosmotécnica: Nêgo Bispo, saberes e gira: Nêgo Bispo ensina que a terra quer envolvimento. E a festa é a forma que o povo encontrou de se envolver. Boi de Reis não é só celebração: é tecnologia de resistência. A gira é pedagogia. A cantoria é epistemologia. O passo é método. Dançamos porque sabemos. Sabemos porque dançamos.

8. A dança como epistemologia: entre Exu e Mateus: Mateus, como Exu, é o atravessador. Ele desorganiza o brinquedo, mas é ele quem dá vida à roda. No meu corpo, Mateus e Catirina convivem. O sagrado e o profano se beijam. A dança é também pensamento, é também teoria, é também pesquisa. É na gira que eu estudo.

9. Corpo encruzilhado: memória, revolta e reinvenção: meu corpo não cabe nas normas. Ele é atravessado por memórias, por silêncios, por vozes que me chamam de Tião, de boi, de menino. Revolto-me contra os editais que nos silenciam, contra os mestres que apitam a ordem. Mas também reinvento, cuspidando a língua do boi que mastiguei, escrevendo com os restos da festa, dançando com os escombros.

10. Encerramento-começo: gira infinita: deixem-me dançar até o fim. Mas que fim? Se tudo é começo-meio-começo. Este texto não se encerra. Ele abre uma roda. Ele canta uma toada. Ele convida você a dançar comigo. Porque quem brinca não quer terminar. Quer continuar girando, em gira infinita, onde o boi nunca morre, Catirina sempre deseja, e a dança segue sendo a pedagogia mais bonita que já se dançou.

Este texto, esta toada, este junteiro... não termina.

Ele se espalha como riso de criança quando o circo chega, como poeira de dança no terreiro de barro. Ele se espalhou como legado. Como saudade que ensina. E se você chegou até aqui, aceite meu convite: Não feche o livro. Levante-se devagar. Abane as fitas no ar. A festa ainda está acontecendo. Ê Boi. Ê Catirina. Ê palavra que gira.

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

GLISSANT. Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MESA

A PRODUÇÃO DE DANÇAS PELOS INTERIORES DO BRASIL: CONTRACOLONIALIDADE E TERRITORIALIDADE

Prof. Dr. Alysson Amâncio (URCA)

Prof.^a Ms.^a Edeise Gomes (UESB)

Prof.^a Dr.^a Eleonora Motta (UFPeI)

Prof. Dr. Vanilton Lakka (UFU)



CAPÍTULO 5

Menos Pinas e mais Flávios, Jailsons, Gersons, Verusyas: a dança do interior do Brasil é vibrante

Alysson Amâncio (URCA)

O presente texto foi escrito para uma fala apresentada na Mesa II: “A produção de danças pelos interiores do Brasil: contracolônia e territorialidade”, no 8º encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, em novembro de 2024. O referido tema dialoga completamente com a minha trajetória profissional na dança, considerando que eu nasci e atuo em Juazeiro do Norte, interior sul do Ceará, região do Cariri, que fica aproximadamente 500 quilômetros de Fortaleza.

Início a minha fala a partir dos sonhos. o sonho é que em todas as macro e microrregiões do país nós tenhamos uma faculdade de dança. O sonho é que todas as escolas públicas e privadas tenham professores de artes, professores de dança. O sonho é que em todas as cidades brasileiras nós tenhamos pelo menos um teatro. O sonho é que todos os municípios possuam uma Secretaria de Cultura, um Plano Municipal de Cultura e que essa Pasta tenha pelo menos 2% de orçamento. O sonho é que haja editais e políticas públicas efetivas para todos os territórios.

Eu acredito muito nos sonhos, mas também acho importante pautar a realidade. E no tocante as questões supracitadas, o panorama lamentavelmente é muito diferente. A maioria dos territórios interioranos são desprovidos de todas estas questões expostas. Ou seja, o cenário ainda é que a maioria das formações em dança, a maioria dos equipamentos e instituições que fomentam a dança, a maioria das oportunidades estão de fato centralizadas nas capitais, nas macrorregiões.

Muitas vezes as produções das danças interioranas, descentralizadas são depreciadas em comparação aos trabalhos das capitais/grandes centros. Mas se não temos igualdades de direitos não podemos medir os méritos dessas danças pela mesma régua. A

meritocracia sempre vai ser atravessada pelas questões políticas/econômicas/sociais.

Muitas vezes, nós doutores, mestres, especialistas e graduados em dança, coreógrafos e professores renomados achamos que somos os únicos detentores do conhecimento e subjugamos os artistas/professores/espetáculos dos territórios interioranos, considerando seus trabalhos frágeis. Além da questão das oportunidades que não são as mesmas, nos provoço a pensar uma outra camada. Será que esses trabalhos são realmente frágeis ou será que o nosso olhar é guiado para um modelo específico de corpos, poéticas e estéticas de danças? Será que estamos olhando para estas danças interioranas com um olhar colonizador? E como se sentem os estudantes, profissionais que produzem as danças nos interiores?

Não é fácil estar distante dos ambientes mais providos das cenas artístico-culturais. Durante muito tempo, acreditei de fato que as artes eram valoradas a partir do cenário em que elas emergiam, práticas artísticas europeias/norte-americanas eram superiores às brasileiras, as do Sudeste melhores que as do Nordeste e as da capital Fortaleza eram mais importantes que as do interior sul do Ceará, onde eu vivia. Um sentimento/pensamento que me remete a ideia de colonialidade (Amancio, 2021).

Hoje eu penso completamente diferente e essa transformação é também fruto de uma luta coletiva. Durante muito tempo a dança do Ceará era a dança de Fortaleza. Nas duas últimas décadas, vários movimentos de dança tornaram-se visíveis e se estabeleceram no interior do Ceará. E aqui vou destacar três cidades, em Itapipoca, na periferia Gerson Moreno e Cia Balé Baião, em Paracuru, Flavio Sampaio e a Cia de Dança de Paracuru e em Juazeiro do Norte a ADC Dança Cariri fundaram escolas livres, criaram seus próprios festivais, publicaram livros, eventos diversos que revolucionaram suas localidades.

As danças destas três cidades interioranas cearenses, situadas em ambientes vistos como descentralizados, lidavam constantemente com a inferiorização e ausência de políticas culturais específicas para estes territórios, mas o cotidiano precário em vez de afundá-los acionou o desejo criativo de construir novas maneiras de existência. E com isso estes trabalhos estão gradativamente contribuindo para romper com o pensamento hegemônico de que só

existem ações relevantes de danças nas capitais, grandes centros urbanos.

Então é preciso sim que o sujeito que quer fazer dança no interior crie e produza a despeito da precariedade, movimento gera movimento, mas é preciso também que as pessoas que ocupam os territórios mais privilegiados entrem nessa luta. Convocando as ideias do nego bispo pensando em práticas contracoloniais (Dos Santos, 2023) vou aqui propor algumas ideias para horizontalizar estas relações entre espaços centralizados e descentralizados.

Intercâmbios pedagógicos

Vamos propor intercâmbios pedagógicos, mas eu falo de trocas mesmo, algo que vai e algo que vem, não só algo que vai. Por exemplo é muito comum no Instituto de Artes Dança Cariri a gente receber propostas de oficinas e espetáculos, profissionais querendo dançar e dar aula em nosso espaço em Juazeiro do Norte, mas eu conto nos dedos da mão quantos convites eu já recebi para dar aula em Fortaleza ou em outras capitais. Será que em quase trinta anos de dança eu não tenho nada para ensinar? Então vamos pensar parcerias que realmente potencializem ambos os territórios. E para isso escutem os fazedores destas danças interioranas, só eles/elas sabem de fato quais são as suas necessidades pedagógicas, criativas.

Visibilizar as danças invisibilizadas

Historiadores, documentem as histórias das danças interioranas dos seus estados, vamos parar de falar de Pina Bausch, nada contra Pina, eu amo. Mas é preciso visibilizar outros personagens, criar outros heróis. Publiquem estas histórias. Defendemos que os artistas/professores/fazedores das danças dos interiores do Ceará não podem ser vistos como articuladores importantes apenas para a dança local, a relevância de suas ações tem sim abrangência nacional. A narrativa precisa ser essa, a história da dança brasileira não pode ser a sua história econômica, restrita aos eixos Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte. As histórias das danças interioranas cearenses também são as Histórias das Danças do Brasil, das Histórias das Danças Universal, pois estes municípios interioranos construíram ações de extrema relevância para a dança brasileira/universal.

Ampliem a percepção curatorial

Curadores, programadores assistam os trabalhos destes

territórios. Tem muita coisa boa sendo produzida nestes ambientes descentralizados, mas que não circulam porque não conseguem furar a bolha.

Levar a dança para os territórios não outorgados.

Artistas da dança proponham residências artísticas, criações conjuntas, proponham circulações nestes territórios. É lindo circular nos SESC's de São Paulo no Itaú Cultural. Mas é bonito levar nossas danças para esses lugares interioranos também. E Se lá não tiver linóleo, dança sem linóleo, se lá não tem a luz ideal, faz sem a luz mesmo. É muito importante construir outras pontes cênicas.

E por fim desejo que todos compreendam que as cidades do interior, do Brasil ambientes ditos descentralizados/periféricos são tão importantes quanto as capitais, ditas grandes centros, são apenas distintas nas suas organizações e geografias. As precariedades existentes são consequência da falta de políticas públicas e de organização civil, e cabe a nós também lutarmos por ela.

Acredito que estamos vivendo um tempo de transição, felizmente, cada vez mais percebemos a sociedade discutindo questões basilares, tais como o racismo estrutural, a desigualdade de gênero, a diversidade. A Dança também tem repensado esse corpo colonizado, estamos cada vez mais pensando a acessibilidade, o etarismo, a despadronização dos corpos. E é importante também repensar as territorialidades. Assim como estamos quebrando o pacto da branquitude, também precisamos romper o pacto da centralidade.

Viva Flávio Sampaio em Paracuru, Viva Gerson Moreno de Itapipoca, viva Verusya Correia de Itacaré, viva Jailson Lima e André Vitor em Petrolina, viva o Coletivo Tripé de Juazeiro da Bahia, viva o Instituto de Artes Dança Cariri em Juazeiro do Norte. Viva a todas as pessoas que lutam para transformar sonhos em realidades e desbravam nos territórios descentralizados, viva a ANDA!

REFERÊNCIA

AMANCIO, Alysson. **Danças de Enfrentamento: redes de ocupações e resistências no interior do Ceará**. Expressão Gráfica e Editora, Fortaleza. 2021.

DOS SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. Editora UBU, 2023.

CAPÍTULO 7

A PRODUÇÃO DE DANÇAS PELOS INTERIORES DO BRASIL – sobre o curso de Dança na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof.^a Ms.^a Edeise Gomes Cardoso Santos (UESB)

A Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) foi instituída pela Lei Delegada nº 12, de 30 de dezembro de 1980, e possui uma estrutura multicampi no interior do estado da Bahia, com sede na cidade de Vitória da Conquista e campi nas cidades de Jequié e Itapetinga. A instituição tem como missão realizar, com efetividade e qualidade, o ensino, a pesquisa e a extensão, produzindo, sistematizando e socializando conhecimentos para a formação de profissionais-cidadãos, visando à promoção do desenvolvimento humano e da sustentabilidade ambiental.

Atualmente, a UESB oferece 47 cursos de graduação e 29 cursos de pós-graduação *stricto sensu*, dos quais 22 são de mestrado e 7 de doutorado. Nas últimas décadas, a universidade também disponibilizou mais de 60 cursos de pós-graduação *lato sensu*.

Em 2010, a UESB implantou o curso de Licenciatura em Artes (com formação em Dança ou Teatro), no campus de Jequié, autorizado pela Resolução CONSEPE nº 84/2008, publicada no Diário Oficial do Estado em 23 de dezembro de 2008. É importante ressaltar que, antes de 2010, toda formação em Dança na Bahia existia apenas na UFBA, em Salvador. A criação do curso de Artes no interior do estado facilitou a formação do público local na área, sem a necessidade de migrar para a capital, promovendo a descentralização da formação artística na Bahia.

Entre 2011 e 2012, houve uma grande reforma curricular, resultando no desmembramento do curso, conforme a Resolução CONSEPE 28/2012, publicada no Diário Oficial em 15 de julho de 2012. O novo Curso de Licenciatura em Dança possuía carga horária total

de 3.530 horas, com 20 vagas anuais e regime de ingresso anual, sendo as matrículas definidas por disciplina em regime de crédito e obedecendo à semestralidade.

Este ano, em busca de atender às diversidades da formação e às exigências das leis da educação superior do governo federal, estamos na terceira reforma curricular. Em comparação ao primeiro projeto, houve muitas alterações, mas ainda permanecem disciplinas com tronco comum nos primeiros e segundos semestres dos cursos de Dança e Teatro. O curso atualmente completa 13 anos de implementação.

No início, o ingresso era exclusivamente por vestibular e prova de habilidades específicas. Para ampliar e democratizar a entrada de discentes, as habilidades específicas foram retiradas em 2018, pois compreendemos que essas habilidades podem ser construídas e despertadas no processo de formação. No mesmo ano, também houve a adesão ao Sistema de Seleção Unificada (SISU), como política da universidade para ampliar ainda mais o acesso ao curso.

Em 2017, houve o primeiro reconhecimento do curso, e atualmente estamos caminhando para a renovação desse reconhecimento, que, devido à pandemia, mudanças de governo e exigências de adequação das licenciaturas, ainda está em andamento.

O curso conta com oito professores; atualmente, temos sete contratados, sendo a maioria mulheres. Do total de docentes, quatro são negros e, entre os três restantes, dois são gays, o que nos faz refletir e agir como uma área que busca combater aspectos importantes da nossa formação social, como racismo, machismo e sexismo, a favor de uma sociedade mais diversa e justa.

Sabemos que as artes na academia ainda precisam quebrar muitas barreiras impostas pelo pensamento científico. Ao se falar de Dança, esses limites se tornam ainda maiores pela supremacia de um pensamento cartesiano e pela consequente falta de compreensão do corpo/dança como produção de conhecimento.

A pandemia e a instabilidade política do nosso país trouxeram um quadro de desencanto para a academia, especialmente nas artes, onde todo pensamento que exigisse criatividade, reflexão e pesquisa foi sucateado. Todos lembram do 8 de janeiro, né? Esse adoecimento e vulnerabilidade se agravaram especificamente em nosso curso, com

a saída conturbada de uma de nossas docentes do quadro de professores. Lembram que éramos oito?! Isso nos deixou perplexos e expostos, tanto com o contexto externo quanto no interno da universidade.

Em meio a essa conturbação nos anos de 2023 e 2024, assumi a coordenação do Colegiado de Dança. Avaliando nosso contexto, nessa gestão, queria recuperar o sentido de nossa escolha por esta área do conhecimento. Queria que relembrássemos como a Dança nos transformou como seres humanos, e que era possível uma outra forma, menos violenta, de existir dentro do ambiente acadêmico. Tudo era uma tentativa de continuar dançando/gerindo com sentido.

Assim, traduzi os princípios da minha pesquisa de doutorado — uma metodologia afro-referenciada para a criação em/com/para Dança, o **ATERRAR** — onde olhar com detalhe é um dos pressupostos, entendendo que: “quanto mais profundas as raízes, mais alto alcançamos”. Então, traduzi os princípios da metodologia ATERRAR em ações para a gestão do Colegiado de Dança.

Um dos primeiros princípios é a TERRA, que está relacionado ao “T” de Território, “E” de Escuta de si, “R” de Referências, “R” de Rito e “A” de Ancestralidade.

Começamos **territorializando** nosso espaço do colegiado, colocando naquele ambiente nossa assinatura e organização estética. Compreendendo estética para além de objetos e imagens, mas também cheiro, textura, sabor, entre outros. Assim, nas paredes foram expostas fotos de espetáculos, uma galeria dos egressos com fotos de beca na formatura, uma mesa grande com cadeiras ao redor, toalha de mesa, flores, almofadas, frigobar, micro-ondas, espaço do café com xícaras, cafeteira, pote de biscoitos e uma estante de madeira crua com livros e TCCs para consulta. No lado de fora, murais com os objetivos do curso, grupos de pesquisa e extensão. Era uma tentativa de trazer uma ambientação afetuosa, com aconchego e leveza, como casa de vó em tempos de tensão.

A **Escuta de si** estava associada a reuniões que potencializavam as decisões coletivas, questionários de avaliação para os discentes do curso e aos eventos do *Café com Dança*, que também eram uma forma de diálogo mais íntimo com toda a comunidade de dança, ocorrendo no início e no final de cada semestre, como momentos de planejamento e avaliação. Escutar é um caminho para

direcionar próximos passos. Nas religiões de matriz africana, os momentos de silêncio e escuta interna são fundamentais para a efetivação de uma iniciação.

As **Referências** surgiam nas ações de extensão, com convidados da área da Dança que trocavam experiências com nosso curso, como a chegada de Nadir Nóbrega²⁶ para a abertura do primeiro semestre de 2023; Bruno de Jesus²⁷ na Semana da Dança; o grupo Casa 4²⁸ e o pesquisador Elivan Nascimento²⁹ no evento *CidarteSol* em 2024. Projetos como *Danças Negras Educam*, liderado pela professora Vânia Oliveira³⁰, e o projeto *Oralityras do Odebre*³¹, que promoveram trocas entre professores de danças negras da instituição, discentes e convidados como o pesquisador Jorge Silva³². A sabedoria "Sankofa" está presente nessas ações: aprender com o passado para construir o futuro. Saber quem veio antes ou aprender com nossas referências nos potencializa para um presente e um futuro mais próspero e consciente.

O **Rito** estava no encontro cotidiano com discentes e docentes em nosso colegiado. Sempre de portas abertas, disponibilizávamos um cafezinho e o afeto necessário para tornar nossos dias mais leves, mesmo em meio a muito trabalho burocrático. Nas culturas afro-referenciadas, o rito está no fazer do dia a dia — rezar, cantar, lavar — nas reverências aos visíveis e invisíveis. O rito é o que nos faz

²⁶ PHD em Artes Cênicas -Dança no PPGAC/UFBA pelo PNPd/CApES. Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em: 1) Metodologia do Ensino Superior pela Faculdade de Educação da Bahia; 2) Desigualdade Social e Educação História/Ufba; 3) Artes- UNEB/SEC. Atualmente é Professora Adjunta Aposentada da Universidade Federal de Alagoas

²⁷ É bailarino, coreógrafo, cantor e compositor. Pesquisador das culturas negras e periféricas. Licenciado em dança (UFBA, 2014), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA, 2016), Mestrado em Dança (2020) e atualmente cursando o Doutorado em Dança na Universidade Federal da Bahia, na qual atuou como professor substituto (UFBA, 2020 /2021). Idealizador e diretor da Plataforma Nacional de Artes Negras. Educador no projeto Axé – Centro de Defesa e Proteção à Criança e ao Adolescente.

²⁸ O grupo Casa 4 vem despontando no cenário nacional por seu caráter pioneiro e inovador de promover dança de salão para o público LGBTQIA+, criando uma grande rede profissional e de afetos durante sua trajetória.

²⁹ É bailarino, coreógrafo e professor de dança. Como bailarino atuou com as cantoras: Aila Menezes, Juliana Ribeiro e Maristela Muller, integrou o corpo de bailarinos do cantor Carlinhos Brown e da cantora Anitta. Cursou Hip Hop, Dancehall e Sexy Jazz Funk com as bailarinas da Beyoncé no Hip Hop Brasil, em Brasília. Atualmente tem se dedicado à difusão das Danças Urbanas/Pop Dance Heels pelo país.

³⁰ Mulher Negra; Filha de família negra; Mãe; Avó; Candomblecista; Artista; Rainha do Bloco Afro Malê Debalê, eleita nos anos 2000 e 2006. Princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê, eleita nos anos 2001 e 2014; Licenciada em Dança, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança e Mestra em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Especialista em História Social e Cultura Afro brasileira pela UNIME; Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi institucional em Difusão do Conhecimento - DMMC/UFBA-IFBA-LNCC-UEFS-SENAI-CIMATEC

³¹ Órgão de Educação e Relação Étnica

³² É um grande artista e coreógrafo baiano. Em mais de 30 anos de carreira ele faz um trabalho de resistência na Bahia, com iniciativas consistentes e um estilo absolutamente próprio.

permanecer no tempo.

A **Ancestralidade** se manifesta no conjunto de ações e repercussões que surgiram ao longo da coordenação, que potencializavam cada vez mais nossa caminhada, como se existisse uma força maior conduzindo nossos passos e ações. A complementariedade de nossa existência no mundo é uma forma de perceber a manifestação da ancestralidade: uma “engrenagem” invisível onde tudo vai se ajustando, como se o caminhar desse o caminho.

Um outro princípio do Aterrar é o **ERRAR**. Muitos me questionam: como assim, *errar*? Falo da permissão de errar como a possibilidade de experimentar os processos em nossa errância pela vida. Nessa sociedade, para nós, negros e negras, não é permitido errar, experimentar. Existe um futuro fadado para nossa população — geralmente o de servir.

Ao trazer a permissão de errar como princípio, busco humanizar nossa caminhada, não sendo reféns de uma perfeição exigida para agir. Quando coordenei, fiz de conta que sabia o que estava fazendo. Arrisquei programas e eventos grandiosos, ao meu ver, em nosso curso. Performei uma competência que nem sabia que tinha — e não é que deu certo?

O abril, mês da Dança em 2023, com o slogan “Dançando juntas, movemos montanhas”, foi um marco para a autoestima do curso, tanto internamente quanto externamente, dentro da instituição. Nesse evento, realizamos ações semanais com karaokê, mostras artísticas e aulas abertas, culminando na Semana da Dança, com oficinas de estilos variados; mesas com pesquisadores, professores, egressos, artistas e discentes; mostras artísticas de profissionais e amadores de toda a região do Sudoeste da Bahia, exposição fotográfica e lançamento de livros. Lançamos o *Práticas de Docências: 10 anos do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia*, organizado pela professora Iara Cerqueira. A instituição participou ativamente de toda a nossa programação e ficou maravilhada com tamanha produção artística e acadêmica que promovemos.

Continuando essa errância, na Feira do Vestibular (FeVest), que acontece em outubro na UESB com todos os cursos da instituição, decidimos assumir uma nova presença nessa ação, trazendo mostras

de dança e aulas abertas interativas, além de uma organização estética do nosso estande, que não só interessou os futuros discentes, mas também atraiu outros cursos, que passaram pelo nosso espaço e conheceram, com mais detalhe, nossa comunidade, currículo e ações artísticas e pedagógicas.

O programa de extensão **Engenho de Composição**³³, outra ação potente que existe há muito tempo em nosso curso, abrange muitas atividades: seminários de criação³⁴, mediação cultural³⁵, mostras artísticas e didáticas³⁶, interfaces poéticas³⁷, diálogos da cena³⁸ e formação de produção artística. Com duração de um ano, assumi também a coordenação do Engenho nesse período. Com tantos compromissos, fizemos nossa parte — e entregamos até mais do que estava no projeto. Aprendemos muito com os erros e acertos da execução desse programa gigantesco. Assim, experimentar outras formas de estar nesse espaço nos trouxe autonomia para a escolha, sensação de pertencimento, acompanhada de autoestima e reconhecimento — aspectos muito importantes para estimular o comprometimento de nossa comunidade de dança a continuar potencializando nossa arte dentro e fora da instituição.

O princípio **AR**, do Aterrar, diz que precisamos ocupar todos os espaços. O ar está em todo lugar. Ao refletir com a epistemologia negra, compreendemos que lugar de poder também é o nosso

³³ O Engenho de Composição é um programa de ações continuadas idealizadas no intuito de potencializar, difundir e compartilhar com a sociedade civil e comunidade acadêmica as produções artísticas, didáticas e acadêmicas sistematizadas e veiculadas no seio dos Cursos de Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro da UESB/Jequié

³⁴ Os Seminários de Criação oferecem ao público o contato direto com a pesquisa artística e a pesquisa acadêmica em Dança e Teatro. Possibilita ao público o contato com o avesso da obra, o seu processo, as ideias em construção. A iniciativa busca também estimular a apreciação estética entre estudantes do ensino Fundamental II e Médio das redes pública e privada de Jequié, por meio de intervenções de mediação cultural que aproximem as ações do Ensino Superior à Educação Básica.

³⁵ A mediação cultural em 2023.2 estava relacionada a entrarmos em contato com as escolas estaduais de Jequié, informando sobre nossa ação de seminário de criação. Disponibilizar ônibus para pegar e levar discentes das escolas que aceitaram assistir, trocar e se encantar com o seminário de criação que aconteceram nos dois turnos do dia 31 de outubro de 2023

³⁶ As Mostras Artísticas e Didáticas, nesta edição de 2023.2, apresentou 4 espetáculos. Uma semana inteira de atividade cultural gratuita. Na seção proposta pelo Engenho de Composição, o público externo a UESB tem acesso livre aos docentes, discentes e artistas convidados, para trocar informações e desenvolver um olhar crítico para a arte. São ações de caráter formativo de uma pedagogia do espectador, em que a obra de arte é alvo de reflexão, contextualização e análise.

³⁷ As Interfaces Poéticas são apresentações, mostras, exposições resultados de disciplinas ou ações artísticas de pessoas da comunidade, que podem ser apresentadas durante o Engenho de Composição entre um espetáculo e outro. Promovem uma vivência próxima entre público e discentes, ambos em processos de formação e permite a exposição de pesquisas acadêmicas dos discentes, muitas das quais envolvem processos educacionais, visto que os cursos de Teatro e Dança são licenciaturas.

³⁸ Os Diálogos da Cena realizam um debate mais amplo acerca das obras, contextualizando-a não só por intermédio daquele que a produz, mas também por aqueles que pensam, discutem e apreciam arte, democratizando o processo de evolução do saber ao colocar num mesmo espaço docentes, pesquisadores, artistas, discentes, público em geral, todos com igualdade de voz.

espaço. Diferente do errar, que está no experimento da vida, o ar tem uma intenção nítida por onde passa, compreendendo o que entrega e quase sempre o que se espera minimamente numa relação³⁹.

Uma das ações do princípio Ar foi a ativação das redes sociais do colegiado, onde passamos a divulgar, estrategicamente, as atividades, processos e produtos do curso de Dança, tornando-nos mais visíveis para o mundo. Outra ação — e acredito que a principal — foi a participação do colegiado de Dança no processo de internacionalização da universidade, com o Instituto ISARC de Moçambique. Fizemos parte da comissão para receber os diretores internacionais, mediamos a mesa com eles e finalizamos esse encontro com a apresentação de um espetáculo de dança para a comitiva. Esse processo também proporcionou ao colegiado de Dança — representando os colegiados da UESB — uma viagem a Moçambique para um intercâmbio cultural e acadêmico de intensos 12 dias, com apresentação de pesquisas e trocas artísticas por meio de oficinas e mesas de discussão. O ar se compromete, a partir das relações, com seus passos, ações e intenções durante o processo.

O último princípio do Aterrizar é o **ATÈ**, que representa os limites estabelecidos para evitar invasões — as avaliações necessárias para definir o contorno da obra; neste caso, para realizar a transição da gestão após dois anos de coordenação intensa. Como reflexão filosófica afro-brasileira, é muito importante saber nossos limites e dar limites ao outro, para não sermos invadidos — numa busca de descolonizar nosso inconsciente e nos tornarmos protagonistas de nossas ações.

Associo a esses limites todo o trabalho técnico do colegiado: evitando o acúmulo de tarefas ao cumprir os prazos, participando ativamente das reuniões com as instâncias superiores e mantendo um diálogo saudável e justo com elas. Estávamos conscientes de nossos direitos e deveres e sabíamos perceber e trazer para o diálogo quando esses acordos fossem burlados. Esse princípio também se relaciona com a avaliação da gestão sobre o perfil dos discentes (ingresso, egresso, evasão e permanência), o contato com aqueles que tinham poucas disciplinas pendentes para formar, elaborando juntos um plano de conclusão do curso e finalizando etapas necessárias para

³⁹ Sabendo que não é uma ação de causa e efeito, mas de relação que pode nos trazer infinitas possibilidades ao nos permitir afetar e ser afetado no encontro.

que estes profissionais de dança assumissem o mercado de trabalho diplomados.

Essa delimitação também está ligada à autonomia, decisão e protagonismo do curso. Devido ao forte vínculo com o curso de Teatro, muitas ações eram associadas a este. Ao promover atividades independentes, sem a “muleta” do curso parceiro, ampliamos a possibilidade de ações e nos tornamos inspiração para outros. Isso significa que estabelecemos limites mais claros entre os cursos, embora muitas ações continuassem coletivas e colaborativas — algo muito saudável para nosso processo formativo.

Ao assumir a coordenação do colegiado, desejava reacender a motivação de todos — professores e discentes —, recordando o motivo da escolha pela Dança, visto que estávamos bastante fragilizados pelos últimos acontecimentos. A partir de uma perspectiva afro-referenciada, traduzindo a metodologia ATERRAR de método de criação em/com/para dança para a gestão acadêmica, busquei potencializar o cuidado mútuo, um olhar afetuoso aos nossos, tornando-nos visíveis e potentes interna e externamente ao curso — e para além dos muros da UESB. Trouxemos a coletividade e o compromisso como força motriz de nossa ação, pulsação e movimento.

Por vezes, as paredes cinzas das universidades, os afazeres burocráticos, a amargura de tempos difíceis e a correria da vida contemporânea nos fazem esquecer que estamos num curso de arte. Retornar ao movimento, com compromisso e intenção, nos permitiu fortalecer o sentimento de pertencimento e, sem dúvida, o ressurgir do encantamento interno e externo que a arte promove nos ambientes.

Durante essa trajetória, é evidente a mudança multiplicadora que o fazer artístico, pedagógico e de gestão afro-referenciado no interior da Bahia provocou ou rememorou: a autonomia e a autorização dos discentes para desenvolverem seus projetos pessoais; a participação em encontros acadêmicos, editais de cultura e apresentações em diversos espaços da cidade. Os professores retomaram seus projetos de pesquisa, motivados por uma força coletiva de entrar em movimento e promover eventos que envolvem o individual e o coletivo. Escolas de dança locais e grupos independentes passaram a dialogar de forma mais próxima com a

universidade, promovendo eventos em conjunto ou com colaboração para fortalecer nossa arte. O despertar da produção de trabalhos cênicos e acadêmicos a partir de saberes locais nos fez compreendê-los como grande potencial artístico e de conhecimento.

Existe um oríkì de Ikú que nos conta que “a dança venceu a morte”. Isso porque, quando estamos parados ou paralisados, morremos por algum instante. O movimento é vida — a possibilidade de começo-meio-começo. É processo alongado com errância, e também comprometimento e intenção. Ao ATERRAR, saímos da superfície, entramos no interior, relembramos quem somos e nos permitimos ser.

Muito prazer, somos o primeiro curso de Licenciatura em Dança no interior do Estado da Bahia.

CAPÍTULO 8

Danças em Pelotas/RS: o que dizer da dança no sul do sul?

Prof.^a Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)

A produção de danças no Brasil, especialmente nos interiores, ao que percebo, carrega uma riqueza histórica e cultural que revela as complexas relações entre colonialidade, territorialidade e a luta por visibilidade das identidades marginalizadas. No contexto de Pelotas (RS), cidade localizada no sul do país, a cena da dança se constrói de maneira multifacetada, refletindo as tensões entre a tradição da arte erudita e a invisibilização especialmente das culturas afro-brasileiras e populares.

Assim, minha fala nesta mesa busca compartilhar algumas das minhas percepções sobre o contexto de produção de dança em Pelotas, levando em consideração as dinâmicas socioculturais locais, os desafios enfrentados pelos grupos artísticos, espaços de ensino e práticas de dança e as ações da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), mais especificamente do Curso de Dança-Licenciatura (a que me vinculo desde 2010) e da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, via Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio (na qual tenho atuado desde 2021), na formação e articulação desses movimentos. Importante demarcar que tais percepções também são atravessadas pelas minhas vivências dentro dessas dinâmicas socioculturais locais uma vez que sou uma pelotense nata, branca, de origem social privilegiada, ligada à dança pelo contexto do balé e do encantamento pelo carnaval (que, do ambiente dos clubes sociais que eu frequentava, estabelecia contato com a comunidade das entidades carnavalescas de rua). Ao mesmo tempo, pessoa que saiu de Pelotas por doze anos, experienciando alguns dos muitos outros Brasis que temos no potente nordeste do nosso país. Especialmente os oito anos em que morei em Salvador/BA, onde fui estudante de graduação pós-graduação em dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atuante em projetos por diferentes locais da cidade, professora na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e onde me

tornei mãe e conheci múltiplas pessoas e realidades distantes da vida em que esta pelotense bailarina se criou, foi período importantemente transformador da minha visão de mundo e da minha visão de dança, oportunizando que eu fuisse algumas das muitas bolhas que a minha condição social sempre alimentou.

O retorno a Pelotas, em 2010, depois deste distanciamento e experiências, e a vinculação de trabalho ao contexto universitário da UFPel no Curso de Dança-Licenciatura permitiram a reaproximação com o contexto da dança da minha cidade natal com olhar muito mais crítico para perceber as referências multiculturais e as contradições que o constituem, exercício que segue constante e no qual sempre me percebo aprendendo.

Pelotas: uma cidade multicultural e contraditória

No meu modo de perceber, Pelotas é uma cidade marcada pela contradição. Conhecida como a “Princesa do Sul” ou a “Atenas do Sul”, ela carrega uma imagem ligada à arte erudita, ao mesmo tempo em que abriga uma grande população negra – é considerada a segunda maior do Estado, atrás apenas da população negra de Porto Alegre. Esta dicotomia reflete um processo histórico de marginalização e invisibilização da população e da cultura negra, e de outras culturas, não pertencentes àquela erudita, característica da elite branca da cidade, centrada nas referências europeias e estadunidenses, mas que é, ao mesmo tempo, local marcadamente constituído pelos valores e sabedorias afro-referenciadas, cuja força, saber e potência de trabalho edificou, edifica e mantém Pelotas viva, resistindo e se afirmando perante as estruturas de apagamento social que ainda fortemente estruturam as suas relações locais. Visibilizar e valorizar a presença de saberes da ancestralidade negra na história dos famosos doces de Pelotas, nas diversas manifestações da cultura *Hip Hop* entre *Djs*, *graffitis* e grupos de danças de rua da cidade, juntamente com a cultura dos bailes como são as **Sextas Black** no Mercado Público Municipal e o reconhecimento de marcas das religiões de matriz africana, a exemplo do Tambor de Sopapo, nas práticas sociais e culturais, têm sido alguns dos caminhos de luta

para reescrever o sentido cultural de ser pelotense.

Ao mesmo tempo, ao longo da constituição da cidade, diversas outras comunidades culturais – a exemplo de portugueses, alemães, libaneses, italianos e judeus – também contribuíram para a pluralidade cultural que Pelotas tem, mantendo vivos seus núcleos sociais e festas tradicionais, muitas delas com forte presença de grupos de danças típicas.

Essa diversidade plurireferenciada é visível nas diversas manifestações de dança que coexistem na cidade: com o balé clássico e o jazz como fortes frentes de práticas de dança, seguidos pelo crescimento das práticas de dança do ventre e de danças de salão; com as importantes iniciativas de práticas contemporâneas de dança que guardam sua marca na história da dança cênica pelotense e que ainda reverberam; com o carnaval de escolas de samba, blocos, bandas; com as danças nas religiões de matriz africana e danças do movimento *Hip Hop* como a resistência e renovação da riqueza da cultura negra; com as crescentes danças nas igrejas evangélicas da cidade; com os grupos de danças típicas já citados; e com as internadas dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs).

No entanto, na minha percepção, a cidade ainda enfrenta desafios significativos. A classe artística trabalhadora da dança, por forças internas e externas, ainda não conseguiu construir organização política coletiva coesa que reflita conquistas e avanços para o campo. Além disso, vivenciamos uma cidade com a falta de espaços cênicos adequados. Dos dois teatros existentes em Pelotas, o **Teatro Sete de Abril** (de 1834) é equipamento cultural municipal fechado para restauro há mais de 15 anos e o **Teatro Guarany** é teatro privado que permanece sob a gestão da família que o construiu no início do século XX, o que dificulta um acesso mais democratizado ao espaço.

A UFPel, com a criação da graduação em Dança, em 2008, potencializa possibilidades de colaborar na renovação e na reconstrução das lógicas de práticas e produção em dança na cidade. Ao longo dos mais de 15 anos de existência, a graduação vem se transformando na medida em que busca se conectar mais e mais e busca perceber mais e mais a história do contexto múltiplo de danças da cidade, para que o trabalho de formação de professores/as de dança para a educação básica, com o que se compromete a licenciatura, cumpra-se de forma a construir sentido na atuação de

egressos e egressas nos espaços educacionais e na cena cultural local, conforme concursos e contratações permitem. Mais recentemente, a construção de um novo prédio para o curso de Dança dentro da UFPel (inaugurado em agosto de 2024) representa uma expectativa de transformação nesse cenário pelo potencial de ser, também, equipamento cultural disponível e acessível à comunidade.

Movimentos e quebra de invisibilidades

Percebo Pelotas como uma cidade que ainda insiste, em muitos momentos, em se manter a “Princesa”, a “Sinhazinha”, a “Atenas do Sul”, com muito ainda a se revisitar e se reconstruir em termos de ressignificação das relações sociais. Contudo também identifico importantes movimentos que têm atravessado o cotidiano das danças da cidade trabalhando, cada um à sua maneira, pela quebra das invisibilidades, preconceitos, faltas de oportunidades e desvalorizações, por tanto alimentadas.

Seguimos com a Pelotas do balé mas que, a partir de 2006, exercita o *script* do projeto social, através da tradicional **Escola de Ballet Dicléa Ferreira de Souza**, espaço formativo de dança com 65 anos de funcionamento ininterruptos, quando propõe, em parceria com a Prefeitura Municipal, o **Projeto Magia da Dança**, recebendo crianças da rede pública municipal para o aprendizado regular de balé e participação em espetáculos e viagens de dança.

Temos a Pelotas herdeira das artistas Beka Kanaan e Berê Fuhro Souto, que próximo dos anos de 1990 demarcaram espaço da dança-teatro no contexto cultural da cidade, influenciando a produção de uma dança mais contemporânea, com abordagem artística inovadora, nas produções locais.

Mas antes disso, durante as décadas de 1980 e 1990, diversos outros movimentos já começaram a desafiar as normas estabelecidas, criando alternativas para a produção e disseminação das outras múltiplas danças de Pelotas. E aqui destaco o importante e fundamental protagonismo de pessoas negras da dança da cidade que atuam para dar visibilidade às importantes referências deste contexto cultural fundante do contexto social pelotense.

Um marcante passo para a construção dessa nova narrativa foi dado por figuras como Maritza Flores, que, como professora de Educação Física no **Colégio Municipal Pelotense**, fundou a **Mostra de Dança Escolar** nos anos de 1990. Este evento, que aconteceu sequencialmente por 15 anos e que passou de uma tarde de encontro de alguns professores da rede municipal de ensino a uma semana de apresentações e oficinas de dança em teatro da cidade, tornou-se um marco na visibilização das danças locais produzidas a partir de espaços escolares e do protagonismo de estudantes e professores/as. Atualmente, Maritza juntamente com o Mestre Griô Dilermando coordenam a **Ong Odara - Centro de Ação Social, Cultural e Educacional**, projeto da comunidade que tem o objetivo de ressignificar e valorizar a cultura negra da cidade a partir de uma militância com arte, educação e ação social, permeadas pela potência do Tambor de Sopapo.

Além deste importante movimento, artistas como os do grupo **Piratas de Rua**, sob a liderança de Vovô (Uanderson Farias, fundador do Piratas de Rua), impulsionaram as danças de rua na cidade. O grupo **Trem do Sul**, com projeção nacional e participação em eventos de âmbito internacional de danças deste gênero, é uma referência, principalmente na primeira década dos anos 2000, e nasceu de participantes das ações protagonistas que Vovô visibilizou em Pelotas. Atualmente, Vovô é uma referência na dança atuando como professor em SC e como jurado em diversos eventos de batalhas de dança no Brasil e América Latina.

Outro nome fundamental para a cena da dança afro-brasileira da cidade é Daniel Amaro, cuja atuação no ensino e na produção de danças de matriz afro (de relação com as religiosidades e com forte conexão com o carnaval local) ajudou a moldar a identidade da cidade nesse campo. Há mais de 40 anos criou a **Cia. de Danças Daniel Amaro** com o propósito de ser resistência e reivindicação devido à inexistência ou baixa participação de negros e negras em escolas de dança da região, forma de acolher essas pessoas que não encontravam espaço em outros lugares e de promover práticas de dança relacionadas com matrizes culturais africanas. Algumas gerações de pessoas que com ele tiveram formação já passaram pela graduação em dança e hoje já desdobram os ensinamentos recebidos. Daniel hoje também atua na equipe de gestores da cultura

da cidade, no grupo de pessoas da Secult/Pelotas que assumiu em janeiro de 2025.

Esses movimentos, predominantemente realizados por esforços próprios (mesmo que em algumas instâncias existindo convênios e parcerias com o setor público ou patrocínio privado), fomentaram geração que passou a transitar e alimentar o Curso de Dança da UFPel, criado em 2008. São muitas as pessoas da cidade e região que acessam o curso e apontam a relação com uma destas pessoas ou projetos como mobilizadores para buscarem a graduação.

UFPel: dança e comunidade

Percebo a criação do curso de Dança da UFPel como importante para a cidade, representando uma tentativa de integrar a produção artística local com a formação acadêmica e a reflexão crítica sobre as questões sociais e culturais de Pelotas. Apesar do corpo docente ser composto predominantemente por professores/as de fora da cidade, nossas práticas de ensino, pesquisa e extensão vem buscando atender às demandas e necessidades do território, fortalecendo a relação entre a universidade e a comunidade local, acolhendo novas frentes de dança que chegam e, principalmente, buscando valorizando o que ao longo da história foi, infelizmente, velado e escondido.

No âmbito do Curso, destaca-se a presença do professor negro Manoel Timbaí, que, em 2019, foi aprovado em um concurso destinado a práticas e saberes afrocentrados em dança. Este concurso contribuiu marcadamente para a mudança de paradigma na constituição das bancas e na avaliação dos concursos docentes da UFPel e reflete uma das ações de esforço institucional contínuo para a adoção de multiplicidades epistêmicas na universidade. Além disso, o Colegiado do Curso tem se posicionado como uma instância de questionamento das políticas públicas locais, especialmente em relação à oferta de concursos e à inclusão de conteúdos de dança nas provas para professores de arte nas escolas públicas. Já podemos indicar que temos um número considerável de pessoas egressas atuando nas redes municipal e estadual de ensino, além de um aumento de receptividade para estágios curriculares e para ações como foram as decorrentes do **Programa Residências Pedagógicas**

e como tem sido as ações desenvolvidas pelo **Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)**.

Nosso grupo de docente desenvolve diferentes frentes de atuação com a comunidade da cidade, através de projetos de extensão e pesquisa, que atentam para o contexto múltiplo de danças na cidade, sobre o que já falei: **NUFOLK - Núcleo de Folclore e Danças Populares; Projeto Dançar A2; Projeto Lua; Festival Internacional de Videodança; Projeto Turno 2, Tátá Núcleo de Dança Teatro, Projeto Pedagogias Possíveis, Projeto Dança no Bairro** são alguns desenvolvidos, além das montagens cênicas e atividades pedagógicas curriculares realizadas nas escolas e espaço não formais de ensino das regiões centrais, bairros e região da colônia.

Pela PREC, nesta relação da minha atuação na Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio com a Dança, temos buscados algumas frentes de trabalho com maior aproximação com a comunidade e de ampliação das referências culturais e sociais locais na Universidade. Com uma equipe muito socialmente engajada, concretizamos a criação do **Espaço de Arte Popular: Encontro de Saberes**, temos feito mobilizações para a retomada da **Mostra de Dança Escolar**, e já temos assinaturas de termos de intenções com os coletivos do Carnaval, com o **CDD – Centro de Desenvolvimento do Dunas** (bairro com grande volume das pessoas trabalhadoras da cidade, com extremo protagonismo de organização política, social e e artística). Além disso, desde 2023 temos capitaneado **Ciclos de Atividades de Educação Antirracista na UFPel** com atividades de formação e engajamento da comunidade universitária, em termos de permanência e senso de pertencimento, através de ações e parcerias culturais e artísticas.

Desafios e Protagonismo

Apesar dos avanços, o cenário da dança em Pelotas ainda enfrenta grandes desafios. A luta contra a invisibilidade das danças populares e afro-brasileiras, a escassez de espaços adequados para a apresentação e a falta de apoio em termos de políticas públicas mais robusto são questões que ainda precisam ser enfrentadas. No entanto, o protagonismo das figuras mencionadas – como Maritza,

Daniel Amaro, Vovô e outros – e a crescente articulação entre a comunidade da UFPel e a cidade têm mostrado que há uma resistência viva, que continua a lutar pela valorização da multiplicidade das danças como um patrimônio cultural local.

Além disso, a cidade e a universidade estão passando por transformações políticas e sociais que podem abrir novas possibilidades para o campo da arte e da cultura. A eleição de Daniela Brisolara como vice-prefeita, a primeira mulher negra (professora de música) a ocupar esse cargo, a nomeação do professor Eraldo Pinheiro como o primeiro vice-reitor negro da UFPel e a nomeação da professora Ursula Silva, como primeira reitora da instituição com atuação nas áreas da Filosofia e das Artes são sinais de que as mudanças estão em curso. Esses novos tempos trazem esperança de que a Pelotas, marcada pela exclusão e pela tentativa de manutenção de uma imagem elitista, possa se reinventar, acolhendo e valorizando suas diversas culturas e manifestações artísticas, especialmente na dança.

Acredito que o que nos move é muito a potência de quem nos antecede, que fez e segue fazendo ações e proposições na comunidade da cidade e na comunidade da universidade. A estas pessoas, todo meu respeito, admiração, escuta e gratidão. Encerro, agradecendo por poder compartilhar a realidade do nosso interior do sul do sul. Mais que isso, agradeço, também, por aprender com o diálogo que esta mesa está proporcionando lembrando que sempre é tempo de se perceber, repensar e recomeçar de forma diferente!

CAPÍTULO 9

Três Décadas do Festival de Dança do Triângulo: Uma Estratégia para Compreender a Dança em Uberlândia no Interior de Minas Gerais

Prof. Dr. Vanilton Lakka (UFU)

Este texto é resultado de fala elaborada para participação no **VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança**, na mesa com o tema *"A produção de danças pelos interiores do Brasil: contracolonialidade e territorialidade."* Na ocasião, estiveram presentes: Prof. Dr. Alysson Amâncio de Souza (URCA), a Profª Drª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel), Profª Msª Edeise Gomes (UESB), eu Vanilton Lakka (UFU), representante de Uberlândia, Minas Gerais, e mediação realizada pela Profª Drª Tatiana Wonsik Recompenza Joseph (UFSM). Com o objetivo de lançar luz ao cenário artístico da cidade mineira, optei por ancorar minha fala no **Festival de Dança do Triângulo**, um evento que ocorre na região desde a década de 1980. Essa escolha foi baseada na importância estratégica dos festivais no Brasil, que não apenas viabilizam o deslocamento de artistas pelo território nacional, mas também favorecem a chegada de novas informações e referências artísticas a regiões que, de outro modo, dificilmente teriam acesso a elas.

Introdução

Uberlândia, localizada na região do Triângulo Mineiro em Minas Gerais, é uma cidade estrategicamente posicionada, próxima às divisas com os estados de Goiás, São Paulo e Mato Grosso do Sul, além de ter ao fundo o próprio estado de Minas Gerais. Com uma população aproximada de 800 mil habitantes e uma zona de influência que abrange mais de 3 milhões de pessoas, Uberlândia se

destaca como um importante pólo regional, tanto economicamente quanto culturalmente.

Para explorar a relação da cidade e região com a dança, o *Festival de Dança do Triângulo (FDT)* emerge como elemento central desta análise. O festival, que chegou à sua 30ª edição em 2024, teve início em 1986 e se tornou um marco na cultura local. A escolha de abordar o cenário da dança de Uberlândia a partir desse festival deve-se à sua longa trajetória, que envolve grande parte dos profissionais e amadores da dança na cidade. O evento tem sido um espaço de interação, aprendizado e exposição para diversas culturas, estilos, linguagens e matrizes da dança.

Essa realidade não é diferente em outras partes do Brasil, especialmente em cidades do interior dos estados ou mesmo em capitais que não fazem parte de circuitos culturais. Nessas localidades, muitas vezes faltam equipamentos culturais institucionais, como os ligados ao Banco do Brasil, Caixa Econômica ou outros regionais com tradição e capacidade de receber programações artísticas.

Nesse contexto, os festivais desempenham um papel crucial na viabilização da produção artística. Eles não apenas estabelecem os contatos necessários, mas também gerenciam todo o trâmite de divulgação e logística. Esses elementos seriam desafiadores caso todas as etapas de produção recaíssem unicamente sobre os artistas, que frequentemente dispõem de recursos e equipes reduzidos.

Primeiro momento – O Início do Festival

O FDT foi idealizado pela extinta Associação de Dança de Uberlândia, formada inicialmente por proprietárias de escolas de Ballet, Jazz e Dança de Salão e foi idealizado por Eliberth Brito, Lizzete de Freitas e Marildes Fernandes. Inspirado no modelo do Festival de Dança de Joinville na década de 1980, as organizadoras visavam adaptar o formato para Uberlândia, trazendo professores, professoras, artistas e grupos para se apresentarem na cidade. O objetivo era suprir a dificuldade de deslocamento até os grandes centros e oferecer uma alternativa para o acesso à informação e à arte da dança.

O nome do Festival de Dança do Triângulo faz referência ao Triângulo Mineiro e está diretamente ligado a uma importante discussão que marcou a década de 1980. Naquele período, havia um movimento que buscava a emancipação do Triângulo Mineiro do estado de Minas Gerais, com o objetivo de transformá-lo em um estado autônomo.

Em 1987, foi realizado um plebiscito para decidir sobre a separação, porém, a opção pelo "Não" prevaleceu, e o Triângulo Mineiro permaneceu como parte de Minas Gerais. O Festival de Dança do Triângulo reflete esse ideário do período, carregando consigo a memória de um momento histórico significativo para a região.

A partir de sua terceira edição, o festival foi incorporado pela recém-criada Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, consolidando-se como um evento institucionalizado. Tornou-se, então, um espaço de legitimidade para as manifestações artísticas de dança.

Inicialmente com um formato voltado para escolas de Ballet e Jazz, o evento logo passou a incluir outros movimentos e estilos, como as Danças Árabes, impulsionadas pela presença da imigração libanesa na região, o movimento de Dança de Rua, que ganhou força nas décadas de 1980 e 1990, dentre outros. Esses estilos não apenas encontraram espaço no festival, mas também ganharam volume de adeptos em decorrência da exposição conseguida com o festival.

O FDT foi o primeiro grande evento realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, atuando com um viés de produtora, no qual os servidores públicos ganharam experiência com o crescimento do FDT e as demandas de um evento de grande porte. Devido à exigência de profissionalização, o festival contratou teóricos e pensadores importantes da dança brasileira, como Helena Katz (SP), Dulce Aquino (BA) e Marcelo Castilho Avelar (MG), que atuaram como assessores pedagógicos do evento. Eles não apenas ajudaram a desenhar o formato do festival, mas também apresentaram questões importantes do cenário nacional e indicaram grupos, artistas independentes e professores e professoras para palestras e apresentações que por sua vez influenciavam a cena local.

Neste mesmo movimento o festival passou a valorizar a Dança Contemporânea, trazendo trabalhos de nomes como Lia Rodrigues (RJ), Adriana Banana (MG), Carlota Portella (RJ), Mário Nascimento

(SP), Quasar Cia de Dança (GO) e outros, além de manter a ligação com importantes companhias de dança nacionais marcados por um trânsito entre Dança Contemporânea e Neoclássico, como o Grupo Corpo (MG) e a Companhia de Dança do Palácio das Artes (MG). Esse movimento gerou artistas como a Cia de Dança Balé de Rua, Wagner Schwartz, Claudio Strondum e Vanilton Lakka (todos remanescentes do grupo Werther), Maria do Silêncio, Vórtice, Fernanda Bevilaqua e Cia Uai Q Dança com Palco de Arte, um importante espaço para a promoção de artistas interessados na montagem de trabalhos de dança que não estivessem adequados ao formato competitivo.

Com investimento direto da prefeitura de Uberlândia e apoio de empresas privadas, o festival e o seu modelo competitivo dividido por modalidades e categorias como seu principal eixo alcançou o seu ápice em 1995, atraindo para Uberlândia estudantes, escolas e grupos de estados distantes como Bahia, Fortaleza, Pará e Paraná. Todo esse movimento gerou intensa cobertura da mídia local e marcou a memória da cidade e a percepção da dança.

Esse período finaliza em 1996 com a implantação da lei Robin Hood ou Lei do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadoria e Serviços), e a alteração na distribuição de impostos no estado de Minas Gerais, este argumento na ocasião foi apresentado como motivo para a diminuição do orçamento do festival.

Segundo momento – alternâncias políticas e a dança na cidade

Após esse período, mudanças significativas marcaram o FDT, motivadas por três aspectos principais. Primeiro, alterações no orçamento e mudanças políticas no município devido às alternâncias políticas, com a transição de grupos tradicionais para lideranças vinculadas ao espectro da esquerda. Essas transformações impactaram diretamente a gestão e os recursos destinados ao festival.

Em segundo, as proposições dos professores e estudiosos envolvidos com o festival sugeriram a adoção de um novo modelo, rompendo com o formato competitivo que havia predominado até então.

E em terceiro, no cenário local, como reflexo do cenário nacional, surgiram divergências entre duas vertentes. Enquanto um grupo defendia a manutenção do formato competitivo, outro propunha a ruptura com essa lógica. Esse debate persistiu por quase uma década, refletindo as diferentes visões sobre o papel do festival na valorização da dança. Por fim, como resultado dessas discussões, a prefeitura e a comunidade da dança decidiram extinguir a competição no FDT, inaugurando uma nova etapa para o evento.

Outro dado importante desse período, diz respeito a criação do PMIC (Plano Municipal de Incentivo à Cultura), organizada como incentivo e fundo, foi criada na gestão do Prefeito Zaire Rezende no ano de 2003. Isso interferiu na produção local, já que a Lei Estadual e a federal Lei Rouanet, era pouco utilizada pelos profissionais de dança de Uberlândia mesmo com a cidade tendo inúmeras empresas.

Uma exceção foi a Cia de Dança de Rua que por um período conseguiu acessar as empresas locais e estadual e captar recursos via lei estadual e federal, assim conseguiu contratar todos os membros da cia em formato CLT e posteriormente estabeleceu uma carreira internacional com incursões em países Europeus, Norte Americanos, Asiáticos e da Oceania.

Ainda sobre financiamento da cultura da dança local e de artistas, é importante destacar trabalhos que acessaram recursos de outras fontes como Wagner Schwartz e Vanilton Lakka, que foram premiados no programa Rumos Dança, o que posteriormente estimulou a premiação no APCA (Associação de Críticos de Arte de São Paulo) e abriu possibilidades para participação em festivais em várias partes do Brasil e em outros países como França, Costa Rica, Venezuela, Cabo Verde, Suécia, dentre outros. Destaque também para o Grupo Strondum que realizou circulação em unidades do SESC em cidades nos estados de Rondônia, São Paulo e Minas Gerais.

Nesse período é marcante a gestão da Secretária de Cultura Mônica Debs e dos servidores Dickson Duarte, Flávia Campos e Cida Perfeito, que encabeçaram uma equipe que propôs temas, formatos, artistas e pensadores ao FDT que influenciaram a produção local. Destaque para o ano de 2010 na 22ª Edição com o tema “Matrizes e Reverberações - O Corpo Negro e suas Identidades: O Festival de Dança do Triângulo como território aquilombado”. E a anterior, 21ª Edição com o tema “A Cidade é o Palco”, no qual recebeu a obra

“Transports Exceptionnels” com direção de Dominique Boivin, da Cia Francesa Beau Geste. Marcou também a presença de pesquisadores representativos da dança brasileira atuando nas comissões do FDT, tais como Rui Moreira (BH) Helena Bastos (SP), Sigrid Nora (RS), Mr. Longa Fo, Pape Ibrahima Ndiaye (Senegal), Roberto Pereira (RJ), Denise Parra (CE), Ernesto Gadelha (CE), Luli Ramos (SP), Rosa Primo (CE), Alex Silva, Tindaro Silvano (MG), Cristina Helena, Solange Borelli (SP), Arnaldo Alvarenga (MG), Tufic Nabak. Marcelo Avelar (MG), Ivaldo Bertazzo (SP) Gisele Rodrigues (DF), Lenora Lobo (DF) e Andréa Bardawil (CE).

Todo esse movimento não se restringia ao Festival de Dança do Triângulo, mas havia articulação com outros projetos do Setor de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura como o projeto “Corpo: Espaços de Inter (re) ferências”, no qual propunha aos artistas da cidade a elaboração e apresentações espaços públicos da cidade como os terminais de ônibus.

Em decorrência destas ações, foram gerados inúmeros trabalhos artísticos de artistas locais em formatos variados como Intervenção, Performance, *Site Especific*, Coreografias e outros, que articulavam a relação corpo e cidade. Dentre eles, destaque para Intromissão (2010) e Carcaça (2012) do Grupo Strondum, Trajeto com Beterrabas de Ana Reis (2009), CORPO: Lugar Comum (2009) e TemPoema (2010) ambas do Uai Q Dança e Vanilton Lakka com Mono-blocos (2012).

Este corte de tempo também marca a criação da Graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia, e o seu currículo espelha o momento de destaque do pensamento ancorado na Dança Contemporânea em Uberlândia e no Brasil, sendo decisivo para propor um curso de Bacharelado, o único do interior do país e um dos únicos no território nacional.

Ao fim desse ciclo, mais uma vez o FDT desacelera em decorrência de questões orçamentárias, mas para além disso, a partir de 2007, o conselho de cultura decidiu que o FDT deixaria de ter financiamento direto da prefeitura, e seria incorporado no orçamento do PMIC, assumindo o papel de projeto institucional e tendo seus recursos captados pela própria prefeitura com empresas da cidade. Ao longo dos anos, essa lógica incomodou outros setores das artes em Uberlândia, e em 2020, o conselho de Cultura decidiu que o FDT

deveria deixar de ser financiado e produzido pela Secretaria Municipal de Cultura.

Este fato inaugurou um terceiro momento.

Terceiro Momento: Uma Nova Gestão para o Festival de Dança do Triângulo

Nesse cenário, a Associação dos Profissionais de Dança de Uberlândia (APDU) assumiu a responsabilidade pela organização do festival, trazendo uma nova dinâmica à sua estrutura, propondo novas ações, mas também resgatando experiências do próprio festival ao longo dos seus anos de existência. Entre as principais mudanças, houve o restabelecimento do formato competitivo, com categorias e modalidades previamente sugeridas e aprovadas pela comunidade da dança, que clamavam por esse retorno. Além disso, o formato foi expandido para incluir uma ampla diversidade de atividades, como apresentações de companhias de dança profissionais, mostra com trabalhos de ONGs, exposições de trabalhos profissionais locais e apresentações de Catira, participação de Quadrilhas Juninas dentre outras expressões artísticas.

O festival também reincorporou o Seminário Pedagógico, com oficinas, mesas-redondas e palestras, além de Palcos Livres espalhados por diferentes locais da cidade, como praças, parques, shoppings e cozinhas comunitárias. Complementando a programação, foram realizadas exposições com imagens, fotografias e vídeos que celebravam artistas e momentos marcantes da dança local.

A APDU tem tentado gerir o FDT através do diálogo com as diversas vertentes, comunidades e agrupamentos que produzem dança em Uberlândia. Entendendo que cada grupo possui sua própria visão de mundo, forma de operar e razão de existir, e esse reconhecimento tornou-se essencial para manter o diálogo com a ecologia da dança local. Assim, foi adotada uma abordagem inclusiva e respeitosa, que busca valorizar as singularidades e garantir espaço para diferentes expressões da dança.

A associação tem diversificado suas fontes de financiamento por meio da criação de parcerias estratégicas e da utilização de diferentes recursos. Entre as principais iniciativas estão: Emendas Impositivas indicadas pelos vereadores locais; Apoio da Secretaria de Cultura, com a destinação de subvenções e suporte estrutural; Parcerias com o Sesc Uberlândia, ampliando o alcance e as possibilidades de atuação; Utilização de leis de incentivo, que viabilizam a captação de recursos junto a empresas locais e parceria com artistas e outros eventos.

Em 2025 o Festival de Dança chega à 31ª Edição e a terceira com a gestão da APDU.

Finais Considerações com Desafios

Nas últimas décadas, no Brasil, houve uma alternância entre dois principais modelos de festivais de dança. O primeiro, composto por festivais competitivos, estruturados em modalidades e categorias, como Ballet, Jazz, Danças Urbanas, Danças Populares e outros estilos e matrizes. O segundo modelo consistia em festivais de Dança Contemporânea, nos quais o foco estava na programação preenchida por espetáculos e outros formatos de encenação em grupos, companhias e artistas independentes e profissionais.

Esses modelos refletiam, em grande medida, as formas de fazer e pensar a dança no país ao longo das últimas décadas no que tange a interação com festivais. O FDT, por sua vez, reverberou as tensões existentes entre os representantes desses diferentes formatos e suas respectivas posições políticas. As variações de formato, modelo e ações ao longo das três décadas de existência do festival espelham essa dinâmica, evidenciando sua relevância como um espaço de diálogo e adaptação às mudanças culturais e artísticas no Brasil.

Em 2025 após a pandemia COVID-19, o surgimento de fontes de financiamento como as Leis Aldir Blanck e Paulo Gustavo, a possibilidade de indicações de Emendas Impositivas pelos Legislativos nas diferentes instâncias e o aprofundamento de plataformas de vídeos baseadas na internet como o YouTube,

Instagram, Tik Tok e outras, gerando uma crescente *tribalização* organizando as pessoas em grupos e comunidades cada vez mais recortadas. Desenham o pano de fundo no qual o FDT e a produção de dança em Uberlândia e região, se situam.

Por um lado, festivais competitivos atraem muitos praticantes, movimentam a cidade e produzem um sentimento de pertencimento. Por outro lado, tem como teto o próprio modelo de festival competitivo, ancorado na atividade das escolas de dança, gerando um contexto no qual poucas pessoas se profissionalizam e o núcleo econômico é o ensaio e não as criações artísticas. Em contrapartida, festivais tidos como festivais de Dança Contemporânea propõe um mercado profissional no qual os artistas da dança possam se profissionalizar e viver de suas criações, no entanto, com alguma frequência, este modelo atrai poucas pessoas, gera pouco engajamento e isso dificulta a sua manutenção, sobretudo em cidades do interior.

O desafio é grande, e não está restrito a Uberlândia, outras cidades do interior ou mesmo a capitais, e talvez a melhor opção seja ficar no “entre” um modelo e outro, exercitando a habilidade de articulação com as diferentes abordagens, linguagens e matrizes. O FDT já fez isso em outros momentos de sua história, e talvez essa seja a melhor opção para este momento, pois considerando a importância dos festivais no cenário da dança brasileira, a manutenção de um modelo rígido e com pouca escuta parece ser uma opção não muito adequada.

Referências Bibliográficas

COSTA, Panmela Tadeu. **De fora pra dentro: a dança contemporânea em Uberlândia** (1980 2001). 2014. 277 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. DOI <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2014.232>

GUARATO, Rafael. **Dança de rua: corpos para além do movimento** (Uberlândia – 1970 2007). Uberlândia: EDUFU, 2008. 238 p.

GUARATO, Rafael. **História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana**. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em história) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

LAKKA, Vanilton. Vanilto Alves de Freitas. **Gestão De Carreira Em Dança. O Pensamento em Longo Prazo para Estruturar um Caminho de Trajetória Profissional em Ambiente Instável**. In Tudo isto é dança [livro eletrônico] / organização Marco Aurélio da Cruz Souza , Jussara Xavier. -- 1. ed. -- Salvador, BA : Editora Anda, 2021. PDF ISBN Digital Volume 978-65-87431-14-7 ISBN Físico Volume 978-65-87431-13-0

PIRES, Dickson Duarte. **Por uma pedagogia dos corpos negros: o Grupo Terracotta e o projeto dançando a nossa cor no contexto da arte-educação em Uberlândia.** 2019. 205 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2019. DOI <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2427>

PIRES, Dickson Duarte. **Sobre (Re)Gadores e Água; Entre Fontes E Cidades: Reflexões Sobre O Processo Criativo Do Espetáculo Anjos D Água Terracotta Dança Contemporânea.** 2013. 196 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ÍNDICE REMISSIVO

- African, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 60
African Contemporary Dance, 9
 afrocentrados, 102
Ancestors, 7, 9
 ANCESTRALIDADE, 7, 25
 aquilombamento, 71, 81
 Artes, 6, 8, 67, 86, 87, 88, 91, 104, 108, 113, 114
 Artistas da dança, 87
 atividades pedagógicas, 103
 autonomia, 93, 95
 Bahia, 28, 31, 42, 43, 59, 60, 67, 87, 88, 91, 92, 95, 96, 97, 108
 Cariri, 84, 85, 86, 87
 comunidade, 55, 57, 61, 62, 69, 75, 78, 90, 93, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 111
 Conhecimento, 42, 55, 60, 91
 Contemporary, 9, 10, 16
 CONTRACOLONIALIDADE, 83
copo-terra, 26
corpo, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 37, 38, 39, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 68, 69, 70, 71, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 87, 89, 91, 102, 110
 Cosmotechanical, 14
 cosmotécnica, 69, 79, 80, 81
 Cultura, 59, 64, 84, 91, 97, 103, 107, 109, 110, 112
 Curso, 28, 70, 88, 92, 97, 98, 102
 DANÇA, 25
 Dance, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 24, 59, 60, 91
Decolonization, 10
 Educação, 59, 91, 93, 101, 103, 114
 epistemology, 12, 14
 Festival de Dança, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112
 Graduação, 110, 113
 Grupo, 74, 108, 109, 110, 114
herança, 48, 52, 68, 78, 80, 81
 História, 64, 67, 91, 113
historiografia, 61, 66
 interior, 26, 28, 61, 65, 74, 84, 85, 86, 87, 88, 95, 96, 104, 106, 110, 113
 INTERIORES, 83, 88
 LEGADOS, 25
 Licenciatura, 70, 88, 92, 93, 96, 97, 98
 Matrizes, 109
memória, 26, 27, 31, 36, 37, 39, 42, 44, 53, 57, 59, 61, 67, 68, 69, 71, 79, 82, 107, 108
 Movimento, 59, 60
 Nêgo Bispo, 68, 69, 73, 79, 80, 81
 Ocidental, 44
 Pelotas, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104
 Performance, 110
políticas, 35, 43, 84, 85, 87, 102, 103, 104, 108, 112
 Popular, 103
 práticas contracoloniais, 86
 produção artística, 92, 93, 102, 106
 Profissionais, 111
 protagonismo, 95, 100, 101, 103
 Protagonismo, 103
resistência, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 41, 42, 44, 45, 51, 59, 66, 69, 79, 81, 91, 99, 101, 104
 Rito, 90, 91
Samba de roda, 42
 TERRITORIALIDADE, 83
 Trajetória, 113
 Uberlândia, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114
 Universidade, 42, 59, 60, 67, 88, 91, 92, 97, 103, 110, 113, 114
 universidades, 95

AUTORIAS



Alysson Amâncio (UFCA)

Doutor em Artes pela UERJ. Mestre em Artes Cênicas pela UFRN. Licenciado em Dança pelo Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro. Professor efetivo do Departamento de Teatro da URCA. Líder do Grupo de Pesquisa GRUDA. Diretor do Instituto de Artes Dança Cariri. Curador do Festival Internacional Semana Dança Cariri. Coreógrafo residente da Cia Alysson Amâncio.

ORCID 0000-0001-8285-6213



Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFBA)

Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA), Mestre em Artes (Howard University/ EUA, Licenciada em Dança (UFBA). Cantora e atriz premiada com quatro CDs solo gravados. Foi Professora da Universidade Federal de Sergipe/Departamento de Dança, Coordenadora do Curso Preparatório da Escola de Dança da FUNCEB. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia atuando na Graduação e no Mestrado Profissional em Dança.

ORCID 0000-0002-4561-1927



Edeise Gomes (UESB)

Artista da dança, direciona suas pesquisas sobre a cultura negra e popular afro referenciadas dialogando com ancestralidade e processos e métodos de Criação em dança. Doutoranda pelo programa DMMDC (2019), Mestre em Dança pelo Programa de PósGraduação em Dança - PPGDança (Ufba/2017), licenciada em Dança (Ufba/2008), especialista em Arte-educação (Ufba/2010).

ORCID 0009-0008-7587-1296



Eleonora Campos da Motta Santos (UFPeI)

Doutora em Artes Cênicas, Mestre em Dança e Licenciada em Dança, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharel em Direito, Universidade Federal de Pelotas (UFPeI). Docente associada no Centro de Artes da UFPeI. Envolvida com balé desde os 4 anos. Pesquisadora, bailarina e gestora em arte, cultura e patrimônio na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPeI, desde 2021.

ORCID 0000-0002-5129-8017



Kanzelumuka (UnB)

Artista cênica, docente e pesquisadora. Graduada em Dança pela UNICAMP, com formação pedagógica em teatro, mestra e doutora em Artes (bolsa CAPES-DS - Financiamento 001) pela UNESP. Atua na coordenação do GT O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE. Atuou como docente na Universidade do Distrito Federal Prof. Jorge Amaury Maia Nunes (UnDF). É professora efetiva do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB).

ORCID 0000-0003-0901-3636



Patrick Acogny (École des Sables)

Directeur artistique, pédagogue et chorégraphe et chercheur doté de 15 ans d'expérience à la tête de différentes institutions internationales. Expertise en mentorat et encadrement d'artistes pour encourager le développement de styles et de techniques personnels.



Ruth Tapuya (Ruth Silva Torralba Ribeiro) (UFRJ)

Artista da dança. Professora dos Cursos de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena com Lidia Larangeira o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ. Apoiadora e colaboradora da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Maraká'ná (R.J).

ORCID 0000-0002-6979-2478



Sebastião de Sales Silva (IFTO)

Doutor em Dança (UFBA), Mestre em Artes Cênicas, Especialista em Literatura e Cultura, Licenciado em Teatro, Dança (UFRN) e Pedagogia (UVA). Professor de Dança no IFTO, *Campus* Gurupi. Professor colaborador no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARc/UFRN) e Coordenador Estadual Adjunto do Estado do Tocantins pelo PNCC/MinC.

ORCID 0000-0002-7070-3364



Vanilton Lakka (UFU)

Professor do curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, é Graduado em Ciências Sociais (UFU), Mestre em Artes (UFU) e Doutor em Artes Cênicas (UFBA). Compõe a atual gestão da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) e da APDU (Associação dos Profissionais de Dança de Uberlândia).

ORCID 0000-0003-1100-0658

editoraanda.com.br

portalanda.org.br



EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança