UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
UNESP - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE MESTRADO ACADÊMICO



DANÇA TERREIRA:

Uma proposta de ensino de dança a partir das CorpoOralidades afrorreferenciadas

Letícia Doretto Gonçalves
(Olomidará)

SÃO PAULO
2024

LETÍCIA DORETTO GONÇALVES (OLOMIDARÁ)

DANÇA TERREIRA:
uma proposta de ensino de dança a partir das CorpoOralidades afrorreferenciadas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - IA/UNESP/SP.

Orientadora: Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy

SÃO PAULO
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G635d Gonçalves, Leticia Doretto (Leticia Doretto Olomidará), 1978-

Dança terreira : uma proposta de ensino de dança a partir das corpooralidades afrorreferenciadas / Leticia Doretto Gonçalves. -- São Paulo, 2024.

314 f. : il.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Kathya Maria Ayres de Godoy.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Dança - Aspectos antropológicos. 2. Dança na educação. 3. Orixás. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Arte na educação. I. Godoy, Kathya Maria Ayres de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 793.3

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LETÍCIA DORETTO GONÇALVES (OLOMIDARÁ)

DANÇA TERREIRA:
uma proposta de ensino de dança a partir das CorpoOralidades afrorreferenciadas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - IA/UNESP/SP.

Dissertação aprovada em: 27/02/2024

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy
Instituto de Artes da UNESP – Orientadora

_____

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro - Unesp
Departamento de Artes / Instituto de Artes da UNESP

_____

Profa. Dra. Carolina Romano de Andrade
Instituto de Artes da UNESP

_____

Profa. Dra. Rita de Cassia Franco de Souza Antunes
Comitê 7ª CRE/FNDE / Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro

Dedico essa dissertação aos meus ancestrais e Orixás, que me proporcionam a cada dia pelo e no corpo ser dança; à minha mãe que me deu as mãos para adentrar pela primeira vez nos espaços e tempos sagrados e encantados da vida e aos(as) educandos(as) e professores(as) que estão comigo no roçado diário que é trabalhar com arte-educação.

AGRADECIMENTOS

Minha orientadora Kathya Godoy que não soltou minha mão, ao Programa de Pós Graduação em Artes da Unesp, que me proporcionou tantos diálogos, à Capes pelo apoio e confiança nessa pesquisa.
À minha família da Cia Cênica Nau de Ícaros, que sempre me tira os pés do chão e sustentou mais esse voo.
Ao meu companheiro Gustavo Lenza e minha filha Julieta, por estarem sempre por perto me amparando nessa jornada tão profunda e torcendo por mim.
Ao meu Babalorixá Logunwá, ao meu Baba Kekere Epega e toda Egbé do Ilè Asè Ayinlá Opò.
À Luana Pontes, que deu suporte, amor e beleza para todo esse processo, transformando ideias em imagens poéticas.
À Escola Livre Areté que abriu portas para essa pesquisa e Colégio Oswald de Andrade pelo espaço sempre aberto às minhas práticas pedagógicas e pesquisas.
A Lia Braga, amiga irmã que a pós-graduação me deu por todas as conversas e desabafos, e Regina Silva pela disponibilidade incansável em ajudar.
Ao Ed Encarnação e Giba Jet por serem os tambores coração que sempre me acompanham.
A Júlia Santos e Beatriz Mugnaini, amigas que sempre acreditaram que eu chegaria até aqui.
A Mariana Monteiro pelas provocações necessárias e sugestões para que as potências desse trabalho fossem reveladas.
A Lilian Villela por tantas contribuições sempre assertivas e carinhosas.
A Luiza, Aldilecia, Glauce, Daniela, Adelaide, Ana Carolina M., Carolina G., Carmelita, Elaine, Marilia, Rosemeia, Caru, Ana C. M., Christiane, Tania, Rebeca, Denise, Nalva por serem corpo e alma de tudo.
Ao Breno Loeser pelas imagens e gravuras concedidas.
Aos mestres e mestras que encontrei pelo caminho: Paulinho 7 Flechas, Pedrinho Salustiano, Mestre Martelo, Mauricio Baiana Rica, Mestre Chacon, Mestre Valter, Antônio Nóbrega, Miriam, Tião Carvalho, Dona Zezé, Mãe Olga, Gilmar, Graça, Bartira Menezes, Jongo Dito Ribeiro, Jongo de Tamandaré...
A Toninho Macedo, que me fez sempre ir em busca do “vapor” na dança.
A Graziela Rodrigues por me ensinar a pesquisar em dança.
Ao Seu Antônio por ter me convidado a “frestar” pela primeira vez.

Adupé!!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

RESUMO

“Dança Terreira” é uma proposta de ensino de dança que vem sendo encantada ao longo de alguns anos e tornou-se objeto dessa pesquisa e escrita-dançante de Mestrado a partir do desejo de compartilhar e fundamentar essa proposta no encontro com educadores(as) a partir de princípios e procedimentos metodológicos que dialogasse com a pesquisa-ação e a pesquisa narrativa.

A partir da pergunta: “De que forma uma proposta de ensino enraizada e inspirada nas CorpoOralidades presentes nas danças tradicionais afrorreferenciadas, sobretudo na dança dos Orixás, pode contribuir para a valorização dos saberes ancestrais e do ensino de dança em espaços formais e não formais de educação?; Como a proposta pode contribuir para o reconhecimento e a desmitificação dos saberes encorpados ancestrais, que fundamentam essas danças, nos espaços e nas práticas educacionais?”, as reflexões caminham em direção ao objeto de estudo desta pesquisa: a sistematização (e não cristalização) de uma proposta de ensino ancorada nas “CorpoOralidades” das danças afrorreferenciadas, entendidas como linguagem de dança.

Essa proposta objetiva potencializar a experiência do conhecimento sensível do corpo (GODOY, 2021) nos sujeitos participantes da pesquisa: educadores(as); valorizar os saberes encorpados em dança (MARTINS, 2021), explicitar temáticas, matrizes corporais, e concepções de corpo (CorpoNatureza) envolvidas nessa linguagem e, assim contribuir para uma educação em dança mais plural na articulação entre tradição e contemporaneidade.

Mergulho nos estudos da(os) autora(es) que subsidiam as reflexões: Leda Maria Martins (2021), Carolina Andrade (2018), Kathya Godoy (2020), Jorge Larrosa (2015), Reginaldo Prandi (2001), Renata Lima (2012), Graziela Rodrigues (1997), Inaicyra Falcão dos Santos (2021), Luiz Rufino (2021) e faço uso da narratividade como recurso para aproximar o(a) leitor(a) dos achados deste estudo para fornecer pistas valiosas para inspirar/pensar/propor práticas artísticas e pedagógicas e antirracistas no ensino da dança.

Palavras-chave: corpooralidade. afro-brasilidades. conhecimento sensível. arte e educação. dança.

ABSTRACT

“Sacred Ground Dance” (loosely translated from *Dança Terreira*, where *terreiro* is a room or sacred ground in which African-Brazilian rituals and festivities take place) is a dance teaching proposal that has been spellbinding over the years and has become the subject of this Master's research and dance-infused writing. It stems from the desire to share and establish this proposal through engagement with educators, based on principles and methodological procedures that align with active and narrative research. Starting with the question: "In what way can a teaching proposal rooted in and inspired by the Body Orality present in Afro-referenced traditional dances, especially in the dance of the *Orixás*, contribute to the appreciation of ancestral knowledge and the teaching of dance in formal and non-formal education spaces? How can the proposal contribute to the recognition and demystification of the embodied ancestral knowledge that underlies these dances in educational spaces and practices?" Reflections move towards the object of study of this research: the systematization (not crystallization) of a teaching proposal anchored in the “BodyOrality” of Afro-referenced dances, understood as a dance language.

This proposal aims to enhance the experience of the sensitive knowledge of the body (GODOY, 2021) in the participants of the research: educators; promote embodied dance knowledge (MARTINS, 2021), articulate themes, bodily matrices, and body concepts (BodyNature) involved in this language, and thus contribute to a more diverse dance education in the relationship between tradition and contemporaneity.

I delve into the studies of the author(s) that support such reflections: Leda Maria Martins (2021), Carolina Andrade (2018), Kathya Godoy (2020), Jorge Larrosa (2015), Reginaldo Prandi (2001), Renata Lima (2012), Graziela Rodrigues (1997), Inaicyra Falcão dos Santos (2021), Luiz Rufino (2021); and use narrativity as a resource to bring the reader closer to the findings of this study, providing valuable clues to inspire/think/propose artistic and pedagogical practices and anti-racist approaches in dance education.

Keywords: body-orality. afro-brazilities. sensitive knowledge. arts and education. dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pesquisadora no canavial 10
Figura 2: Ile Asé Ayinla Opó 14
Figura 3: Lira no espetáculo *Tirando os pés do chão* 23
Figura 4: Chãos do corpo 65
Figura 5: Enraizamento dos pés 66
Figura 6: Joelhos arqueados 67
Figura 7: Bacia cheia de água 69
Figura 8: Coluna mastro 71
Figura 9: Coluna cobra 72
Figura 10: Mãos e gestos - chão das mãos 74
Figura 11: Princípios físicos da linguagem - posturas e alinhamentos 75
Figura 12: Elementos da natureza no corpo 77
Figura 13: Pulsos e impulsos 79
Figura 14: Investir-se da saia 81
Figuras 15 e 16: Portar o bastão 82
Figura 17: Alinhar o bastão com a coluna 82
Figura 18: Instauração CorpoNatureza 83
Figura 19: Os ciclos da dança terreira 89
Figura 20: Abrindo os caminhos 112
Figura 21: Participante fazendo o gesto da dança de Exu – Presença 118
Figura 22: Matrizes corporais do Ato Exu 119
Figura 23: Participante improvisa a partir da (in)corporação dos elementos de Exu 120
Figura 24: Roda de impressões 126
Figura 25: Instauração CorpoNatureza 128
Figura 26: Lousa de impressões 131
Figura 27: Estruturas dos pés 134
Figura 28: Massagear e reconhecer os pés 135
Figura 29: Composição brincando com as saias 142
Figura 30: Carinhos de Oxum – composição de imagens 144
Figura 31: Espelhos de Oxum / Se reconhecer no espelho 145
Figura 32: Observando as Mãos 149
Figura 33: Matriz de Ogum - facões 151
Figura 34: Cortando com Ogum 152

Figura 35: Preparar o encontro 157
Figura 36: Sentir o corpo 158
Figura 37: Composição, escolha e construção imagética das saias 160
Figura 38: Vestir as imagens da saia 161
Figura 39: Pé de dança 162
Figura 40: Exploração a partir da matriz Jongo 164
Figura 41: Oferecer a saia 165
Figura 42: Atirando a flecha 172
Figura 43: Apontar o espaço 173
Figura 44: Símbolo do Ofá nas mãos 174
Figura 45: Ato de Oxóssi 176
Figura 46: Floresta de Oxóssi 179
Figura 47: Rasgar o peito 185
Figura 48: Correr e voar 187
Figura 49: Asas 188
Figura 50: Ato de Oyá 190
Figura 51: Flor de bastões 198
Figura 52: Moçambique de bastão 199
Figura 53: Espelhamento bastão-coluna 200
Figura 54: Portar o bastão e aprender o pé de dança 202
Figura 55: Manejos de bastão em duplas 203
Figura 56: Desenhos coreográficos 204
Figura 57: Criação a partir dos manejos de bastão 205
Figura 58: Derrubamento do mastro 206
Figura 59: Flexibilizando a coluna-cobra 211
Figura 60: Enrolar, desenrolar e crescer 212
Figura 61: Conduções da coluna 214
Figura 62: Ato de Oxumarê 216
Figura 63: Narrar e dançar 218
Figura 64: Irradiar calor do coração 222
Figura 65: O fogo e a coroa de Xangô 223
Figura 66: Pé de dança Xangô 224
Figura 67: Sístole e diástole 225
Figura 68: Dançando sua história 228
Figura 69: Dançando sua história 229

Figura 70: Desenho educadoras 1 233
Figura 71: Desenho educadoras 2 234
Figura 72: Desenho educadoras 3 235
Figura 73: Desenho educadoras 4 235
Figura 74: Desenho educadoras 5 237
Figura 75: Desenho educadoras 6 238
Figura 76: Rememorando 239
Figura 77: Exú 255
Figura 78: Exú 256
Figura 79: Detalhes das mãos 256
Figura 80: Gestos e movimentos de Exu 257
Figura 81: Gestos e movimentos de Exu 258
Figura 82: Ogum 259
Figura 83: Ogum dançando 260
Figura 84: Gestos e movimentos de Ogum 261
Figura 85: Gestos e movimentos de Ogum 262
Figura 86: Oxóssi 263
Figura 87: Detalhe da mão de LogunEde/Oxóssi moldando Ofá 264
Figura 88: Gestos e movimentos de Oxóssi 265
Figura 89: Gestos e movimentos de Oxóssi 266
Figura 90: Omolu / Obaluaê 267
Figura 91: Dança de Obaluaê 268
Figura 92: Gestos e movimentos de Obaluaê 269
Figura 93: Gestos e movimentos de Oballuaê 270
Figura 94: Nanã 271
Figura 95: Gestos e movimentos de Nanã 272
Figura 96: Gestos e movimentos de Nanã 273
Figura 97: Oxumarê 274
Figura 98: Detalhe das mãos Dança de Oxumarê 275
Figura 99: Gestos e movimentos de Oxumarê 276
Figura 100: Gestos e movimentos de Oxumarê 277
Figura 101: Oxum 278
Figura 102: Oxum 279
Figura 103: Gestos e movimentos de Oxum 280
Figura 104: Gestos e movimentos de Oxum 281

Figura 105: Oyá 282
Figura 106: Dança de Oyá 283
Figura 107: Gestos e movimentos de Oyá 284
Figura 108: Gestos e movimentos de Oyá 285
Figura 109: Xangô 286
Figura 110: Dança de Xangô 287
Figura 111: Gestos e movimentos de Xangô 288
Figura 112: Gestos e movimentos de Xangô 289
Figura 113: Iemanjá 290
Figura 114: Balanço do mar - Iemanjá 291
Figura 115: Gestos e movimentos de Iemanjá 292
Figura 116: Gestos e movimentos de Iemanjá 293
Figura 117: Oxalá 294
Figura 118: Dança de Oxalá 295
Figura 119: Gestos e movimentos de Oxalá 296
Figura 120: Gestos e movimentos de Oxalá 297
Figura 121: Pés amassando o barro 298
Figura 122: Moçambique de Dona Efigênia 303
Figura 123: Hasteamento do mastro 303

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Faixa etária 105
Gráfico 2: Autodeclaração de cor 106
Gráfico 3: Saberes prévios em dança 106

LISTA DE SIGLAS

BPI - Bailarino, pesquisador, intérprete

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

IA - Instituto de Artes

FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

GPDEE - Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação

NuPICC - Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênica Coletivo 22

PPGA - Programa de Pós-graduação em Artes

UFG - Universidade Federal de Goiás

UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho”

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **1**
1. MEMORAR **9**
1.1 De onde vim... pra onde vou 9
1.2 Tirando os pés do chão: A Nau de Ícaros 22
1.3 Chegando aqui: batizar e reverenciar 25
2. CHÃO **31**
2.1 Os Cruzos - CorpoOralidade 35
2.2 Concepções de corpo e o saber da experiência - CorpoNatureza 40
2.3 Me distancio do folclore e coloco o pé na tradição 48
3. O CAMINHO - A Dança Terreira e seus percursos didáticos **54**
3.1 Os Itans e os enunciados imagéticos 55
3.2 Instauração CorpoNatureza 61
3.2.1 Elementos estruturantes para a Instauração do CorpoNatureza 62
3.2.1.1 Os Chãos do Corpo 62
3.2.1.2 Princípios físicos - Posturas e alinhamentos 65
3.2.1.3 Elementos da natureza no corpo 76
3.2.2 Elementos confluentes para a Instauração do CorpoNatureza 77
3.2.3 Extensões do corpo – objetos e vestimentas 79
3.3 Ritualizar e rememorar - os ciclos 84
3.4 Atos e pés de dança como recursos coreográficos 93
3.5 Criação – Oferendas 95
4. A RODA - Procedimentos metodológicos e encontros dançantes **98**
4.1 Rodando – quem e como 103
4.2 ENCONTROS DANÇANTES da *Dança Terreira* (uma proposta em movimento): 111
4.2.1 Encontro 1: Exu 114
4.2.2 Encontro 2: Exu 125
4.2.3 Encontro 3: Coco de roda 134
4.2.4. Encontro 4: Oxum 140
4.2.5. Encontro 5: Ogum 148
4.2.6 Encontro 6: Jongo 156
4.2.7 Encontro 7: Oxóssi 169
4.2.8 Encontro 8: Oyá 184
4.2.9 Encontro 9: Moçambique de Bastão 197

4.2.10 Encontro 10: Oxumarê 210
4.2.11 Encontro 11: Xangô 221
4.2.12 Encontro 12: Devolutivas 231
FLECHA – Considerações Finais 241
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 244
APÊNDICE A - GUIA AGÔ 251
A.1 O candomblé Ketu - o Xirê e as danças 251
A.2 Os Orixás se apresentam 254
A.3 As danças tradicionais afro-brasileiras se apresentam 298
A.3.1 Coco de roda 298
A.3.2 Jongo 300
A.3.3 Moçambique de bastão 302
ANEXO A – Formulário de Identificação 305
ANEXO B – Termo de Consentimento 312

> Um longo poema da criação diz que, certa feita, Exú foi convidado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria ao mercado. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era o corpo, a outra era o espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exú pediu uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou bem o pó das duas primeiras na terceira. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o silêncio pode fazer discursos vigorosos. A terceira cabaça é a do inesperado e nela mora a cultura. (Simas, 2020, p. 105).

APRESENTAÇÃO

"Mamãe me leva de mãos dadas. Entramos devagar e ela pede licença colocando a cabeça no chão. O chão está forrado de folhas e o cheiro que exala, ao pisarmos nelas, me lembra matas e florestas. O som é alto, os tambores pulsam e aceleram meu coração de menina; devo ter três ou quatro anos. Os olhos demoram para enxergar, há muitas saias e pés a girar. Ela me deixa sentada na arquibancada de madeira e adentra os coloridos corpos tão diversos. Fico ali... vou deitando... e fecho os olhos. Adormeço na gira de tantas danças visíveis e invisíveis....

Anos depois, acordo deitada na esteira, tenho cerca de vinte anos e acabo de presentear o rio com meus cabelos ondulados. Sou mata e rio, caço e escuto o farfalhar das folhas, fluo e sinto a cadência permanente das águas que correm e alisam as pedras e seixos, danço no corpo mata e água, corpo em transe, trânsito, vivo e poroso. Sou casa-corpo de LogunEdé, sou CorpoNatureza. Sou eu e eu sou nós, ancestrais e porvir. Por isso peço Agô (licença), ancestralidade preta, que me permitiu renascer Olomidará de Logunedé[1], para mais uma vez nessa mata adentrar."

Essa pesquisa, nascida há muitos anos atrás, se concretiza em escrita nos dias de hoje a partir do desejo de sistematizar, fundamentar e compartilhar uma proposta de ensino, que vem sendo "encantada" e praticada ao longo de mais de vinte anos, em espaços de educação, de ensino formal e não formal. Além disso, busca-se encontrar ecos dessa proposta em pesquisas de outros(as) autores(as), a fim de "darmos as mãos" na jornada de transformar em palavras o que é vivido no corpo. Trata-se de uma prática de ensino, que durante a pesquisa finalmente recebeu o nome

[1] Olomidará é o nome que recebi no Ilè Asè Aynlá Opò (casa de Candomblé) e significa "senhora/rainha das águas bonitas/prósperas". Logunedé é o Orixá para o qual fui iniciada.

de *Dança Terreira*, que nasce da terra, é feminina, afrodiaspórica e encarnada nos corpos, que me tocam e me atravessam. Uma prática, aqui explicitada, fundamentada e compartilhada, porém, mantendo espaços para os diálogos, sempre viva e porosa, para compor inspirações com educadores(as), que buscam práticas de ensino de dança plurais e ancoradas nos saberes afrorreferenciados[2] e nas afro-brasilidades.

No candomblé tudo tem seu tempo. Cada tempo tem seu nome. Cada nome tem seu sentido e significado. Cada sentido e significado sua ancestralidade. Cada novo contém seu mais velho e cada mais velho contém o novo.

Nutrida por essa sabedoria, acredito no ser humano dialógico, que se constitui em relação, em interação, portanto, não proponho uma sistematização, com fórmulas e manuais, mas caminhos possíveis que sirvam de sementes, para ampliar horizontes no ensino das danças afro-brasileiras e na formação de educadores(as), artistas e educandos(as).

É um grande desafio escrever sobre histórias e experiências ocorridas ao longo de vinte anos de prática sem cristalizá-las, sem que percam o tônus, a vivacidade com que ainda dançam em meus poros. Contudo, acredito que ao lançar-me a esse desafio irei iluminar com esse trabalho a importância de uma prática pedagógica em dança com raízes ancestrais afrorreferenciadas, a qual pressupõe a valorização dos "saberes encorpados" (Martins, 2021), como caminho para o desenvolvimento de um trabalho técnico e expressivo em dança, com a dança.

Nesta pesquisa e sistematização, dialogo com autoras e autores, como Leda Maria Martins (1997, 2021), com o intuito de refletir sobre a importância de efetivarmos caminhos metodológicos que permitam a expressão do conhecimento do e pelo corpo; que reconheçam "as corporalidades afro-brasileiras como lugar de inscrição do saber e da memória" (Martins, 2021), pensando o corpo enquanto criador e pensador; e que carrega e expressa narrativas do que foi e do que virá a ser, para, então, contribuir com a construção de novas pedagogias na dança.

---

[2] O termo "afrorreferenciado" tem sido utilizado por alguns autores e autoras, sobretudo no contexto acadêmico, em referência às manifestações culturais com conexão, relação e influência das culturas africanas e/ou afrodescendentes. A necessidade do termo "afrorreferenciado" se origina na busca de reconhecimento, valorização e inclusão das contribuições e heranças africanas na cultura da diáspora. A fim de corrigir uma lacuna histórica e garantir que as vozes e experiências provenientes dessas comunidades afrodescendentes sejam consideradas na construção do conhecimento, o termo exprime o compromisso de promover uma representação precisa e completa das diversas culturas africanas, que compõem a cultura diaspórica. Entre esses autores(as), destaco a obra "Performances do tempo espiralar" (2021), de Leda Maria Martins, na qual o termo é utilizado.

É preciso explicitar alguns elementos específicos que compõem as danças afro-brasileiras como linguagem, e que em si carregam e expressam saberes e "valores civilizatórios afro-brasileiros" (Trindade, 2006), como "tecnologias" para o trabalho no, com e para o corpo, tais como: as matrizes corporais de movimento compostas de posturas e alinhamentos, sempre a partir de uma leitura simbólica da anatomia; os pés de dança compostos por passos e gestos simbólicos; e as qualidades de movimento, que envolvem dinâmicas, tônus, características e elementos de cada movimento. Também é preciso difundir essas matrizes e saberes como potências geradoras de sentidos e significados, no mover-se de um "corpo simbólico" múltiplo, e reconhecer nessa linguagem sua especificidade, na qual os movimentos carregam e expressam uma "narrativa" composta de histórias e memórias encarnadas no encontro entre corporalidades e oralidades, que aqui nomeio CorpoOralidades.

Nessa pesquisa, parto das seguintes perguntas: De que forma uma proposta de ensino enraizada e inspirada nas CorpoOralidades presentes nas tradições afro-brasileiras, sobretudo na dança dos Orixás, pode contribuir para o ensino de dança nos espaços formais e não formais de educação? Como essa contribuição pode colaborar para a valorização e a desmitificação dos saberes encorpados ancestrais que as fundamentam nesses espaços e práticas educacionais?

Mobilizada por esses questionamentos, é preciso dizer que o tema da pesquisa não está isento de resistências e desafios, uma vez que as culturas africanas que chegaram no Brasil, e que formam nossa teia cultural na diáspora, sofrem todos os dias com a descriminação e a não valorização de suas expressões e cosmopercepções[3] na construção do conhecimento. Sobre o uso desse termo, cito um trecho do artigo "Corpo sem título: em busca de caminhos de conhecer", de Débora Campos de Paula (2021), no qual a autora afirma que

> A pluralidade e diversidade de atravessamentos que o termo cosmopercepção nos sugere, permite abrirmos nosso entendimento a partir da experiência sensível, invocando nossas memórias e nossa presença com todos os sentidos, de forma não hierarquizada e cambiante. Outras camadas de relação corpo/mundo são geradas, produzindo igualmente outros pensamentos, ações, políticas,

[3] Oyèrónké Oyěwùmí (2021) indica a preponderância da visão na percepção de mundo ocidental. A autora destaca que "(...) O termo 'cosmovisão', que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual (...) O termo cosmopercepção é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais" (Oyèrónké, 2021, p. 29) .

pedagogias. (Paula, 2021, p. 5).

Para que outras relações corpo/mundo sejam devidamente reconhecidas e valorizadas, há uma luta árdua com a qual pretendo somar forças por meio dessa pesquisa. Porém, esse trabalho não irá abarcar essa questão específica da discriminação e desvalorização desses saberes e cosmopercepções nesse momento, mas sim, por meio dessa dissertação, compartilho e elucido como os elementos, expressões e matrizes provenientes das culturas afrorreferenciadas, na expressão das danças afro-brasileiras, sobretudo da dança dos Orixás, podem fundamentar a elaboração de uma proposta de ensino de dança ancorada nessas expressividades e cosmopercepções, a qual contribua para a luta em curso.

Sou uma educadora-artista-pesquisadora branca com ancestralidade preta, que reverencia profundamente a cultura afrorreferenciada, à qual dedico minha vida a esses estudos e vivências com as tradições afro-brasileiras. Desde menina vivo o terreiro, suas resistências e existências. Hoje, como Egbomi[4] iniciada na tradição do Candomblé desde 2003, carrego a responsabilidade pela luta antirracista e pelo reconhecimento e valorização desses saberes nos espaços de ensino. Reitero que a luta antirracista é responsabilidade de todos e todas, destacando a urgência da sociedade, que por décadas silenciou e apagou os saberes afrorreferenciados, em fazer um trabalho de reparação histórica com ações efetivas como, por exemplo, formações de educadores(as) pautadas nas epistemologias[5] afrocentradas. Somo minhas forças à luta pela validação de conhecimentos e de modos de saber, muitas vezes não reconhecidos pelas epistemologias dominantes, de modo a invocar, necessariamente, outras ontologias nas práticas coletivas, sociais e performativas expressas nos folguedos, danças e manifestações culturais tradicionais do Brasil.

Como metodologia de investigação, proponho um diálogo entre a pesquisa narrativa e a pesquisa-ação (Thiollent, 2009). A pesquisa narrativa, por ter escolhido usar a primeira pessoa ao invocar histórias e memórias aplicadas e implicadas neste estudo e pela copresença dos conhecimentos científicos, orais e experienciais, que

---

[4] *Egbomi* é a irmã mais velha, aquela que passou por todos os ritos iniciáticos do Candomblé.

[5] Segundo Boaventura de Sousa Santos (2019): “O termo ‘epistemologia’ corresponde, *grosso modo,* àquilo que em alemão é chamado de *Erkenntnistheorie* ou *Erkenntnislehre.* Inicialmente centrada na crítica do conhecimento científico, atualmente a epistemologia tem a ver com a análise das condições de produção e identificação do conhecimento válido, bem como da crença justificada. Possui, por conseguinte, uma dimensão normativa.” O autor ressalta a urgência da validação e do reconhecimento das “Epistemologias do Sul” e da “Ecologia de saberes” (Santos, 2019), como caminho para o anticolonialismo na produção de conhecimento.

adquiri como iniciada no Candomblé. A pesquisa-ação, por se tratar de um tipo de pesquisa social de natureza empírica com abordagem qualitativa, “concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo em que o pesquisador e os participantes estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (Thiollent, 2009, p. 17). Nesse sentido, ela foi (com)partilhada com educadoras (mulheres pedagogas, artistas, educadoras físicas e funcionárias de entidades educacionais parceiras) de instituições de ensino, da cidade de São Paulo, cabendo à pesquisadora proponente desenvolver, aplicar e modificar o que for necessário, a partir da escuta sensível (Godoy, 2021) realizada durante os encontros. As reflexões e considerações finais foram compostas no cruzamento do campo coletivo da pesquisa com as memórias e experiências pessoais, escutando e validando os depoimentos das educadoras, configuradas como participantes da pesquisa.

Considero, a seguir, alguns momentos da concep(a)ção do estudo:

- O despertar e o recuperar de memórias de conversas com mestres(as), pessoas que encontrei nas pesquisas de campo, andanças e vivências com comunidades que salvaguardam suas tradições e em conversas e trocas com o meu BabalOrixá Logunwá[6], que dialogam com os saberes encorpados[7] (Martins, 2021), conferindo uma qualidade memorial ao texto, que remonta às bases de entendimento da transmissão de conhecimento Iorubá, muito presente nas casas de Candomblé Ketu[8], as quais encontram, na memória, a possibilidade de sintetizar a relação entre oralidade e ancestralidade, suscitando falas, pensamentos e lembranças, que permeiam o texto;

- O "Memorar" (Capítulo 1) como exercício de revisitar lembranças e histórias com a dança e as ancestralidades, a fim de encontrar as raízes das escolhas e das indagações levadas à superfície nas práticas, experiências e descobertas como educadora-artista-pesquisadora da área de dança, as quais também justificam as

---

[6] Babalorixá – pai de santo, o mais alto cargo masculino dentro de um Terreiro. Responsável por conduzir rituais, por zelar pela comunidade e transmitir vivencialmente os conhecimentos e saberes do Candomblé. Baba Logunwá é sacerdote do Ilê Ase Aynlá Opò, casa de tradição Ketu, situada na cidade de Joanópolis, SP.

[7] Esse conceito será desenvolvido no Capítulo 2.

[8] A cultura africana Iorubá, oriunda da região do antigo império Iorubá, que abrange partes da Nigéria, Benin e Togo, desempenhou papel fundamental na formação do candomblé Ketu. As nações de Candomblé, como se designam no Brasil, são grupos religiosos distintos dentro da religião maior do Candomblé, cada uma com suas próprias práticas, rituais e divindades específicas. Alguns dos principais grupos incluem o candomblé Ketu, Jeje, Angola e Efon. Nesse trabalho, parto da perspectiva do candomblé Ketu, nação para qual fui iniciada.

escolhas didáticas que forjaram a proposta *Dança Terreira*. No processo de (re)viver práticas e descobertas, (re)encontrei Seu Antônio, personagem real-ficcional, uma espécie de Exu-avô-conselheiro encantado, que passou a compor uma conversa com os trajetos e escolhas, pensamentos e reflexões, que fundamentaram o discurso da dissertação na relação entre memória e criação contida e expressa na proposta de ensino da *Dança Terreira*;

- O “dar as mãos”, que dá origem ao “Chão” (Capítulo 2), no qual proponho um recorte teórico por meio da leitura de obras de autores e autoras, que dialogam com o tema apresentado, contribuindo com reflexões sobre os caminhos para o ensino de dança ancorado nas CorpoOralidades afrorreferenciadas. Sustento os principais conceitos e a proposta de ensino, objeto deste estudo, a partir do levantamento bibliográfico. Neste capítulo, busco explicitar teoricamente os conceitos que fundamentam a *Dança Terreira;*

- A “sistematização” em si, elaborada desde os ancoramentos conceituais apresentados, compondo o “Caminho” (Capítulo 3) em que elucido os percursos e os recursos didáticos constituintes da proposta de ensino de dança, revelando como eles são trabalhados no corpo, no contexto da prática da *Dança Terreira*. Valorizo e atualizo as abordagens e técnicas, que me inspiraram ao longo dessa construção metodológica, reverenciando os ancestrais da *Dança Terreira.* Nisso está o maior desafio da pesquisa: apresentar esses caminhos sem que sejam entendidos como determinações únicas, mas como possibilidades.

- "A Roda" (Capítulo 4) que explicita a metodologia da pesquisa e narra como ela se configurou no encontro com educadores(as), além disso, informa sobre a coleta de impressões por meio do acompanhamento *in loco* de questionários, escutas, depoimentos e registros audiovisuais, que constituem um campo do estudo de diálogo entre as memórias que trago e a criação de novas possibilidades e reflexões, cumprindo o compromisso de estar sempre viva e porosa, em diálogo e cruzamentos. Em formato de Encontros Dançantes da *Dança Terreira* com educadores(as) da cidade de São Paulo, a pesquisa se tornou ação, deixando que as perguntas e reflexões pertinentes emergissem da prática. Nesses encontros, vivi intensamente os “(re)pensares” e os “(re)fazeres” e a partir dessas experiências apresento os cruzamentos, apontamentos e (re)acomodações, convidando o(a) leitor(a) a percorrer os caminhos da proposta e a se lançar nas rodas, mantendo um jogo de corpo para que o encontro se dê entre o que é e o que pode vir a ser...

- A “Flecha” (Capítulo 5) composto a partir da fricção entre o que carrego como memória (Capítulo 1), do fazer presente (leituras, perguntas, investigações, encontros dançantes com educadores) e do futuro, que pretendo semear com a pesquisa, componho as reflexões e considerações, lançando uma “Flecha” na espiral do tempo e do espaço, que é a vida.

Vale ressaltar que a pesquisa-ação não segue etapas rigidamente ordenadas, portanto, não se trata de uma sequência de procedimentos fixos, uma vez que se caracteriza como uma espiral de mudanças. Nesse sentido, algumas das fases acima descritas aconteceram simultaneamente, seguindo um fluxo que, como a respiração e a vida, se contrai e se dilata continuamente.

No desenvolvimento da pesquisa surgiu o “AGÔ”. Momento em que senti necessidade de apresentar e de aproximar o(a) leitor(a) dos Orixás e das danças afrorreferenciadas, que compõem a *Dança Terreira* e ancoram a proposta de ensino e suas manifestações no corpo. Para tanto, escolhi compor o Agô como um Guia, uma espécie de apêndice, porém, com importância maior. Inspirada no livro “Xirê: ciranda dos Orixás” (Botas, 1997), me propus a fazer o Guia em “primeira pessoa”, como um recurso ficcional, para que os próprios Orixás se apresentassem. Esse Guia pode ser consultado durante a dissertação sempre que o leitor(a) tiver vontade, desejo e/ou necessidade.

Por fim, sigo curiosa, atenta e porosa às ressonâncias que compõem essa trajetória, uma vez que me considero em uma jornada iniciática, na qual carrego marcas e histórias, para delas me despir com o intuito de (re)nascer desse novo encontro chamado processo de pesquisa acadêmica. Ancestralidade e futuro de mãos dadas.

“Mamãe me acorda, já está na hora de ir. Vontade mesmo de ficar, mas o dia tá clareando e tenho muito ainda o que ver e viver. Muitos encontros, encruzilhadas, rodas, chãos, terras para percorrer. Bato paó[9], saio de costas, agradeço e sigo”.

[9] Sequência rítmica de palmas utilizada para saudar, agradecer e chamar os Orixás nos rituais.

MEMORAR



Foto: Alexandre Catan

1. MEMORAR

1.1 De onde vim... pra onde vou

O sol ainda não tinha nascido e já estávamos no ônibus. Eu, uma estudante de bacharelado e licenciatura em Dança, da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, mergulhava no universo de trabalho dos cortadores de cana do interior do Paraná, sem que soubessem que eu não era um deles. Somente a boia-fria Miriam, trabalhadora rural desde os treze anos, conhecia a minha verdadeira identidade. Assim começou essa história, ou assim essa história me encantou.

Guiada por minha orientadora da graduação, a Profa. Dra. e pesquisadora Graziela Rodrigues, e com a parceria de Mariana Baruco Machado Andraus[10], em meados de 1999, e sem saber muito bem o porquê, entrei na experiência mais transformadora de minha vida! Era a pesquisa artística “No Corte da cana: a extração do Corpo Poético” I e II, com financiamento do CNPq e da FAPESP[11], fundamentada no método BPI - Bailarino, pesquisador, intérprete, de Graziela Rodrigues (1997), que pressupõe um trabalho de campo, chamado "coabitar com a fonte", como base metodológica da pesquisa de iniciação científica em criação de dança. A metodologia de Rodrigues (1997) prevê esse tipo de deslocamento com vista à uma posterior criação em dança, fundada na experiência de campo, nesse caso, a lavoura de cana, paisagem habitada por meus avós e bisavós.

A experiência de pesquisa de campo realizada durante a graduação inaugurou o caminho acadêmico da pesquisadora, que escreve esta dissertação dançante. Nesta primeira produção acadêmica, financiada pela FAPESP, investiguei a relação entre corpo-trabalho e corpo-festa em manifestações culturais brasileiras, tradicionais e populares, com o intuito de desvendar o que o gesto dançante carrega do gesto cotidiano do trabalho; como o corpo dançante é moldado pelo fazer e pelo labor cotidiano; e como, no momento da festa, ele transcende a vida dura e desencantada e se renova, reatualizando marcas, memórias e histórias, reais e imaginadas. Nessa experiência, descobri a vontade e o prazer de pesquisar, que me habitam.

---

[10] Mariana Baruco Machado Andraus era discente do curso de bacharelado à época e como pesquisadora-bailarina-intérprete integrou a pesquisa “No corte da cana: a extração do corpo poético” I e II. Hoje, Mariana Andraus é Livre-Docente do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp.

[11] O CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e a FAPESP – Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de SP são instituições que apoiam a pesquisa científica e tecnológica por meio de Bolsas e Auxílios à Pesquisa, os quais contemplam todas as áreas do conhecimento.

Figura 1: Pesquisadora no canavial



Fonte: Lavoura de cana de açúcar em Cândido Mota, Paraná, 1997.
Fotografia: acervo pessoal da pesquisadora.

Faço uma pausa para dizer que ancestralidades são celebradas e nomeadas neste trabalho, pois foram elas que me trouxeram até aqui e com elas pretendo seguir adiante. Nomear é um meio de não esquecer. Avós, avôs, mestres e mestras, que tive a honra de encontrar pelo caminho, entre eles(as): Paulinho 7 Flechas, Pedrinho Salustiano, Mestre Martelo, Mauricio Baiana Rica, Mestre Chacon, Mestre Valter, Antônio Nóbrega, Miriam, Tião Carvalho, Dona Zezé, Mãe Olga, Gilmar, Graça, Bartira Menezes[12] e os Orixás, meus ancestrais míticos e guias dessa jornada.

No canavial, iniciávamos o trabalho às cinco da manhã - eram dias quentes, grudentos, sujos e pesados. Às onze horas comíamos o almoço-frio e às dezesseis

[12] Paulinho 7 Flechas - filho de Zé Alfaiate, fundador do Caboclinho 7 Flechas de Recife, PE; Pedrinho Salustiano - Mestre de Cavalo Marinho e Maracatu Rural, em Olinda, PE; Sebastião Pereira Lima - Mestre Martelo e Brincante de Cavalo Marinho, da Zona da Mata, PE; Maurício Soares – dançarino, como Baiana Rica, do Maracatu Estrela Brilhante do Recife, PE; Chacon Viana e Walter – Mestres do Maracatu Nação Porto Rico e Estrela Brilhante do Recife, PE, respectivamente; Tião Carvalho - cantor, compositor, pesquisador, fundador do Grupo Cupuaçu e Mestre do Bumba meu Boi, do Morro do Querosene, em São Paulo, capital; Dona Zezé - Mestra e uma das mais antigas dançarinas de Jongo de Piquete, SP; Dona Olga (*in memorian*) e Mestre Gilmar - Rainha e Mestre da Nação Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu, PE; Graça Reis e Bartira Menezes – Caixeiras do Divino Espírito Santo da família Menezes e integrantes do Boi do Morro do Querosene.

horas voltávamos para casa com o corpo moído, a camisa preta e encerada de melado da cana, umas picadas de abelha e as mãos abrindo calos e feridas. Naquele dia, segui para a casa de "Seu Antônio", tomamos um café e ele mostrou sua casa, construída aos pouquinhos, com muito sacrifício ou, como ele gostava de dizer: “(sacro)ofício”.

Seu Antônio tinha mais ou menos setenta anos. Debaixo da pele escavada pelo tempo, moravam os olhos mais azuis que já havia visto. Seus olhos eram da cor do mar que nunca conheceu. Sentamo-nos em bancos de madeira, um deles meio bambo. O céu estava cinza-chumbo e anunciava que a qualquer momento a chuva iria tocar a terra. O cheiro do café trazia recordações de minha casa, enquanto estava ali distante e "vestida de outra". Quase desisti, mas a curiosidade era maior do que as dores no corpo. Dores que também me lembram do começo de tudo isso, quando as danças para mim ainda eram outras, então, antes de seguir nessa história/memória, volto ainda mais no tempo.

Eu tinha quatro anos quando minha mãe me levou à primeira aula de balé. Desde aquele dia, os caminhos que percorri foram "coreografados". No balé experienciei os primeiros saltos e rodopios cênicos e forjei muito de minha subjetividade. O palco e a sala de dança até hoje são lugares em que me sinto em casa. Com catorze anos comecei a sentir que meu corpo já não se encaixava naquela dança. “Quadril e indisciplina demais, braços de menos” – frases que ouvia repetidamente. As dores no corpo começaram a não fazer sentido. Uma tristeza profunda se abateu sobre meu corpo e adoeci. Quem, então, eu seria sem a dança? Pergunta que faço ainda hoje, por exemplo, agora, enquanto escrevo essas linhas, tentando dançar as memórias no papel. Aquele foi um ano difícil, senti muitas dores e uma tristeza profunda.

Angustiada, saí do balé e mudei de escola. Foi no Colégio Oswald de Andrade que uma professora me convidou a conhecer outros horizontes, sem os "padrões" do balé, que já não me faziam tanto sentido. Incrível como nesses momentos sempre há um professor ou uma professora para nos guiar e talvez por isso tenha me tornado um(a) deles(as). Como num abraço, ela me disse: "há muitas outras danças no mundo… venha comigo que vou te mostrar".

De alguma maneira, as frestas, que Seu Antônio (re)abriria anos depois no canavial, já se anunciavam, me convidando a conhecer novas possibilidades de ver e de fazer dança. A professora da época da escola, Mildred Sotero, me iniciou nas

danças africanas e nas danças populares tradicionais brasileiras. Então, por meio de uma aula de dança na escola, comecei uma nova "coreografia" com o corpo e no corpo, uma dança que se apresentava mais colorida, cheia de cheiros, ritmos, acentos, sabores, impulsos e, principalmente, paisagens, que naquele momento ainda não sabia por que conversavam comigo.

No Colégio Oswald de Andrade dei meus primeiros passos nas danças tradicionais brasileiras. Anos depois, fui convidada a integrar a equipe pedagógica dessa instituição, na qual estou até hoje, e desenvolvi um currículo de ensino de dança, para o ensino Fundamental e Médio, pautado nas danças tradicionais brasileiras em diálogo com saberes em dança[13] provenientes da dança contemporânea, do método Laban e de algumas abordagens de técnicas somáticas, o qual norteia até hoje os caminhos pedagógicos percorridos pela instituição.

Ainda estudante, fiquei encantada com o "novo" universo que havia encontrado, e passei a buscar outros espaços e coletivos para essa prática. Assim, participei por sete anos do Abaçaí, Balé Folclórico de São Paulo[14], dirigido pelo pesquisador, antropólogo e articulador Toninho Macedo, onde aprendi a reconhecer a construção de caminhos de ensino ancorados nas brasilidades tradicionais populares. Também, nessa época, fiz parte do extinto Grupo Batá-kotô, de dança afro, no qual permaneci por três anos, na década de 1990, aos cuidados de seu fundador, diretor, bailarino e coreógrafo, Firmino Pitanga, que atualmente desenvolve um trabalho de pesquisa e de direção no grupo Treme Terra[15], em São Paulo.

Nessa mesma época, (re)encontrei com as memórias de outras danças que sempre me acompanharam, guardadas no fundo de minhas lembranças, as quais dão sentido às escolhas que fiz em minha trajetória e às que ainda faço. Memórias que dizem muito do que sou e do que faço. A mais remota e fundante delas é a imagem que abre a apresentação da presente dissertação, a qual retrata meu corpo deitado numa arquibancada de madeira, tentando dormir, enquanto mulheres com saias

---

[13] "Saberes em dança" (Godoy, 2020) é um conceito ligado aos elementos constituintes dessa linguagem, o qual será desenvolvido no decorrer da dissertação.

[14] “Criado em 1983, o Balé Folclórico de São Paulo faz parte do programa de Ação Cultural da Abaçaí Cultura e Arte e transita pela linguagem cênica das manifestações festivas, rituais e cerimoniais das mais diversas regiões do Brasil. O Balé Folclórico de São Paulo tem como objetivo transmitir, através da projeção estética, a Cultura Tradicional Brasileira, revelando a beleza existente nas suas diversas manifestações, contando com um repertório que inclui números musicais e coreográficos com um grande acervo de figurinos característicos”. Abaçaí - Cultura e Arte. Disponível em: http://abacai.org.br/. Acesso em: 27/12/2023.

[15] Treme Terra. Informações disponíveis em: https://linktr.ee/ciatremeterra e em: https://www.instagram.com/ciatremeterra/. Acesso em: 27/12/2023.

rodadas rodopiavam, balanceavam e pulsavam. Recordo-me do cheiro de uísque e charuto, do som de risadas e tambores “embalando o sono de criança”. Mamãe era quem me levava a esses lugares e essas histórias não existiriam sem ela. Naquele terreiro, do qual retive apenas *flashs*, pela primeira vez vi corpos que pareciam voar sem saírem do chão. O que era isso que tanto me encantava e me tomava por inteiro? Essa pergunta percorre esta pesquisa.

Laroyê Exu!!, que abre o caminho do céu, Orixá da transitoriedade, do movimento, da encruzilhada e dos encontros que nos modificam. Exu me dava nessa fase da vida as boas-vindas, anunciando os muitos caminhos que iria percorrer até chegar aqui. Foi nessa época que comecei a me interessar e a gostar dos chãos, dos(as) encantados(as), dos Orixás e de todas as possibilidades de expressão, a partir do "encontro entre céu e terra", porque sempre me instigou e ainda instiga saber o que está à margem, aquilo que é preciso estar atento(a) para ver e sentir. Esses são os corpos e moveres que me provocam, como ficará evidente no transcorrer do texto.

Como candomblecista que me tornei ao ser iniciada no final dos anos 1990, sigo encantada com o terreiro e com os saberes desse território de resistência e de potência. Atualmente, sou Egbomi[16] da família de axé do Ilê Asè Ayinlá Opó, fundado e dirigido pelo BabalOrixá Logunwá[17].

> O terreiro Ilê Asé Ayinlá Opô, fundado pelo BabalOrixá Logunwá (Eduardo Gehrke), está instalado na Estrada do Barrocão s/n, em Joanópolis, SP. Foi inaugurado em 2014, pretende ser mais que um templo dedicado a Logunedé e demais Orixás. Situado em meio a mata Atlântica, além de sediar os cultos do candomblé regularmente praticados, é lugar de atividades culturais, festivais e de encontros, onde a pessoa pode ir para se sentir bem, em meio à natureza quase intocada, convivendo com humanos e Orixás, em meio à arte e tradições de origem africana. [...] Babá Logunwá foi iniciado por mãe Sandra Epega de Xangô, falecida em 2013, aos 66 anos de idade. O Ilê Asé Ayinlá Opô tem pai Kiko de LogunEdé como seu Babakekere (pai pequeno) e conta com a orientação, no cargo de babalaxé, de pai

[16] Egbomi é a irmã mais velha, aquela que passou por todos os ritos iniciáticos do candomblé.

[17] Apresento a ancestralidade da minha casa de santo pela voz do Baba Logunwá: “O Ilé Àṣẹ Ayinla Òpó é um templo dedicado a Òrìsà Ològùnẹdẹ, fundado pelo Bàbálòrìṣà Ològùnwà, com a ajuda de meus irmãos-de-santo Bàbá Odetuga (Pai Kiko de Logunedé) e Bàbá Emionan (Pai Marcos de Ogum), em 12 de julho de 2014, na zona rural da cidade de Joanópolis, SP. O Ilé Àṣẹ Ayinla Òpó, de rito Ketu, é uma descendência do Ilé Leuiwyato (Templo da Mãe Forte), dedicado a Òrìsà Sàngó, fundado e estabelecido na cidade de Guararema, SP, e conduzido por mais de 40 anos pela Mãe Sandra Epega. Sandra Epega foi iniciada, em 1964, na nação Angola por Mãe Luana, filha de Maria de Xangô. Em 1983, Iya Sandra viaja para a Nigéria e toma obrigação com Bàbáláwo Olarimiwa Epega, da cidade de Ode Remo, membro da Orunmila Youngsters of Indigene Faith of África, de Lagos, Nigéria, tornando-se filha adotiva do Bàbáláwo e autorizada a dar início ao clã Erin Epega no Brasil. A Ìyálorisa Sandra Epega é Ìyá Sàngó, com o nome OlálÌyá Sàngówánwá. Mãe Sandra Epega faleceu em 6 de dezembro de 2013, aos 66 anos de idade.” (GERKE, Eduardo Domeni (Babalorixá Logunwá), [Depoimento]. WhatsApp. 20/11/ 2023, às 14:25h. 1 mensagem de WhatsApp.

> maninho de Logunedé, oloiê do Axé Opô Afonjá baiano, filho de santo de mãe Senhora e irmão de santo da falecida IalOrixá mãe Stella de Oxóssi. Assim, o Ilê Asé Ayinlá Opô é uma casa única, dirigida por três filhos de LogunEde. (Prandi, 2020, p. 317).

Durante os mais de vinte anos de dedicação às religiões de tradição afro-brasileira, sigo (re)encantada pelas danças das tradições de Orixás, meus ancestrais míticos, que ensinam e doam tanto. Sempre mantendo o foco no que o corpo narra nessas danças, no que o corpo sente e expressa com seus gestos simbólicos e em como isso pode ser vivenciado fora do contexto religioso, com reverência e responsabilidade, no ensino de dança para o (re)encantamento das práticas corporais.

Figura 2: Ile Asé Ayinla Opó



Fonte: Ilê Asé Ayinlá Opo, Joanópolis, SP, 2022. **Fotografia:** Neto Oliveira (Ogunkoyá).

Voltando ao “memorar”, porque fui bem longe e é preciso voltar: a cada dança e comunidade que conhecia pelos interiores e cidades do Brasil, adentrava seus chãos e as camadas se revelavam aos poucos. Através da experiência que acontecia no meu corpo junto a outros corpos (Bondía Larrosa, 2014), me apropriava desse universo com suas singularidades e redes.

Fui capturada ao ver aqueles corpos dançando “sem uma técnica oficial" (ou seria com “outra técnica oficial”?), cheios de vontade, expressividade e veracidade. Chamo técnicas oficiais as linguagens institucionalizadas à época e sua imperativa utilização nos espaços de formação, em detrimento daquilo que vive e pulsa no campo das culturas e expressões tradicionais populares. Sem a intenção de negar ou de fazer juízo de valor sobre o que se entende por técnica, reúno forças para lutar pelo reconhecimento das técnicas presentes nas danças da cultura popular. Afinal, há domínio do movimento, consciência corporal, prática constante, repetição e aprofundamento; há também diálogo entre saberes, há linguagem; que devidamente reconhecidos, podem ampliar os horizontes sobre essas danças e manifestações, visando ao seu ensino nos espaços de formação.

Nesse momento da minha vida, quando deixei o balé em busca de outras danças, vivenciava uma crise em relação ao que conhecia como técnica, que incluía meus conhecimentos e trânsitos no balé clássico e na dança moderna. Aqueles corpos que se apresentavam nesse que, para mim, era um “novo universo”, produziam uma tormenta dentro do meu corpo: sensações e sentimentos que não cabiam mais naquela forma que costumava dançar. A cada interação com as danças populares brasileiras e seus(as) autores(as), me sentia convidada a refletir sobre a construção técnica ao longo de minha trajetória artística, sobre as imagens presentes na expressividade de minhas criações, sobre a consciência que o encontro com a dança me trazia. Via naquelas danças e histórias contadas, gestos cheios de sentido, significados, impulsos e gingas, os quais contavam sobre um “ser coletivo”, sobre algo anterior. Gestos e moveres que, muitas vezes, eram indecifráveis para mim, naquela época, mas que me encantavam.

Apesar de não ser o foco da pesquisa discutir o que entendo por "técnica”, afirmo que reconheço nos corpos dançantes, da cultura popular tradicional, um grande apuro técnico no que consiste ao uso do corpo e execução dos movimentos. Fico entusiasmada com o domínio do corpo e do movimento moldado, adquirido e praticado pelas tradições vivenciadas, em que existem processos de aprendizagem singulares próprios de cada comunidade e, muitas vezes, vividos através de sistemas de rememoração e repetição, sobretudo, presentes em festejos e rituais. Considero que o corpo nas culturas tradicionais populares, a partir do exercício artístico bastante ritualizado nesse contexto, adquire um sentido verdadeiramente humano, religando as instâncias da natureza e da cultura, os aspectos sensíveis e espirituais da

existência humana.

Nesse sentido, apesar do reconhecimento afirmado, a "técnica corporal" (no sentido de constante repetição e aprimoramento) não é central no trabalho desenvolvido pela proposta de ensino sistematizada por esta pesquisa. Importa para nós a possibilidade de evocar, a partir dessa *práxis* de ensino, além da valorização dos saberes afrorreferenciados para a formação de/em/com dança, proporcionar aos participantes uma consciência sensível, a consciência de si[18], que será melhor elucidada nos próximos capítulos.

Inaicyra Falcão, no livro “Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (Santos, 2021), considera que os objetivos da dança na arte-educação devem abranger aspectos emocionais, intelectuais, físicos e espirituais contidos no ato de dançar. Desse modo, tais aspectos podem contribuir para o desenvolvimento de quem dança, por meio de experiências conscientes. De mãos dadas com Falcão, busco exercitar essa abordagem na proposta de ensino que forjei ao longo de minha jornada. O corpo é lugar de grafias (Martins, 2021), de saberes e de comunicação, assim, prescinde de um trabalho que o torne potente para expressar. A técnica, nesse sentido, é um desdobramento das etapas experienciadas, em que há conhecimento das estruturas e princípios do movimento; há desenvolvimento da consciência do corpo em movimento, na relação entre sentimento e ação; há apreensão e elaboração das matrizes corporais e dos elementos da linguagem com consciência, profundidade e disposição para, então, adentrar emoções e sentidos, que emergem da prática para a posterior criação e elaboração.

Toninho Macedo, diretor do Balé Folclórico de São Paulo, sempre dizia que nas danças tradicionais "o importante não é só o técnico, o importante é ter *vapor*". Seria esse "vapor" a “consciência de si” (Antunes, 2013) que me encantou, mudando meu olhar para a dança e para o corpo, que despertou a curiosidade da bailarina-pesquisadora-intérprete e da criadora, que sou? O que seria esse “vapor”? Uma espécie de presença no mover, lapidada pela indissociabilidade dos processos cognitivos, emotivos, criativos e reflexivos? Seria isso que eu procurava? O corpo com uma técnica lapidada nos caminhos imaginativos, uma técnica encorpada?

---

[18] Para tratar da consciência de si, considero o corpo como um sistema, em uma abordagem holística, a partir da aproximação do conceito desenvolvido pela pesquisadora Rita Antunes sobre o Corpo-Arte (Antunes, 2013). No conceito trazido pela autora, a consciência de si abrange a consciência corporal, que compreende os esquemas e estruturas corporais (muscular, ósseas, vasculares, respiratórias) e seus aspectos psicomotores, porém, amplia esse conceito ao compreender aspectos sociopolíticos, culturais e espirituais do corpo e sua completa integração com a natureza.

Não sei se um dia conseguirei responder a essas perguntas, mas elas me trouxeram até aqui, inaugurando uma curiosidade constante para ver pela fresta o que não está explícito, mas que um olhar atento e demorado talvez consiga alcançar. Lembrei-me de Ewá – Orixá serpente que vive nas brumas, na névoa, na neblina. Dona dos segredos que embaçam a nossa visão. Orixá que enganou a morte (Ikú), o dado, o *status quo.*

Algo naquelas danças me capturou, mas naquele momento não sabia dizer exatamente o que era. Seria uma liberdade, uma autenticidade, um domínio total dos movimentos carregados de singularidades? Organismos vivos traziam no gesto e no movimento um tanto da realidade, na qual aqueles corpos estavam inseridos. Um pulso, uma ginga, uma conversa estabelecida e desenhada no espaço, que me cativou ainda muito jovem.

Segundo Martins (2021, p. 209), “um bom dançarino é aquele que conversa com a música, que claramente ouve e sente as batidas, e é capaz de usar diferentes partes do corpo para criar a visualização dos ritmos”. Ouso dizer que um bom dançarino é aquele que conversa com a música, com o espaço, as paisagens e memórias, com a espiritualidade e as emoções, transformando o gesto narrativo, descritivo, em gesto performativo.

(Re)encantada pela dança e trazendo no corpo essas experiências e questionamentos, decidi cursar Dança na UNICAMP, a fim de desenvolver uma pesquisa artística e pedagógica, com o objeto de estudar manifestações tradicionais brasileiras em diálogo com as memórias dos(as) pesquisadores(as). No processo da pesquisa de Iniciação Científica, fui convidada a penetrar e a dialogar com minhas memórias ancestrais, procurando a dança que tanto me encantara.

A partir da investigação das origens e raízes de minha família, cheguei aos canaviais do estado de São Paulo, território que, de alguma maneira, ressoava minha memória ancestral.

Foi assim que cheguei ao canavial e à casa do Seu Antônio. Desculpe leitor(a) se foi preciso dar uma volta ao mundo para chegar aqui novamente, mas a vida é feita de espirais em contínuo ir e vir, cheias de encontros, giros e encruzilhadas.

Enfim, retorno à casa de Seu Antônio...

Estava ali, tomando um café e sentada à espera da chuva, numa cadeira em sua nova casa. Impregnada de canavial, com a roupa encerada e preta do melaço da cana, as mãos calejadas latejando e as pernas cansadas e trêmulas. Tentava saber

sobre as festas daquele lugar, as "frestas" daquela vida, daquela gente, daquele mundo de lutas, dores e desencantos. Queria saber onde se escondiam as alegrias e como era possível suportar tamanha dor, sofrimento e desprezo. Estava em busca dos vestígios de alguma dança, festa, lembrança, mas encontrei mais do que isso. Foi mais ou menos assim, que comecei a perguntar:

> - Seu Antônio, aqui não tem festa?
> - Não.
> - Nenhuma?
> - Não.
> - Nem festa de São João?
> - Não.
> - Nenhuma dança… um folguedo, uma catira, um boi? [tentando buscar nas minhas enciclopédias mentais o que poderia existir naquele pedaço de chão].
> - Não. Aqui só tem trabalho. E lembranças...

A chuva chegou. Os primeiros pingos refrescaram o solo vermelho, exalando um cheiro de terra úmida, que me fez lembrar de minha avó. Afinal, esse era o motivo de escolher estar ali. As histórias sobre colheitas, trabalho e campo sempre lembravam cheiro de terra e de vó e foram essas ancestralidades que me levaram à escolha do canavial como território e paisagem a ser investigada. A chuva começou a apertar, a água entrava na casa de Seu Antônio e chovia tanto dentro quanto fora. Em um ato de desespero, com vontade de que tudo voltasse "para o lugar", procurei pelos baldes, panos e rodos da casa. Foi quando senti a mão grande e seca de Seu Antônio repousar sobre meu ombro:

> - Venha aqui menina, sente-se aqui.
> - Mas tá chovendo… Seu…
> - Quero te contar sobre meu sonho.
> - Mas tá molhando tudo... Seu Antônio… as coisas… a casa…
> - Meu sonho é construir um açude, nem muito raso nem muito fundo. Um açude bem bonito, pra eu colocar os peixes dentro e ficar olhando. Tem que ser nem raso nem fundo, que é pra eu poder ver os peixes dentro… daí eu vou ficar ali olhando os peixes nadar e vou cantar. Vou ficar ali olhando os peixes nadando e vou cantar igual quando o povo colava bandeirinha no céu e a gente ouvia os pé bater no chão... Olha que lindo filha, eu tô bem na beira do açude, vendo os peixes e seguindo eles...
> Seu Antônio "brinca" no ar, faz gestos, rodopia, dança.

Nesse momento, ele, eu e tudo em volta estava molhado e encantado. Os olhos brilhavam, os gestos desenhavam o ar e um sorriso se abriu no rosto. Seus olhos ficaram ainda mais azuis ao se encherem de mar no encontro com os meus! Ficamos os dois ali sonhando, "dançando imagina(ações)"…

“Histórias encantam e seduzem devido à sua mágica multidimensionalidade"
(Bel Hooks, 2020)

Juntos, viramos açude, corpos-natureza[19] encantados e "frestamos”[20] pela primeira vez. Seu Antônio, com seu jeito manso, me convidava a suspender aquela realidade, a criar encantamentos, paisagens e imagin(ações) com o corpo e a ver além do que era revelado, olhar o que poucos viam. Seu Antônio me convidava a ver o “entre”.

Ao imaginar e encantar, Seu Antônio presentificava imagens, que nos faziam viver o tempo e o espaço de outra maneira. Assim, criava-se um ritual, uma suspensão e uma dança com imagens que conversavam com memórias, para criarem outras memorias. Naquele dia dançamos.

A capacidade de imaginar, de criar narrativas imagéticas e, com elas, colocar o corpo em movimento, com outra presença, pareceu ressoar aquilo que procurava à época. Ao refletir, percebo que, de certa maneira, isso justifica as escolhas didáticas nas quais me implico na proposta de ensino aqui abordada. Talvez, naquele momento, tenha me dado conta de que o que me capturava nas danças populares não era apenas a técnica dos passos e de domínio do movimento, mas a suspensão, o encantamento do tempo/espaço ritual, que invocava imagens, convocando memórias reveladas e inscritas no corpo-movimento, para a criação de novas memórias. O que me interessava era a possibilidade de criar paisagens a partir de narrativas imagéticas capazes de mover o corpo. Seu Antônio estava ali, fundando comigo uma nova perspectiva com a qual pensaria e praticaria o ensino de dança anos mais tarde.

Naquela noite, ao dormir, tive a sensação de estar me aproximando da dança que tanto procurava. Foi na experiência com Seu Antônio que comecei a pensar no “entre”, no que não está explícito, mas que preenche o corpo, uma memória criada e vivida no e pelo corpo. Depois disso, comecei a olhar para as danças populares tentando enxergar “dentro do passo”, olhando o movimento como se o escavasse, para encontrar o que o compunha de memória, de história, de vivência. Mais uma vez percebi que estava frente a frente (será?) com o tal do “vapor”, que Toninho Macedo

---

[19] Nos próximos capítulos discorro sobre esse termo e a visão de corpo nele contida. Aqui trago-o como imagem para explicitar como essas experiências rememoradas compõem as escolhas conceituais e didáticas da pesquisa.

[20] “Frestar” é um termo que proponho em diálogo com a noção de "frestas", de Luiz Antonio Simas (2020), apresentada no livro "O corpo encantado das ruas". Simas fala das “frestas da cultura popular” e usa "frestar" como verbo correspondente.

me provocava a ver e a sentir.

Seu Antônio, Miriam e eu cortamos cana juntos por mais alguns dias. Seu Antônio sempre ria de meu jeito sem jeito de fazer o serviço e dizia que uma hora eu ia aprender e melhorar. No fim desse mergulho no campo, diante dele como num ritual, me despi das roupas da outra (personagem) e revelei um "eu" ou depois disso, um outro "eu". Ao entender quem eu era, Seu Antônio se levantou de "foião" na mão e começou a cortar a cana de um jeito diferente. Então, se virou para mim e disse:

> - Olha aí, eu também sou bailarino. Eu é que tô dançando.
> Seu Antônio cortou, dançou, cantou, encantou suas danças imaginadas. Eu chorei.

Aprendi assim, com Seu Antônio e, em tempos e espaços outros, com Graziela Rodrigues, Inaicyra Falcão, Toninho Macedo, Firmino Pitanga, Paulinho Sete Flechas, Dona Zezé do Jongo Dito Ribeiro, Tião Carvalho e, mais recentemente, com Vera Passos e Rosangela Silvestre, a gostar do que o corpo narra e expressa em seus gestos e representações simbólicas, aprendi a gostar do que ele conta em cada movimento sobre o que vive ou viveu.

Foi a partir do encontro com Seu Antônio, do canavial e da pesquisa artística e científica proveniente desse campo, que me lancei ao exercício de outro dançar, buscando criar paisagens, ambientações e estesias para o mover e, assim, acessar memórias, individuais e coletivas, e descobrir e experimentar diferentes territórios dos saberes populares. Nessas manifestações, aprendi também a perceber a presença e a importância da narrativa que se expressa no e pelo corpo. Os mestres e as mestras, que encontrei, me ensinaram a abrir a percepção para acessar movimentos cheios de sentidos e para entender as danças afrorreferenciadas como lugar de experiências encorpadas e (in)corporadas (Godoy, 2020).

Naquele dia, sentada num banco de madeira, percebi em mim o desejo de compreender e de apreender o que acontece no e pelo mover-se, quando o corpo é ativado e convidado a dar espaço às suas memórias (pessoais e ancestrais) em movimento. Encanta-me a instalação de um espaço-tempo imagético e ritual nas danças tradicionais, no qual imagens, paisagens e memórias compartilhadas provocam sentidos e a comunhão de quem estiver presente, proporcionando um (re)conhecimento de pertencer ao coletivo, de ser parte de algo maior.

Porém, havia perguntas: Como levar tudo isso para a sala de aula? Como esses saberes poderiam contribuir para o ensino da dança nos espaços formais?

Como isso ajudaria a forjar novas práticas para educadores(as) alinhados(as) com propostas educacionais decoloniais? Com esses questionamentos, teci ao longo dos anos o que hoje entendo ser uma proposta de ensino pautada na linguagem das danças e saberes afrorreferenciados, a qual pode orientar o ensino e a formação de educadores(as) nas escolas. Uma proposta pelo caminho das CorpoOralidades[21] presentes nas culturas tradicionais, sobretudo, as afrorreferenciadas, sobre as quais me debrucei.

"O ancestral é aquilo que faz sentido para o presente
e fará sentido no futuro."
(Simas, 2020)

Mergulhada no canavial e coabitando um território impregnado de memórias ancestrais, minhas e coletivas, (re)conheci o começo de uma nova maneira de dançar e de olhar para a dança. Naquele momento, "frestei" pela primeira vez e vislumbrei um caminho para o ensino das danças tradicionais brasileiras, ancorado nos elementos que compõem essa linguagem, a partir daquilo que um olhar atento sobre elas pode revelar, inspirar e honrar. Assim, puxei o arco para a flecha que aqui pretendo lançar.

Hoje, Seu Antônio vive no Orun[22], mas agora o convoco como encantado, como memória que conversa o tempo todo com as possibilidades criadas por esta pesquisa e seguimos juntos no desafio de escrever sobre o que acontece na prática, no corpo. Ele aceita meu convite e me sussurra que quer saber mais, se ajeita no banco e pergunta:

> - Tô gostando dessa conversa menina... a vida é feita desses encontros, encruzilhadas, que passamos.
> - Sim, Seu Antônio, mas tenho mais pra contar... porque... sou feita de muitos e tantos outros e outras que cruzaram meu caminho e que também forjaram meus passos. Tá vendo os pássaros lá fora? Você já sonhou que podia voar? Se quiser, posso contar pro senhor como foi que sonhei voar e voei.
> - Pois me conte, porque depois dos peixes, gosto muito de ver pássaro voar.

A pergunta de Seu Antônio convida a voltarmos ao “memorar” e a trazer, para a escrita e para o(a) leitor(a), mais uma camada que fundamenta minha trajetória e, consequentemente, a proposta de ensino objeto desta dissertação.

Mais uma encruzilhada...

---

[21] O termo será apresentado no próximo capítulo.

[22] Orun e Ayê são concepções da cultura Yoruba da existência. Segundo Santos (1986, p.54), “O Orun é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no Orun (...) Ou, ao contrário, tudo que existe no Orun tem sua ou suas representações materiais no Ayê.”

1.2 Tirando os pés do chão: A Nau de Ícaros

Foi em 1999, formada no bacharelado e na licenciatura em Dança na Unicamp, e depois da experiência narrada, que iniciei um longo percurso com a linguagem do circo e que aconteceram as primeiras iniciativas na prática de ensino da dança em espaços formais e não formais. Cito, como exemplo, espaços e instituições, nos quais atuei e ainda trabalho, com o intuito de traçar um panorama da atuação: Casa de Solidariedade de São Paulo[23] (1999-2000), Colégio Oswald de Andrade[24] (desde 2000), Escola Livre Areté[25] (desde 2017), Instituto Brincante (desde 2009), como educadora. Como preparadora corporal, diretora de movimento e coreógrafa desenvolvi trabalhos em companhias artísticas como, por exemplo, Nau de Ícaros[26] (desde 1996), Cia. Pé no Mundo[27] (2017-2019) e Cia. Nóbrega de Dança[28] (2017-2020).

Porém, o que cabe aqui compartilhar sobre o que marcou a trajetória e influenciou minhas escolhas na construção do que, atualmente, considero uma proposta de ensino foi o encontro com a Cia. Cênica Nau de Ícaros, grupo de teatro, circo e dança, onde até hoje atuo como intérprete, criadora, coreógrafa e preparadora de dança. Ainda me pergunto por que entrei em uma companhia, que não trabalha somente com a linguagem da dança. Afinal, naquele momento, estava tão fincada no chão, que me sentia completa transitando pelo universo das danças tradicionais brasileiras, com meu corpo fluindo potente entre maracatus, bois, caboclinhos e congadas, que o óbvio seria permanecer naquela trilha. Contudo, ao invés disso, tirei os pés do chão e, com muito medo dos desafios, experimentei me lançar no ar. Era Exu me convidando mais uma vez a transitar, a transgredir e a encontrar novas possibilidades.

---

[23] Instituto Criança Cidadã, São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.iccsp.org.br/. Acesso em: 28/12/2023.

[24] Colégio Oswald de Andrade, São Paulo. Disponível em: https://info.colegiooswald.com.br/. Acesso em: 28/12/2023.

[25] Escola Livre Areté, São Paulo. Disponível em: https://www.escolalivrearete.org.br/. Acesso em: 28/12/2023.

[26] Nau de Ícaros (circo, dança, teatro), São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.naudeicaros.com.br/. Acesso em: 28/12/2023.

[27] Cia. Pé no Mundo, São Paulo, 2021. Disponível em: https://ciapenomundo.com/. Acesso em: 28/12/2023.

[28] Cia. Antonio Nóbrega, São Paulo, 2022. Disponível em: https://antonionobrega.com.br/site/. Acesso em: 28/12/2023.

A Cia. Cênica Nau de Ícaros sempre foi ponto de fricção de ideias, corpos e desejos. Trabalhar em grupo, negociar vontades e descobrir os caminhos para as investigações criativas e construções cênicas dá o tom desse grupo, que chamo de família. Foi nesse território que me impeli aos mais inusitados encontros entre pessoas, linguagens e pensamentos, com artistas, formadores(as), atores e atrizes. São trinta anos de grupo, de pesquisas e processos de criação frutíferos, que, embora algumas vezes desconfortáveis, nos convidam ao deslocamento. Era a superação de fronteiras identitárias entre linguagens como um caminho instigante, que cada vez mais me interessava. Flertar com o encontro de linguagens artísticas diversas (circo, dança, teatro, performance, artes visuais) me fez sair do lugar conhecido com o intuito de descobrir outras possibilidades de criação e de procurar a essência que cada linguagem pode oferecer à outra. Afinal, acreditamos que na incompletude da dança chega o circo, para aquilo que o circo não dá conta, chega o teatro e, assim, a trama se compõe. Estar nesse grupo há tantos anos é uma maneira de continuar me deslocando, transitando em encruzilhadas.

Figura 3: Lira no espetáculo *Tirando os pés do chão*



Fonte: Acervo Cia. Cênica Nau de Ícaros. 2010. **Fotografia:** Cris Von Ameln

Foi no território da Nau de Ícaros que aprendi a valorizar o “entre”: entrelugar[29], entre a sala de aula e o palco, entre a técnica e a poesia, entre a brasilidade e a contemporaneidade, entre a suspensão e a queda. Com essa família, com Marco Vettore, Álvaro Barcellos, Erica Rodrigues e Celso Reeks, criadores e intérpretes da Cia., navego nas encruzilhadas do fazer arte na atualidade e na realidade do Brasil.

Diferentes linguagens e corpos fazem desse grupo um microcosmo de diversidade, que nos encanta diariamente. Somos corpos diversos, com histórias e experiências diferentes, que se encontram no cruzo de ideias e desejos. Com esse grupo vivenciei inúmeros encontros com os muitos Mestres citados nesta pesquisa, na cosmopolita São Paulo. Durante dez anos, a Nau de Ícaros manteve um espaço próprio no coração da Vila Madalena, bairro nobre da cidade de São Paulo, onde recebeu mestres e mestras de Cavalo Marinho (Pedro Salustiano, Helder Vasconcelos), Maracatu (Eder Rocha, Mestre Valter França) e Moçambique (Silvio Almeida), com o intuito de friccionar essas tradições populares com as novas linguagens e tecnologias e ocupar os palcos e as ruas de uma cidade, muitas vezes, desacordada.

Nesses encontros, exercitei a criação de rituais cênico-festivos em contextos não tradicionais; eram exercícios criativos de diálogo nas frestas das linguagens tradicionais e contemporâneas, nos quais, para o grupo, a festa e o ritual sempre foram matérias poéticas de investigação artística. Com a Nau aprendi a importância do fazer coletivo, em que as singularidades estão presentes e são potência. O ‘fazer junto’, o ‘fazer por’ e o ‘fazer com’ são princípios que movem essas pessoas unidas há muito tempo, compondo uma polifonia de vozes e de corpos.

Foi com a Nau de Ícaros (como artista-criadora e preparadora de elenco) e também no Colégio Oswald de Andrade (como educadora), que iniciei as experienci(a)ções como educadora da dança e comecei a desenhar um caminho pedagógico, que partia das CorpoOralidades das danças populares tradicionais brasileiras, investigando a "matriz", a “paisagem” e a "ancestralidade" de cada manifestação popular, a fim de trabalhá-las no corpo, na cena e no movimento, com o intuito de transformar nossos corpos durante as preparações, aulas e formações.

[29] “Entrelugar” é um conceito amplamente desenvolvido na tese de José Romero (2020), que significa estar entre o tangível e o intangível, ou seja, no intermédio (Godoy, 2020). Segundo Romero (In: Godoy, 2020, p. 149), “Próprio da arte, o entrelugar gravita na criação como um fluxo de sensações, é viagem sem origem ou destino entre os hemisférios do incerto, uma vez que é navegação se rota e brinca na anomalia da forma e no caos.”

Foi com esse propósito e a partir dessas provocações, que conduzi cada produção realizada com essas parcerias e, aos poucos, fui entendendo como instaurar um corpo e um ambiente, que trouxessem os sentidos e significados presentes nos moveres das manifestações afro-brasileiras, para a sala de aula e de ensaio.

1.3 Chegando aqui: batizar e reverenciar

As primeiras experiências(a)ções, em ressonância com as memórias que narrei, formaram o que chamo de proposta de ensino, isto é, práticas para o ensino da dança, com um olhar profundo e atento para as CorpoOralidades afrorreferenciadas. Apesar de ter passado tanto tempo desde os primeiros passos, vivências, encontros e atravessamentos traduzidos em experiências[30], que (re)memoro neste capítulo da dissertação, são elas que ressoam e definem a maneira como proponho um trabalho destinado a educadores(as), na formação em dança, o qual está explicitado no Capítulo 4, intitulado “Roda”. Vale dizer que optei por usar os termos “afrorreferenciado” e "afro-brasileira"[31], a fim de abarcar as danças com as quais componho a proposta, isto é, as danças de Orixás, assim como Jongo, Batuque, Coco de Roda e Moçambique de bastão, que aqui se “manifestam” e serão contextualizados nos próximos capítulos.

“Não basta catar a folha é preciso saber cantá-la."
(Provérbio Iorubá) [32]

Depois de muito caminhar, chego ao "terreiro" da Universidade Estadual Paulista – UNESP, elaborando sobre as seguintes indagações: De que forma uma proposta de ensino enraizada e inspirada nas CorpoOralidades presentes nas danças tradicionais afrorreferenciadas, sobretudo na dança dos Orixás, pode contribuir para a valorização dos saberes ancestrais e do ensino de dança em espaços formais e não formais de educação?; Como a proposta pode contribuir para o reconhecimento e a

---

[30] Segundo Jorge Larrosa Bondía (2014, p. 21), “experiência é aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”.

[31] O termo “afrorreferenciado” é utilizado por pesquisadores(as) e autores(as) em textos e pesquisas contemporâneas, como ficará explicitado na tessitura desta dissertação, a partir de referências como Leda Maria Martins (2021); porém, o termo ainda não consta de documentos oficiais político-pedagógicos. Nesses documentos, é comum o uso do termo “afro-brasileiro”, em referência às manifestações culturais baseadas e inspiradas em elementos africanos, em diálogo com a cultura brasileira na diáspora. Sendo assim, optei por usar ambos os termos, numa tentativa de fortalecer as novas nomenclaturas, que vêm sendo forjadas, e também para referenciar o que tem sido usado nos documentos aqui citados.

[32] Provérbio Iorubá sobre o encantamento das folhas nos banhos realizados em contexto ritual dentro dos terreiros.

desmitificação dos saberes encorpados ancestrais, que fundamentam essas danças, nos espaços e nas práticas educacionais?; Quais os caminhos para fundamentar e organizar/sistematizar a proposta sem cristalizá-la?

Assim sendo, tenho o intuito de contribuir para a pluralidade do ensino da cultura afro-brasileira em espaços formais e não formais de educação, desmistificando e democratizando suas matrizes e os saberes nelas contidos, como caminho para o trabalho com e no corpo, a partir da linguagem da dança.

Como parte das reflexões e elaborações da pesquisa, escolhi um nome para a proposta de ensino objeto desse estudo que refletisse e abarcasse suas muitas camadas e giros, batizando-a de *Dança Terreira*.

> Seu Antônio bate palma!!
> - Enfim um nome, menina!! É muito importante se batizar as coisas pra elas existirem. Palavra é força, presença. A palavra, nas culturas africanas, tem poder de ação quando proferidas.
> - Pois é, demorei para chegar nesse nome, mas acho que ele sempre esteve aqui.
> Sigo falando sem parar...

Uma *práxis* de ensino de dança, que nasce da terra afrodiaspórica encarnada nos corpos que me tocam e atravessam. A *Dança Terreira* nasce das raízes de meus pés, que invocam e convocam um corpo que dança, pulsa, sente e gira com as memórias que me compõem e me (re)compõem individualmente e coletivamente. Uma prática que concebe o corpo como território, lugar de inscrição da natureza, das cosmopercepções vindas das áfricas reatualizadas e reinstaladas na diáspora. Corpo-terra que conta e grafa histórias.

Trago nesse nome as minhas raízes, meus antepassados que aqui pisaram, os terreiros, quintais, praças, ruas que me trouxeram até aqui, e, cisco com eles essa terra para que as novas sementes semeadas brotem nesse mesmo chão. Trata-se de uma proposta de ensino feminina, do CorpoNatureza, dos ciclos, das rodas, do convite ao encontro.

> Seu Antônio me interrompe.
> - Agora fiquei até com vontade de comemorar.
> - O Senhor tem uma ideia de como podemos comemorar?
> - Um bolo é sempre bom, um bolo nos conecta com a ancestralidade, com nossas lembranças, com nossa identidade. Bolo de vó, bolo de mãe...
> Saio para ir ao mercadinho da esquina, para ver o que havia para fazer um bolo. Bolo de vó, de mãe, bolo simples, quentinho, com café. Volto e começo a misturar os ingredientes, pensando nas muitas ancestralidades, nos gestos, movimentos, histórias passadas de geração em geração; nas muitas misturas que me

> acompanharam até aqui; em como os rituais, as festas que encontrei e vivi forjaram o que hoje compartilho nas salas de aula. Bolo que evoca memórias, lembranças e pertencimentos, vínculos com aqueles e aquelas que já se foram. Bolo para evocar e celebrar as conexões com a minha ancestralidade e identidade cultural, que carrego e que agora vou compartilhar. Sirvam-se.

Ilumino, no decorrer da pesquisa, as escolhas e dispositivos didáticos da *Dança Terreira*: os Itans e os Enunciados Imagéticos, que consagram a importância da narratividade nessa proposta; a leitura simbólica da anatomia do corpo, inspirada nos caminhos da metodologia BPI de Graziela Rodrigues (1992), para conceber o que chamo de CorpoNatureza, que me ajudam a entender a prática de dança como um caminho gerador de unidade psicofísica, saúde, autoconhecimento e consciência de si; os Ciclos, como caminho de instauração ritual e de ressonâncias entre arte e cotidiano; as Matrizes Corporais e como elas são acionadas e vivenciadas junto às posturas, alinhamentos e princípios estruturantes dessas danças, bem como com as qualidades de movimento de cada Orixá/dança; os Atos, como recursos coreográficos; e os processos de Criação e Elaboração, que são recursos de apropriação dessa linguagem. Cada um desses dispositivos é devidamente abordado no Capítulo 3, O Caminho.

Nos próximos capítulos explicito o diálogo entre corporalidades e oralidades, no desenvolvimento dessa práxis de ensino, no qual ressoa um dos princípios de cognição do pensamento africano que é a não separação entre corpo/movimento e oralidade, presente na narratividade de histórias ancestrais (Itans). Para isso, cunho o termo CorpoOralidades em sintonia com essa amálgama. Por fim, explicito como cada um desses recursos se revela no trabalho com e no corpo, em diálogo com os "saberes em dança" (Godoy, 2021), e como conferem singularidade à linguagem quando (in)corporados. Discuto a importância da experiência em dança (Andrade, 2018) manifesta nos depoimentos dos participantes da pesquisa, que serão compartilhados, e como aos poucos os "saberes encorpados" (Martins, 2021) das danças inspiradoras são ancorados e (in)corporados na sala de aula, com a finalidade de envolverem e estimularem profissionais, que atuam com o corpo, e experiências de movimento na escola e/ou outros espaços de ensino.

Na prática da *Dança Terreira,* no campo estabelecido pela escolha metodológica da pesquisa, convido os(as) participantes a se sentarem comigo e com Seu Antônio em um banco "bambo" de madeira, para desse modo, podermos "frestar" através de um percurso didático, que leva à sala de aula a possibilidade do reencontro

com a potência da imagin(ação)[33] e com as memórias impressas no e pelo corpo. Esse processo é necessário para que a experiência com as danças afro-brasileiras tenha sentido e produza saúde, reconhecimento e pertencimento.

Trata-se de uma proposta de ensino, que trabalha com a tradição de mãos dadas com a inovação, proporcionando aos participantes a vivência de processos criativos ancorados nas ancestralidades, como caminho de transform(a)ção e de formação (Godoy, 2016). Ao colocar o gesto ritual ancestral, as marcas, histórias e contextos das danças tradicionais afro-brasileiras no centro da roda, na sala de aula, e em diálogo com as subjetividades das participantes, ilumina-se o surgimento de novas construções poéticas e de novos processos de criação.

"O que não podemos imaginar, não pode vir a ser…"
(Bel Hooks, 2020),

Seu Antônio olha lá de cima o seu açude, nem muito raso nem muito fundo. Então, me sussurra no ouvido: "Pode seguir, filha. Só num esquece da pausa do café". Eu vivo a investigação curiosa por olhar - nem muito raso nem muito fundo - os processos de ensino de dança que conduzo com educadores(as), estudantes e artistas e curiosa para o desafio da escrita em arte, em busca das fundamentações teóricas que geram ecos, destrinçam e desenham a presente investigação.

Entendo que esta pesquisa é uma contribuição para a aplicação efetiva da Lei n. 10.639/2003[34], sobre a valorização e o reconhecimento da cultura afro-brasileira nos ambientes de ensino formal e não formal e, me arriscaria a dizer, na formação humana de educadores(as), a qual está alinhada com uma das premissas do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação – GPDEE, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP - PPGA/IA, que integro desde 2021 e que acolheu o projeto de pesquisa.

Desenvolvo a dissertação sustentada na prática e em movimento. Procuro manter certo distanciamento das referências preponderantemente eurocentradas evidenciadas no ensino da dança, entretanto, não as nego, uma vez que elas também me formaram. Nesse sentido, são ancestrais em relação ao que proponho, contudo,

---

[33] Imagens que a educadora-artista-pesquisadora manifesta, muitas vezes oralmente, por meio de enunciados, sugerindo ações físicas para o trabalho de consciência corporal e de exploração de movimentos.

[34] BRASIL. Lei n. 10.639 de 9 de janeiro de 2003. "Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, 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 dá outras providências." Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 28/12/2023.

escolho caminhos contra-hegemônicos para o trabalho com e no corpo, que reconheçam os saberes praticados, neste caso, dançados nos terreiros, quintais, ruas e praças do Brasil.

Assim, converso com autores e autoras que avançam em suas pesquisas guiados/as pelo reconhecimento do conhecimento grafado no corpo, apresentando conceitos afrorreferenciados que afirmam o corpo como lugar de inscrição do saber e da memória (Martins, 2021). Com Leda Maria Martins (1997, 2003, 2021) diálogo sobre a fundamentação de conceitos como experiência corporificada e saberes encorpados; com Kathya Godoy (2013, 2016, 2020, 2021, 2023), ao abordar os saberes em dança, (in)corporação e conhecimento sensível; com Carolina Andrade (2016) enfatizo o **sujeito da experiência em dança**; com Luiz Rufino (2019, 2021), as encruzilhadas de saberes; convido Reginaldo Prandi (2001) para ser o chão dos Itans; Juana Elbein dos Santos (1986) está conosco por ser referência de estudos sobre Candomblé e as cosmologias afro-brasileiras; e Graziela Rodrigues (1997), Inaicyra Falcão dos Santos (2002, 2021) e Renata de Lima Silva (2004, 2012), para a compreensão das matrizes corporais, a construção das metodologias de ensino afrorreferenciadas e para fundamentarem o diálogo entre corpo e ancestralidades, na criação em dança na sala de aula.

O presente estudo é a minha contribuição como educadora-artista-pesquisadora, para a construção poética do ensino da dança ancorada na linguagem das danças afro-brasileiras e a valorização dos saberes que as compõem. Seu Antônio nos acompanhará nessa jornada. Axé!!

CHÃO



Foto: Luana Pontes

2. CHÃO

"Como céu e terra foram ligados novamente."
No começo não havia separação entre o céu dos Orixás e a terra dos humanos. Homens e divindades iam e vinham coabitando e dividindo vidas e aventuras. Conta-se que quando esse mundo ainda não fazia limite com o céu, um ser humano tocou com as mãos sujas, conspurcando o mundo branco e imaculado de Oxalá. Oxalá, o criador da humanidade, foi reclamar a Olorum. Olorum, o senhor do céu, irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais, soprou enfurecido o seu sopro divino e separou para sempre o céu e a terra. Assim, o mundo dos Deuses separou-se do mundo dos homens. Homens e deuses não podiam mais conviver e dançar. Isoladas dos humanos, as divindades entristeceram, os humanos isolados de seu divino entristeceram também. Foram então queixar-se à Olorum e o ser supremo acabou consentindo que os Orixás, vez por outra, viessem em visita ao mundo dos humanos. Para isso, entretanto, teriam de tomar o corpo material de seus devotos, esta foi a condição imposta por Olorum. Oxum, a bela, recebeu de Olorum o encargo de preparar os mortais para receberem em seus corpos as divindades. Oxum, reuniu as mulheres à sua volta, banhou seus corpos com ervas preciosas, cortou seus cabelos, pintou seus corpos, enfeitou suas cabeças com pintinhas brancas, como as penas da galinha d'Angola, vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços, adornou-as com joias e coroas. A cabeça, ela ataviou ainda com a pena vermelha, pluma rara e misteriosa da cauda do papagaio da Costa. Nas mãos, fez as mulheres levarem leques, espadas e cetros e nos pulsos, dúzias de pulseiras e contas brilhantes. Finalmente, as sacerdotisas estavam prontas, preparadas para receber novamente a divindade. Estavam prontas para receber os Deuses. Então, enquanto alguns tocavam os seus tambores, vibrando os atabaques, soando os agogôs, os xequerês, enquanto outros cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos para aquele momento, os Orixás vieram e dançaram no corpo dos humanos. Os Orixás então podiam de novo conviver com os mortais. Os Orixás estavam felizes, os humanos estavam felizes. Eles poderiam se religar novamente aos deuses pelo corpo. Eles dançavam, dançavam e dançavam. E assim, pelo corpo, estava de novo religado o céu e a terra[35].

[35] Versão do Itan "Como céu e terra foram ligados novamente" publicada no livro "Xangô, o Trovão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil como escravos" (Prandi, 2003, p. 53). Esse Itan versa sobre a criação do Candomblé e a significação profunda da iniciação como principal modo de resgatar a ancestralidade.

Neste capítulo, intitulado “Chão”, apresento conceitos e fundamentos essenciais para o entendimento da pesquisa e da sistematização pretendida. Antes da sistematização, propriamente dita, é preciso sabermos em qual chão estamos pisando. De mãos dadas com autores e autoras, cujos pensamentos ecoam neste estudo e me inspiram, apresento uma perspectiva que valoriza os corpos nas danças tradicionais afrorreferenciadas como “ambientes de inscrição de saberes” (Martins, 2021); assumo a escolha dos termos afro-brasileiras e afrorreferenciadas para nomear o conjunto de manifestações abordadas pela pesquisa, afirmando-as como linguagem de dança; discorro sobre o uso da palavra tradição em detrimento do termo folclore e como compreendo as tradições; elucido a concepção de corpo implicada na proposta de ensino, que apresento, através do que chamo de Instauração do CorpoNatureza, propondo uma compreensão da consciência de si (Antunes, 2013) e percebendo esse corpo como lugar de acontecimento da dança e inscrição de saberes em dança (Godoy, 2020); propondo uma aproximação desses saberes com os saberes em dança afrorreferenciados, acrescentando mais uma camada a esse conceito; enfatizo a importância da experiência em dança (Godoy, 2013) para a formação de educadores(as) e abordo a escolha do termo CorpoOralidade cunhado para explicitar a amálgama entre corporalidades e oralidade das culturas afrorreferenciadas.

A proposta de ensino que desenvolvo dissocia-se de uma abordagem focada na cópia de formas corporais vivenciadas no terreiro, voltando-se para o corpo do(a) participante por meio de um trabalho técnico e investigativo, que atualiza ações corporais tradicionais carregadas de sentido, (re)significando-as em um caminho didático, que culmina em um processo criativo pessoal. Com base no estudo e na vivência das matrizes corporais e poéticas das danças afro-brasileiras, a proposta é experienciada e elaborada no diálogo entre os saberes afrorreferenciados específicos dessas manifestações e os parâmetros gerais dos saberes em dança (Godoy, 2016, 2020). Assumo a presença das pessoas como participantes e educadores(as), pois, como dito anteriormente, me oriento pela premissa da pesquisa-ação narrativa, procedimento metodológico adotado neste estudo.

Há, portanto, um convite à mudança de olhar em relação às danças tradicionais afro-brasileiras, vistas como lugar e território fértil de conhecimentos, corporalidades, saberes e cosmopercepções de corpo e de mundo, que podem contribuir para o giro epistemológico em curso, unindo-o à outras abordagens na área dos estudos do corpo e da dança. Com isso, busco estimular a criatividade de educadores(as) e, em outros

contextos, de artistas e educandos, que atuam com a dança e/ou com o corpo em espaços formais e não formais de educação, valorizando a articulação entre ancestralidade, memória, expressividade e os saberes do corpo em movimento.

> Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias do performar pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 23).

Para tanto, é preciso saber onde estamos pisando e qual o nosso chão comum.

> Seu Antônio chega de mansinho e sopra no meu ouvido:
> - Filha, sabe que pra plantar é preciso primeiro saber do que cada terra gosta? Aqui não dá bem muita coisa, mas cana cresce que é maravilha.
> - Minha vó colhia café aqui…
> - Antigamente, a gente plantava mais coisa junto, uma coisa ajudava a outra, tinha de tudo. Hoje, eles gostam de plantar uma coisa só… não é bom, fica tudo igual… o bom é misturar os saberes de cada coisa, para que elas conversem. Tudo conversa na natureza.

Então, para conversar com a perspectiva de Seu Antônio e inspirada no livro "Pedagogia das encruzilhadas", de Luiz Rufino (2019), trago a imagem da encruzilhada, que fala de uma proposta de ensino na qual um processo não invalida os outros e propõe o reconhecimento de muitos caminhos possíveis e coexistentes. Não há assentamento de certezas, mas a tentativa de garantir uma multiplicidade de vivências do corpo e uma proposta de ensino, de fato, afrorreferenciada.

Por afrorreferenciada, como mencionado, compreende-se um conjunto de práticas corporais, que têm como referência os elementos das tradições culturais e rituais de matriz africana, tais como movimentos, ritmos, gestos, simbolismos e códigos estéticos. Essas danças se caracterizam pela expressão de resistência e afirmação cultural, uma vez que foram desenvolvidas a partir da experiência da diáspora africana e da luta contra o racismo e a opressão. Jorge Sabino e Raul Lody (2011) afirmam a importância do ensino pautado nas danças de matriz africana, como forma de construir uma educação artística apoiada na cultura corporal e oral do movimento e, assim, “promovendo criatividade, comunicação e expressão orientadas para a descoberta das capacidades pessoais. Além disso, concorre para uma formação consistente do indivíduo e para a preservação das memórias de matriz

africana” (Sabino; Lody, 2011, p. 178).

Ao longo dos anos, tenho afirmado essas danças como linguagem, com o intuito de tecer um caminho de formação em dança, que fomente a pluralidade e reconheça e valorize as ancestralidades que carregamos. Tanto as danças afro-brasileiras, sagradas e tradicionais, como as Danças dos Orixás, o Jongo, os Batuques e Congadas são sistemas de saberes complexos, que privilegiam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2021), além de expressarem concepções de mundo e práticas ancestrais. Nesse sentido, elaboro uma proposta de ensino de dança, que procura recuperar alguns elementos estéticos e míticos expressos no corpo e presentes nessas tradições afro-brasileiras, para o ensino de dança em espaços de formação.

> Meu objeto de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que têm colaborado para esse tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira. (Santos, 2021, p. 28).

Entendo que, nessas manifestações, existem propriedades e elementos específicos de cada dança, que tornam singulares essas expressões culturais, porém, há também matrizes e elementos comuns da linguagem das danças afrorreferenciadas, que oferecem amplitude e maleabilidade à nomenclatura, reconhecendo a complexidade e a diversidade das práticas nelas contidas. Ainda que genéricas, escolho e (re)afirmo essas nomenclaturas, por serem as mais adequadas e comumente usadas pelos brincantes, artistas e professores dessa linguagem e porque afirmam um posicionamento identitário assumido nesta pesquisa. Dessa forma, utilizo os termos afro-brasileiras e afrorreferenciadas para falar do conjunto de danças abrangidas por este estudo.

Cabe elucidar que abordar as danças afro-brasileiras como linguagem, na proposta de ensino que formulo, passa pelo fato de que **os saberes dessas danças, compostos por gingas, pulsos, síncopas, gestualidades e posturas, inscritos no e pelo corpo, não são vazios de significados, são o seu fundamento.** Saberes são elementos e princípios da linguagem, que se mostram pelo corpo, convergindo conteúdo, cosmopercepções e forma e se legitimando no fazer e na experiência. Para especificá-los, os nomeei **saberes em dança afrorreferenciados**, em diálogo com os saberes encorpados (Martins, 2021) e os saberes em dança (Godoy, 2016, 2020).

Desse modo, abordo o conjunto dos elementos específicos e fundantes da linguagem que ancora a prática de ensino que proponho, marcando o espaço e dando o devido reconhecimento a eles.

> “Combater o esquecimento é uma das principais armas contra o desencanto do mundo.” (Rufino, 2019, p. 16).

2.1 Os Cruzos - CorpoOralidade

Na busca por encontros e diálogos entre aqueles e aquelas que formam essa trilha, mais uma vez coloco a pesquisa na encruzilhada, local de possibilidades múltiplas, em que há a "dissolução de uma centralidade" (Martins, 2021), para lhe conferir movimento constante e possibilidades. Não há necessidade de negar um caminho para trilhar outro, mas há a urgência de afirmar escolhas mais plurais e menos hegemônicas no ensino da dança.

> As culturas afro-brasileiras e as culturas pindoramas do Brasil são escolas não oficiais de corpo do povo brasileiro. Nessas raízes, os saberes e os imaginários ancestrais foram cultivados nos corpos daquelas pessoas que produziram memórias de suas tradições. No entanto, as escolas de corpo oficiais têm como história a hierarquização de saberes e referências, privilegiando e valorizando a cosmovisão colonial na formação em dança. (Jorge; Calipo, 2022, p. 200).

Apesar dos avanços das formações em dança, as autoras acima citadas ainda veem um abismo na experiência do ensino de dança no Brasil: por um lado, a tradição praticada pela vivência nos terreiros e, por outro, os padrões de dança e de corpo hegemônicos vistos como caminhos prioritários de conhecimento nos locais de ensino e aprendizado em dança. Nesse sentido, apresento uma proposta conciliadora, na qual as culturas afrorreferenciadas são valorizadas e visibilizadas como referências tão importantes quanto as eurocêntricas, para o trabalho com e no corpo, que devem ser reconhecidas como tal com urgência. Instigo os(as) educadores(as) a exercitarem um novo olhar para as danças afro-brasileiras nos espaços de educação formal e não formal e, a partir dessas experiências, semearem novas auroras, potencializando possíveis mudanças de paradigmas.

> Torna-se necessário, dessa forma, invocarmos as sabedorias ancestrais, porque, ao emergirem, ao serem manifestadas como práticas de saber, elas trazem as presenças daqueles que compõem junto conosco os giros dessa canjira espiralada que é a vida. A invocação da ancestralidade como um princípio da presença, saber e comunicação é, logo, uma prática em encruzilhadas. Afinal, a própria noção de encruzilhada é um saber praticado ancestralmente que aqui é lançado com disponibilidade para novos horizontes que reivindicam a sofisticação de um mundo plural, pujante e vigoroso, contrário e

> combativo ao desencanto do mundo. (Rufino, 2019, p. 16).

Esse giro exige prática, mergulho e reconhecimento. E, exige coragem e determinação frente às inúmeras resistências encontradas pelo caminho. Muitas vezes relegadas a mero entretenimento, ou apenas “estudadas” como matéria para elaboração de festas juninas, semanas do folclore e da consciência negra, as danças afrorreferenciadas não são valorizadas como área do conhecimento, nem suas corporalidades são entendidas como fértil “ambiente de memória” (Martins, 2021) e saberes a serem desenvolvidos e difundidos.

Cabe compartilhar meu entendimento sobre ambientes de memória e saberes. Para tanto, dou as mãos para Leda Maria Martins (2021), ao escrever que

> (...) a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos ‘lugares de memória’, bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. (Martins, 2021, p. 40).

Posso afirmar, como Egbomi, que o Candomblé e suas tradições são território privilegiado para que se viva esse ambiente de memória, pois neles os saberes são vividos e retransmitidos pelo fazer cotidiano, pelo encontro de corpos e vozes, pela cozinha, costura e prática de rituais.

Como pessoa branca reconheço os privilégios que essa condição me trouxe ao longo dessa trajetória, porém, falo e vivo a cultura preta ancestral como educadora, artista e mulher de terreiro há quase trinta anos e, como tal, enfrento as resistências a esses saberes constantemente diminuídos. Não foram poucas as vezes que escutei de educadores(as) que “essas danças” aparecem em suas instituições de ensino somente para ilustrar alguma efeméride, ou que são ensinadas superficialmente, reduzindo a sua visibilidade e importância na formação dos(as) estudantes.

Assim, mais uma vez inspirada na pedagogia das encruzilhadas de Rufino (2019), não pretendo combater e tampouco romper completamente com as referências, técnicas e conceitos que também me formaram como educadora e artista. Contudo, como dito antes, aposto na fresta e defendo a existência de outros caminhos para o ensino de dança e a formação em dança de educadores(as), com os quais é possível conversar, se misturar, digerir e elaborar para que emerjam novas possibilidades. E isso é urgente!

> A perspectiva apresentada pelas encruzilhadas de Exu se orienta pela noção de *cruzo*. Assim, essas encruzas e as suas respectivas práticas não versam meramente sobre subversão. O que se propõe não é a negação ou ignorância das produções do conhecimento ocidental e dos seus acúmulos, tampouco a troca de posição entre Norte e Sul, entre colonizador e colonizado, entre os eurocentrismos modernos e outras opções emergentes. O que se versa nas potências de Exu é a esculhambação das lógicas dicotômicas para a reinvenção cruzada. São os domínios de Enugbarijó, a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transformada. (Rufino, 2019, p. 37).

O campo das culturas afrodiaspóricas escolhe o corpo e a práxis em oposição à desvalorização e separação entre prática e teoria. O Candomblé, por exemplo, é uma cultura material, que prescinde do corpo, do objeto, da matéria e da relação que se estabelece com a folha, o barro, a música, a dança ou palavra, ou seja, forma e conteúdo estão implicados um no outro. Pode-se dizer que o corpo nas tradições do Candomblé também se apresenta na relação forma e conteúdo e, nessa concepção, pode ser entendido como mais um aspecto da oralidade presente no ambiente, pois o corpo do/no terreiro conta histórias e, pelas ações, revela um campo de conhecimento transmitido de geração em geração.

Leda Maria Martins (2021) nos lembra que a hipervalorização da escrita, presente no sistema colonial, prolongou a ilusória dicotomia entre oralidade e escrita, tornando a última instrumento de práticas de dominação e de poder, a fim de excluir os povos que privilegiavam as performances corporais como forma de criação, fixação e expansão de conhecimento. Importante dizer que a oralidade, como característica do campo cultural africano, é dominante, porém, não é exclusiva, porque na África sempre houve textualidade escrita e oral, sem a hierarquia imposta sobre os modos de inscrição, que se deu no projeto colonial. Foi através da oralidade e das performances corporais que a aquisição e transmissão de conhecimentos das culturas africanas se perpetuou.

> Apesar de toda repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por ser transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizam todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. (Martins, 2021, p. 35).

Pretendendo desfazer esse nó, procurei um termo que pudesse expressar o binômio corporalidade-oralidade, que singulariza o universo das culturas

afrorreferenciadas. Inspirada no termo "orixalidade", presente na dissertação de Wellington Campos Silva (2022)[36] e em estudos e práticas recentes sobre as manifestações afrorreferenciadas, e no termo "oralitura"[37], proposto por Martins (2021), o qual propõe a oralidade como escrita presente e grafada no corpo, cunhei o termo **CorpoOralidade**, a partir de minhas experiências e em diálogo com os referidos autores e autoras, para falar do entrelaçamento entre movimento, texto e imagem, nas danças aqui abordadas, e de como esse conceito é trabalhado em sala de aula.

Na grafia do termo percebo “oO” como espaço do entre, símbolo do infinito, vazio simbólico preenchido de possibilidades, “o” em movimento, “o” entrelaçado. Para batizar o termo, evoco Orixá Oxumare (Arroboboi!!), Orixá dos ciclos que se repetem, representado muitas vezes pela cobra que come o próprio rabo, aquele que sustenta os infinitos, as frestas, a possibilidade do “entre”, do que não é dicotômico. Nesse duplo “oO” está a possibilidade de encontro, a potência, o “cruzo”, lugar habitado pelos saberes encorpados valorizados em movimento.

Leda Maria Martins (2021b), apesar da constante tentativa de apagamento, repressão e exclusão, aborda a sobrevivência de “*corpora* de conhecimentos”, que resistem e são transmitidos até hoje nos ambientes de memória das culturas populares. Esses “*corpora* de conhecimentos”, aqui chamados *saberes* transmitidos e retransmitidos pelo corpo em movimento, estão intrínsecos em nossa cultura mesmo que sejam ignorados. São saberes expressos nas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias, e incluem vocalidades, expressões e hábitos cotidianos. Esses saberes são constantemente compartilhados, assim como as técnicas sofisticadas, os processos cognitivos, pensamentos e concepções de mundo.

São conhecimentos grafados no corpo, na memória e no movimento. Corpos, em sua maioria pretos e pretas, marcados pelo olhar do colonizador (patriarcal e sexista), que vêm transmitindo esses conhecimentos de geração em geração, por

---

[36] Termo encontrado na dissertação de mestrado: "Deuses que dançam: a Orixalidade no ensino da dança", de Wellington Campos da Silva (2022), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG). O termo é utilizado para expressar as corporalidades e oralidades específicas e intrínsecas às danças de Orixás.

[37] Leda Maria Martins cunha o termo, no livro "Performances do tempo espiralar" (2021), para falar dos saberes grafados no corpo dos povos africanos e dos "*corpora* de conhecimentos". "Grafar o saber não era, então, sinônimo de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição, dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada na pele, uma sonoridade de cores." (Martins, 2021, p. 36).

meio da oralidade, das danças, comidas, lutas, conceitos e técnicas. **O conhecimento em seu espaço e tempo é o próprio corpo**, pois foi nele que epistemes, técnicas, memórias e conceitos foram transplantados da África para as Américas. Como destaca Kiusam de Oliveira (2019):

> Em nossos corpos encontramos memórias de nossas ancestrais, nossos corpos são memórias (...). Nosso corpo é tecido pela ancestralidade que nos permite ser / estar no mundo. Esse corpo é cultural, carregado de histórias, de filosofias e sentidos. O corpo negro é tecido pela pedagogia da ancestralidade (...). (Oliveira, 2019, *on-line*).

Nesse sentido, com o termo **CorpoOralidade** pretendo valorizar o entrelaçamento indissociável entre corporalidade e oralidade, que caracteriza as manifestações culturais que grafam o saber a partir de uma experiência corporificada, de um saber encorpado (Martins, 2021), e que encontra no espaço da performance, nos terreiros de Candomblé, quintais, praças e ruas, o seu ambiente de reimplantação nas américas.

Considerando, portanto, que o corpo, foco da pesquisa, conta histórias, que ele narra através do gesto, que representa e dança seus símbolos e signos e ritualiza o tempo e o espaço, proponho-me o desafio de, ao olhar as CorpoOralidades presentes nas danças tradicionais afro-brasileiras estudadas, iluminar os saberes em dança afrorreferenciados dessa linguagem expressos no gesto, no movimento, nas vocalidades, nas matrizes corporais, posturas, pulsos e impulsos, a fim de conceber como serão desenvolvidos na formação de educadores(as) em sala de aula.

Reitero que entendo por oralidades não só o que é evocado na palavra, pela voz, mas um conjunto de ações que se dá via corpo e por onde a transmissão de conhecimento se dá. Aprende-se cozinhando, lavando, cantando, dançando, varrendo... é isso que singulariza a experiência das oralidades afrorreferenciadas, essa não dissociação entre o que se faz e o que se diz, entre palavra, corpo e pensamento, produz a experiência na qual se dá o aprendizado. Nesse sentido, torna-se importante quando falamos de um ensino de dança pautado nessas manifestações que essa totalidade esteja presente na experiência que se deseja produzir na sala de aula.

2.2 Concepções de corpo e o saber da experiência - CorpoNatureza

> Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. (Martins, 2021, p. 79).

O Itan apresentado no começo do capítulo, originalmente, narra o processo iniciático de um Iaô[38] (*Ìyàwó*, em Iorubá) e conta sobre alguns dos rituais pelos quais todo Abian[39] passa, para se tornar um Iaô. Fala também da importância de Oxum[40], nesse processo, como aquela que gesta um recomeço, que prepara os corpos para uma reconexão, uma jornada de autoconhecimento, pela qual os iniciados devem passar. Todo Iaô renasce nesse processo. A iniciação é uma gestação coletiva de uma Egbé[41], ou comunidade. Nesse processo, o individual e o coletivo estão numa íntima ressonância, festejada por todas e todos.

O Itan transcrito relata a jornada da iniciação, do morrer para renascer, da entrega e da confiança necessárias para adentrarmos uma nova jornada. É com ele que, muitas vezes, abro um ciclo de encontros de aulas da *Dança Terreira*, convidando quem participa da proposta a confiar e a se entregar aos processos, a ser corpo e nele e por ele adentrar a experiência com o propósito de ritualizar essa iniciação.

> Estar iniciado significa aprender os elementos e valores de uma cultura 'desde dentro', mediante uma inter-relação dinâmica no seio do grupo: ao mesmo tempo, significa poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas numa abstração consciente. (Santos, 1986, p. 18).

Ao narrar esse Itan, faço um convite ao mergulho, ao encontro do próprio corpo como espaço sagrado dos saberes, porque esse Itan fala do que é essencial aos caminhos pedagógicos que compartilho: **o corpo.** Sem o corpo não existe Iaô, aula, pesquisa, dissertação. Sem o corpo não estaria envolvida entre teclas e palavras, sem o corpo não teria chegado até aqui, não haveria eu nem você. O corpo, segundo a mitologia Iorubá, é matéria física concedida por Nanã, senhora do barro, da

---

[38] Yaô é um termo iorubá, que significa "esposa", usado para designar a pessoa iniciada no Candomblé para determinado Orixá, mas que ainda não concluiu o processo iniciático de sete anos.

[39] Abian significa, em tradução livre, "aquele que começa um novo caminho". É a pessoa que entra para o Candomblé sem estar iniciada, que participa de algumas cerimônias, geralmente as públicas, e está se aproximando da prática religiosa do terreiro.

[40] Orixá relacionada ao autocuidado, à ancestralidade feminina, ao ventre e às águas de onde surge a vida. Oxum traz renascimento pelas águas, fala da maternidade, da continuidade.

[41] Egbé significa comunidade, grupo.

protomatéria, que nos empresta a lama para que Oxalá, o grande criador da humanidade, molde os homens e, assim, possam viver no Ayê. O corpo é elemento central, pois é nele e por ele que tudo acontece, que a experiência se dá. Então, que corpo é esse?

É o corpo, território dos Orixás, da natureza que os compõem, sem o qual não há religação entre céu e terra. O corpo como lugar do acontecimento dança (Andrade In: Godoy, 2020). Afirmo uma concepção de corpo, que se faz na relação, no encontro: um corpo-memória, corpo-território, corpo-pensamento, corpo-festa, corpo-dança, corpo-ritual, corpo-pessoa, corpo-coletivo, enfim, corpo como um sistema holístico, um corpo sistêmico e integrado, ecossistema de muitas relações e camadas.

No artigo “Saberes em Dança: uma proposta artística educativa junto aos estudantes de graduação em arte e educação no contexto pandêmico” (Gomes et al., 2021, p. 100), encontrei três quadros que se coadunam com essa abordagem de forma sistêmica. São eles: o quadro corpo, o quadro espaços (Gomes et al., 2021, p. 102) e o quadro tempo (p. 103), todos compostos pelas artistas pesquisadoras do GPDEE, Adriana Celi Gomes, Daniella Rocco da Silva, Kathya Godoy e Renata Fantinatti Corrêa. Eles ilustram imageticamente, na linguagem da dança contemporânea, que o sujeito da experiência em dança se depara com muitas dimensões interligadas, as quais compõem o ecossistema.

Nas tradições africanas, o corpo é holístico é visto como um ecossistema, como ambiente onde se inscreve a natureza e a cultura. Composto de volumes e relevos e investido de múltiplos sentidos, disposições, intensidades e densidades, o corpo físico, expressivo e perceptivo das culturas tradicionais afro-brasileiras, como ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, é dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e idiomas performáticos emoldurados por uma “engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2021)

Segundo Vanda Machado (2013, p. 52), autora que corrobora essas reflexões, o pensamento africano não separa, não hierarquiza. Corpo, membro, memória, sentidos, imaginário, símbolos, signos, espiritualidade e as vivências cotidianas, tudo faz parte da multidimensionalidade de uma tradição que não aceita uma explicação reduzida, uma categoria que fragmente o sentido. Assim, proponho esse olhar sobre o corpo, considerando que somos seres com sentidos, sensações, percepções e afetos, enfim, somos seres integrais, holísticos.

Sendo o corpo de quem dança o Orixá um corpo que expressa essa teia de

memórias e acontecimentos míticos e/ou reais e sendo o Orixá, fundamentalmente, uma representação da natureza em sua plenitude e expressões diversas, me proponho a pensar o corpo como um CorpoNatureza. Um corpo que se vê e se reconhece Natureza. Constituído de complexa trança de matrizes corporais, com posturas, pulsos e impulsos entrelaçados, imantado por gestos e sons e investido desse ecossistema, reconheço nesse corpo o que talvez seja o "vapor" que tanto me instigou no passado. Seria esse vapor o que, muitas vezes, não conseguimos enxergar e menos ainda tatear, por não vivermos o que o sustenta, o provoca e o inscreve? Seria esse vapor algo que só se alcança a partir da experiência em dança que acontece no corpo, na relação, na interação com os saberes envolvidos nessa linguagem? Seria esse vapor a integração entre corpo-natureza, entre corpo-paisagem[42]?

Leda Maria Martins (2021) propõe o conceito de "corpo-tela", que carrega e revela essa complexa trama de elementos, pois:

> Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurino, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e nos cabelos, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus estilisticamente como *locus* e ambiente do saber da memória. (Martins, 2021, p. 79).

Ao sugerir a imagem do corpo-tela para o corpo das culturas populares, Martins (2021) nos convida a pensar esse ambiente onde tudo se inscreve, se pinta e se desenha. Uma tela pode conter imagem, palavra, paisagem, notas musicais que sugerem sonoridade etc., afinal, é uma superfície porosa pronta para receber, para então se apresentar. Segundo a autora, o corpo-tela das culturas tradicionais é ambiente de resguardo, transmissão e transcrição de conhecimentos, práticas e procedimentos grafados no e pelo corpo. De mãos dadas com Martins (2021), compactuo com a percepção de corpo como ambiente dos saberes, conhecimentos e acontecimentos corporificados, e me disponho a pensar como propor essa experiência de corpo, com e pelo corpo, a partir de dispositivos didáticos, a quem inicia a *Dança Terreira*.

Como despertar a percepção de alguém (mesmo que distante ou ignorante desse universo das manifestações afrorreferenciadas) para essa concepção de corpo

[42] No livro de Graziela Rodrigues (1997), a autora define "paisagem" como espaços onde se desenvolvem as experiências de vida instauradas no corpo do intérprete e "sentimentos", como paisagens do corpo, ou seja, as representações das transformações que ocorrem no corpo devido à interação com o mundo, ou com imagens evocadas.

(CorpoNatureza), por meio de um diálogo curioso e interessado com as CorpoOralidades, a fim de que os saberes inscritos nesse ambiente sejam reconhecidos através da experiência em e com a dança? Como instaurar essa disponibilidade corporal e acionar novas possibilidades de trabalho com e no corpo?

> (...) o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia (...). (Martins, 2003, p. 66).

Era preciso nomear a abordagem desenvolvida em sala de aula, partindo do princípio de que somos corpo e, assim, me distanciando da dicotomia corpo e mente corroborando com o corpo-tela (Martins, 2021) que pressupõe o corpo como lugar de inscrição, mas também acrescentando a noção de corpo como "lugar do acontecimento dança" (Andrade, 2020), uma vez que a experiência acontece nele e por ele. Com esse intuito me debrucei em encontrar um termo para nomear essa abordagem experienciada na *Dança Terreira*, na qual torna-se necessário nos entendermos como natureza (em suas múltiplas qualidades e manifestações), e assim, concebi o termo CorpoNatureza, lugar onde essa experiência acontece.

Para Larrosa Bondía (2014), **experiência** é aquilo que se passa em nós, que nos toca ou nos acontece e que, portanto, nos transforma. Ela pode ser fruto de uma situação ou ação análoga, mas sempre será única, singular. Kathya Godoy (2016) aproximou a dança desse conceito, acreditando que o sujeito que dança se apropria, vive pelo corpo, (in)corpora o acontecimento, a fim de que a vivência se configure como experiência. Compartilho da visão de que as experiências, quando corporificadas, transformam o movimento, moldam o corpo e criam possibilidades.

No Candomblé há o conceito de "incorporação" pelo Orixá. Em algumas visões, ela não acontece de fora para dentro, como se algo estranho se apossasse do corpo, mas de dentro para fora. O iniciado manifesta seu Orixá na incorporação, ele o personifica, o corporifica, (in)corporando todas as informações que possui sobre ele, como suas qualidades[43], histórias, ancestralidades e representações na natureza, desse modo poderá expressá-las se apropriando do movimento e se identificando com

[43] Qualidade de movimento não é utilizado na acepção proposta por Laban (1978), mas na etimologia da palavra, pois, segundo o dicionário Houaiss (2011, *on-line*), "qualidade: 1. Propriedade, atributo ou condição das coisas ou das pessoas, que as distingue das outras e lhes determina a natureza". Também participa dessa fundamentação o que, nos terreiros, chamamos de 'qualidades de cada Orixá', referindo-se ao "enredo", ao caminho por onde ele anda, aquilo que o caracteriza e lhe dá singularidade, ou seja, o seu perfil.

ele. É no corpo e pelo corpo que o devoto se reconecta à natureza e às qualidades do Orixá, podendo ser barro, água, mar, vento, bicho... Poderia dizer que **o corpo no Candomblé é natureza e memória** quando encanta, personifica e incorpora o Orixá.

O Orixá, ao dançar, narra sua personalidade e características, expressa os elementos da natureza aos quais está ligado e expõe suas passagens, caminhos e características particulares, revelando as qualidades que o tornam único, que o distinguem. Segundo BabalOrixá Logunwá:

> Essas qualidades, no contexto ritual, são essenciais para compreender a natureza específica de cada Orixá e sua influência na vida das pessoas. Há a Oxum das águas calmas, a das águas profundas, a das águas que quedam, a das águas geladas, escuras, quentes, são diversas as qualidades das águas de Oxum, cada uma com sua característica, intensidade, cor, sabor, mas são sempre águas. (Gerke, WhatsApp, 12/02/2023, às 10:35h).

Nesse sentido, há um convite para o corpo ser natureza, associando-se às qualidades específicas de cada Orixá.

No contexto ritual existe uma disponibilidade corporal para que isso aconteça, que provém da entrega iniciática, da vivência dos rituais, dos símbolos e signos, mas também da experiência no terreiro, da preparação do corpo em diversas práticas, no diálogo que cada pessoa traz de memória e ancestralidade. É um "cruzo" entre a ancestralidade pessoal e a ancestralidade mítica do Orixá. Corpos entendidos como ambientes de ecologias físicas e afetivas, lugar de conhecimento e de acontecimentos, que expressam na relação com os elementos da natureza e na intersecção com aquilo que é vivenciado na história mítica-pessoal-ancestral de cada um(a), sua maior potência.

Nas danças dos Orixás, portanto, grafa-se no corpo o encontro entre o elemento da natureza, ao qual se associa o Orixá, e as histórias e memórias que ele invoca e que o acompanham como ancestral mítico. **Um “cruzo” entre natureza e cultura**, experienciado pela noção da CorpoOralidade que está presente em todos os momentos, nas tarefas cotidianas e sagradas, que nesse contexto não se diferem, pois tudo é sagrado no Candomblé: no cantar e dançar, na cozinha, no festejo, nas conversas.

Assim, esse cruzo pode ser percebido, por exemplo, na grafia do movimento do orixá Oxum, no qual a representação da maternidade está em conversa com a representação de um corpo-água que, a depender da qualidade, imprime características específicas aos movimentos. Oxum é a água doce, os rios e

cachoeiras; no terreiro, sua dança manifesta a qualidade água (calma, agitada, profunda) em seus movimentos ao mesmo tempo em que narra suas passagens (feitos e acontecimentos) míticas como ancestral, desenhando no corpo de quem dança gestos que aludem ao se banhar, ao lavar as joias, ao cuidar de si e do outro etc.

Trago, portanto, para a *Dança Terreira,* a **Instauração CorpoNatureza** inspirada no conceito de "corpo-tela" (Martins, 2021); no entendimento do corpo como lugar de inscrição de saberes, incluindo nesses saberes a íntima relação corpo-natureza; no encontro entre as vivências no terreiro e as inquietações sobre como instaurar essa percepção e concepção de corpo no ambiente da sala de aula; e na compreensão de Orixá como natureza inscrita no corpo de quem o dança. Para que a Instauração CorpoNatureza aconteça, proponho uma aproximação com importantes abordagens e visões de corpo que inspiraram essa proposta como: a leitura simbólica da anatomia (Rodrigues,1997); o que Renata Kabilaewatala Lima (2012) propõe como "Instalação Corporal" em seus estudos de como preparar e treinar o corpo para o encontro com as fisicalidades especificas presentes na linguagem das danças tradicionais brasileiras; e a interação entre elementos da natureza e determinadas partes do corpo, em diálogo com as matrizes de movimento das danças dos Orixás, compostas por alinhamentos, posturas, gestos e representações simbólicas, presente também no trabalho de Vera Passos[44]. Essa sistematização será apresentada no próximo capítulo.

Na prática da *Dança Terreira* não há incorporação religiosa, há (in)corporação dos saberes em dança (Godoy, 2020) afrorreferenciados, que compõem a linguagem investigada. Isso se dá em diferentes intensidades e contextos, a depender do mergulho e do trabalho realizado. Dessa maneira, a *Dança Terreira* é espaço/tempo para viver uma experiência em/de dança, através de dispositivos didáticos que possibilitam ao corpo do(a) participante entrar em um estado "poroso", receptivo e

[44] Para melhor elucidar essa aproximação, cito um trecho do programa de aula da bailarina, diretora e professora de dança Vera Passos, em que ela cita a educadora corporal Rosangela Silvestre. Passos é uma das discípulas da técnica Silvestre, com a qual trabalha e divulga pelo mundo: "Chamo de elementos da natureza os elementos: terra, água, ar e fogo. Essa aproximação foi inspirada nas experiências que tive com a Técnica Silvestre (desenvolvida por Rosangela Silvestre). Essa técnica é um sistema brasileiro potente de formação artística e educacional em dança, que traz na sua conjuntura a prática e a escrita corporal, concomitante aos símbolos cosmológicos, geométricos, sagrados e culturais, que manifestam os exercícios, chamados de conversas corporais. Estas conversas são potencializadas por três triângulos que são indicados no corpo e os quatro elementos da natureza (terra, água, ar e fogo), juntos servem como caminho qualitativo nesta formação continuada." (Passos, Vera, [Programa de aula],).

aberto aos elementos específicos da linguagem da dança afro-brasileira.

Godoy (2020) afirma que para que essa (in)corporação aconteça fora do contexto religioso, é preciso que as informações sejam acionadas como saberes em dança construídos a partir de uma experiência que acontece no corpo da pessoa. Desse modo, para que essa experiência se realize em sala de aula, é preciso convocar imagens e sensações, provocando estesias para que o corpo entre na paisagem (Rodrigues, 1997), assumindo a porosidade para experimentar-se como um CorpoNatureza, reconhecendo nessa relação um dos saberes em dança afrorreferenciados.

Assim, em diálogo com a complexa trama de CorpoOralidades contidas nas manifestações tradicionais, pesquiso caminhos didáticos que proporcionam a Instauração CorpoNatureza em diálogo com as CorpoOralidades. Levo para a sala de aula recursos didáticos mobilizadores dos saberes grafados nas CorpoOralidades afrodiaspóricas, a fim de que fecundem o corpo de quem dança, propondo uma experiência com os gestos, matrizes corporais, imagens e sensações próprias desse universo. Desse modo, os(as) participantes são envolvidos(as) pelo ambiente físico, sensível e simbólico, com o intuito de despertar o olhar e vivenciarem, no e pelo corpo, as tramas que compõem essas danças. Corpo como lugar de conhecimento e acontecimento, sem ser hegemônico; corpo que transborda o saber da experiência.

> O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. **Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não vivem a mesma experiência.** O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (Bondía, 2014, p. 32 – grifos nossos).

Os(as) participantes são convidados a serem "sujeitos da experiência" (Bondía, 2014) na medida em que os caminhos pedagógicos os tornam receptivos, isto é, passíveis de serem afetados nas dimensões físicas/corporais, por meio da aquisição de novos repertórios, do desenvolvimento da consciência de si, da incorporação de gestos, e nas dimensões sensíveis, pelo resgate de memórias, reconhecimento dos saberes ancestrais e conexões com a natureza. Quando um(a) participante entra na "paisagem" (Rodrigues, 1997) proposta através de um enunciado imagético (termo que será melhor abordado adiante), o corpo a experimenta se conectando com suas memórias motoras e ancestrais, visto que, de fato, (in)corpora as imagens, vivendo-as por meio do movimento. Quando isso ocorre, os gestos e movimentos expressam

intencionalmente os enunciados trazidos pelas imagens e o(a) participante se torna sujeito da experiência em dança (Godoy, 2021), isto é, aquele que, dançando, (in)corpora os saberes em dança afrorreferenciados.

Assim, pelo diálogo que proponho entre Exu, Martins, Larrosa, Godoy e o Itan apresentado, é possível dizer que é no corpo e pelo corpo que (in)corporamos nossas experiências, que "ligamos céu e terra", que comunicamos presente, passado e futuro e encruzilhamos conhecimentos e práticas, abrindo caminho para novas práxis no ensino de dança. Desse modo, o fazer/saber é compreendido na experiência, no afetar-se, no desenho tecido desde o conhecimento, na vida e na *poiesis* de encantamento que nela se dá.

> A herança cultural, o conjunto de saberes, o mito, o canto, a dança, os provérbios, as diversas narrativas vivenciadas ampliam a percepção que ajuda a compreender a vida em sua interdependência como um enredo que permite dar significados a todos os acontecimentos do mundo em todos os tempos. (Machado, 2013, p. 43).

Em respeito aos mais velhos e enaltecendo aqueles e aquelas que vieram antes de mim e que vêm tecendo esse caminho de valorização dos saberes afrorreferenciados expressos no e pelo corpo, cito o pensamento de Inaicyra Falcão dos Santos (2002, 2021), que discute tanto a relação corpo e ancestralidade quanto a que se estabelece entre fazer artístico e docência, na Universidade. Seu trabalho como docente, no Instituto de Artes da Unicamp, trouxe muitos elementos para a reflexão sobre metodologias de ensino pautadas nas corporalidades afrorreferenciadas.

Santos destaca, por meio de Mestre Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), algumas dificuldades encontradas na área da formação:

> A maioria dos estudos conhecidos acerca da tradição africano-brasileira têm sido analisados a partir do aspecto antropológico ou da transmissão oral; a linguagem corporal e o aspecto educativo têm tido pouca consideração entre os estudiosos da área em questão. Tenho observado e vivenciado essa situação, sobretudo na área de dança-arte educação, no que se refere ao ensino e à formação de indivíduos brasileiros, vejo teorias etnocêntricas continuarem bastante arraigadas e disseminadas através do sistema educacional, desestruturando e diluindo a tradição africano-brasileira, impedindo com isso a formação de uma realidade plural, artística, nacional e a descoberta aprofundada e audaz na criação artística e nos métodos educacionais com raízes brasileiras permanecem obstáculos estabelecidos pelas noções de "folclore", "terceiro mundo", "restos culturais", amplamente difundidas no sistema político-cultural brasileiro. (Santos, 1998 *apud* Santos, 2021, p. 18).

Muitos pesquisadores-artistas-docentes aprofundam seus caminhos nas vias

abertas pelos facões de Inaicyra Falcão, Graziela Rodrigues, Clyde Morgan, Mestre King, Augusto de Omolu, Eusébio Lobo, Marianna Monteiro, Nadir Nóbrega, entre tantos outros(as). Ao trazerem os saberes afrorreferenciados para o centro de seus estudos de corpo, pedagogias e criações artísticas, essas pessoas provocaram uma mudança no cenário, despertando o interesse de outros nomes a continuarem nessa trilha. Entre eles, cito alguns que dialogam com esta pesquisa: Wellington Campos Silva, Luciene Ramos Silva, Renata Kabilaewatala Lima[45].

Entretanto, mesmo que tenhamos avançado, as palavras de Mestre Didi ainda ressoam. Até hoje, nos lugares onde ministro aulas, percebo haver resistência e desconhecimento sobre a pletora de conhecimentos provindos das culturas afrorreferenciadas e de suas CorpoOralidades. Há dificuldade de reconhecê-las como linguagem e de entender o corpo na relação com as expressões da natureza e a inscrição de memórias. Poucas são as práticas pedagógicas e os lugares dedicados ao ensino da dança com um olhar apurado em relação aos saberes afrorreferenciados. Poucos os veem como caminho para a construção de práticas de ensino mais plurais. Oxalá esse trabalho seja mais uma contribuição para a mudança desse cenário.

2.3 Me distancio do folclore e coloco o pé na tradição

Seria muito audacioso, senão impossível, falar em nome de todas as danças populares tradicionais afro-brasileiras, pois elas se constituem em uma rede de saberes com particularidades e singularidades, que lhes conferem diferentes características, composições e estruturas. Entretanto, há matrizes corporais, estruturas de significado, traços culturais inscritos no corpo, estados imagéticos e trânsito de representações simbólicas, que dialogam e ressoam reciprocamente em várias dessas danças, na constituição da linguagem. Foram essas matrizes, elementos e suas dinâmicas que ressoam entre si que me instigaram a compor a

[45] Wellington Campos Silva é artista educador, dançarino, percussionista e mestre em Performances culturais pelo Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), com a dissertação "Deuses que dançam: a oralidade no ensino de dança" (2022). Luciane Ramos Silva, bailarina e antropóloga com formação transdisciplinar, é doutora em dança e mestre em Antropologia pela UNICAMP, com a tese "Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny" (2018). Renata Kabilaewatala Lima é professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, membro do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC) e doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, com o projeto "Corpo Limiar e Encruzilhadas: capoeira Angola e sambas de umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea" (2010).

proposta de ensino e a sistematizá-la.

A pesquisa focaliza as danças e suas CorpoOralidades como parte de um rizoma, de um sistema complexo de ritos, performances e práticas cotidianas, pois, no contexto das manifestações tradicionais afro-brasileiras, não existe uma nítida distinção entre os componentes artísticos música, canto, oralidade, poesia, encenação, os quais quase sempre estão imbricados em um único corpo expressivo, que dança, canta, toca e narra essa trama de fios. Interessa saber como os "diversos fios" são expressos no movimento e como esses "saberes encorpados" (Martins, 2021) podem ser matéria-prima, física e poética, do ensino de dança brasileira, produzindo outras grafias do saber a partir da experiência com essa linguagem de dança.

Dentro do amplo escopo das danças tradicionais afro-brasileiras, a pesquisa abrangeu as Danças de Orixás, caminhando lado a lado com as danças do Jongo, do Moçambique de bastão e do Coco de roda. O estudo não pretendia pesquisar as danças propriamente ditas, mas apresentar, a partir delas, uma proposta de ensino que valorizasse os elementos, saberes e matrizes que as compõem como linguagem. Desse modo, em um trabalho de formação pautado nas afro-brasilidades sugiro olharmos o Jongo, o Coco de roda e o Moçambique como irmãs mais novas dos Orixás, podendo destacar a convergência de saberes e as possibilidades de encontros e “cruzos” entre elas.

A escolha dessas danças se deu em diálogo com os objetivos preestabelecidos pela pesquisadora e as necessidades que emergiram no campo de pesquisa sobre as temáticas a serem trabalhadas com os(as) participantes dos Encontros Dançantes. Ao fazer esse recorte, me dou conta, nesse momento da escrita, de que todas essas danças têm o elemento terra muito presente em suas corporalidades. Talvez tenha sido uma necessidade da investigação tecer seu ancoramento na terra, ser terreira, terrosa, para poder acontecer. Foi preciso caminhar no chão onde meus ancestrais caminharam e reconhecê-lo como fundamento dessa prática.

> Seu Antônio me interrompe e sussurra no meu ouvido pra pedir um café…
> - Vou passar esse café pro senhor.
> - Melhor mesmo, porque essa conversa tá parecendo que vai longe e um café faz as ideias ficarem mais espertas. Tomar café essa hora com broa de fubá é tradição na minha família. E tradição é um negócio sério, e precisa ser lembrado.

Olhando para o chão da pesquisa, é importante dizer o que entendo por

tradição, uma vez que trabalho com ela em contexto educacional, portanto, não religioso ou ritualístico. Muitas vezes, pensamos o tradicional como uma ideia fixa, algo estático, inerte, congelado no passado e em oposição ao futuro. Entendo que a atividade e a mudança fazem parte da tradição, que está em constante movimento, viva, possibilitando alcançar uma identidade coletiva mantenedora de nossa memória. Em "Performances do tempo espiralar", de Leda Maria Martins (2021b), há uma citação do Mestre Didi que conversa com essa perspectiva:

> Quando falo de tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (Santos *apud* Martins, 2021, p. 50).

Nesse sentido, me afasto do conceito de folclore, muito utilizado nos estudos da cultura popular, por se referir à ideia de um "fenômeno ligado especialmente à vida rural, uma sobrevivência um tanto anacrônica de formas estéticas muito antigas, alheias às instituições culturais contemporâneas" (Monteiro; Dias, 2010, p. 2). Folclore é um termo frequentemente utilizado para dizer das tradições populares, incluindo as crenças, costumes e expressões artísticas. No entanto, a palavra reforça uma visão simplista da cultura popular, a qual, muitas vezes, é replicada nos espaços de educação formal, ao abordarem as danças populares, gerando distorções, que gostaria de repensar. O termo folclore é também bastante empregado para designar a cultura popular como algo exótico, descolado da realidade cotidiana e das lutas fundamentais das pessoas que a praticam. Há certa romantização nessa ideia, como se as manifestações populares tradicionais fossem fechadas em seus contextos, desconsiderando-se o caráter dinâmico das tradições, qualidade que lhes garante a continuidade.

Segundo Roberto Benjamin, Presidente da Comissão Pernambucana de Folclore, a palavra “criada artificialmente” por William John Thom (1803-1885), em 1846, está envolvida em muitas controvérsias. Segundo ele, “A palavra folclore, grafada inicialmente *folk-lore* foi formada a partir das velhas raízes saxônicas em que *folk* significa povo e *lore* saber. Assim, segundo o seu criador, a nova palavra significaria sabedoria do povo”[46]. Ainda que esse conceito tenha sido repensado ao

[46] Benjamim, [s.d.], Unicamp, https://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf acesso em 19/01/2024

longo dos anos, como atesta o autor, eu o considero insuficiente para abordar a complexidade que envolve as danças tradicionais afro-brasileiras. Apesar do evocar discussões, o termo promove uma visão da cultura popular muitas vezes útil para o mercado, para o uso imediato e a romantização, numa tentativa de exaltar certa "pureza" cultural, folclore pode sugerir imitação sem o devido aprofundamento e até apropriação cultural, que pretende "encaixotar" a cultura popular tradicional.

Até hoje, como dito anteriormente, em muitas instituições de ensino brasileiras, formais e não formais, as "danças folclóricas" acontecem apenas em determinados períodos do ano, ligadas às efemérides (festas juninas, semanas do folclore, dia da consciência negra), como uma rememoração desprovida de sentido. Desse ponto de vista, todos(as) e todas são privados(as) da oportunidade de conhecerem profundamente essas manifestações e de identificarem as singularidades e saberes encorpados de cada uma delas. Perde-se a chance de valorizarmos os mestres e mestras que salvaguardam essas danças e de reconhecermos os saberes vivos, as diversidades estéticas e corporais, que dialogam (ao meu ver) com a atualidade, como reflexões e aprendizados contemporâneos.

Então, mais uma vez me aproximo das contribuições de Inaicyra Falcão (2021), ao reconhecer essas diversidades corporais como caminho para a investigação em e com a dança, sem vê-las de maneira folclórica e/ou reducionista.

> Meu objeto de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que têm colaborado para este tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira. (Santos, 2021, p. 28).

Nesse sentido, prefiro retomar e reafirmar minha escolha, apresentando o conceito de tradição. Com sua origem no latim *traditio*, que significa “entrega” ou “transmissão”, podemos pensar a tradição como um processo de transmissão de conhecimentos, em constante movimento de atualização, de geração em geração, por meio do corpo, palavra, costumes, histórias e músicas. Para nos ajudar a refletir sobre esse tema, cito o depoimento de meu Babalaô Logunwá de LogunEde, do Ilê Ase Aynlá Opó, no qual discorre sobre a importância de reconhecermos e valorizarmos a tradição no Candomblé:

> A identidade de um grupo existe por meio da tradição. No candomblé isso se dá através das práticas rituais coletivas que renovam o axé (poder de realização) de cada um e ao mesmo tempo do coletivo.

> Mesmo quando a prática se dá isoladamente, elas são fundamentadas nos ritos que são aprendidos e vividos coletivamente através de saberes e tecnologias, que são passadas por gerações ancestrais. Este é o poder do Axé, porém, o poder do Axé só pode ser mantido quando renovado e transmitido, e isso acontece pelas práticas observadas com retidão, ou seja, pelo convívio no terreiro com os elementos que compõem o axé (animais, folhas, pós, favas…) e os gestos, como saudar tradicionalmente os Orixás, colocando a cabeça para o ariaxé, que é Onilé - a própria Mãe Terra - para o BabalOrixá, receber a sua benção, saudar os Ilú, Orixá Ayian, que nos proporciona a alegria de dançar juntos aos Orixás e celebrar festivamente os nossos ritos [...] as cantigas, as comidas, os ofó, a magia... O uso do ileke, do ide ifa, do mokan, da roupa de ração... Todo este gestual é a base da tradição, tudo isso fortalece a nossa identidade coletiva, mantém vivo o Axé e faz a magia acontecer. Pois, o nosso aprendizado específico acontece de maneira diversa, não vem através de livros, apostilas ou cursos. Estes são importantes porque ilustram nosso saber, mas o axé vem de uma força invisível ancestral que precisa ser alimentada e renovada pelo Egbé, através do cumprimento dos ritos, da manutenção e renovação da tradição[47].

Tradição é ideia inerente às manifestações e às danças, que sustentam a proposta de ensino que proponho, uma vez que seu sentido convoca um sistema de repetição, de (re)memorização, mantido por meio de práticas coletivas, em movimento constante. A compreensão da tradição como algo mutável dialoga melhor com minhas proposições. Uma tradição que está prenhe de inovação, no sentido de poder ser reinterpretada, reinventada e adaptada a novas realidades e contextos, desde que preservem seus princípios e sua ancestralidade, a qual é também um revisitar, acrescentar, acumular, uma vez que sou a atualização dos meus ancestrais. Um chão no qual pode-se construir novas formas de expressão e conhecimento, em constante negociação, no qual cabe a inovação e o futuro.

Nas aulas da *Dança Terreira* que conduzo, reconheço as danças afrorreferenciadas como representantes da tradição que une passado e futuro e das ancestralidades que as compõem e proponho caminhos didáticos, para que sejam vivenciadas nas práticas pedagógicas no corpo e pelo corpo. Assim, com esse chão comum, adentramos os caminhos da *Dança Terreira*, a fim de organizar, sistematizar e compartilhar essa prática, para que siga viva, pulsante e porosa aos encantos e (re)encantos da prática educacional em arte e dança.

---

[47] GERKE, Eduardo Domeni (BabalOrixá Logunwá). [Depoimento]. WhatsApp, 12/02/ 23, às 10:35h. 1 mensagem WhatsApp.

CAMINHO

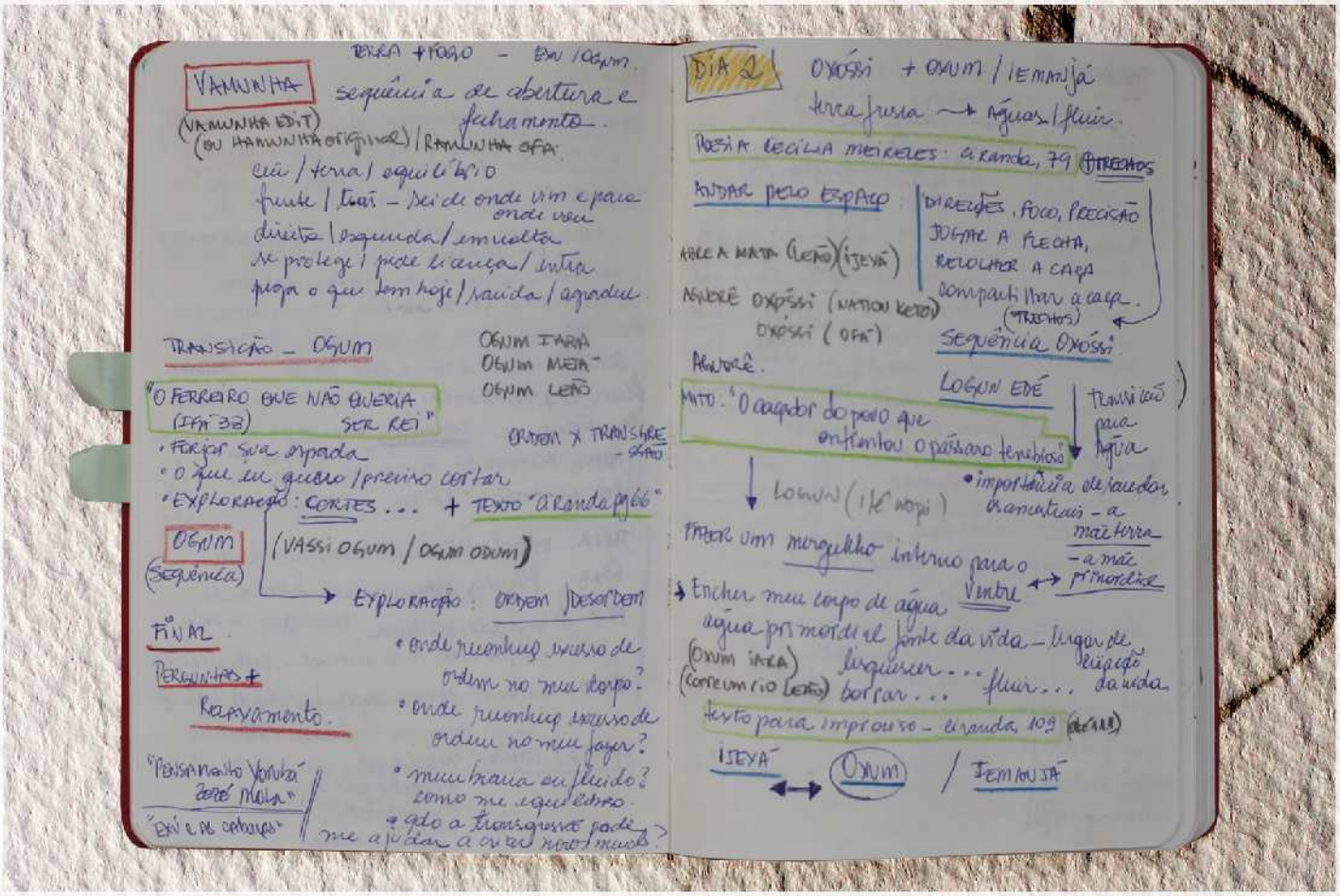


Foto: Letícia Doretto

3. O CAMINHO - A Dança Terreira e seus percursos didáticos

Após discutir os conceitos que fundamentam a prática de ensino da *Dança Terreira*, compartilho, neste capítulo, como ela se dá em movimento e o que a estrutura. A partir de uma sistematização, apresento as escolhas didáticas e os eixos que compõem e tornam singular essa proposta de ensino: a presença dos Itans e dos Enunciados Imagéticos, que revelam a importância da narratividade como recurso didático - CorpoOralidade; a concepção e trabalho de corpo, desde uma leitura simbólica da anatomia (Rodrigues, 1997), para a instauração do CorpoNatureza, com o objetivo de acionar a consciência de si; a vivência dos Ciclos como caminho de ritualização; o aprendizado dos Atos e gestos simbólicos, ainda que em releituras poéticas, como recursos coreográficos de memorização, aprendizado e (in)corporação das matrizes corporais afrorreferenciadas; e as propostas de Criação e Elaboração dessas experiências como uma maneira de ensinar dança(s) (Godoy, 2023).

Elucido como os saberes em dança afrorreferenciados são trabalhados na experiência das CorpoOralidades, acionando as matrizes corporais (compostas por elementos físicos estruturantes e confluentes), a partir de uma leitura criativa e imagética da anatomia (Instauração CorpoNatureza) e com a presença das extensões do corpo (saias, bastões) como recursos para o movimento. Abordo as qualidades de movimento - que não se referem às de Laban (1978) -, os gestos e as representações simbólicas, que compõem a linguagem das danças afrorreferenciadas, e os caminhos para o trabalho no/com/do corpo a partir desses elementos.

Apresento uma proposta de Ciclos, que podem ser vivenciados integrados às épocas e estações do ano, e as sequências didáticas com as respectivas temáticas mobilizadas em cada ciclo, como um caminho para a ritualização das aulas. Evidencio os Atos presentes no contexto ritualístico do Candomblé ressignificados como possibilidades coreográficas e detonadores para a criação e elaboração da experiência na (in)corporação (Godoy, 2020) da linguagem. Por fim, abordo como os elementos compõem o conhecimento sensível observado por Godoy (2023), que se mostra importante no que se refere à formação continuada de educadores.

Nesse momento, proponho entrarmos juntos(as) na sala de aula, que pode ter um piso de madeira, folhas ou de terra, com ou sem espelho, arejada ou escondida naquele cantinho da escola, com as cadeiras amontoadas ao fundo. Nada disso é

problema, pois o importante é como o espaço vai ser (trans)formado durante a prática e em quais paisagens os corpos vão entrar movidos pela imagin(ação), que desperta a consciência de cada um(a) para as memórias e saberes que estão impregnados nos ossos, músculos, pele, respiração, pulsos, impulsos, gestos e movimentos.

Desafio os(as) participantes a serem sujeitos da própria pesquisa, a debruçarem-se sobre si e sobre o seu fazer no encontro com o outro(a), sempre em relação. Respiro fundo… e me sento na cadeira, ou no banco bambo da casa de Seu Antônio.

> Seu Antônio dá um trago no cigarro, sinto ele soltando a fumaça lentamente ao meu lado.
> - Que é isso Seu Antônio? O senhor sabe que sou asmática?
> - Fumaça defuma… limpa... areja... É preciso arejar as ideias antes de começar a assentá-las. Sabe filha, desde sempre é com a palavra que se educa, que se aprende, que se expressa, que se diz, que se faz. Mas há quem só valide a palavra quando ela está escrita, registrada no papel. Por isso, é importante você aqui hoje enfrentar esse desafio. A ancestralidade nos ensina que "tudo está no presente. Todo ensinamento pela história está no presente para ser entregue em forma de vivências" (Machado, 2013, p. 66). Todo ensinamento é um processo formativo, os que se dão nas escolas e os que se dão aos pés de grandes árvores, e até os que acontecem aqui no meio do canavial. É o saber, viver, experienciar, fazer.
> - Às vezes, esqueço do que sei... ou duvido que sei... ou até nem sei mais o que sei. Escrever em partes aquilo que se dá no todo, aquilo que só se torna possível quando reunido, junto, tem sido difícil. Tudo é tão junto quando estou dançando e aqui no papel tudo tão separado.
> - Vai filha, você consegue. Já tá tudo aí!!

3.1 Os Itans e os enunciados imagéticos

Ao longo dos anos de prática de ensino, fui percebendo que seria muito difícil trabalhar as danças dos Orixás em sala de aula sem apresentar seus fundamentos e gestos dentro dos terreiros. Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que caracteriza as sociedades e os sujeitos que nela se constituem. Nas danças de terreiro isso é ainda mais evidente. Um olhar atento percebe que não há sequer um gesto, um movimento, que não guarde "dentro do passo" uma história, uma memória, um saber, que não expresse seus fundamentos. As qualidades dos signos presentes nas gestualidades afrorreferenciadas são potentes códigos expressivos, poesia em ato que institui, interpreta e revisa a ação, o acontecimento a ser representado. Esses acontecimentos, muitas vezes, estão contidos nos Itans, nas passagens litúrgicas e míticas.

Imbuída dessas experiências, que muito me marcaram, comecei a perceber,

na sala de aula, a necessidade dos corpos não reproduzirem somente a forma do passo, mas que conseguissem acessar o que cada passo narra, encanta, personifica, representa e manifesta. No meu entendimento, os saberes incorporados, gravados no movimento e no gesto precisavam estar conscientes no mover dos(as) participantes. Então, como instaurar essas imagens e paisagens, de modo que proporcionem ao corpo do aprendiz iniciante uma experiência com esses saberes, que de fato faça sentido?

As danças dos Orixás são danças que se repetem ao longo dos anos; lugar e espaço/tempo de resistências e (re)existências realizadas nos territórios dos terreiros, onde os saberes africanos constantemente se reatualizam, rememorando as ancestralidades que nos formam. Como acessar essas ancestralidades se os(as) estudantes mal sabem do que se trata essas danças, muitas vezes, estigmatizadas, ou reduzidas a passos curiosos e "exóticos"? Como propor um caminho que até um(a) estrangeiro(a) consiga acessar esses saberes e ser tocado(a), transformado(a) por e com eles? Como quebrar os preconceitos, muitas vezes cristalizados, em relação a essas danças, que as apartam dos trabalhos de formação?

Revisitando minhas memórias e o que o encontro com Seu Antônio me ensinou, percebo que a escolha de trabalhar com a oralidade em sala de aula se origina nessa necessidade de criar imagina(ações), para que os sentidos sejam despertados no corpo, buscando insistentemente por aquilo que está "dentro do passo", a fim de criar paisagens que façam o corpo se mover. Era preciso um mergulho nas imagens que fundam essas danças e no que os corpos em transe contam nos gestos e ações. Por isso, fui ao encontro dos mais velhos e dos mitos presentes nas tradições de matrizes africanas, chamados Itans.

Segundo Eliade (2016, p. 13), "o mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio". Ele é considerado, pelas sociedades arcaicas e tradicionais, uma história sagrada, portanto, uma história verdadeira que se refere a realidades que se atualizam a partir do mito, uma vez que falam do princípio de algo que existe, que começou a ser. O autor acrescenta que "nas sociedades em que o mito ainda está vivo, os indígenas distinguem cuidadosamente os mitos – histórias verdadeiras – das fábulas ou contos, que chamam de 'histórias falsas'" (Eliade, 2016, p.13).

Os Itans são mitos, recitações, histórias contadas oralmente, de geração em geração, nos terreiros e espaços religiosos afrorreferenciados, por aqueles e aquelas

que formam as comunidades. Nesta dissertação, eles compõem a prática pedagógica da *Dança Terreira* com o objetivo de instaurar os sentidos no corpo, mas também para que os movimentos e gestos sejam alimentados por esses sentidos. Para Juana Elbein dos Santos (1986, p. 54):

> A palavra nagô **Itán** designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os ìtán àtowódówó, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos babaláwo, sacerdotes do oráculo Ifá. Os ítán-Ifá estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis "volumes" ou signos chamados Odù, divididos em "capítulos" denominados esé. (Santos, 1986, p. 54).

Marins (2011) cita uma fala do professor e Babalorixá Aulo Barretti Filho no V Congresso Afro-brasileiro, de 1997, realizado em Salvador, que nos ajuda a compreender:

> Os Itans explicam a origem do próprio sistema oracular e dos odu, das gênesis, do complexo orun-aiye, de todos os imales e suas características, e ainda, como os cultuar; [também] sobre a vida e morte e seus ritos de passagem, regras e normas de condutas e moral sociorreligiosa, [e ainda] cânticos, [encantamentos], versos de júbilo ou de lamentação, dos homens e dos deuses. Em suma, nos Itans encontramos respostas para os problemas do cotidiano; os presságios que devem ser evitados se forem nefastos, ou favorecidos se forem benéficos, através de ritos de oferendas ou de comunhão com as divindades e a busca permanente do equilíbrio do homem no aiye com seu doble no orun, representado pela sua cabeça (ori/ori-inu) e com o poder dos Imales que o acompanham. (Barretti Filho *apud* Marins, 2011-2012, p. 108 – acréscimos de Marins).

No contexto do Candomblé, os **Itans** narram o início da criação da vida na concepção Iorubá e transmitem conhecimentos sobre como os praticantes desta tradição podem usar os elementos da natureza (ervas, minerais, animais etc.); eles contam sobre as "passagens de vida dos Orixás", revelando suas relações, personalidades, as jornadas, compondo as imagens que se manifestarão em movimento; e, principalmente, orientam ações que visam ao aprimoramento do "bom caráter" (Iwá Pele, em Iorubá). Nos Itans estão contidos os fundamentos que norteiam os rituais, os cultos, os sacrifícios (ou sacro-ofícios), os conselhos, as regras e normas da vida sociorreligiosa. Os Itans são o coração das práticas ritualísticas.

> As histórias africanas não são exclusivas, mas têm uma tipicidade única. Mais do que moralidade, elas encerram ensinamentos. Encerram o princípio ético, moral, religioso. Encerram costumes. Contam coisas simples do cotidiano. Os mitos estão na sua base, mas saga, adivinha, ditado e caso também estão presentes nos itans. A consistência do itan, a pluralidade dos seus sentidos, é que dá a sua perenidade e, depois, é o que permanece na alma do povo: o sentido.

> E por isso, porque encerram sentido, eles, os itans, permanecem na memória e são passados de geração a geração. (Póvoas, 2004, p. 13).

As histórias míticas não são estáticas e cristalizadas, elas se inspiram no viver e falam dele, da humanidade, dos desafios e narram acontecimentos da vida ordinária e extraordinária. Por meio dessas histórias sabemos o que os Orixás “fizeram”, quem encontraram, do que são “forjados”, quais suas qualidades, então, ouvimos como foram criados, entramos em suas histórias e os conhecemos mais.

Inaicyra Falcão (2021) aborda a representatividade desses mitos ao dizer que, no decorrer da história, o ser humano, com o intuito de entender as forças e mistérios que governam o mundo, desenvolveu uma curiosidade filosófica e científica sobre os fenômenos. Assim, no anseio de entender e dominá-los, fazendo com que “o invisível e indescritível se torne visível e o super-humano, humano” (Santos, 2021, p. 41), surgiu o antropomorfismo, que fez os deuses semelhantes à imagem dos seres humanos. Existem essas aproximações nos Itans, nas quais Iemanjá deixa de ser o mar e passa a ser “vista” como uma mulher que vive no mar, ou ainda, que tem o domínio do mar. Desse modo, sendo o próprio mar ou uma deusa do mar, nesses mitos os fundamentos das religiões tradicionais são revelados, assim como as funções, o poder, as personalidades e limitações de cada divindade e/ou força, e como o ser humano se relaciona com eles, como se comunica com essas forças.

Nessas tradições, não há dicotomia entre seres humanos e natureza (como abordado no capítulo anterior), assim, as forças podem habitar uma forma física: uma árvore, um ser humano, uma pedra, um rio. Os Itans nascem da tentativa dos humanos de se relacionarem com esses poderes, a fim de entenderem e explicarem os fenômenos da vida ordinária. Nesse sentido, um acontecimento original pode ser repetido e rememorado através dos ritos, portanto, é importante conhecer os mitos que fundamentam essas práticas.

Na cultura Iorubá, concebe-se a existência de dois mundos representados pelo duplo Aiyê - Orun, sendo Orun o espaço sobrenatural paralelo ao mundo real, que coexiste de forma espelhada, assim, tudo que existe no Aiyê tem um duplo no abstrato, no Orun. O relacionamento entre esses mundos é dinâmico, expresso e vivenciado nas evocações e oferendas, mas, sobretudo, no exercício ritual da palavra falada, cantada e acompanhada de dança ou de gestos miméticos, culminando na necessária integração, aqui chamada CorpoOralidade. Nos festivais de Orixás, os Itans são recontados e revividos sempre como se fosse a primeira vez, nesses

momentos, o Babalaô, a Ialorixá, ou uma Iaô podem contribuir com reflexões, impressões e vivências, pois os Itans são vivos.

Importante compreendermos que a rememoração, a escuta, a observação e a vivência são parte do sistema cultural de cosmopercepção Iorubá, recriado na diáspora dos terreiros de Candomblé, o qual faz parte do cotidiano de determinada comunidade ancestral. Desse modo, se estabelece uma continuidade, que abrange as experiências do presente, do passado e do futuro, não como repetição, mas como reatualização.

Para Eliade (2016), os mitos não somente oferecem à humanidade uma explicação do Mundo e do seu existir nesse Mundo, pois, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, a humanidade é capaz de repetir o que os Deuses, Heróis e Ancestrais fizeram originalmente. Segundo o autor, com os mitos “aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem.” (Eliade, 2016, p. 18). Com essa perspectiva em mente, levo os Itans para a sala de aula na tentativa de fazer reaparecer o que, muitas vezes, parece estar desaparecendo na sociedade contemporânea: a aproximação do corpo com os aspectos sagrados do movimento, o encontro com o que está “dentro do passo”, pois, nesse contexto, importa o sentido, a essência que essas matrizes de movimento carregam e como acioná-las.

Há muitos livros com transcrições de Itans, por exemplo, o que será adotado como uma das referências bibliográficas deste estudo, chamado "Mitologia dos Orixás", de autoria de Reginaldo Prandi (2001). Entretanto, é preciso lembrar que essas histórias seguem sendo contadas, recontadas e recriadas e rememoradas, em constante movimento, através da oralidade viva experienciada no cotidiano, no ser-fazer-sentir em cada terreiro de Candomblé.

> A palavra proferida tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, realiza-se conjuntamente com gestos, com movimentos corporais, a palavra é vivida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, o poder e a experiência de quem a profere. (Santos, 2021, p. 42).

A partir dessas percepções, comecei a questionar como levar os Itans para a sala de aula, a fim de provocar a interação entre oralidade e corporalidades, a qual nunca acontece de forma dissociada em contexto religioso. Era importante que essa amálgama se desse nas aulas, possibilitando um caminho no qual o gesto e o movimento se preencheriam de sentido, de imagem, de memória. Foi assim que os

Itans se fizeram presentes como um dos ingredientes fundantes da condução dessa práxis, como guias, pois é com eles e através deles que explicito as grafias dos códigos inerentes aos saberes afrorreferenciados, as paisagens e as imagens que o corpo irá experienciar nas aulas de *Dança Terreira*.

É no exercício de sua narração e escuta que se anunciam os sentidos dos movimentos que serão vivenciados. Através deles, com eles e na sua recriação, dialogo com os saberes e não apenas os reproduzo, oferecendo imagens e sensações diretamente ligadas à expressão corporal e simbólica apresentadas nas aulas.

Os Itans podem ser narrados e compartilhados no início, no meio ou no final de uma aula, em todo caso, eles têm a função de proporcionar imagens e sentidos ao que é vivenciado nas matrizes de movimento, nos momentos de exploração, além de propiciarem momentos de reflexão e de integração do grupo, nos quais, em roda, conversamos, refletimos e elaboramos sobre o que foi experienciado no e pelo corpo, em diálogo com as imagens, sensações e 'mensagens' trazidas pelas mitologias. Mesmo uma pessoa que não tenha qualquer relação com os elementos e matrizes da linguagem abordada pode ser sensibilizada por essas histórias, refletindo e estabelecendo o binômio sentido-significado. Isso porque os Itans narrados grafam o que é dançado.

Neles encontro inspiração para compor outro importante recurso didático da proposta de ensino da *Dança Terreira*: os ***enunciados* imagéticos**, que são proposições orais realizadas durante a aula, como uma condução narrativa constante, que acompanha a ação. Esses enunciados possibilitam compor imagens, paisagens, sentidos, que atuam como disparadores nos momentos de exploração, aprendizado de passos e sequências coreográficas. Porém, não são quaisquer enunciados, é preciso de uma narratividade que penetre o universo mítico do Orixá, convocando o ambiente simbólico que cada dança possui.

São os Enunciados Imagéticos que tornam democraticamente acessível o trabalho com os saberes em dança afrorreferenciados, a partir de uma prática de corpo e no corpo, conectada à imaginação. É um recurso para trabalhar com pessoas sem a experiência da linguagem da dança e, por meio dele, convido o corpo a adentrar paisagens, que dão sentido ao movimento, e trabalham os elementos estruturantes (posturas, alinhamentos), confluentes (pulsos, impulsos) e simbólicos abordados em cada encontro.

Os Itans e os Enunciados Imagéticos são necessários para o entendimento da

relação entre a representação simbólica e a forma, entre dançar memórias e criar outras. Nas danças dos Orixás há uma inter-relação do aspecto coreográfico com o simbolismo de suas manifestações. Nesse sentido, posso dizer que os Itans e enunciados ajudam a abordar, no contexto das aulas, os sentidos corporais, imagéticos e sensíveis vivenciados no corpo.

"Os mitos, as lendas, os contos populares, sempre foram vias de acesso ao inconsciente de um povo."
(Muniz Sodré Cabral, [s.d.]).

3.2 Instauração CorpoNatureza

Ara significa corpo e Ayê, terra, casa, então, Ara Ayê é o corpo da terra, da casa, do aqui e agora. O CorpoNatureza é lugar do acontecimento, de inscrição da natureza.

Para propor um caminho didático que convocasse o corpo e os sentidos paraa linguagem de dança afrorreferenciada, acionando uma consciência de si (Antunes, 2013) ancorada na linguagem aqui referida, busquei estruturar algumas características, explicitando-as como princípios dessa linguagem (movimentos, posturas, qualidades), que considero fundamentais, provindos das manifestações tradicionais afro-brasileiras pesquisadas e vivenciadas.

Com isso, pude compor uma série de recursos didáticos de sensibilização, visualização, experimentação e conscientização, baseados na decodificação desses elementos e princípios comuns, que percebo na estruturação do corpo nessa linguagem de dança para, assim, propor a Instauração CorpoNatureza.

Instaurar tem o sentido de dar início a algo novo, inaugurar, abrir, introduzir, implementar. Nesta proposta, a instauração desperta a consciência de si em busca de um corpo que se reconhece como físico, energético e sensível; um corpo ambiente de inscrição, expressivo, perceptivo e desperto, para se reconhecer a partir da teia de estesias, paisagens, sensações, memórias e imagens.

Como a proposta de ensino e suas abordagens foi desenvolvida ao longo de anos, ela traz influências e confluências de outras abordagens (como já anunciado anteriormente), que marcam o desenvolvimento da proposta didática para a Instauração do CorpoNatureza, contida na *Dança Terreira.* Entre elas estão a "Instalação Corporal", de Renata Kabinlewala Silva (2012)[48], que fala da necessidade de treinar uma qualidade de movimento, para que o corpo adentre a linguagem afro-

[48] Segundo Wellington Campos Silva (2022, p. 22): "Desenvolvida por Silva (2012), a Instalação Corporal pode ser compreendida como uma abordagem metodológica de consciência e de expressão corporal para preparação do/a artista da cena em termos técnicos e poéticos".

brasileira, seguindo princípios físicos específicos; a “Técnica Silvestre", de Rosangela Silvestre[49], que relaciona os elementos da natureza com determinadas partes do corpo; e a "Anatomia Simbólica", de Graziela Rodrigues (1997), que entende as matrizes corporais das danças populares em espelhamento com o universo simbólico das manifestações.

No “cruzo” dessas aproximações, referências e inspirações proponho um caminho didático que convoca princípios físicos específicos, a partir da vivência de posturas e alinhamentos junto à narratividade, com o objetivo de instaurar o CorpoNatureza, em seus aspectos técnicos e poéticos. Com o recurso dos enunciados imagéticos, nos quais lanço mão de imagens que convidam à ação, sempre partindo de uma leitura criativa da anatomia para a realização do trabalho técnico. Convoco o corpo dos(as) participantes a experienciar alguns desses princípios da linguagem através do que nomeio de **elementos estruturantes**, isto é, os chãos do corpo, as posturas e os alinhamentos numa perspectiva afrorreferenciada, bem como uma aproximação dos elementos da natureza; de **elementos confluentes**, que são os pulsos, impulsos e as **extensões do corpo**, aqui representados pelas saias e bastões. O objetivo dessa instauração é ativar/preparar o corpo para o encontro com as matrizes corporais de movimento de cada dança afro-brasileira e/ou da dança de Orixá abordada.

A imagina(ação) é um recurso para trabalhar a construção simbólica do corpo - visando a uma consciência de si encarnada -, na articulação entre imagem, sensação e ação, a fim de construir o movimento de dentro para fora. As imagens e metáforas propõem mudanças de estados de corpo e maneiras de organização do movimento. Esses estados corporais se relacionam, por sua vez, com as matrizes de movimento do Orixá e suas qualidades, permitindo que o(a) participante os vivencie desde o momento da instauração do CorpoNatureza.

3.2.1 Elementos estruturantes para a Instauração do CorpoNatureza

3.2.1.1 Os Chãos do Corpo

Por meio de imagens, proponho aos participantes que visualizem essas estruturas como apoios, chãos que se movem e se conectam, promovendo volume e

[49] Desde 2013, realizo oficinas dessa técnica com Rosangela Silvestre e Vera Passos, em São Paulo e Salvador. Rosangela Silvestre desenvolveu uma técnica de dança chamada “Técnica Silvestre”, na qual utiliza os elementos da natureza e visualizações a partir deles, para o trabalho técnico em dança.

ancoramento ao corpo. A partir do estudo e das observações de brincantes, com mestres e mestras, assim como de Orixás em transe, percebi a presença de um corpo sustentado, volumoso, energeticamente acordado. Para levar essas qualidades às aulas, parto da imagem de chãos, bases, que conversam com as estruturas físicas mais presentes nos movimentos dessas danças. "Chãos do corpo" são estruturas físicas que sustentam o movimento, tais como: sola dos pés, assoalho pélvico, diafragma, palato, palma das mãos e o topo da cabeça.

Abaixo, defino os seis tipos de chãos do corpo:

- Chão dos pés – é percebido através da “conversa” da sola dos pés com o chão. Ele é sempre muito evidente na linguagem das danças afrorreferenciadas, promovendo a consciência desse apoio, com ênfase no alinhamento dos pés em paralelo, com uma sutil rotação femoral para fora, que desperta a percepção para o “triângulo” composto entre o primeiro metatarso, o quinto e o osso calcâneo;

- Chão do quadril – convoca a percepção do assoalho pélvico, do períneo e do conjunto de estruturas da região pélvica, assim como sustentação do centro do corpo, seus órgãos e vísceras. O assoalho pélvico é um chão que acompanha os movimentos da pelve e seus impulsos (frente, trás; baixo e alto; balanços e “infinitos”);

- Chão do diafragma – proporciona a percepção da caixa torácica e o apoio das escápulas e braços. O diafragma, como chão que sustenta o tronco em movimento, e as escápulas, que nele se apoiam, proporcionam torções e flexões em conjunto com os braços projetados ao longo do corpo e ganham volume a partir dessa estruturação;

- Chão do palato – traz a consciência da respiração, da entrada do ar e da saída da voz, relacionadas com a cervical, e aumenta o espaço e a mobilidade da cabeça;

- Chãos das palmas das mãos – proporcionam um diálogo com as escápulas, diafragma e braços, que traz volume aos braços e conecta a palma das mãos ao espaço - chão/terra e também em outras direções. As palmas das mãos ganham presença para desenharem gestos simbólicos;

- Chão do topo da cabeça – se conecta com o cosmos em oposição à sola dos pés, a partir da imagem de raízes que penetram o chão, criando oposição e possibilitando a consciência de um fio que instaura, desde os pés até o topo da cabeça, um eixo móvel apoiado nos chãos do corpo.

A visualização dos “chãos do corpo” pode ser realizada em pé ou deitados(as), a depender da turma, do espaço disponível e do nível de intimidade com a dança que os participantes possuem.

Caso estejam deitados(as):

- Corpo estendido no chão, em decúbito dorsal, em situação de repouso. Para a percepção da ação da gravidade, peço que o/a participante escute o espaço em torno de si (barulhos, sons, ruídos) e, depois, que perceba/escute a sua respiração e seus pensamentos, aos poucos, se conectando com a presença do corpo no espaço.

Caso estejam de pé:

- Perceber se há tensão muscular desnecessária, fazendo uso de respirações profundas para aliviar qualquer foco de preocupação ou tensão e, em seguida, perceber os pés apoiados no chão, “soltando” levemente a articulação dos joelhos e os braços ao longo do corpo.

Depois dessa preparação, peço que visualizem as estruturas que compõem os seis “chãos do corpo”, por meio de uma condução narrativa. Em seguida, convido os(as) participantes a se moverem explorando os possíveis “diálogos” entre as partes acordadas do corpo, no espaço e/ou em deslocamento. No caso de estarem deitados(as), essa exploração é conduzida e construída aos poucos, na medida em que a verticalidade vai sendo alcançada. A condução depende de como o encontro foi iniciado, os objetivos, o público e o espaço ofertado.

Essa proposição pode acontecer de muitas maneiras, a depender da turma, da faixa etária, porém, sempre usando as imagens de chãos, que sustentam o corpo e dialogam entre si e com o espaço. Sempre em movimento, os(as) participantes são instigados a perceber as relações entre as partes de seu corpo, a se moverem a partir das visualizações dos “chãos do corpo” e a se deslocarem com essas imagens. Essa exploração promove uma dilatação do corpo, que é um estado necessário à linguagem, assim, evidencia-se um corpo mais “assentado” e com forte relação com a terra, sem perder sua leveza, mobilidade e elasticidade.

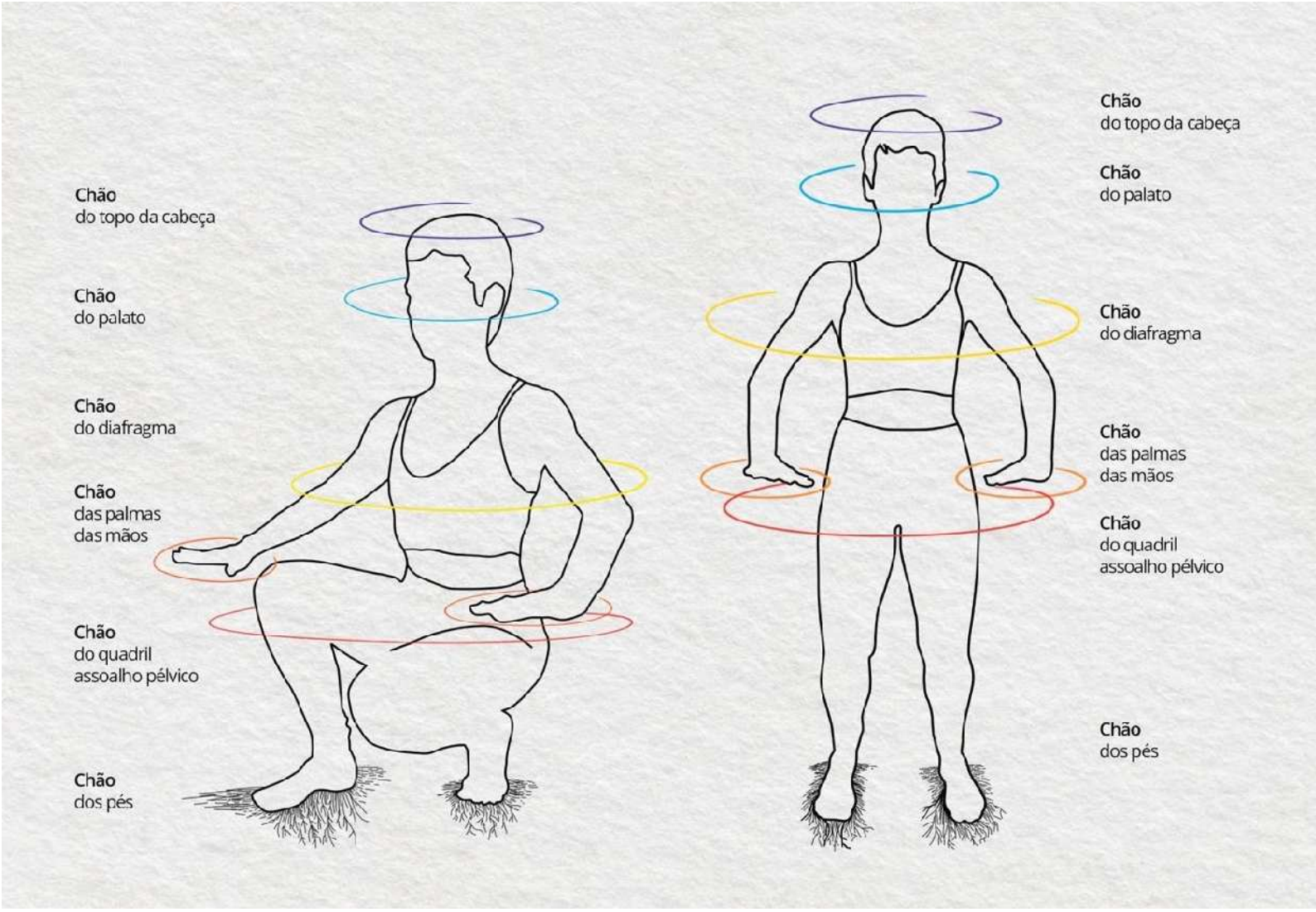


Figura 4: Chãos do corpo

Fonte: Desenho elaborado pela pesquisadora. **Ilustração:** Luana Pontes.

3.2.1.2 Princípios físicos - Posturas e alinhamentos

Sem descartar as visualizações possibilitadas pelo recurso imaginativo e a narratividade, seguimos na instauração do CorpoNatureza, propondo a vivência de alguns princípios físicos específicos da linguagem. Trata-se de posturas e alinhamentos das Matrizes de movimento das danças afrorreferenciadas presentes em diferentes manifestações, que possuem qualidades específicas e evidenciam os princípios físicos comuns, abaixo elencados, nas posturas e alinhamentos do corpo.

- **Enraizamento dos pés:** proponho a exploração dessa estrutura, por meio da imagem de que dos pés saem “raízes”, que se aprofundam no chão. Nessa exploração pretende-se:
  - Reconhecer o triângulo de apoio dos pés formado pelo primeiro metatarso, quinto metatarso e calcâneo;
  - Observar os micros e macros apoios, ao se mover com as raízes, nas ações de ciscar, “comer” a terra com os dedos dos pés, afundar o metatarso como se cavasse a areia, afundar o calcâneo, pressionar as

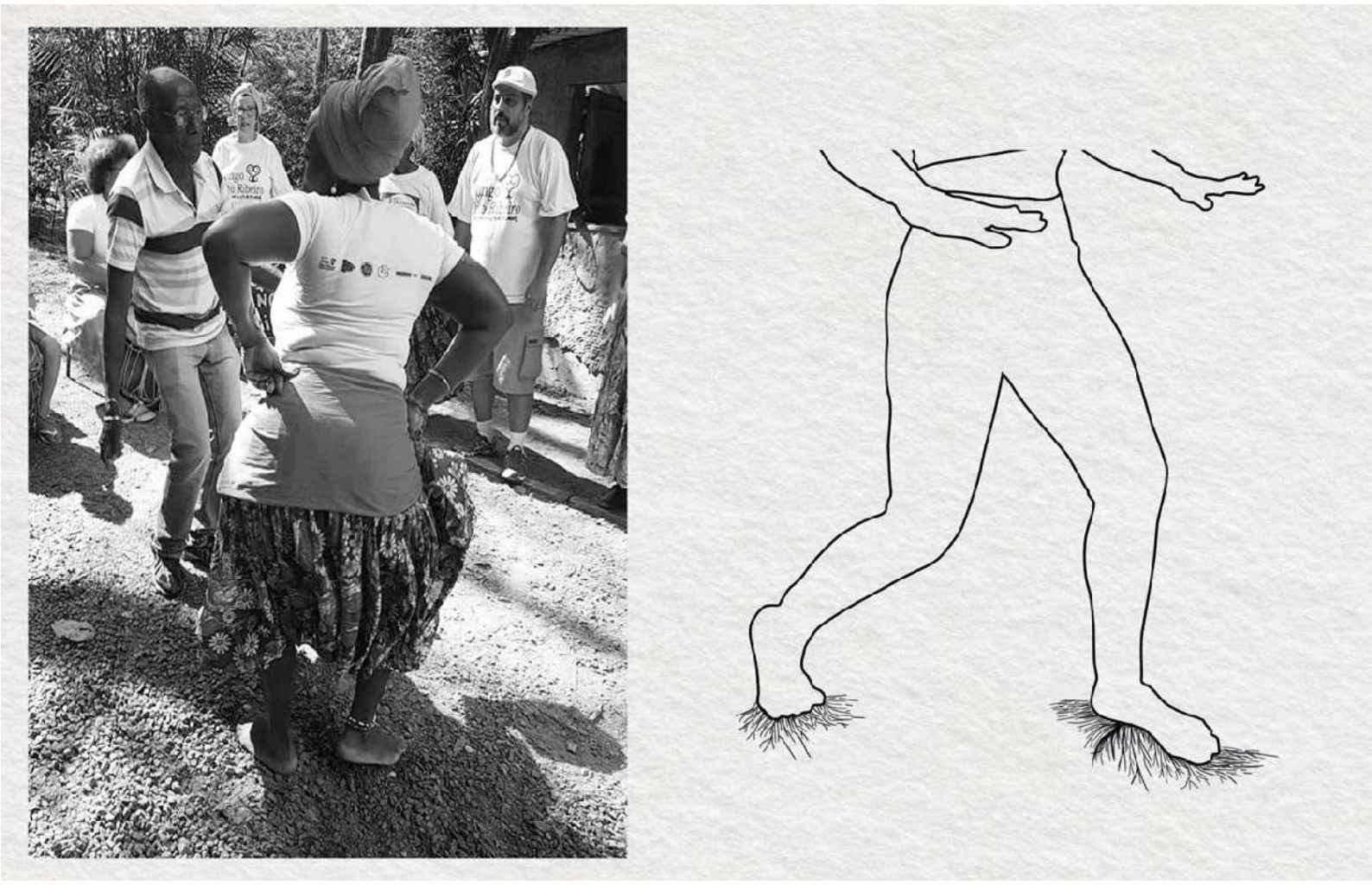
bordas internas e externas dos pés, afundar os pés no chão, para promover a máxima adesão ao solo.

- Sugar a terra com os pés, ou tentar mover os pés sem soltar as raízes: nesse exercício ocorre a ativação dos maléolos, ossos dos tornozelos, e da musculatura interna da coxa, que se completa com o arqueamento dos joelhos, e uma “abertura” das articulações.

Graziela Rodrigues (1997), em suas pesquisas e observações, apresenta o enraizamento dos pés fazendo uso da imagem de “raízes do mastro” (Rodrigues, 1997, p. 46). Ela fala de três graus de esforço empregados nessa relação dos pés com o solo: o mínimo (contato de superfície, apoios sutis), médio (contato além das superfícies, raízes soltas) e máximo (penetração e enraizamento). Esses três graus de esforço podem ser explorados nesse exercício e cada um pode ser enfatizado, a depender da dança tema da aula. Por exemplo, em uma aula sobre Exu, os pés cavam mais o solo, são entranhados na terra e caminham sobre o solo com ênfase e precisão; os pés de Obaluaê apresentam densidade, a saída do solo é mínima, como

Figura 5: Enraizamento dos pés

Fonte: Jongo Dito Ribeiro. Festa de São Benedito, 2009. **Fotografia**: arquivo da pesquisadora. **Ilustração**: Luana Pontes



se nunca perdesse suas raízes profundas; na dança de Oxum esse contato é mais suave, como se acariciasse o solo; já nos pés de Oyá há impulsividade, eles ciscam e espalham a terra.

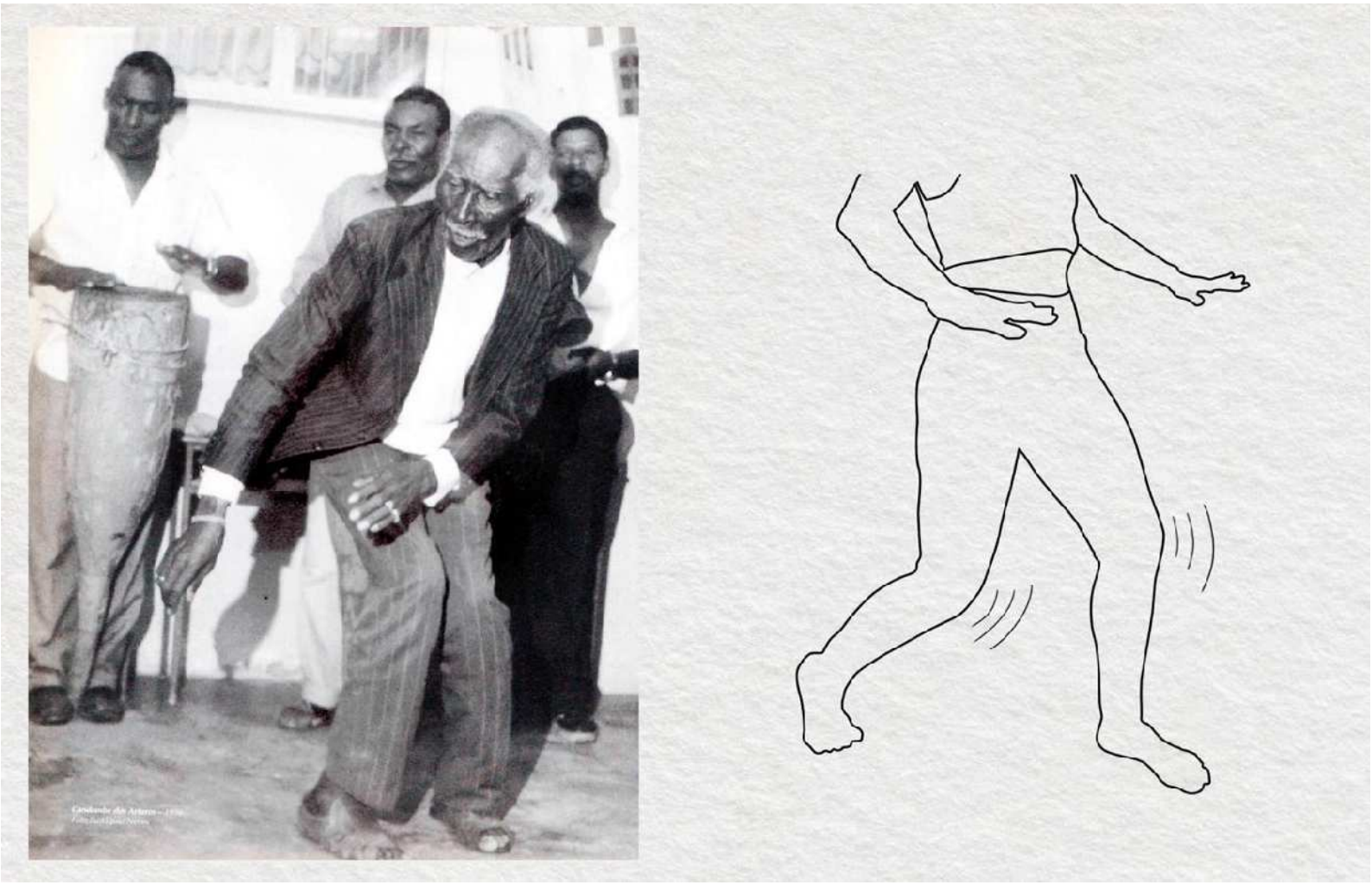
> Nas distintas linguagens das danças de cada Orixá e entidade, pelos pés enunciam-se suas configurações, associadas a seus respectivos significados. A maneira como é utilizada a combinação dos apoios e a quantidade de esforços empregados, encontra-se muitas vezes associada a uma ação específica. (Rodrigues, 1997, p. 47).

- **Arqueamento dos joelhos:** A flexão dos joelhos é predominante nas danças afrorreferenciadas, possibilitando liberdade e movimento às articulações coxofemorais e dos pés. A sustentação e ampliação do espaço dos joelhos está diretamente ligada à qualidade do trabalho dos apoios dos pés e interfere no posicionamento da bacia.

  Convido os(as) participantes a manterem os joelhos levemente flexionados, atentando-se à elevação do maléolo medial e à leve rotação externa da articulação coxofemoral. Joelhos ligeiramente rotacionados para fora

Figura 6: Joelhos arqueados

Fonte: Candombe dos Arturos, 1996 In: Rodrigues, 1997, p. 62.
Fotografia: Eustáquio Neves. **Ilustração**: Luana Pontes.



aumentam o arco dos pés à medida que os maléolos mediais “se elevam”. Esse movimento provoca o alinhamento dos músculos das coxas em sentido espiral e culmina no encaixe da pelve no momento em que aciona a musculatura interna da coxa sem sobrecarregar os joelhos, gerando o arqueamento necessário. A semiflexão dos joelhos possibilita maior liberdade de movimento aos pés e pernas, além de interferir no posicionamento da pelve, para o alinhamento da estrutura física. A predominância da “dobradura” dos joelhos proporciona um pulso em molejo, que acompanha o movimento, muito característico das danças do Moçambique, Coco e Jongo, por exemplo.

> A dobradura dos joelhos é bastante significativa na linguagem do movimento, quando ocorrem as incorporações (umbanda e candomblé). O movimento de "quebra de joelho" (rápida flexão por impulso) é decorrente do deslocamento da região sacra (puxada de rabo), porém são os joelhos que neste momento anunciam a entrada de novos sentidos no corpo. (Rodrigues, 1997, p. 49).

- **Bacia cheia d'água:** A “bacia”, ou quadril, é uma estrutura que precisa ser cuidadosamente trabalhada no contexto das danças afrorreferenciadas, uma vez que seu movimento é um dos princípios físicos que caracterizam essa linguagem. Muitas vezes, ao movermos essa estrutura, sustentáculo dos órgãos e das vísceras, deslocamos também as emoções e memórias remotas. Em algumas experiências não é raro que as pessoas se emocionem ou chorem, devido às lembranças e sensações que vem à tona, muitas vezes, ligadas às mães, avós, enfim, à maternidade.

  Para a consciência e acionamento da estrutura bacia/quadril é preciso acrescentar a relação com púbis, crista ilíaca e cóccix, sendo este uma espécie de "rabo" (Rodrigues, 1997), que tende ao solo, enquanto o púbis equaliza a força no sentido oposto. O rabo imaginário é convocado para dialogar com o pulso e o peso, que tendem ao chão, colaborando para essa relação. Convoco a imagem de uma bacia cheia de água que, ao se movimentar, derrama, transborda e rega o chão, a terra, conforme se movimenta. A imagem do assoalho pélvico como fundo dessa bacia de água, quando visualizada dá volume à bacia. Evoca-se “uma ‘bacia cheia de água’, que tem mobilidade, que vaza ao mover-se, deslocar-se, molhando a terra. Essas são algumas das imagin(ações), que têm o objetivo de acordar o trabalho com essa estrutura, no binômio forma-conteúdo, promovendo

sentido ao movimento, com consciência de suas possibilidades.

- **Bacia desenhando o infinito:** Frequentemente observo, nas vivências das danças dos Orixás, realizadas por pessoas integradas e experientes nessas danças, a presença de uma matriz de movimento, que desenha o símbolo do “infinito”, a partir da relação do cóccix com o chão. Nas experimentações propostas em aula indico proposições para a exploração desse movimento com o quadril no plano horizontal, com diferentes dinâmicas e amplitudes. Graziela Rodrigues (1997) discorre sobre essa matriz de movimento presente nas manifestações populares:

> Produzindo a forma arredondada nas laterais e passando pelo eixo, a bacia continuamente assimila o desenho (do infinito). O espaço interno da bacia expande-se. Na redução e na ampliação do desenho, a bacia continua em sustentação que é proporcionada pela própria dinâmica do movimento. Decorrem também o aumento do espaço das articulações coxofemorais e o alongamento do assoalho pélvico. (Rodrigues, 1997, p. 49).

Figura 7: Bacia cheia de água

Fonte: FotoDoc[1]. **Foto**grafia: Júlio Magalhães. **Ilustração:** Luana Pontes



- **Coluna mastro/coluna cobra:** Para o trabalho de instauração da coluna recorro a duas imagens que se complementam, embora promovam experiências e sentidos diferentes. A escolha por utilizar uma imagem ou outra, ou em alguns casos as duas, depende do tema da aula e dos objetivos de cada trabalho.

  Endossando mais uma vez a pesquisa e metodologia BPI de Graziela Rodrigues (1997), trago a imagem da coluna mastro e, a partir de minhas vivências das danças de Orixás, em especial a do Orixá Oxumarê, apresento a noção de "coluna-cobra". Essas imagina(ações) auxiliam o trabalho com o eixo do corpo presente na coluna, a exploração dessa estrutura e suas possibilidades de movimento.

  - Coluna mastro: Nesse exercício, proponho que a estrutura física do(a) participante "absorva" e corporifique o simbolismo do mastro votivo presente em muitas manifestações tradicionais populares brasileiras. Os mastros hasteados e fincados no terreiro em homenagem aos santos são imagens que convidam à verticalidade, assim, ao acioná-las pelo exercício, o corpo ganha verticalidade. A partir de um efetivo enraizamento dos pés e da consciência do cóccix como base desse mastro, aciona-se uma oposição em relação ao topo do mastro (cabeça), em que a parte inferior do mastro (cóccix) se conecta à terra e a superior, ao céu (topo da cabeça).

    A coluna vertebral se alonga, verticalizando-se com flexibilidade e presença energética.

    > A verticalidade é a *prima postura*, aquela que assume o comando do circuito energético, possibilitando a abertura dos chakras (centros de energia vital). Esta postura, eixo motriz da linguagem do corpo no ritual, permite que o campo de força do indivíduo se faça presente e interaja com os significados de cada momento. (Rodrigues, 1997, p. 51).

    A partir da imagem do mastro, muitas vezes, com o recurso do bastão (melhor explicitado no item "extensões do corpo"), os(as) participantes são convidados(as) a experimentarem diferentes posturas do eixo. Uma delas é a postura perpendicular, com inclinação da coluna-mastro à frente, que confere mais agilidade aos movimentos, com ritmo acelerado e dinâmico; outra, é a postura horizontal, na qual o tronco se posiciona em paralelo ao chão, com o olhar e a intencionalidade voltados para o

chão, promovendo uma sensação de reverência, de sacralidade. Dependendo da dança do Orixá que será trabalhado, há a predominância de uma ou outra postura, sem perder o dinamismo entre elas.

Junto ao mastro, muitas vezes, sugiro a imagem de “galhos de árvore”, para convocar a mobilidade do tronco. Desde o osso esterno, propondo que experimentem a mobilidade da região torácica e do espaço emocional, como se fossem folhas balançando, que se abrem e se fecham com o vento, propiciando, assim, um diálogo entre os movimentos da região torácica e os dos braços. A imagem da árvore com raízes fortes (pés enraizados), tronco firme (pernas), centro móvel e volumoso (bacia), coluna como eixo, que culmina com galhos cada vez mais finos, que balançam ao vento, auxilia a desfazer a rigidez do tronco, proporcionando uma boa exploração da região torácica e sua relação com os braços.

Figura 8: Coluna mastro

Fonte: Rodrigues, 1997, p. 42. **Fotografia**: Eustáquio Neves
Ilustração: Luana Pontes



Na ativação da imagem de galhos ao vento aciona-se a consciência da cintura escapular e do movimento das escápulas. Essa estrutura quase sempre está envolvida nos movimentos das danças afrorreferenciadas, numa contínua relação entre cintura pélvica e cintura escapular.

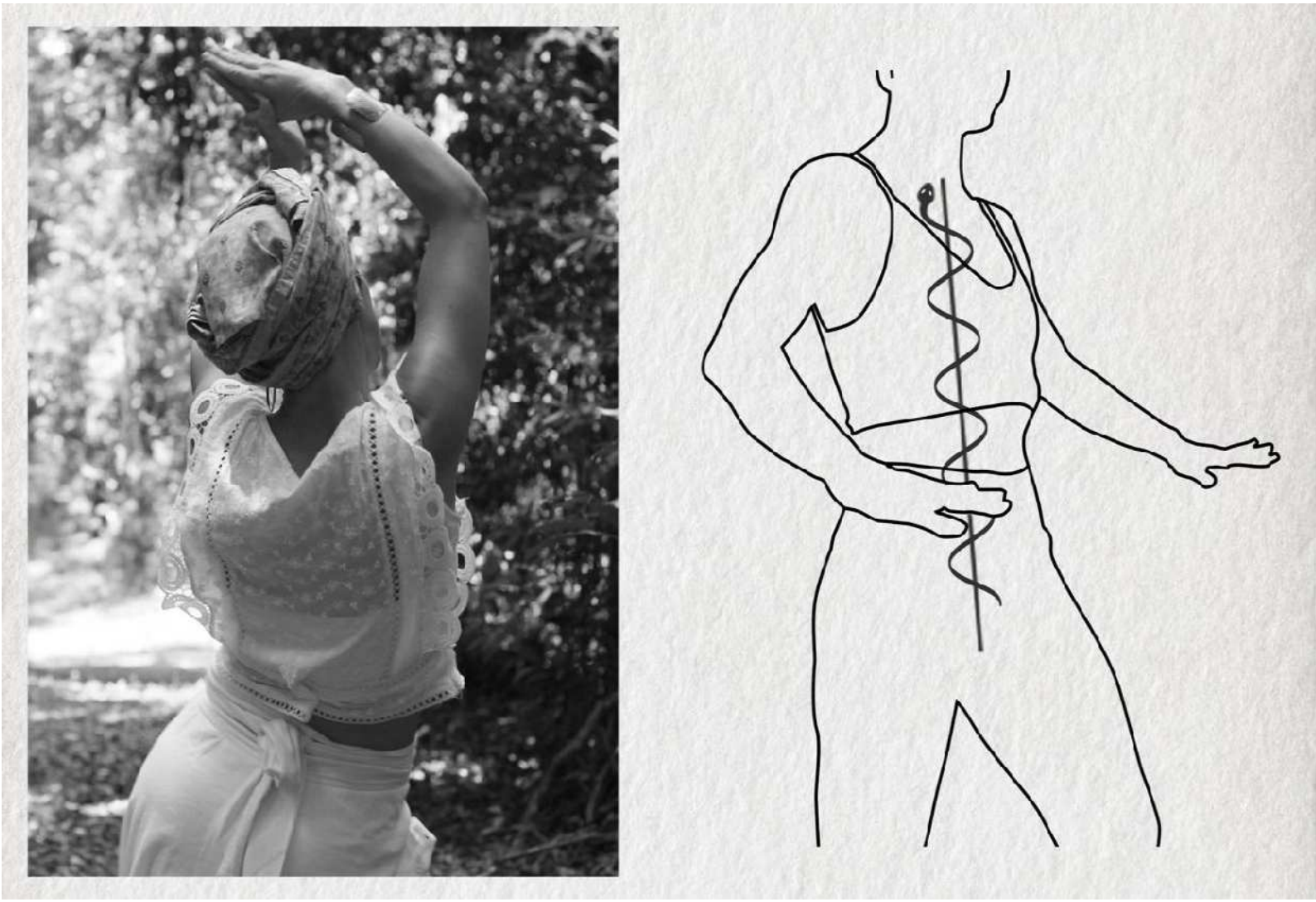
- Coluna-cobra*:*

> Oxumarê é a serpente-arco-íris; suas funções são múltiplas. (...) seu trabalho consiste em recolher a água caída sobre a terra, durante a chuva, e levá-la de volta às nuvens. Oxumarê é a mobilidade e a atividade. Uma de suas obrigações é a de dirigir as forças que produzem o movimento. Ele é o senhor de tudo que é alongado. (Verger, 2002, p. 206).

Inspirada nas qualidades do Orixá Oxumarê e para compor a instauração da coluna vertebral, evoco a imagem de uma cobra interna, que liga terra e céu. É a serpente que mora dentro do nosso corpo, que conduz a energia para o movimento, que se enrosca, se enrola e se estende. Essa imagem convida à exploração de torções, abaloamentos,

Figura 9: Coluna cobra

Fonte: estudos pessoais da pesquisadora. São Paulo, 2023. **Ilustração**: Luana Pontes



ondulações da coluna vertebral, produzindo intensa comunicação entre as diferentes regiões da coluna vertebral: lombar, torácica e cervical. Proponho uma extensão, a fim de que explorem movimentos dos braços e das escápulas junto à mobilidade do tronco. As escápulas e ombros também são ativados, expandindo as possibilidades de movimento. Trocar de pele, mobilizar, enroscar, encontrar frestas são imagina(ações) que auxiliam a exploração e instauração.

- **Mãos/braços/gestos:** Assim como os pés, as mãos estão muito presentes nas danças afrorreferenciadas e se expressam de diversas e variadas maneiras. Na *Dança Terreira* as palmas das mãos são um dos chãos do corpo, que ajudam a sustentação e o delineamento do movimento.

  As mãos desenham uma ampla linguagem gestual, cujos símbolos, no contexto do Candomblé, muitas vezes, definem a entidade que está dançando, por exemplo. Elas adquirem as formas em movimento que caracterizam uma qualidade expressiva, o temperamento e as ações ligadas a determinado Orixá. Em Ogum, as mãos se tornam espadas que cortam; em Oxóssi, são arco e flecha, que apontam em diversas direções; em Oyá, desenvolvem a ação de empurrar e espalhar; em Oxum, são suaves, acariciam as águas e viram espelhos; em Oxumarê, se alternam ao indicarem terra e céu. Há mais detalhes da exploração das mãos no "Guia Agô" encontrado no apêndice.

O gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, pois constitui e instaura os sentidos da própria performance. O gesto compõe a *poiesis* do movimento, não é apenas narrativo ou descritivo, ele suscita os sentidos mais plenos do corpo em movimento. Graziela Rodrigues (1997) comenta a importância do gesto na evocação de Ogum, por exemplo:

> Ogum, cujas mãos e braços **se transformam em** espaços que cortam demandas e abrem esquerda (...) correspondendo ao chakra solar, referente à atuação deste Orixá. Outra correspondência é que na dança guerreira de Ogum o movimento das mãos como espada, antes de projetar-se para o espaço, desenvolve-se em direção aos demais plexos situados no tronco e relacionados à postura e caminhos, no movimento de corte tem a lateral da mão direita contactada com a palma da mão de Ogum. (Rodrigues, 1997, p. 53 – grifo nosso).

O gesto, portanto, cumpre o papel fundamental de instrumento expressivo e significante da dança, "sendo em si uma síntese performática" (Martins, 2021). Desse

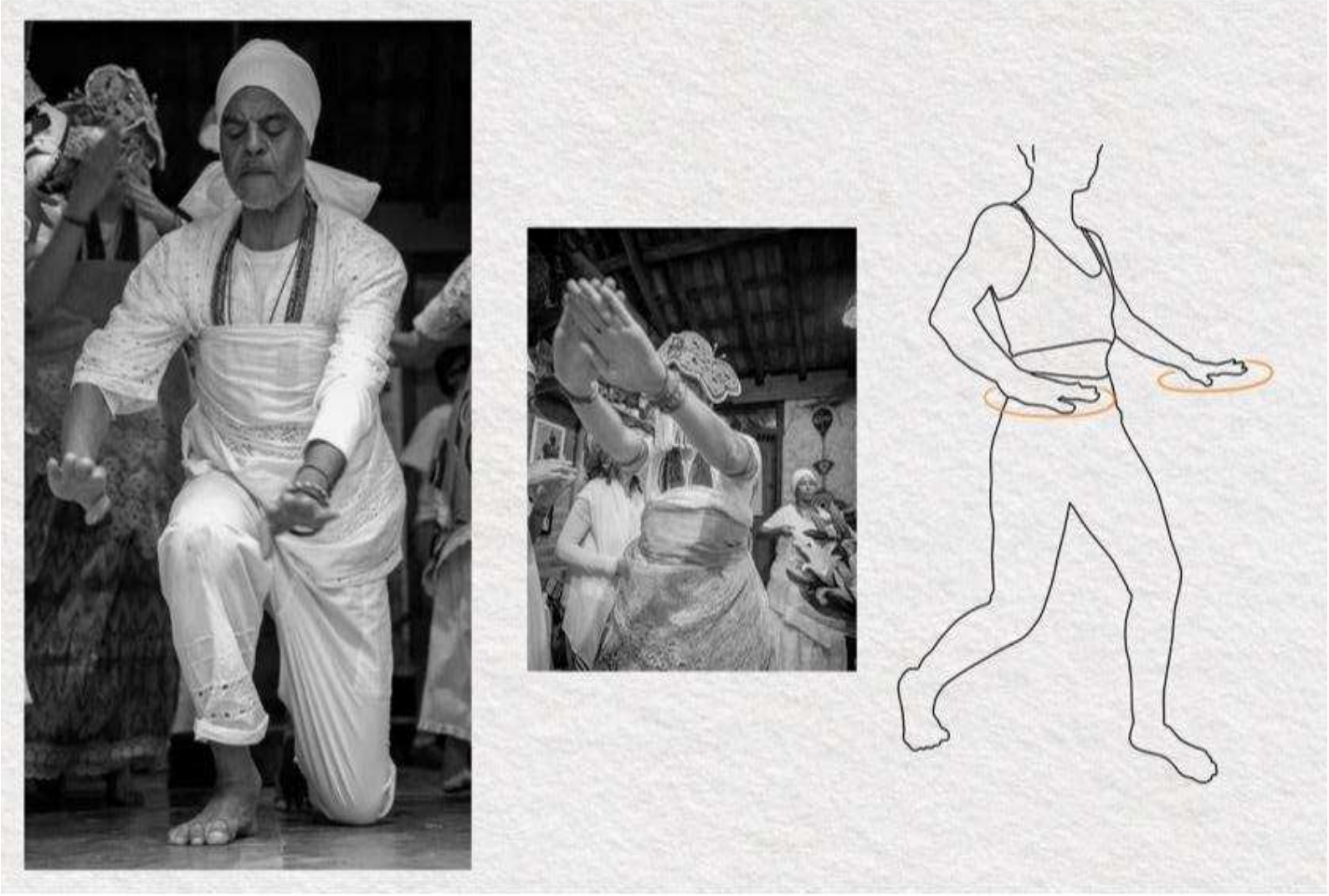


Figura 10: Mãos e gestos - chão das mãos

Fonte: Festival de LogunEde, Ile Asé Aynlá Opò. Joanópolis, SP, 2023.
Fotografia: Neto Oliveira. **Ilustração**: Luana Pontes.

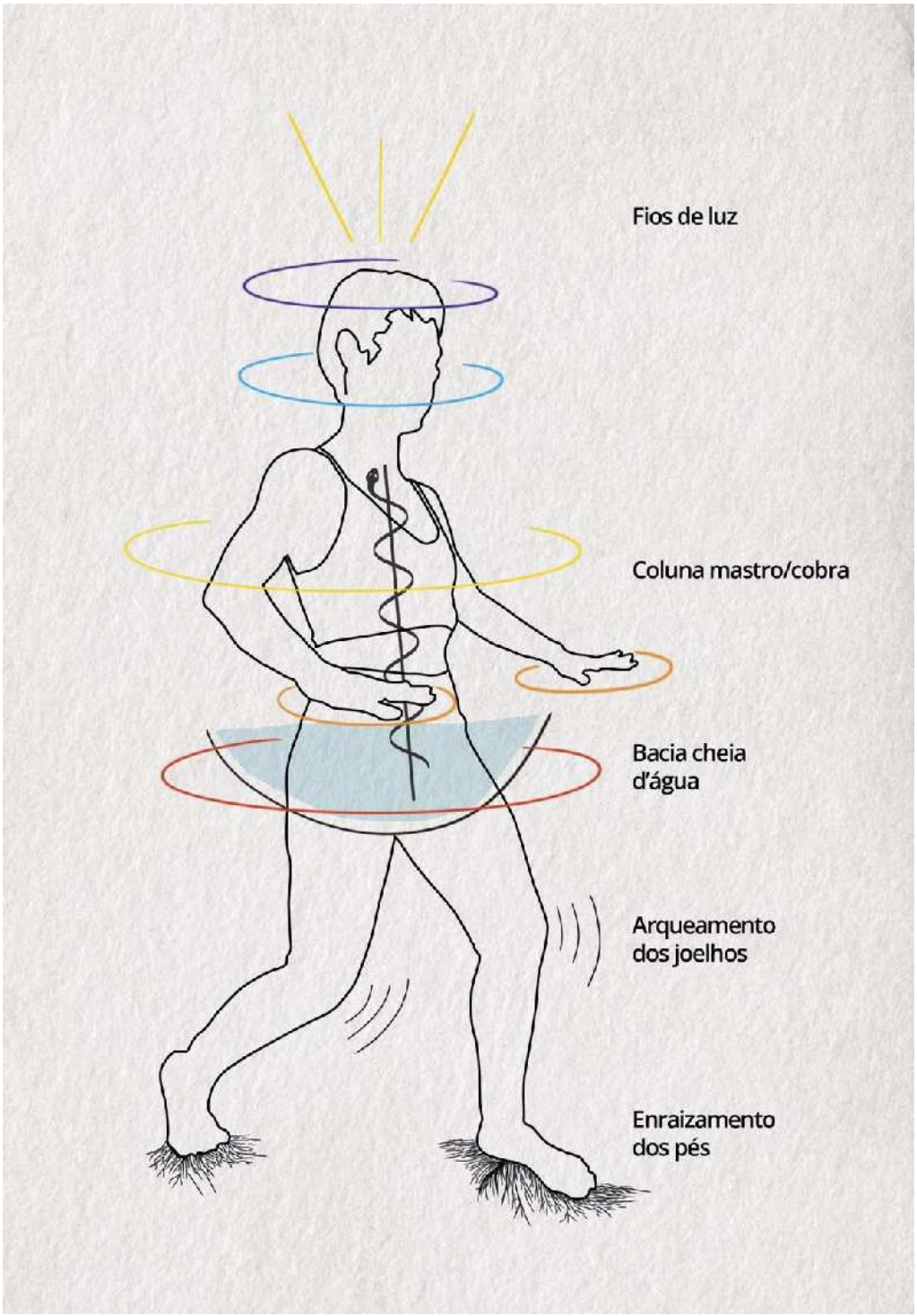
modo, tornam-se potentes códigos expressivos dos idiomas estéticos das performances afrorreferenciadas.

As mãos expressam o que está sendo experienciado no corpo e sua plasticidade se relaciona com os elementos da natureza vinculados a um Orixá. As mãos estão presentes em outras danças afrorreferenciadas, como Jongo, Coco ou Moçambique, nas saudações, na manipulação dos objetos, ou se comunicando com a ação dos pés. As mãos são uma estrutura importante para a percepção das escápulas e ombros, pois a partir delas acontecem gestos de dilatação e expansão. Alcançar o espaço com as palmas das mãos proporciona uma extensão dos braços, que envolve as escápulas.

- **Fios de luz saindo da cabeça (raízes aéreas):** Em oposição às raízes dos pés, ligadas à terra, instauro a imagem das raízes que saem pelo topo da cabeça e se conectam ao cosmos. Essa imagem provoca uma oposição necessária ao trabalho de enraizamento, gerando leveza e altivez e promovendo, no corpo de quem participa, a conexão céu e terra convocada no Itan apresentado nesta dissertação. Nesse sentido, proponho o

antagonismo crescer-afundando, ou afundar-crescendo, sem perder as raízes e, ao mesmo tempo, com mobilidade da cabeça, que acompanha os movimentos do tronco. A cabeça é lugar sagrado no Candomblé, portadora do Ori, da individualidade, da singularidade. Muitos rituais de iniciação são feitos sobre a cabeça, como o assentamento do sagrado no corpo. O gesto de “bater a cabeça” no chão como sinal de reverência está presente em quase todas as religiões de matriz africana. As relações estabelecidas pelo

Figura 11: Princípios físicos da linguagem - posturas e alinhamentos



Fonte: criação da pesquisadora. **Ilustração** Luana Pontes.

> olhar também determinam a postura da cabeça, que se volta para o chão, para o horizonte e para dentro. A cabeça cume do corpo tem mobilidade e, como a cabeça da grande cobra, porta-se como mais uma camada para a instauração do corpo integrado e expressivo, que chamo de CorpoNatureza.

O conjunto desses exercícios, realizados geralmente no início das aulas, invoca a consciência de si, propondo em diálogo entre os esquemas e estruturas corporais (vivenciados nos alinhamentos e posturas), e uma percepção mais ampliada e sensível da qualidade que cada elemento no corpo propõe na sua relação com a natureza e as representações simbólicas pospostas. Essas visualizações são rememoradas ao longo da aula na execução dos movimentos e são a base do que virá a seguir.

3.2.1.3 Elementos da natureza no corpo

Em conversa com os chãos do corpo, com os alinhamentos e posturas citados, e inspirada pela Técnica Silvestre, de Rosangela Silvestre, associo os elementos da natureza a partes específicas do corpo. Simultaneamente às propostas descritas, promovo a aproximação dos elementos primordiais (terra, água, ar e fogo) com determinadas partes do corpo. Dessa maneira, constrói-se a imagem de que a terra está relacionada aos pés e pernas, proporcionando firmeza, enraizamento, base e estrutura; assim como a água se conecta à bacia/pelve, convidando à fluidez, aos impulsos, emoções e criatividade; o ar, à região torácica, com novas possibilidades expressivas para o movimento; e o fogo se associa à cabeça, fornecendo direcionamento, foco e novas conexões.

Durante a instauração do CorpoNatureza, as características associadas aos elementos da natureza são evocadas através de conduções orais, por meio de enunciados imagéticos, que dialogam com os alinhamentos e posturas. Desse modo, o(a) participante vivencia o trabalho de consciência estimulado pelas imagens e sentidos, que cada elemento da natureza sugere. Porém, nada disso precisa ser cristalizado, pois podemos sugerir outras explorações como “sentir a terra no tronco” e “a água nas pernas e pés”, uma vez que o objetivo é desenvolver uma maneira de trazer os elementos da natureza para o corpo e, a partir deles, criar uma imagem para que o mover aconteça nessa interação.

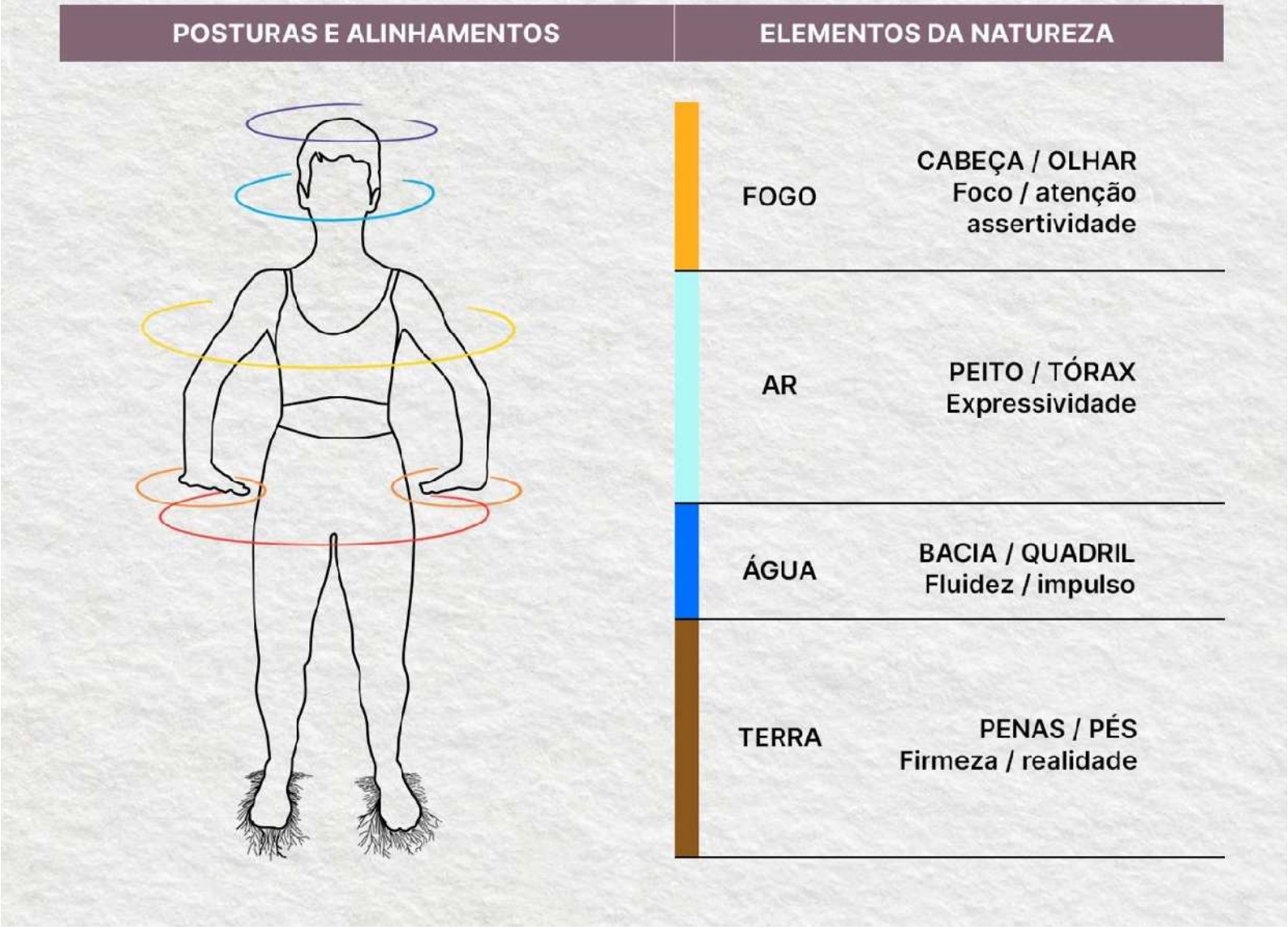


Figura 12: Elementos da natureza no corpo

Fonte: criação da pesquisadora. **Ilustração:** Luana Pontes

3.2.2 Elementos confluentes para a Instauração do CorpoNatureza

Nomeio confluentes os elementos que se somam aos estruturantes, na instauração do CorpoNatureza.

- **Pulsos:** o pulso acontece na relação com a música e é através dele que ativo a percepção dos chãos do corpo, sobretudo, no movimento de "enraizar subindo e/ou subir enraizando", que possibilita o aquecimento das articulações e fortalece o centro do corpo. Para exercitar o pulso, sugiro que, no ritmo da música, o(a) participante "pulse" os chãos do corpo em direção ao solo tanto parado(a) como em deslocamento pelo espaço. Inicialmente, esse pulso possibilita o aquecimento das articulações e fortalece o centro do corpo, como lugar de sustentação do movimento. O pulso é o coração do movimento e permanece enquanto este durar, em

maior ou menor grau, com qualidade forte ou suave e intensidades diferentes, de acordo com a dança experienciada.

Segundo Rodrigues (1997, p. 77), “Quando o pulso está bem instaurado evidencia-se uma forte presença de todo corpo, como se o pulso deixasse pronto para a entrada e saída dos impulsos, fluxos e pontuações.” A autora afirma que o pulso estabelece uma relação com o eixo do corpo e pode se apresentar de diferentes maneiras: pulso vertical, que acentua a relação coluna-mastro, muito presente nos moçambiques, por exemplo; o pulso na horizontal, que enfatiza os movimentos que desenham “infinitos” com a bacia, percebidos, sobretudo, nas danças de Orixás femininos como Oxum; o pulso pendular lateral, que sustenta o corpo de forma a possibilitar uma grande liberdade de movimentos das pernas, no caso dos caboclinhos-PE; e o pulso pendular frente-traz, que acentua a comunicação entre a parte anterior e a posterior do tronco, durante o movimento, e está presente na dança dos caboclos do Bumba meu Boi, do Maranhão.

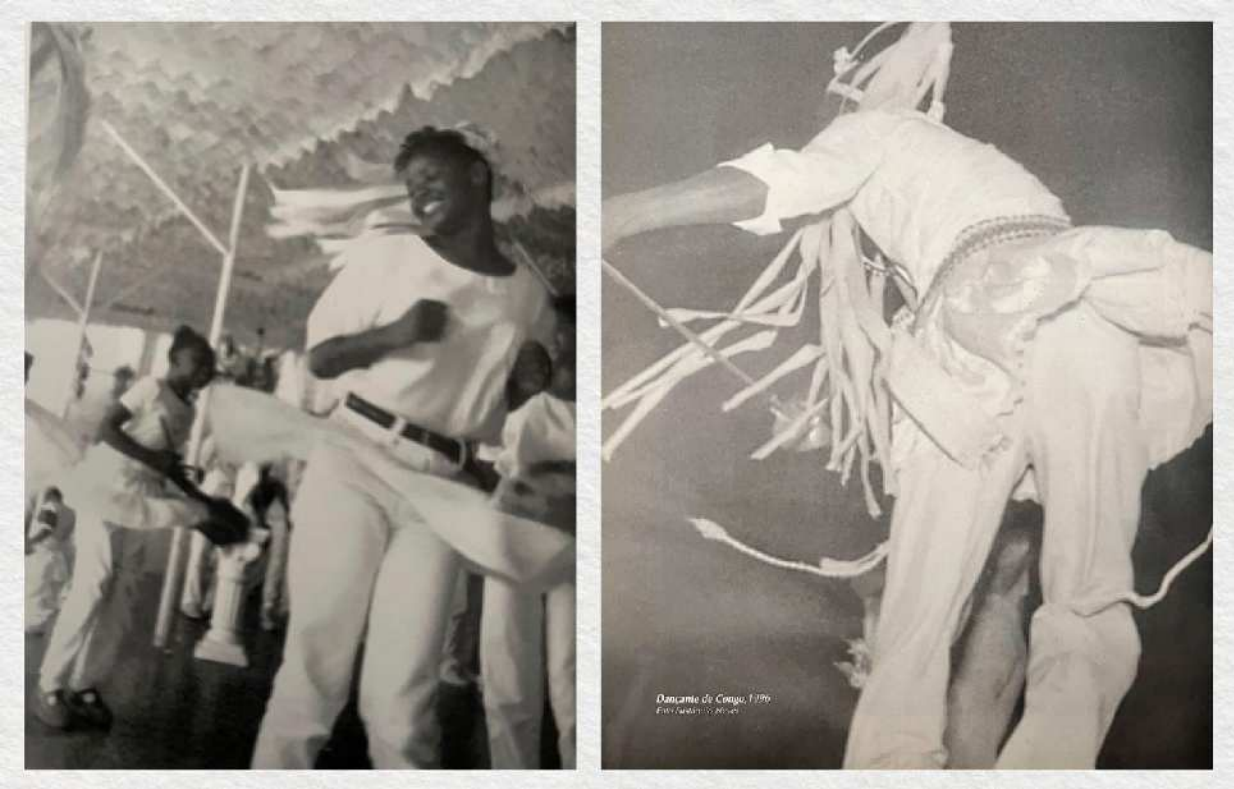
- **Impulsos:** os impulsos compõem os elementos que caracterizam a linguagem das danças afrorreferenciadas e são enfatizados por determinadas partes do corpo, a depender da dança abordada. O impulso consiste na liberação da força acumulada dentro do corpo em direção a uma parte específica, que desenha o movimento no espaço. No Candomblé os impulsos, muitas vezes, detonam uma ação, como guerrear, por exemplo, mas é no momento da incorporação, da chegada do Orixá, que ele se faz mais presente, frequentemente, provocando um movimento de desequilíbrio ou de salto, ou uma “puxada” para trás. Está presente quando, no Jongo, por exemplo, o mestre faz o ato de silenciar os tambores, impulsionando o próprio corpo em sua direção para pedir silêncio, ou na umbigada dos Batuques Paulistas quando o movimento do pé de dança[50] culmina na ação de encostarem os umbigos, ou “dar a punga”.

  Apresento a imagem do impulso nascendo no centro do corpo. A melhor maneira de instaurar esse elemento é a partir da exploração dos impulsos

[50] “Pé de dança” é um termo utilizado por algumas comunidades e grupos, para se referirem aos passos de dança de determinada manifestação popular e, no Candomblé, para dizer os passos de dança das divindades.

da pelve, brincando de desenhar o espaço, de rebolar, de se deslocar guiado(a) pelo impulso da bacia. Esses impulsos estão presentes nas danças afro-brasileiras como rompantes de movimento, quebras e/ou culminâncias de uma ação, que subitamente desenham o espaço.

Figura 13: Pulsos e impulsos



Fonte: Congo, 1996 In: Rodrigues, 1997, p.88. **Fotografia:** Eustáquio Neves.

3.2.3 Extensões do corpo – objetos e vestimentas

As vestimentas e os objetos aparecem nas culturas populares não somente como adornos, mas também como parte do corpo que dança e se manifesta. Integram as práticas corporais, acrescentando-lhes valores, dinâmicas de movimento, esculpindo gestos e posturas, desenhando cenografias em movimento e ao traduzirem hábitos e conceitos. As vestimentas e os objetos carregados são veículos de mensagens, que contêm segredos e falas, imprimem modos de se mover no espaço, esculpem os corpos e, por isso, são tão sagrados como o próprio corpo, constituindo sentidos e produzindo significação. Na *Dança Terreira* essas extensões aparecem com o propósito de acionar os sentidos do mover, de proporcionar outras escritas para o corpo investido dessas vestimentas e/ou objetos, implicando-o na narrativa e na paisagem construída em cada dança.

Saias

Nas manifestações tradicionais populares, principalmente as afrorreferenciadas, as saias são um elemento simbólico de extensão do corpo presente em muitas danças. Confeccionadas com tecido, folhas, palha ou fitas, são elas que reforçam e enfatizam os movimentos do quadril, cobrem o sacro (parte sagrada do corpo em algumas tradições[51]), desenham no espaço o movimento do infinito, os pulsos e impulsos do quadril das corporalidades ancestrais, que tanto nos identificam como “povo que sabe rebolar”.

As saias são vestimentas, mas também representam armas, véus, água, vento, asa ou labaredas. As saias são bastante associadas ao feminino, principalmente, na cultura contemporânea. Porém, muitos homens usam as saias na cultura popular, como em algumas Congadas, em que elas representam o manto de Nossa Senhora. Há saias que enfatizam a verticalidade, como no Moçambique, outras são mais volumosas, ressaltando a horizontalidade, como no caso do Congo e do Candomblé, pois "colocam em destaque no corpo as entradas e saídas dos Orixás" (Rodrigues, 1997, p. 94) e referenciam a imagem das cabaças sagradas dos mitos de criação da tradição nagô.

Para vestir a saia de maneira que ela possibilite uma vivência física, de volume e presença do quadril, e ative outros sentidos, é preciso que ela possua uma imagem forte, que seja a materialidade de uma imagem e/ou sensação. Todavia, é necessário saber ”investir-se para encontrar a saia adequada” (Rodrigues, 1997, p. 94). Essa ideia me levou a refletir sobre as vivências de terreiro, nas quais uma mulher recém-chegada e ainda não iniciada (Abian) veste saia branca até que complete três anos de iniciação e possa escolher uma saia colorida, muitas vezes, associada às cores de seu Orixá. A construção da saia está ligada à construção da relação dessa Abian com seu Orixá, sua ancestralidade, sua pertença naquela comunidade.

A partir dessas relações e investigações, compreendi que as saias são muito mais do que tecidos, cores e formas e também mais do que extensões do corpo, para a exploração e/ou consciência do quadril. Quando Graziela fala de “investir-se”, ela destaca a importância desse objeto ganhar sentido no corpo e pelo corpo. O objeto e

[51] Em algumas casas de Candomblé, diz-se que o sacro é o lugar de receber o santo. Sacro que tem sete orifícios, sete pontos de entrada. Por exemplo, quando um iniciado “recebe o santo", vê-se que ele flexiona os joelhos, com uma puxada vertical do sacro para baixo, que reverbera em toda a coluna.

o movimento se fundem, para expressarem as ancestralidades e as memórias ativadas pela dança que se realiza. Ainda segundo Rodrigues (1997), materializar uma vestimenta ou um objeto é dar forma a um conteúdo, estabelecendo o sentido de cada momento.

As saias, portanto, são instrumentos que proporcionam ampla gama de possibilidades para a corporificação e exploração das matrizes de movimento das danças afrorreferenciadas. Elas auxiliam no contato com imagens, sensações e paisagens criadas para o corpo que dança, que podem ser construídas ao longo do tempo por meio da relação que a pessoa assume com o objeto, ao atribuir significados para aquela vestimenta. Dessa maneira, na *Dança Terreira,* as saias se tornaram recursos potentes na experimentação de movimentos sugeridos pelas paisagens e memórias pessoais dos(as) participantes; elas possibilitam entrar no universo da representação simbólica, facilitando o acesso às questões e sensações importantes para a criação.

As saias convidam o corpo a acessar memórias, muitas vezes ligadas ao universo feminino, ou da infância, mas não apenas; a ativar a consciência do quadril e encontrar nessa interação o volume, o peso, o impulso, por vezes esquecidos e

Figura 14: Investir-se da saia



Fonte: Encontros Dançantes, Escola Livre Areté, 2022. **Fotografia**: Cristina Maranhão.

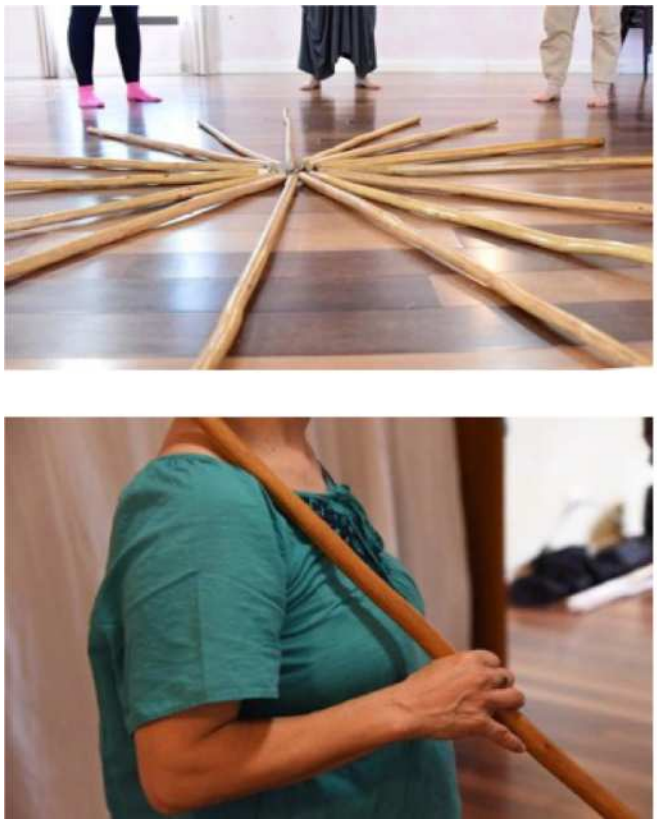
desvalorizados, que compõem a linguagem de dança afrorreferenciada, além de proporcionarem um mergulho em memórias, emoções e sensações. As saias sempre são vestidas nas aulas a partir de exercícios e proposições de exploração e investigação, que podem ser bastante ritualizados. Assim, quando os(as) participantes as vestem, o corpo se imbui de imagens e sentidos. As saias levam as imagens para o corpo e facilitam sua relação com o espaço, pois o desenham com os movimentos do corpo, prolongando o quadril.

Bastões

Os bastões de madeira são outro recurso muito utilizado pela *Dança Terreira,* tanto para o desenvolvimento da consciência do eixo corporal, como para o trabalho com os sentidos desse instrumento tão comum nas manifestações populares. Proteger, guardar, conduzir, defender, atacar são algumas das ações relacionadas ao uso do bastão nessas danças. Ele reforça a verticalidade e o centro do corpo, conferindo segurança e firmeza para a pessoa que o manipula.

É um objeto mágico que os moçambiqueiros e congadeiros portam, uma arma sagrada que encanta e luta contra os desencantos do mundo. Cada bastão é um mastro personificado, que proporciona a conexão indivíduo-comunidade. Ele canaliza

Figuras 15 e 16: Portar o bastão
Figura 17: Alinhar o bastão com a coluna





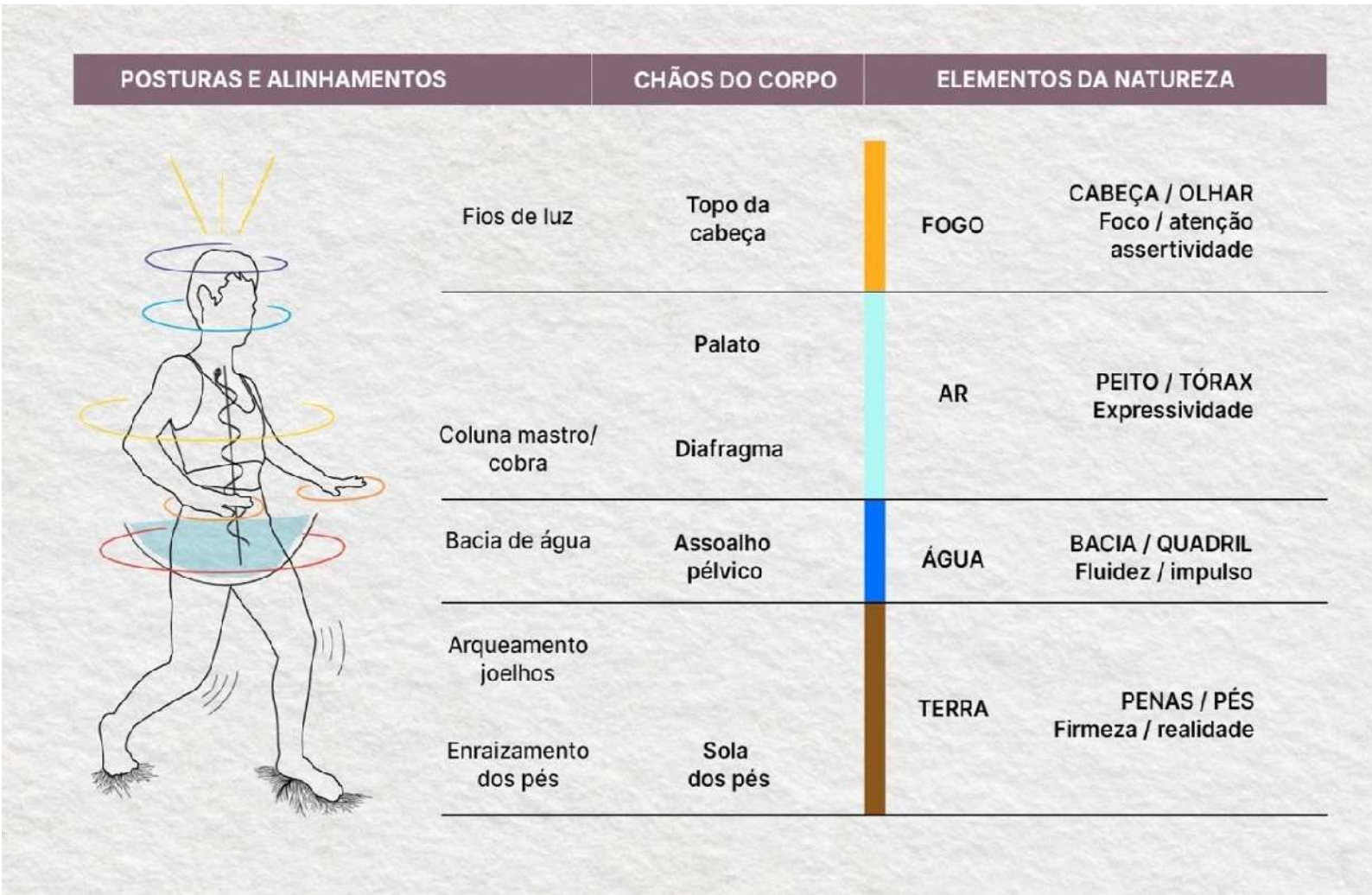
Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Arete, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

as energias que conectam terra e céu, ancoram a presença e exigem precisão de quem o manipula. Esses sentidos são percebidos e investidos no corpo, quando o bastão é portado pelo corpo de quem dança, não sendo um mero adorno, nesse sentido, ele deve ser apresentado de forma sacralizada e responsável na sala de aula.

Muitas vezes, os bastões aparecem de maneira ritualizada nas aulas, apresentados como sagrados e convidando à responsabilização de quem os carrega. É através de exercícios de espelhamento bastão-coluna, que exploram o eixo nessa relação, que aproximo o bastão da coluna vertebral, convocando a coluna-mastro à instauração do CorpoNatureza, afinal, “O bastão é a arma mágica do movimento.” (Rodrigues, 1997, p. 95).

Estabelecidos os elementos para a Instauração do CorpoNatureza, apresento, abaixo, uma síntese que ilustra os elementos estruturantes acordados, que compõem a linguagem de dança proposta na *Dança Terreira*.

Figura 18: Instauração CorpoNatureza



Fonte: criação da pesquisadora. **Ilustração**: Luana Pontes.

3.3 Ritualizar e rememorar - os ciclos

> Faz-se dessa forma porque assim o fizeram os antigos, que cumpriram esses ritos, nesses lugares, num tempo sem tempo. E é essa repetição dos gestos, espiralar e prospectiva, que funda a grafia do rito, revisitada e fertilizada pelo gesto do presente, numa espacialidade curvilínea que atualiza o tempo em sua *durée* mítica, sincronizando o pretérito no presente e, neste, figurando o futuro. O espaço circunda e congrega os tempos da história e da performance, sulcando a mesma Terra pisada pelos antepassados, inscrevendo a oralitura da memória. (Martins, 2021, p. 208- 209).

Quando me tornei professora da Pedagogia Waldorf (desde 2011), me deparei com uma proposta de ensino completamente ligada aos ciclos das estações do ano, ainda que frequentemente ligados às liturgias cristãs. Nessa pedagogia, organizada segundo o modelo criado por Rudolf Steiner[52], o educador tem um papel fundamental de propor um olhar e um (re)encantar-se pela natureza e suas épocas cíclicas. Uma pedagogia que privilegia a autoeducação e pressupõe uma relação profunda entre Homem, Natureza e Cosmos. Sua centralidade está na relação sociedade-natureza e concebe o ser humano como uma unidade harmônica físico-anímico-espiritual, com parâmetros de uma ecologia profunda, na qual os princípios e fundamentos se associam a habilidades corporais, cognitivas e emocionais, pelas quais a relação sociedade-natureza é construída e vivenciada diariamente.

Em paralelo à experiência como educadora, tenho vivido a relação com os ritmos dos ciclos e liturgias dos festivais consagrados a cada Orixá, como candomblecista e Egbomi no Ilê Asé Ayinla Opò. Nessa casa de axé, todos os trabalhos, rituais e cerimoniais são definidos em relação às épocas e estações do ano, estabelecendo-se uma relação sociedade-natureza que, neste caso, considera a visão da cosmologia Iorubá, na qual somos natureza, e proporciona a vivência de ciclos e ritos litúrgicos, que se repetem a cada ano.

É do entrelaçamento dessas experiências entre sala de aula e terreiro, que concebo, para a *Dança Terreira*, a aproximação entre as danças dos Orixás e afro-

[52] Rudolf Steiner nasceu em 1861, onde hoje é a Croácia, e faleceu na Suíça, em 1925. Estudou matemática, física, química e história natural na Universidade Técnica de Viena, um dos polos culturais mais importantes da época e, em 1891, concluiu seu doutorado em Filosofia na Universidade de Rostock, Alemanha, com a tese “Verdade e Ciência”, sobre a filosofia de Fichte. Rudolf Steiner foi um filósofo, educador, artista e esotérico. Idealizou a Antroposofia que, posteriormente, deu origem à pedagogia Waldorf, à agricultura biodinâmica, à medicina antroposófica e à euritmia, criada com a colaboração de sua esposa, Marie Steiner-von Sivers. Steiner criou uma linha de pensamento, a Antroposofia, que vê o homem para além do material e defende um conhecimento humano, que alia fé e ciência. A linha pedagógica que dela se originou, a Pedagogia Waldorf, é um reflexo dessa forma de pensar, que sobrevive há um século e é aplicada em escolas específicas.

brasileiras com os ritmos/ciclos regulares da natureza, suas estações, meses, épocas, períodos. Inauguro uma estruturação didática pautada nos ciclos e épocas do ano, relacionando-os a cada temática, a fim de sensibilizar quem experimenta as CorpoOralidades, para além da aula, possibilitando uma retomada dessa conexão com os ciclos muitas vezes esquecida e desvalorizada no cotidiano contemporâneo. Dessa maneira, proponho uma espécie de ritualização, com o intuito de facilitar que os(as) participantes, de alguma maneira, toquem a amplitude sagrada contida no movimento ancestral, na atualização da relação sociedade-natureza e ao se (re)conhecer como parte dela. Nas práticas pedagógicas, começo a intuir que a instalação dessas épocas como rituais que se repetem anualmente, embasados na relação com os ciclos, contribui para a elaboração da linguagem trabalhada, que transborda o momento da aula e atuando no cotidiano de quem a pratica e auxilia esse (re)conhecer.

As cerimônias ritualísticas se configuram nas culturas afrorreferenciadas como territórios e ambientes de memória (Martins, 2021), nos quais os conhecimentos, repertórios corporais e orais, técnicas de criação e de transmissão são recriados e ensinados. Em um contexto e lugar, os ambientes de memória instaurados pelos rituais são importantes, para que o corpo se torne disponível ao recebimento de “forças”, imagens, memórias, que estão no indivíduo e para além dele.

No contexto do terreiro, o que circunda os dias de ápice de um ritual, que se dá muitas vezes em forma de uma cerimônia e/ou festa pública, é vivido no corpo através de práticas rituais e cotidianas, proporcionando que este entre em um estado de prontidão, de receptividade, de alerta. Desde os preparativos, esse corpo vai se apropriando dos elementos da linguagem, se imbuindo dos sentidos do(s) Orixá(s) homenageado(s) em determinada época (ouvindo os Itans, apreendendo sobre suas comidas, rezas, cantos) fazendo com que haja um ambiente instalado, que ressoa as características dos Orixás consagrados em cada ciclo. O corpo está nesse ambiente, vivenciando as paisagens, sons, símbolos e se “alimentando” disso. No dia da festa pública, impelido pelas forças e elementos da linguagem já experienciados, o corpo dança/canta/narra a memória afetiva, atual e ancestral, elaborando representações simbólicas. A dança é a síntese desse percurso anterior.

Elaborando as práticas pedagógicas da *Dança Terreira*, me perguntava como construir um “antes/durante/depois” quando cada pessoa vem de um lugar, de um contexto, de vivências e experiências diversas. Como fazer com que o vivido em aula

transbordasse aquele instante e de alguma forma promovesse, no cotidiano, um olhar mais conectado ao “sagrado”? A repetição dos dispositivos didáticos como a Instauração do CorpoNatureza, a narratividade com os Itans, a própria concepção da aula, com uma ritualização (acolhimento, chegança, aprendizado das matrizes, rememoração, os atos e as oferendas criativas, que serão - explicitados no Capítulo Roda referente aos Encontros Dançantes), são algumas das camadas que contribuem para esse propósito, entretanto, sentia a necessidade de propor algo mais.

Essa inquietação me fez olhar os ciclos e as épocas do ano, em busca da interação entre os conteúdos e temáticas acionados durante o trabalho com cada Orixá, e/ou outras danças afrorreferenciadas, e essas épocas do ano. Tais aproximações poderiam ser vivenciadas em sala de aula durante um período, reverberando em cada um(a), segundo suas particularidades e, desse modo, acordando os sentidos dos(as) participantes para aquilo que está além da aula, a fim de que seus corpos se relacionassem com esses sentidos, saberes, sensações, *insights*, ao longo de um ciclo.

Comecei a propor procedimentos pedagógicos, que possibilitassem conectar os Orixás e as danças afro-brasileira com as épocas e ciclos da natureza, propiciando um mergulho profundo na experiência, tendo esses saberes imbricados na relação CorpoNatureza.

Durante a pesquisa, no encontro com autores e autoras que me deram as mãos, ressoaram-me os estudos de Byung-Chul Han (2021), cujos escritos revelam sua perspectiva do ritual como algo que também pode ser instituído por meio de procedimentos pedagógicos, sentidos e vivências corporais. Segundo o autor,

> Rituais são processos de incorporação, encenações do corpo. Os regimes válidos e os valores de uma comunidade são experienciados corporalmente e sedimentados. São inscritos no corpo, incorporados, ou seja, internalizados corporalmente. Desse modo, os rituais criam um saber e uma memória corporalizados, uma identidade corporalizada, uma comunhão corporal. A comunidade ritual é uma corporação. (Han, 2021, p. 24).

Para o autor, a práxis simbólica, a repetição e as narrativas são elementos constitutivos dos rituais, entendidos como experiências corporalizadas, se aproximando assim do conceito de saberes encorpados (Martins, 2021), discutido anteriormente. Para o autor os rituais transformam o "ser-estar-no-mundo em um *ser-estar-em-casa*" (Han, 2021, p.10) (grifo do autor), produzindo sentimento de pertencimento e de comunidade.

Compactuando com essas ideias, entendo os encontros da *Dança Terreira* como um *"*ritual artístico-pedagógico*"*. Quem dele participa se insere em um ambiente ritualístico-pedagógico, no qual a prática corporal é sustentada por procedimentos que se repetem conectados aos grandes ciclos e épocas da natureza. Uma ideia de confluência, na capacidade de estabelecer diálogo, comunicação com as vibrações presentes na Natureza. Por isso, busco promover uma ritualização de cada ciclo de aulas, valorizando a repetição como modo saudável da prática de (re)memorização, da criatividade e da inovação. A repetição dos caminhos e percursos propostos, não a das formas. Nesse sentido a repetição deixa de ser mal vista, pois ela é característica essencial do ritual. Han (2021) traz uma importante colaboração quando diz: "A repetição como reconhecimento é, portanto, uma forma de união, de término. Como forma de união, promove duração e intensidade. Zela para que o tempo permaneça" (Han, 2021, p.20)

Mais uma vez ressalto que *Dança Terreira* não é de maneira alguma uma prática espiritual nem possui qualquer cunho religioso. Nesse sentido, o trabalho de Inaicyra Falcão (2021), novamente, se soma às nossas reflexões, contribuindo para a ponderação da relação entre o sagrado e a dança. No livro "Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação" (Santos, 2021), a autora apresenta uma abordagem de ancestralidade que, a despeito da relação com a religião de matriz africana (Candomblé)[53], se dissocia da reprodução dos ritos vivenciados nos terreiros, tratando o corpo de quem dança como lugar de memórias ancestrais. Chama a atenção, em suas reflexões, o fato de considerar fortemente a tradição africana-brasileira, de reconhecer o mito e o ritual, distinguindo com cuidado arte e religião. Isso também ocorre na *Dança Terreira*, tanto para respeitar os aspectos sagrados do Candomblé́, como para ressaltar o trabalho com e no corpo, e não fora dele.

> A arte e a religião possuem, portanto, uma linha tênue de separação. Os conhecimentos de suas funções e contextos, no entanto, ajudam a definir as suas diferenças. A distinção entre arte e religião possibilita ao artista um processo analítico e criativo de sua obra de arte. Pressupõe-se que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística. Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças, independente de uma função específica. O corpo, como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que

[53] Inaicyra Falcão teve ampla vivência no Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá, pois é filha do Àsọ́ gbà Mestre Didi (Deoscoredes Maximiliano dos Santos) e neta da Ìyálòrìṣà Mãe Senhora Ọ̀ ṣun Múìwà, ambos sacerdotes e praticantes da religião, em Salvador, BA.

> revive as experiências míticas e criativas. (Santos, 2021, p. 59).

A citação acima nos auxilia a pensar que*,* assim como outras práticas, como a oficina "Deuses que dançam", de Wellington Campos Silva, por exemplo, a *Dança Terreira* propõe as “orixalidades” para a prática de dança em contexto pedagógico, se distanciando do religioso e convidando a exercitar o reconhecimento dos limites entre arte e sagrado. A fala de Mãe Senhora[54], abordada na metodologia de Inaicyra Falcão (2021), elucida essa questão, ao dizer: "da porteira pra dentro e da porteira pra fora".

> Essa necessidade vem mostrar a certeza adquirida de que o conhecimento e a compreensão do censo da dança tornar-se imprescindível, quando se trata de educar e formar brasileiros e sobretudo de respeitar a tradição religiosa africana. Esta parece sempre ser a busca dos estudiosos e artistas interessados no assunto. Todavia, a maioria deles também não consegue demarcar os espaços, distanciar o que é - na expressão utilizada por Mãe Senhora no Terreiro do Axé Opô Afonjá, em Salvador - “da porteira para dentro” do que é “da porteira para fora”. Alicerçam-se, assim, preconceitos, estereótipos, rejeição por parte dos que desconhecem a matéria e aborrecimento por parte dos conhecedores, dos religiosos, que lutam contra esta problemática. (Santos, 2021, p. 108).

Apoiada nessas reflexões, “finco o pé” numa prática de ensino que seja vivenciada "da porteira para fora", respeitando-se e honrando os saberes encorpados afrorreferenciados das danças tradicionais de terreiro e trazendo seus saberes para o centro da roda, incluindo a relação de aproximação com a natureza, e sua ritualização numa conversa com seus ciclos e épocas.

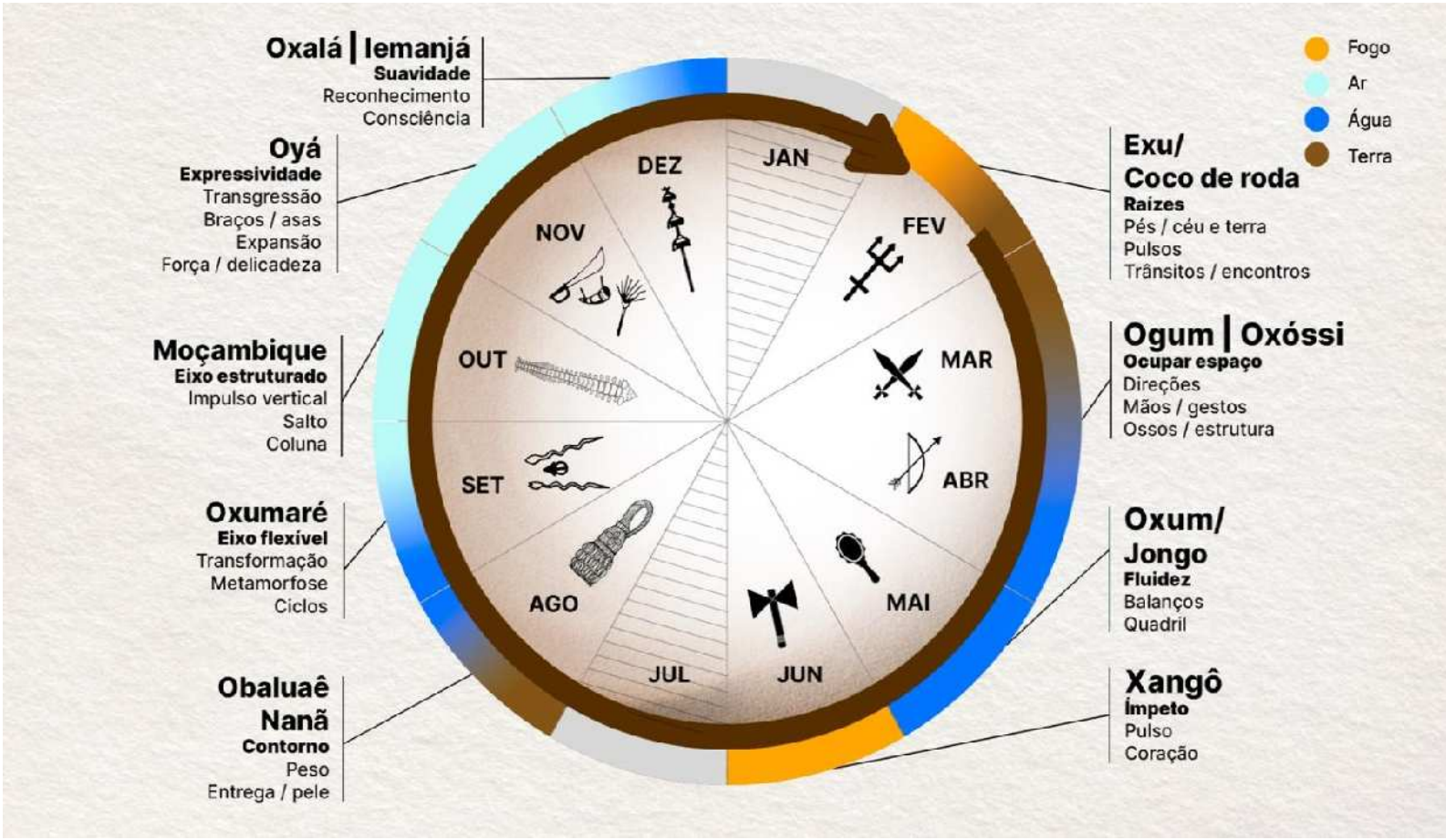
A Figura 19 mostra como a *Dança* Terreira pode acontecer associada aos ciclos e épocas do ano, estabelecendo, portanto, um diálogo entre essas épocas, suas características e ressonâncias e as temáticas, qualidades abordadas em cada dança proposta, com seus elementos específicos da linguagem e as imagens acionadas. Com intuito de exemplificar como essa organização se dá, apresento uma organização de um processo que pode ocorrer durante o período de um ano.

Trata-se de uma ilustração e não de um roteiro, menos ainda, da imposição de um modo de fazer. Compartilho como organizo a proposta de ensino dentro de um

[54]“Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora, Oxum Muiwá, filha legítima de Féliz do Espírito Santo, nasceu em 31 de março de 1900, na Ladeira da Praça, em Salvador, Bahia. Era descendente da nobre e tradicional família Asipá, originária de Oyó e Ketu na África, importantes cidades do império Yoruba. Sua trisavó, Sra. Marcelina da Silva, Oba Tossi, foi uma das fundadoras da primeira casa da tradição nagô no Brasil o Ilê Axé Aira Intile, Candomblé da Barroquinha, depois Casa Branca do Engenho Velho, que deu origem aos terreiros do Gantois (Ilê Axé Omi Iyamassê) e o Ilê Axé Opô Afonjá, do São Gonçalo do Retiro”. TVR-USM. Oxum Muiwá. Disponível em: https://www.radiowebusm.com.br/2019/11/oxum-muiwa.html. Acesso em: 01/01/2024.

calendário anual (quando isso é possível), para inspirar outros(as) educadores(as) a trabalharem com os saberes afrorreferenciados, pensando o sagrado como parte de tudo que existe, portanto, sem separá-lo do cotidiano, uma vez que o sagrado transita entre temporalidades diversas e se entende como uno.

Figura 19: Os ciclos da dança terreira



Fonte: Elaboração da pesquisadora. **Ilustração:** Luana Pontes.

Proponho-me a narrar o conteúdo contido na Figura 19, que apresenta uma sequência didática de um ano. Narrar cada item dessa imagem é uma tentativa de colocar em palavras o que está graficamente representado e é experienciado no corpo. Narro com intuito de evidenciar quais os sentidos e imagens convocados, em diálogo com as CorpoOralidades e em relação com a natureza expressa nas épocas e ciclos do ano. Para um melhor entendimento, sugiro consultar o Guia *Agô*, no qual apresento detalhadamente as CorpoOralidades de cada dança/Orixá.

Exu (fogo e terra) tem raízes, pés para fincar na terra. Convoca-nos à conexão com o corpo, à presença e à possibilidade de que isso aconteça no encontro com o outro(a). Nos cursos anuais, geralmente, iniciamos com esse Orixá. No verão

acontece a celebração da maior festa popular do Brasil, o carnaval, e com ele, a expansão, alegria, transgressão e os encontros. Essas estesias, ou capacidades de sentir, estão no ambiente, nas conversas, nas ruas. Ao convocar Exu para as aulas, trabalhamos com um corpo que pulsa, se expande e se modifica nos encontros. É o primeiro contato com os elementos estruturantes dos pés enraizados, com a mobilidade, com os chãos do corpo, as lateralidades e giros. Para o “cruzo” com as danças afro-brasileiras proponho, nessa mesma época, o Coco de roda, que tem como principal característica a marcação dos pés no chão, numa forte relação com a terra e os apoios dos pés. É época do "eu existo".

Ogum (terra e fogo) e **Oxóssi** (terra e água) chegam em seguida, são os caçadores, coletores e agricultores. O Equinócio de outono é a época em que as tradições afro-brasileiras celebram o novo ano e muitas festas são realizadas nesse período para esses Orixás. A imagem do plantio e da colheita e a relação com o Equinócio de outono evidenciam a chegada do novo, do que está por vir. Trabalhamos a abertura para o novo no corpo, a partir de ações associadas a Ogum, como cortar e abrir, para depois, com Oxóssi, apontar, caçar, atirar e projetar. Essas são ações experimentadas no corpo desde as matrizes de movimento desses Orixás. Nesse mergulho, desenvolve-se a consciência do esqueleto, ossos e estrutura do corpo. A imagem de arar a terra sugere que se busque, no corpo, a intencionalidade para a experiência do movimento cortante, preciso e direto. Ogum é aquele que representa o advento da forja na sociedade. Depois, segue-se para o trabalho com os elementos terra com água, terra pronta para o novo, com frescor, no qual invocam-se as matrizes da dança de Oxóssi. A dança de Oxóssi nos convida a olhar o espaço e a trabalhar com as direções e trajetórias. Dançando Oxóssi, exercitamos o compartilhar, a relação com o espaço, as direções. É a época do "eu tenho um corpo".

Em seguida, experienciamos dançar com o elemento água, para dar fluidez e suavidade aos movimentos. Na figura de **Oxum** (água) revela-se o belo, o criativo, a criação. Mergulho na placenta, nas águas internas e no sangue. Cuidar do espaço interno e trabalhar com os impulsos que provêm do centro do corpo, das ancestralidades mais remotas, do quadril. Mobilizamos a bacia cheia de água, de histórias e memórias do movimento fluido, borrado, transitório. O Jongo (terra, água e fogo) chega nessa mesma época com seus pontos cantados, com os impulsos e pulsos do quadril, a roda, a umbigada, chamando ainda mais à consciência do centro, dos pés e do quadril. As histórias de pretos e pretas velhas(os) ancestrais, das avós

e avôs dançando conosco, toma conta das aulas. É o momento de se conectar com as histórias das famílias, de dançar e brincar com as ancestralidades.

Nesse momento, convoco também o Jongo e seus impulsos e pulsos, que partem do quadril, assim como os pontos cantados para vivificar pretas(os) velhas(os), as histórias dos avôs e das avós. O **Jongo**, manifestação tradicional afro-brasileira preservada pelas comunidades quilombolas, possui um forte sentido de comunhão, de pertença, que enfatiza a relação música-movimento. É a época do "me aproprio do meu corpo". A intenção é, a partir da vivência dessas CorpoOralidades, mostrar a aproximação entre as danças de Orixás e as outras danças afrorreferenciadas, apresentando como os saberes em dança afrorreferenciados transitam pelas diferentes manifestações, carregando aspectos comuns, como princípios físicos e elementos estruturantes, simbologias grafadas no corpo e nos movimentos.

No meio do ano (junho), chega **Xangô** (fogo) e a relação com as fogueiras de São João acesas em todos os cantos do Brasil. Xangô é calor, pulso interno, coração, sístole e diástole. Vivenciamos a conexão com a vitalidade, com o pulso interno. Pés ágeis saltam sobre a brasa, escápulas se movem dando ritmo e mobilidade aos braços e às mãos. Nesse momento, temos um corpo vital, pulsante, os movimentos de Xangô trazem o pulso da expansão e da contração ritmadas. É a época do "eu sou".

No inverno, perto de agosto, proponho um mergulho nos Orixás do centro da terra, chamados "família da palha", assim, **Obaluaê** (terra) e **Nanã** (terra e água) convidam o corpo à introspecção e à reflexão. São Orixás ligados aos ciclos da morte e da vida, às profundezas, ao que está abaixo das superfícies e às transformações geradas pelo calor interno, por isso, muitas vezes, são relacionados às doenças e curas. Proponho Itans que falam das transformações profundas, para dançarmos as dores, acolhermos o corpo uns dos outros e aprendermos sobre entrega, confiança e sustentação do peso. A água e a terra se misturam para a experiência da lama, daquilo que se decompõe para renascer, do que está escondido e precisa eclodir. Nanã moldou os homens com a lama. Vivenciamos nossos limites pela pele. Obaluaê, Orixá da cura, convida-nos a pensar em processos profundos, no encontro com as fragilidades, as dores, o que está por baixo da “palha”. Com esse Orixá operamos nos limites entre o mundo interno e o externo e nos damos conta daquilo que se decompõe para se recompor. Movimentos ligados ao peso, ao chão, ao toque e aos apoios são frequentemente experimentados. É a época do "eu dentro e fora".

Na primavera é a vez de **Oxumarê**, Orixá que fala das trocas de pele, da

transmutação. Então, os(as) participantes experienciam a fluidez na estrutura da coluna vertebral, invocando a imagem da cobra, arquétipo da mudança de pele. Entramos nos estudos da coluna vertebral - cobra flexível, torções, arcos, entradas e saídas do chão, queda e recuperação. Oxumarê liga céu e terra pela chuva enquanto os humanos fazem isso pela coluna. É a época do "eu sou flexível".

Depois de experienciar a coluna explorando qualidades sinuosas, voltamos o foco para sua estrutura e a relação com o eixo. Em outubro é a época em que muitas comunidades e irmandades celebram e homenageiam Nossa Senhora, nas suas múltiplas versões existentes no território brasileiro, em festas com cortejos de Congadas, Reisados e Moçambiques. Para tanto, mergulhamos no trabalho com os elementos e fisicalidades do **Moçambique de bastão**. Nesse momento, apresento-lhes a imagem da coluna-mastro, em direta referência aos mastros das bandeiras dessa época do ano, que homenageiam Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. É a hora de olharmos para “nosso mastro interno" e os bastões nos auxiliam nisso. Bastão-mastro individualizado, com consciência do eixo, retoma a ligação terra-céu e invoca firmeza e estrutura. Fazemos saltos e movimentos de empurrar a terra, estudamos a verticalidade atuando no corpo, além de trabalho rítmico intenso, com os manejos dos bastões. É a época do "eu reconheço meu eixo".

No começo de novembro, convoco **Oyá**, o ar e o fogo, a senhora dos ventos, Orixá das mudanças, que propõe a saída da “zona de conforto”. Depois de trabalhar o eixo e as estruturas no corpo, oriento que os desconstruam e subvertam. Oyá convida a vestir a pele do búfalo, a conectar com as animosidades e instintos a fim de achar novas formas, de desequilibrar e transgredir. É borboleta e búfalo - contrastes que experimentamos no corpo e no movimento. Voar. Os braços sempre em movimento espalham e empurram, experimentando peso e leveza, rapidez e lentidão, força e suavidade. Os movimentos de Oyá convidam à experimentação. É a época do "eu transmuto".

Por fim, **Iemanjá** e **Oxalá**, a água e o ar. As águas calmas e o ar tecem o mar e trançam as ondas. Movimentos ondulados, leves e entregues ao tempo e ao espaço. Esses são momentos preciosos para a criação, para a apropriação do que foi vivenciado. Iemanjá é a senhora dos Oris (cabeça, em tradução literal), das consciências individuais, das existências. Sempre inaugurando um recomeço, o processo é espiralado e tudo volta para um novo começo. Época do "eu sou nós".

Uma vez narrada, como dito antes, essa é uma das possibilidades para esse

trabalho acontecer, nada o impede de ser feito em outros tempos, de outras maneiras, com outras relações. Essa foi uma das maneiras que encontrei de ritualizar a proposta de ensino em diálogo com um ciclo anual. Na presente pesquisa, por exemplo, para os Encontros Dançantes com os educadores(as), frente à realidade que o campo apresentou, foi necessário fazer outras escolhas didáticas, propor outros caminhos, refletindo constantemente durante a ação e sobre a ação refletida (Schön, 2000), que uma educadora dançante faz.

3.4 Atos e pés de dança como recursos coreográficos

Ato, no contexto cênico, se refere às seções de uma peça de teatro, de uma ópera ou espetáculo de dança. Também é ação, modo de agir em relação a algo, alguém ou situação. O ato pode ser um acontecimento formal, solene. Pode designar o “conjunto de formalidades de uma cerimônia, assim como qualquer exercício voluntário do ser humano, de poder material ou espiritual” (Michaelis, 2023, *on-line*). Nas tradições religiosas de matrizes africanas, Atos se referem a ações de determinados ritos de passagem vivenciados nesse contexto.

Nos terreiros, sobretudo os de matriz Iorubá, nomeia-se "Ato" o momento em que o Orixá faz uma representação dançada do mito ao qual se relaciona, durante uma Gira ou festa de Candomblé. Dentro do Ato há gestos e passos característicos do/a Orixá, que representam as suas passagens míticas. Quando o filho ou a filha de santo realiza no corpo e no pé de dança a narrativa mitológica ancestral de determinado Orixá, a ação é um acontecimento presente, um momento, uma ação em tempo real relacionada a uma situação, no caso, à materialização da memória em gesto e movimento. O ato pode ser considerado uma linguagem performativa, conforme ponderou Wellington Silva (2022). O Ato é repetido a cada gira, a cada ritual festivo, ele porta a marca da ancestralidade e da tradição.

> No Ato, no contexto do candomblé́, quando o corpo está em transe, ele performatiza as narrativas míticas de cada *òrìṣà*, estimulado pela performance dos *alágbè*, que, em seus cantos e toques, roteirizam as narrativas. (Silva, 2022, p. 92).

> O ato, no candomblé́, tem o corpo como centralidade e a performance que acontece na encruzilhada entre dança, toque e canto, podendo, também, ser compreendido como a representação do mito. (Silva, 2022, p. 89).

Utilizo o termo Ato para designar o momento em que convido as(os) participantes a experimentarem as narrativas dos Itans dançadas em seus corpos. É

o ponto de encontro entre oralidade e corporalidade, uma CorpoOralidade que acontece na experiência com a dança, em contexto de sala de aula, quando um mito fundante de determinado Orixá se faz presente no corpo de alguém. Poderia chamar de coreografias, ou desenhos coreográficos, mas prefiro manter o termo usado nos terreiros, para a manutenção da tradição e por acreditar que ele diz melhor a especificidade performativa dessa dança. Não há qualquer pretensão de reproduzir os Atos tais como realizados nos terreiros, uma vez que intentamos acionar, por meio da vivência dessa CorpoOralidade, as qualidades de movimento e os gestos de determinado Orixá, buscando a recuperação de um conhecimento ancestral, para uma atuação criativa, "transgressora e inventiva" em sala de aula.

Com o CorpoNatureza instaurado, inicia-se o aprendizado das matrizes corporais, ou pés de dança, na composição do Atos, para depois se chegar ao trabalho de (in)corporação e criação. No processo de aprendizado dos Atos, utilizo o recurso da imitação, buscando o sentido no fazer-refazer e proporcionando que a pessoa se torne íntima de determinado gesto e/ou matriz de movimento. Os passos e movimentos são apresentados e apreendidos, mantendo os sentidos e imagens acionados, com a presença dos enunciados imagéticos.

> “Repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer.”
> (Martins, 2021, p. 96).

No processo de imitação e repetição se dá a apropriação dos passos, movimentos e representações simbólicas, ao mesmo tempo em que se convoca a memória corporal dos participantes: os engramas motores, ou estruturas mentais de ação motora, são resgatados nesse momento. Trata-se de uma imitação saudável, sem preocupação excessiva com as formas, que focaliza as qualidades dos passos e os sentidos dos gestos simbólicos e matrizes. Uma imitação desde um modelo, que aciona a memória motora e ancestral, em diálogo com os elementos ativados e os enunciados imagéticos recebidos no e pelo corpo. Essa repetição e memorização é realizada para que haja uma gradual aproximação e apropriação de movimentos. Assim, imbuídos de sentido, nos Atos se realizam as representações simbólicas de cada dança e Orixá. A imitação é importante para o aprendizado dos pés de dança e gestos, pois, a partir desse aprendizado em conjunção com os enunciados imagéticos se dá a (in)corporação da linguagem.

3.5 Criação – Oferendas

"A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda."
(Martins, 2021, p. 73).

Na proposta da *Dança Terreira* há amplo espaço para a criação e improvisação, pois, a partir da instauração do CorpoNatureza, da apropriação e vivência das matrizes e Atos, transitando pelas qualidades gestuais e representações simbólicas contidas nessas matrizes, em diálogo com as paisagens, imagens e sentidos dos Itans, se dá a (in)corporação dos saberes afrorreferenciados da linguagem acionados e vivenciados no e pelo corpo. A partir desse momento, o(a) participante começa a compor um repertório único, cheio de sentidos e significados, que também revela memórias pessoais.

Essa fricção se dá pelas conduções e provocações da educadora-artista-pesquisadora, para que se estabeleça um trânsito, um entrelugar (Romero, 2020), muitas vezes, desconhecido e estranho. Há um encontro entre ancestralidades e futuro, pois, uma vez imbuídos de imagens e sensações e depois de terem investigado e dançado as matrizes corporais, há a elaboração desse conteúdo de maneira autêntica, única. Essa elaboração pode ser realizada com diferentes recursos, através de proposições com pequenas criações em grupo e/ou individuais, a partir das matrizes ou das imagens, podendo ser um texto, uma escrita sensível de memórias para serem compartilhadas, ou uma partilha de palavras e movimentos. No capítulo A Roda apresento diferentes propostas aplicadas nos Encontros Dançantes.

Ao elaborar ou criar com matrizes de movimento oriundas de uma tradição afro-brasileira, não pretendo a reprodução do passo, mas a percepção do que é mobilizado por essas matrizes, gestos e mitos narrados no e pelo corpo, proporcionando uma experiência desses saberes. Há uma gradual entrega que acontece no decorrer do processo, que nem sempre é fluida. Observo, frequentemente, um estranhamento inicial, como se os movimentos e matrizes fossem estrangeiros para os nossos corpos e geralmente são. Segundo Rodrigues (2003), esses sentimentos deflagram as concepções eurocêntricas de corpo e de dança, que ainda são referências para nós.

> Nesse descamar da própria gestualidade, é comum a experiência do susto, da surpresa, do espanto. Isto porque, ao dançar uma matriz sob o seu registro sonoro e se permitir transitar nas imagens, sensações e emoções despertadas por tais dinâmicas, as/os dançarinas/os experimentam uma potência única, até então desconhecida. Ocorre, no entanto, que aquele "diferente" e nunca experienciado pode soar familiar, embora não haja uma memória nítida sobre uma vivência pontual com a matriz experimentada e seu contexto. (Jorge; Calipo,

2022, p. 204).

O (re)encontro em movimento com uma memória, que a princípio nos parece estranha, mas que em seguida soa familiar, acontece muito nas salas de aula no decorrer dos encontros. Como se de alguma maneira acessássemos uma memória ancestral, fincada na carne, sem que saibamos ao certo de onde e como ela vem. É comum participantes chorarem, lembrarem de antepassados, sentirem que aquele gesto, movimento, matriz eram conhecidos e, ao mesmo tempo, também é comum se sentirem estranhos(as) com aqueles movimentos. Percebo que mesmo pessoas distantes dessas matrizes e do universo dos Orixás encontram os sentidos e significados para suas elaborações e criações. Esses momentos são chamados “oferenda”, quando compartilhamos o que absorvemos e devolvemos o que nos afetou, criando possibilidade de afetos e histórias.

Há muitos relatos de memórias da infância, dos avós e de “esquecimentos” vivificados. Esses relatos e depoimentos, que compuseram os Encontros Dançantes, são apresentados no capítulo, A Roda, no qual narro os Encontros da *Dança Terreira* com educadores(as) de São Paulo.

> Seu Antônio bate na porta:
> - Eita, que até tinha esquecido do senhor...
> - Não tem esquecimento, tem o que guardamos tão fundo, que paramos de olhar. Carregamos todos conosco, somos a encarnação de nossos ancestrais, somos as memórias cravadas em cada poro de nosso corpo. Mesmo que pareça que tá longe, quando adentramos nos saberes ancestrais sempre há algo para ser encontrado, elaborado, rememorado. "Eu sou nós”.

RODA

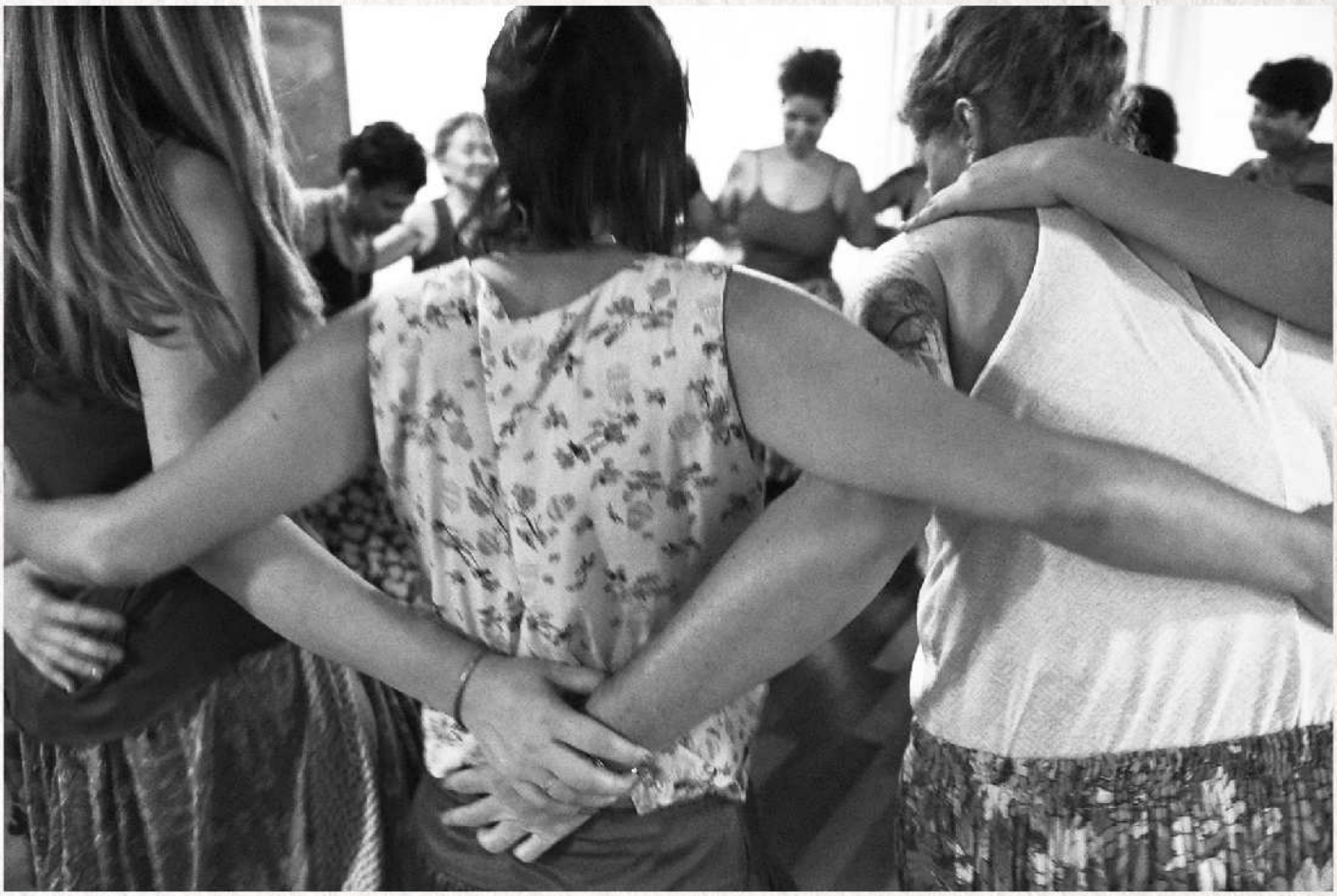


Foto: Cristina Maranhão

4. A RODA - Procedimentos metodológicos e encontros dançantes

> Seu Antônio segue por aqui. Acende uma fogueira e coloca uma música no rádio:
> - No que você tá pensando menina?
> - To pensando que tá chegando a hora de trazer mais gente pra nossa conversa, não acha?
> - Pode ser bom, mas… pra quê? Num tá bom só nós dois?
> - Pra podermos fazer uma roda bem bonita, grande, e nela nos colocarmos a girar. Vai ser bom um pouco de movimento aqui, com mais gente. Gente que queira compartilhar de nossas histórias e memórias, Seu Antônio.
> - Quero rodar com vocês.
> Seu Antônio se levanta do banco bambo e abre as mãos. Ele olha pra a direita e pra esquerda, então, as pessoas vão chegando, uma entra devagar pedindo licença, outra chega bem animada, uma outra parece tímida e precisa ser convidada várias vezes até confiar e entrar, outra faz muitas perguntas antes de dar as mãos e outra não vê a hora de começar e já pergunta o que vamos fazer. Assim, uma roda vai se formando.
> Seu Antônio abre um sorriso:
> - Tem muito mais gente querendo dançar com nossos saberes.
> - Sim vô. Tem mais gente.
> Coração acelera como se fosse a primeira vez e nos colocamos a rodar.

Neste capítulo, apresento os Encontros Dançantes tal como foram realizados e explicito os procedimentos usados na pesquisa, de natureza empírica e abordagem qualitativa (Severino, 2008), em um campo prático e teórico que imbrica a minha história como educadora-artista-pesquisadora. Procuro narrar os fatos e uso minha história e memórias para contar outras histórias (Clandinin; Clonnely, 2011), que se tornam vivas e pulsantes no encontro com outras e outros. Nesse sentido, a problemática desta pesquisa-ação se revela junto ao processo formativo continuado, que é parte de minha formação como educadora-artista-pesquisadora.

Na Roda fecho os olhos e me vejo peixe, mergulhando num açude nem muito raso nem muito fundo e junto a outros e outras. Nado nessas águas, que refletem o quanto estou amalgamada/misturada/comprometida ao propor ações formativas decoloniais para educadores(as) e desempenhar papel ativo, questionador, nessa pesquisa, buscando semear novas encantarias.

Atualmente, nos principais documentos político-pedagógicos norteadores do sistema educacional do país, é perceptível a necessidade urgente de que temas como a cultura africana e afro-brasileiras sejam trabalhados nos espaços formais de educação, para a valorização e o reconhecimento desses saberes no processo de formação de estudantes. A importância do ensino desses saberes encontra sua

fundamentação na Base Nacional Comum Curricular (BNCC)[55], um dos principais documentos político-educacionais do Brasil, e em outros documentos oficiais como a o Plano Nacional de Educação[56] (PNE) e a Artigo 26-A[57] da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), de 20 de dezembro de 1996. A BNCC (2018) estabelece diretrizes ao que deve ser ensinado nas escolas de todo o país, nesse sentido, reconhece, inclui, valoriza e incorpora aos currículos e às propostas pedagógicas as contribuições africanas, indígenas e afro-brasileiras no campo da história e da cultura, bem como a educação das relações étnico-raciais, obedecendo, dessa maneira, às leis n. 10.639/2003 e n. 11.645/2008, ao Parecer CNE/CP n. 3/2004[58] e sua Resolução CNE/CP n. 1/2004).

A presença desses conteúdos em documentos oficiais ressalta a necessidade de formações continuadas de professores(as), a fim de capacitá-los(as) para a abordarem esses temas de forma sensível, adequada e consciente. Desse modo, garante-se a construção de uma educação mais inclusiva, que de fato fortaleça e reconheça as contribuições dos povos africanos e indígenas em nossa sociedade e contribua para a erradicação do racismo ainda tão vigente em nosso cotidiano. Para ilustrar e embasar o que digo, cito exemplos que revelam como esses conteúdos aparecem na BNCC e quais as habilidades e competências previstas para os projetos pedagógicos das escolas. No segmento do ensino infantil, por exemplo, a BNCC indica que a criança deve

> (...) conhecer-se e construir sua identidade pessoal, social e cultural, constituindo uma imagem positiva de si e de seus grupos de

[55] BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 04/01/2024.

[56] O Plano Nacional de Educação (PNE), Lei n. 13.005/2014, estabelece metas para a educação brasileira, incluindo a promoção da igualdade racial e o combate ao racismo no sistema educacional. O reconhecimento da importância da educação para a promoção da igualdade é central nesse plano. Brasil. Lei n. 13.005/2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm. Acesso em: 04/01/2024.

[57] No Art. 26-A da LDB consta o seguinte texto: “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. (Redação dada pela Lei n. 11.645, de 2008). § 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (Redação dada pela Lei n. 11.645, de 2008). § 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras. (Redação dada pela Lei n. 11.645, de 2008)”. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 04/01/2024.

[58] BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. D. O. 19/05/2004. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf. Acesso em: 04/01/2024.

> pertencimento, nas diversas experiências de cuidados, interações, brincadeiras e linguagens vivenciadas na instituição escolar e em seu contexto familiar e comunitário.” (BRASIL, 2018, p. 37).

A quinta competência para linguagens, no ensino fundamental, apresenta a seguinte diretriz:

> Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas[59].

Ainda nesse segmento, na unidade temática referente especificamente ao ensino de Dança, está previsto como objeto de conhecimento o ensino de Danças do Brasil e do mundo e de Danças de matrizes indígenas e africanas. Para o ensino médio, consta a seguinte orientação: “O trabalho com a Arte no Ensino Médio deve promover o entrelaçamento de culturas e saberes, possibilitando aos estudantes o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade” (Brasil, 2018, p. 483).

Esse breve relato tem o intuito de ilustrar algumas das diretrizes que aparecem nos documentos oficiais e que têm norteado o trabalho das escolas de todo Brasil. Cabe aos sistemas e redes de ensino, assim como às escolas e seus(as) educadores(as), nas respectivas esferas de autonomia e competência, evidenciarem e contemplarem, nos currículos e propostas pedagógicas, a abordagem de temas contemporâneos que se refiram aos saberes afrorreferenciados[60], preferencialmente, de forma transversal e integradora. Essa é uma demanda que educadores e educadoras discutem no processo de implantação das políticas educacionais vigentes em nosso país. Pouca informação chega à sala de aula de como isso pode ser feito por meio dos saberes em dança afrorreferenciados, que integram um conhecimento pautado na sensibilidade e no fazer sentir (Godoy, 2023).

A *Dança Terreira*, proposta de ensino imbricada à linguagem da dança afrorreferenciada, é um material pedagógico que pode servir de caminho criativo e

---

[59] BNCC. Competências específicas de linguagens para o ensino fundamental. Brasília: MEC, 2018, p. 65. Disponível em http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 04/01/2024.

[60] Vale ressaltar, como dito anteriormente, que o termo “afrorreferenciados” não aparece nos documentos por se tratar de termo relativamente novo, que está sendo cunhado em estudos, pesquisas, artigos e publicações recentes. Nos documentos oficiais, o termo utilizado se refere à conteúdos e saberes da cultura afro-brasileira.

inspirador, potencializando muitas descobertas por meio do vivido e experienciado e das memórias de nossas ancestralidades, para contribuir nessa jornada de formações tão necessárias.

A Pesquisa-ação (Thiollent, 2009) pressupõe o campo, o encontro e a participação de terceiros, aqui denominados participantes. Nesse caso específico, ela se configurou como uma proposta de formação de e com educadoras, nos chamados "Encontros Dançantes". A opção metodológica adotada será narrada ao invés de descrita, com isso, pretende-se revelar os contornos, sentidos e significados da pesquisadora que, exatamente por estar diretamente imbricada na pesquisa, se torna uma participante ativa, na medida em que foi a responsável por organizar, elaborar, produzir, divulgar e realizar os encontros. Considero, assim como Thiollent (2009), que a participação das pessoas implicadas nos problemas investigados é absolutamente necessária.

> No entanto, tudo o que é chamado de pesquisa participante não é pesquisa-ação. Isto porque pesquisa participante é, em alguns casos, um tipo de pesquisa baseado em uma metodologia de observação participante na qual os pesquisadores estabelecem relações comunicativas com pessoas ou grupos da situação investigada com o intuito de serem mais bem aceitos. (Thiollent, 2009, p. 17).

As participantes foram, de fato, colaboradoras da pesquisa, uma vez que existiu como premissa o (com)partilhamento dos processos e desenvolvimentos com elas durante todo o percurso dos Encontros Dançantes. Esse compromisso se deu em decorrência do interesse que elas demonstraram, como ocorre com todos os projetos de pesquisa do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação – GPDEE, ao qual pertenço desde 2020, como mencionado na Apresentação. Em cada projeto temático coletivo do GPDEE[61] se estabelece uma conexão com as ações individuais das(os) pesquisadoras(es), como é o caso desta dissertação, de modo que as premissas do grupo estão sempre presentes.

> Para cada projeto atribuímos sentidos, que vão se construindo para os pesquisadores e para os participantes, à medida em que as ações postas em prática assumem significados para todos, que são autores (autônomos) de suas histórias pessoais e coletivas porque são (com)partilhadas. (Godoy, 2020, p. 18). Aqui, o par (complementar) sentido/significado é especial porque se trata de uma concepção de

[61] O grupo de pesquisa Dança: Estética e Educação — GPDEE, criado pela Profa. Dra. Kathya M. A. Godoy, ativo desde 2006, reúne pesquisadores, alunos, mestres e doutores na área da Dança e afins para discutir projetos e ações. O pressuposto do grupo afirma que toda relação estética dialoga com o ensino e o aprendizado. A finalidade das pesquisas é problematizar tais relações, do mesmo modo que se faz necessário entender como a estética e a educação convergem nos estudos da prática e da teoria da dança.

> trabalho posta em prática, com incertezas e muitas sutilezas que o campo exige, uma vez que tanto pesquisadores como os participantes se tornam sujeitos dessa experiência (Godoy, 2020, p. 19).

Destaco que as observações, comentários e diálogos das e com as educadoras não foram objeto de análise, mas sem eles, como poderia refletir sobre e na ação (Schön, 2000) e me (trans)formar, provocando também possíveis (trans)formações nesse percurso? Sem eles, como compartilhar as "experiências corporificadas" (Martins, 2021) desse processo, as potentes pérolas que encontrei na caminhada?

Por se tratar de pesquisa em dança, com e pela dança, a mobilidade é fundamental, uma vez que tudo acontece pela apropriação via corpo, na **(in)corporação** dos saberes em dança afrorreferenciados e das **CorpoOralidades** presentificadas nos percursos pedagógicos/didáticos específicos da *Dança Terreira*, (com)partilhados e praticados durante os Encontros Dançantes realizados no segundo semestre de 2022, com educadoras da cidade de São Paulo.

Assim, explicito os conteúdos e temáticas abordados, os objetivos desejados, as reflexões geradas e as mudanças de rota que se deram a partir delas. Tudo isso acompanhado de depoimentos das participantes[62] e das impressões da própria educadora-artista-pesquisadora. Um trançar de narrativas, da pesquisadora e das participantes, que trouxe novas texturas, coloridos, fluxos, sinuosidades para a formação.

Os depoimentos foram anotados em um diário de bordo, de forma pessoal e sintética, sempre após as vivências, e registrados em vídeo para a posterior transcrição a fim de comporem esta narrativa. Reitero que não houve intenção de trabalhar com a função analítica, tampouco com a análise de discurso. Na verdade, os depoimentos auxiliaram o giro da roda, isto é, as mudanças de percurso, as escolhas, provocando o *practicum r*eflexivo (SCHÖN, 2000) tão necessário nesse tipo de investigação, que se dá no plano das incertezas mediadas pela **escuta sensível**. Então, esse material da pesquisa é utilizado como ilustração, imaginativa e simbólica, devido ao modo como trabalho em processos formativos.

Na confluência de metodologias adequadas ao trabalho se deram os entrelaçamentos da práxis, de mais de vinte anos da *Dança Terreira*, com as necessidades provenientes da especificidade que o campo apresentou. É nesse

[62] Os depoimentos das educadoras aqui compartilhados foram devidamente autorizados pelas participantes, por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e pelo termo de Autorização de uso de Imagem e Voz, que estão nos acervos do GPDEE.

“cruzo” que componho esse capítulo e também as considerações finais da pesquisa.

> Em geral, a ideia de pesquisa-ação encontra um contexto favorável quando os pesquisadores não querem limitar suas investigações aos aspectos acadêmicos e burocráticos da maioria das pesquisas convencionais. Querem pesquisas nas quais as pessoas implicadas tenham algo a “dizer” e a “fazer”. Não se trata de simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação os pesquisadores desempenham um papel ativo na própria realidade dos fatos observados. Consideramos que ela é uma estratégia metodológica da pesquisa social na qual há uma ampla e explícita interação entre pesquisadores e pessoas/participantes implicadas na situação investigada; há, durante o processo, um acompanhamento das decisões, das ações e de toda a atividade intencional dos participantes na situação; a pesquisa-ação não se limita a uma forma de ação (risco de ativismo); pretende-se aumentar o conhecimento dos pesquisadores e o conhecimento ou o “nível de consciência” das pessoas e grupos considerados. (Thiollent, 2009, p. 18-19).

4.1 Rodando – quem e como

Os Encontros Dançantes se deram em parceria com uma instituição de ensino formal de educação, chamada Escola Livre Areté, situada na cidade de São Paulo. O principal objetivo dos encontros era promover uma formação de educadores(as) por meio da experiência com os saberes em dança afrorreferenciados e, desse modo, dar vida à proposta de ensino *Dança Terreira*, a fim de promover a fruição de seus conteúdos, procedimentos e dispositivos, em uma situação específica e com contexto sociopolítico educacional variado, além de refletir sobre essa experiência.

O primeiro passo para a realização dos Encontros foi estabelecer contato com algumas educadoras da Escola Livre Areté. Como leciono dança para crianças e jovens na instituição, percebi nas conversas diárias o interesse das educadoras em desenvolverem uma atividade corporal com as danças afro-brasileiras. Muito motivadas por um trabalho de educação antirracista iniciado na escola naquele ano e com vontade de alinharem seus currículos e práticas educacionais às afro-brasilidades, algumas educadoras me propuseram a formação de um grupo, demonstrando muito interesse nas práticas que conduzo.

Logo nas primeiras conversas, ficou claro que as educadoras, que me procuraram, também tinham um desejo latente de se olharem, de se cuidarem e se reconhecerem pelo corpo e pela dança e, sobretudo, estavam abertas a um mergulho nas **CorpoOralidades** afro-brasileiras. Para mim, muito desse interesse surge com a Lei n. 10.639/2003 que, conforme mencionado, tornou obrigatório o ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira”, incluindo no currículo escolar disciplinas com ênfase em

História, Arte e Literatura, com o objetivo de promover uma educação para as relações étnico-raciais.

Frente à realidade que se apresentou, percebi haver um campo fértil para a realização dos encontros pretendidos, pois as educadoras da instituição estavam mobilizadas pela (trans)formação e melhoria de uma realidade educacional e social, algo relevante para a pesquisa. Assim, iniciei a fase exploratória, na qual, além das conversas preliminares com as educadoras, entrei formalmente em contato com a Associação Aicó e com a Coordenação e Colegiado de Professores, instâncias que integram a direção da escola, com objetivo de propor um formato aos Encontros e resolver a parte logística, como espaços, horários e composição do grupo.

Estabelecido o alinhamento com a Instituição, apresentei a proposta de trabalho e o planejamento das ações iniciais. Uma vez aprovada a proposta, comecei a divulgar os encontros pelos canais de *WhatsApp* e via "boca a boca" na escola, com o objetivo de ampliar o grupo inicial incluindo outras educadoras da escola. As inscrições foram realizadas pelo mesmo canal de *WhatsApp* enviado após o primeiro contato.

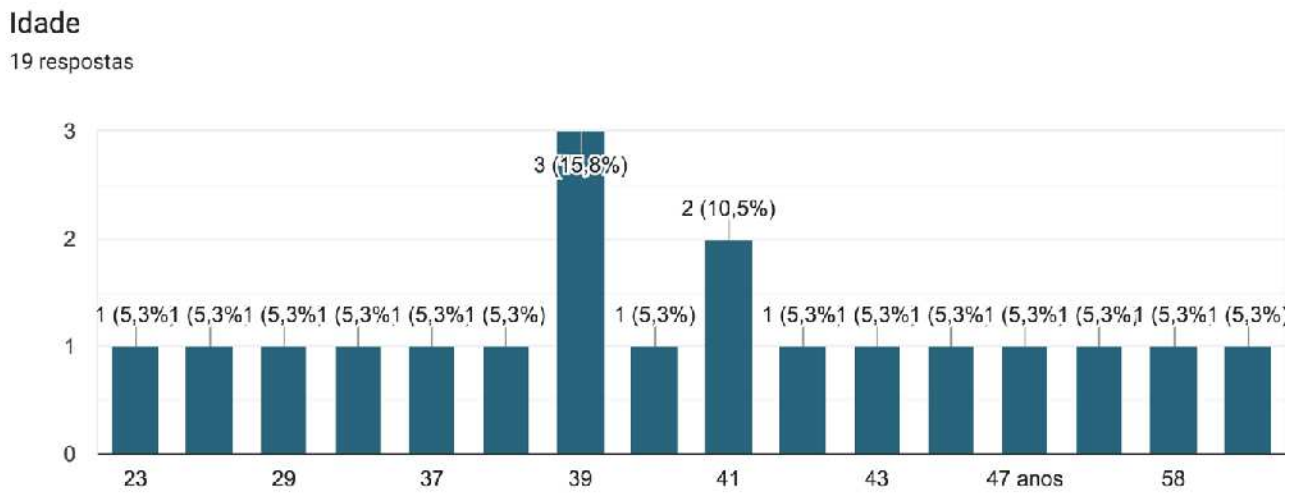
Cumprida essa etapa do processo, algumas educadoras se inscreveram, convidando outras pessoas que julgavam ter interesse pela proposta, entre elas, funcionárias de diferentes setores da escola (administrativos e serviços) e educadoras de outras instituições. Desde esse momento, elas foram ativamente participativas e, com isso, comecei a considerar os movimentos que o campo propunha. Afinal, estava em uma roda, permeável aos movimentos das participantes. Depois de refletir sobre o interesse e a mobilização delas, decidi ampliar o público-alvo dos encontros, com o propósito de acolher a maior diversidade possível de educadores(as) de outras instituições de ensino e com outras práticas pedagógicas, para acolher o interesse de funcionárias da escola de comporem o grupo.

Depois das inscrições prévias, elaborei um formulário *Google* de identificação, para levantar as características e traçar o perfil dos(as) participantes, como faixa etária, identificação de gênero e cor, características gerais da formação, informações sobre a experiência profissional e em dança e, especificamente, com as danças brasileiras, além das expectativas e demandas de todos(as). Era preciso saber um pouco sobre quem eram as pessoas e o que elas "traziam" para a roda. Vale ressaltar que, apesar de não ter sido um recorte escolhido, inicialmente, apenas pessoas do sexo feminino se inscreveram e, por isso, ao me referir a elas, utilizo os artigos no

feminino.

Abaixo, apresento alguns gráficos, que ilustram o perfil do grupo que se formou.

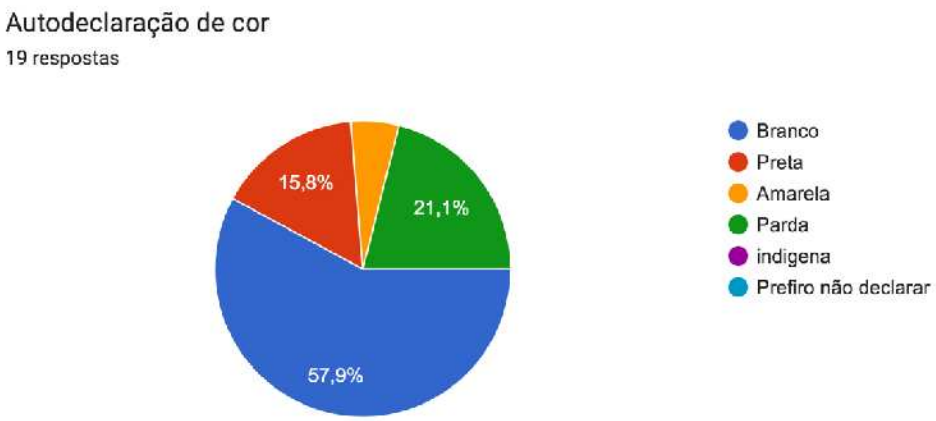
Gráfico 1: Faixa etária



Fonte: Formulário *Google* – conforme modelo anexado ao final da dissertação.

De acordo com o gráfico acima, a idade das participantes variava de 23 a 58 anos, apresentando grande abrangência de faixa etária. Todas se identificaram como do gênero feminino e a maioria se autodeclarou branca, como mostra o próximo gráfico.

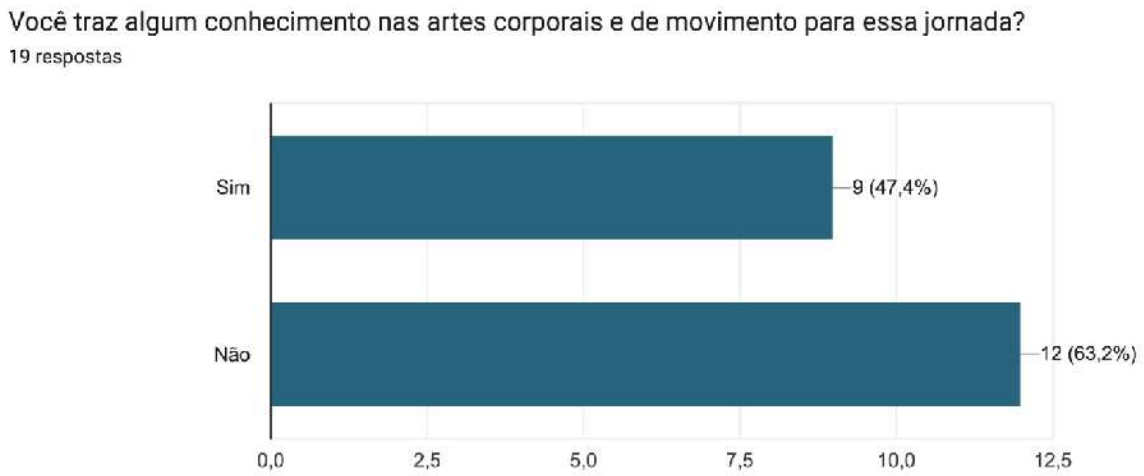
Gráfico 2: Autodeclaração de cor



Fonte: Formulário *Google* – conforme modelo anexado ao final da dissertação.

Quando o grupo se formou havia dezoito participantes, entre elas, oito professoras da Escola Livre Areté, três da educação infantil e cinco do ensino fundamental; cinco educadoras de outras instituições e de diversas áreas (educação física, filosofia, línguas, artes); e cinco funcionárias da instituição, três delas do departamento administrativo e duas, dos serviços gerais. Muitas não tinham vivência com a dança e com as corporalidades das brasilidades, conforme explicitado no próximo gráfico, e traziam para os Encontros, além de expectativas, alguns medos e receios.

Gráfico 3: Saberes prévios em dança



Fonte: Formulário *Google* – conforme modelo anexado ao final da dissertação.

Com o grupo formado, era evidente a diversidade tanto das características das participantes quanto das expectativas que possuíam e muito do que havia planejado, ancorada nas práticas que conduzo, precisaria ser repensado e readequado. Comecei a (re)compor os caminhos pedagógicos desses Encontros. (Re)pensei trajetos, renunciei a premissas que praticava e (re)conheci outras maneiras de abordar os temas e saberes em dança específicos da *Dança Terreira*, a fim de melhor acolher a heterogeneidade revelada no grupo: pessoas com experiências diversas ou sem experiência formal em dança, com diferentes religiosidades e diferentes graus de instrução e formação. Falarei sobre elas abaixo.

Havia um desenho inicial pensado e elaborado para os Encontros, entretanto, diante das primeiras respostas coletadas via formulário de identificação, uma mobilidade foi necessária para melhor recepcionar as características desse campo. Comecei a compreender, na prática, que as ações teriam que ser (re)pensadas e que o *practicum* reflexivo (Schön, 2000) e a pesquisa-ação aconteceriam em "cruzo" com Exu, que mais uma vez me convidava a dar a volta na cerca, a olhar de outras perspectivas e a traçar novos percursos.

> Seu Antônio se ajeita no banco:
> - A vida nem sempre é como imaginamos, ela sempre nos convida a dar a volta na cerca pra olhar do outro lado.
> - Isso aí é um Itan de Exu[63] Seu Antônio!!!
> - Se é sei não... Mas é isso que acontece quando encontramos com as outras pessoas. Perdemos as certezas, para ganharmos outras perspectivas... Olhar para além da nossa cerca é sempre muito bom.

A proposta da *Dança Terreira,* conforme explicitado no capítulo Caminho, tem dispositivos, percursos e ciclos que a tornam singular, porém, eles não são rígidos, uma vez que cada grupo e cada contexto pede uma ação específica. A proposta original, nesse caso, fica como inspiração, um "conselho ao pé do ouvido de Seu Antônio", para traçar outros caminhos quando necessário.

Como artista, docente e pesquisadora participante, foi necessário abrir canais de acolhimento e de **escuta sensível** junto às participantes, bem como propor modificações e ajustes segundo as necessidades. O desafio era conseguir manter a roda, fundamental na prática da *Dança Terreira*, em diálogo com a realidade que se apresentava, a fim de compor um entrelaçamento do que se pretendia com o que se apresentava. Uma dança em roda sem perder o chão e os caminhos.

---

[63] Referência ao Itan "Exu leva dois amigos a uma luta de morte"(Prandi, R. 2001, pg48)

Acredito que a diversidade do grupo que se formou trouxe vivacidade aos Encontros, se tornando um convite para a pesquisadora estar sempre atenta e disponível às demandas e sinalizações do grupo, mesmo que sutis, permitindo-se mudar a rota do que havia planejado. O conhecimento sensível decorrente do cruzamento de ideias nem sempre convencionais, que promove e harmoniza saberes, como proposto por Godoy (2021), se fez presente em minha ação como educadora-artista-pesquisadora.

Uma das mudanças se deu na escolha das temáticas a serem abordadas. Os caminhos didáticos da *Dança Terreira* acolhem o diálogo entre as danças dos Orixás e outras danças tradicionais afro-brasileiras, justamente por entendê-las como parte do grande rizoma das **CorpoOralidades** afrorreferenciadas. As danças são escolhidas de acordo com as temáticas escolhidas, enfatizando os princípios físicos comuns, os **elementos estruturantes** da linguagem, as posturas e fisicalidades de cada uma, que fundamentarão o trabalho no e pelo corpo.

Devido às mudanças que o campo revelou, foi proposto um recorte que nos levou à escolha das danças do Coco de roda, do Jongo e do Moçambique. O recorte considerou aquele grupo específico de educadoras e o que, como pesquisadora participante, gostaria de acionar naquelas pessoas, frente às suas características.

Por efeito da diversidade do grupo, foram necessárias maior presença e alternância entre as danças de Orixás e as outras danças afro-brasileiras. Como mencionado, havia participantes evangélicas que se incomodaram com as temáticas exclusivamente de Orixás, intenção inicial da proposta. A modificação ocorreu depois de refletir sobre as primeiras ações e a necessidade de propor outras (Schön, 1992), com o intuito de dissolver o receio delas e honrar as premissas da proposta de ensino, que incluem a aproximação com esse tema. Houve também a intenção de promover uma maior interação entre as participantes, uma vez que a dança dos Orixás muitas vezes pressupõe a relação de quem dança mais consigo, enquanto as danças afro-brasileiras, aqui mencionadas, possibilitam maior interação e integração do grupo, algo desejado para essa experiência.

Pelo fato de os Encontros se dirigirem à formação de e com educadoras, as ações tinham o intuito de provocar a consciência da importância de uma mudança de olhar para os saberes afrorreferenciados e suas temáticas, promover o reconhecimento desses saberes como parte fundante de nossa cultura e memória, contribuindo para sua valorização e difusão, e inspirar caminhos de como trabalhar

com esses saberes na sala de aula, com pessoas de diferentes contextos e faixas etárias. Propor uma formação *com* a dança e não *em* dança e, fundamentalmente, contribuir para uma mudança de paradigma, quebrando preconceitos com essa linguagem, ainda muito enraizados em nossa sociedade.

Foram doze encontros de duas horas, sendo onze encontros de mergulho nas **CorpoOralidades** afrorreferenciadas com práticas e propostas pedagógicas experienciadas coletivamente e um encontro dedicado às devolutivas e fechamentos, com duração total de aproximadamente trinta horas, incluindo conversas particulares, orientações e atendimentos específicos, no período de setembro a dezembro de 2022, sempre às segundas-feiras às dezessete horas, no espaço da Escola Livre Areté, em São Paulo.

Entre os atravessamentos, que marcaram esse processo e que mais influenciaram as novas escolhas, destaco: as eleições polarizadas no segundo semestre de 2022[64], que afetaram bastante o grupo, pois, a despeito de partidos, era um grupo politizado e atento às realidades socioculturais e políticas daquele momento; a relação ou não dessas danças, sobretudo as de Orixás, com a religião, uma vez que algumas educadoras eram evangélicas e tinham preconceitos em relação a alguns temas, tornando necessária a readequação; a flutuação nas presenças das participantes que, muitas vezes, tinham que atender outras demandas e faltavam nos Encontros; a demissão de uma das educadoras, que gerou instabilidade no grupo e a resistência inicial aos momentos de criação, que tiveram que ser vivenciados lenta e gradualmente.

Nesse contexto, foi necessário reforçar, repetidas vezes, que não se tratava de uma abordagem religiosa das danças de Orixás, mas cultural e educativa, assim como foi preciso trabalhar os momentos de improvisação e de criação a partir de dispositivos mais acessíveis que, aos poucos, ajudassem a construir a confiança e a entrega do grupo. Essas "novas rotas" serão narradas e compartilhadas ao longo do capítulo. Ao final do ciclo, no décimo-segundo encontro, a educadora-artista-pesquisadora conduziu um fechamento, com intuito de coletar as devolutivas e relatos das participantes. Esse material compõe, juntamente com as reflexões geradas a última parte deste capítulo e corroboram para a produção das considerações finais dessa

[64] Eleição presidencial entre Luiz Inácio Lula da Silva e Jair Messias Bolsonaro, que polarizou o Brasil. As educadoras estavam muito mobilizadas com essa situação e, muitas vezes, esse assunto adentrava os corpos e as experiências, interferia nas aulas, traziam discussões e até mesmo influenciou na permanência de algumas delas.

pesquisa dançante, mantendo um olhar cuidadoso, poético e estético.

Foi nessa roda móvel e viva que os Encontros aconteceram, provocando deslocamentos na proposta de ensino da *Dança Terreira,* bem como a reafirmação de algumas escolhas pedagógicas, principalmente, no que tange à importância da vivência do ensino de dança ser democrática, acessível e sensível. Os Encontros foram o coração do estudo e as educadoras, o Axé, o alimento, sua força vital. Foi preciso que todas, pesquisadora e participantes, desaprendessem um pouco para reaprenderem novas possibilidades, que nos despissem de certezas e verdades, a fim de (com)partilharmos um processo que nos convidava a uma espécie de refazimento de si, característica presente na pesquisa-ação colaborativa e no *practicum* reflexivo proposto por Schön. Afinal, “desaprender é um ato político e poético diante daquilo que se veste como único saber possível ou como saber maior em relação a outros modos” (Rufino, 2021, p. 19).

Dessa maneira, faço um convite para seguirmos os fios que compõem o "entrelaçamento" de uma sistematização, narrada e porosa, que cruza as impressões da educadora-artista-pesquisadora às das participantes, com o objetivo de desvendar as idas e vindas de um processo de pesquisa em dança e educação, vivo e pulsante. Houve descobertas, dúvidas, perguntas, encontros com as emoções com e entre corpos, choros e risos. Espero que a jornada inspire muitas e muitos educadores a se aventurarem pelos saberes afrorreferenciados e seus encantamentos.

Com esses fios entrelaçados, explicito essa linguagem da dança, ancorada em **CorpoOralidades** específicas, que podem se projetar para fora do âmbito religioso e ritual. Assim, contribuo para o enriquecimento dos processos pedagógicos e artísticos de dança em geral e colaboro para a implementação e valorização desses saberes no sistema de ensino formal e não formal, como tecnologias para o momento atual.

4.2 ENCONTROS DANÇANTES da *Dança Terreira* (uma proposta em movimento):

> Cantarei a educação com respeito e compromisso com as aprendizagens que foram plantadas nessa terra por muitas e muitos que vieram antes – os que fazem junto essa travessia e os que irão confiar a zelação das defesas compartilhadas. Dessas aprendizagens foi feito um plantio que une diversos corpos, memórias e saberes. Um roçado de esperanças que semeia nesse chão a aposta da educação como prática que tem como principal tarefa responder de forma responsável às injustiças produzidas pelo contínuo colonial (...) Da mesma folha se fazem o remédio e o veneno. Dosaremos, então, a medida para o cuidado e a defesa das aldeias da margem, a emenda das histórias, o porto das memórias, a vivacidade do corpo, o estímulo à alegria, o cultivo da beleza, o reconhecimento dos ciclos e a sensibilidade com as múltiplas formas que compreendem a existência como ecologia. Que possamos preparar nossas artes de cura e batalha e nos sagrarmos vencedores dessa demanda que insiste em nos espreitar. (Rufino, 2021, p. 6).

Nessa seção, narro os principais pontos e encantamentos de cada Encontro, separando por cores os textos que se referem às temáticas e propostas iniciais; os que se referem às reflexões e pensamentos despertados, que dançaram durante o processo; aqueles que se referem às mudanças de percurso e aos (re)pensares necessários de uma metodologia viva; e os depoimentos e falas das educadoras-participantes. A distinção na cor da fonte é mais uma tentativa de abrir ao(à) leitor(a) as tramas que teceram essa parte da pesquisa. Ainda nessa tentativa de explicitar e revelar os caminhos dessa proposta, coloco em negrito alguns dos conceitos e termos apresentados até aqui também no intuito de iluminar ao(à) leitor(a) as partes que compõem esse todo.

Alguns encontros estão acompanhados de clipes audiovisuais, outros de registros fotográficos que ilustram o que está sendo narrado e elucidam as passagens, os percursos e os recursos didáticos mobilizados. Cabe, a quem nos acompanha, decidir se assiste ao clipe audiovisual antes ou depois de ler cada encontro. Os vídeos (quando presentes) também ajudam a perceber o “clima” dos encontros, das ambiências e das qualidades acionadas, assim como revelam a presença das participantes na pesquisa. Portanto:

Em PRETO revelo as temáticas de cada encontro, os objetivos, o que foi proposto, seguindo o planejado nos planos de aula, explicitando os elementos e exercícios propostos.

Em AZUL estão os comentários e pensamentos da educadora-artista-pesquisadora, que mostram as reflexões sobre os caminhos pedagógicos escolhidos

e modificados, a contextualização das escolhas didáticas, dos elementos e saberes afrorreferenciados abordados, os conceitos acionados e as minhas conversas internas com as escolhas e reflexões geradas.

Em VERMELHO está destacado o que foi modificado após a ação seguida de reflexão, para a próxima ação, ou seja, os (re)pensares, os (re)fazeres e as mudanças de rota.

Em MARROM estão os **enunciados imagéticos** narrados nos encontros.

Em ROXO, os depoimentos das participantes partilhando as pérolas desse caminho, os quais trazem luz sobre as experiências corporificadas nessa roda.

Figura 20: Abrindo os caminhos



Fonte: Aula Dança Terreira, Instituto Brincante, 2023. **Fotografia:** Letícia Doretto.

Encontro 1

ITAN

"O chapéu de duas cores"

Conta uma lenda nagô que na Aldeia de Ajalá havia dois irmãos muitos unidos. Eles jamais tinham brigado entre si. Nunca tinham se aborrecido um com o outro. A fama daquela amizade corria pelas aldeias e todo mundo comentava, fazendo disso uma admiração geral. Um dia, Exu andava por aquele lugar e ouviu referências sobre o fato, então, resolveu testar a fortaleza daquela amizade. Descobriu que os dois irmãos estavam arando um campo dividido ao meio por uma estrada estreita. Eles trabalhavam cantando, cortando o mato com afiados facões e conversando sobre diversos assuntos. Aí, Exu pôs na cabeça um chapéu pintado de vermelho e preto, sendo que de cada lado só se via uma única cor. Então, Exu passou pela estrada, entre os dois irmãos e os saudou, dizendo:

— Bom dia, irmãos unidos!

E os irmãos responderam a Exu em uma só voz, que passou entre eles, sempre olhando para frente, e seguiu adiante até desaparecer na curva da estrada.

Ai, um dos irmãos perguntou ao outro:

— Quem era aquele homem de chapéu vermelho?

Ao que o outro respondeu:

— Mentira sua! O homem usava chapéu preto.

O irmão que viu o homem de chapéu vermelho se sentiu ofendido, pois sabia estar dizendo a verdade e, pela primeira vez, mostrando-se aborrecido, devolveu a ofensa. E o irmão que tinha visto o homem de chapéu preto ficou aborrecido, pois também tinha certeza do que havia visto. Foi então que eles começaram a discutir, num desentendimento sem igual. Cada qual com sua razão. A raiva cresceu tanto que terminaram se agredindo com palavras e depois brigaram armados de facão, até que se mataram. E porque eles não tinham herdeiros, o campo ficou entregue às feras e as ervas daninhas. [65]

[65] Adaptação livre do Itan "Exú leva dois amigos a uma luta de morte" (PRANDI, 2001, p. 48).

4.2.1 Encontro 1: Exu

Tema: Exu e as encruzilhadas – Terra

Objetivos:

- Conhecer as participantes do curso e apresentar a proposta dos encontros;
- Trabalhar a integração do grupo a partir do encontro com o(a) outro(a);
- Instauração do **CorpoNatureza**: **elementos estruturantes** da linguagem (chãos do corpo, posturas e alinhamentos), e **elementos confluentes** (pulso, impulso, elementos no corpo);
- Introdução, aprendizado e exploração das matrizes e qualidades de movimento específicas presentes na dança de Exu;
- Apresentação e aprendizado do Ato de Exu;
- Itan de Exu
- Exploração e criação a partir do que foi vivenciado – oferenda.

Exu foi escolhido para o início desses encontros porque, como dito, na cultura afro-brasileira esse Orixá representa o começo, é aquele que abre o caminho, que faz a comunicação entre a humanidade e a espiritualidade. Exu é corpo, movimento, dínamo e possibilidade. Na simbologia das encruzilhadas, que lhe são dedicadas, há a possibilidade da transformação pelo encontro, da fricção das diferenças que geram potência. Senhor das encruzilhadas, Exu é a possibilidade das escolhas e a força dos encontros, dos diálogos que nos movem, deslocando nossas visões e perspectivas. Nesse sentido, escolhi iniciar invocando essas temáticas e as **CorpoOralidades** e representações simbólicas gestuais envolvidas na dança desse Orixá.

Exu traz as possibilidades, inclui erro e acerto, nos convoca a nos colocarmos em movimento, a transitarmos por diferentes paradigmas. Há intencionalidade nessa escolha, pois existe a pretensão de promover um deslocamento das participantes, de provocar uma mudança de perspectiva através da experiência da dança. Exu me dá a mão nesse começo.

> Quando Exu mata um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje, entendemos que no passado há um recurso a ser resgatado. Exu nos ensina a recuperar o conhecimento ancestral para a compreensão de nós mesmos no presente. Quando Exu joga uma pedra hoje, ele atua nos caminhos do presente, o que é possível ser feito hoje, com as condições objetivas que estão em curso desde o passado. A história não é única e nem linear, mas ambivalente, múltipla, conflituosa. Uma atuação emancipatória no presente só pode acontecer através de disposições transgressoras e inventivas, como o próprio Exu, que, assim, nos ensina a reinventar a história. (Ramos, 2021, p. 72).

O encontro inicia em roda, com as boas-vindas, uma breve apresentação das participantes e do que pretendemos com os Encontros, então, leio o seguinte texto de Rufino (1987):

> Torna-se necessário, desta forma, invocarmos as sabedorias ancestrais, porque ao emergirem, ao serem manifestadas como práticas de saber, elas trazem as presenças daqueles(as) que compõem junto conosco os giros dessa canjira espiralada que é a vida. A invocação da ancestralidade como um princípio de presença, saber e comunicação é, logo, uma prática em encruzilhadas. Afinal, a própria noção de encruzilhada é um saber praticado ancestralmente que aqui é lançado como disponibilidade para novos horizontes que reivindicam a sofisticação de um mundo plural, pujante e vigoroso, contrário e combativo ao desencante do mundo. (Rufino, 2019, p. 16).

Depois dessa escuta, proponho um jogo chamado “Qual o gesto do seu nome?”. Nessa dinâmica, fazemos a apresentação das participantes com movimentos corporais. Em roda cada uma diz seu nome acompanhado de um gesto e todas repetem o nome e o gesto realizado. Em seguida, inicia-se um deslocamento pelo espaço e a cada vez que se encontram, repetem a brincadeira dos nomes com gestos, sendo desafiadas a se lembrarem de todos os gestos e nomes.

Essa dinâmica possibilitou o acolhimento lúdico de pessoas que ainda não se conheciam e o fato de cada participante combinar gesto e palavra, colocando o corpo em movimento, já anuncia a concepção de corpo implicada na prática da CorpoOralidade. Havia um convite implícito para que algumas qualidades específicas, que se relacionam ao Orixá Exu, fossem experienciadas, tais como deslocar-se, deixar-se contaminar pelo outro e a transitoriedade.

Depois dessa experiência, as participantes são orientadas a se deitarem no chão e a perceberem os contornos de seus corpos, o seu peso e a terra que os sustenta.

O chão, muitas vezes, é visto como lugar pejorativo ligado a algo marginalizado ou inferior: dormir no chão remete a abandono, vulnerabilidade, por exemplo, e a frase “essa pessoa está no chão” pode significar que ela está em situação desfavorável. Contudo, nas culturas tradicionais afrorreferenciadas, como os terreiros, dormir no chão é reverenciá-lo, colocar a cabeça no chão é ato de respeito e reconhecimento. O chão é lugar sagrado.

Algumas participantes resistiam a se entregarem e não conseguiam relaxar no chão, pois não se sentiam confortáveis. Nesse momento, ofereço opções, acolhendo-as por meio de uma condução mais lenta e gradual, que acontece por **enunciados**

imagéticos, que possam auxiliá-las nessa entrega, como, por exemplo, “deitar-se na areia e afundar o corpo”, “sentir os contornos do corpo”, “massagear o corpo no chão” etc. Algumas relaxam auxiliadas pelas imagens, mas há quem permaneça com muito desconforto, então, pautada na **escuta sensível** e atenta, abro a possibilidade da proposta ser realizada em pé até que a participante se sinta pronta para se entregar ao chão.

Narro o Itan **“**O chapéu de duas cores**”,** que fundamenta o primeiro Encontro. Depois de o ouvirem, as convido para se deslocarem pelo espaço, interagindo com as imagens desse Itan. Dar a volta, sair do lugar comum, abrir-se à possibilidade de cruzamentos, de encontros, da mistura, são algumas imagens sugeridas com o objetivo de incentivá-las a se moverem. Nesse momento, apresento-lhes a imagem do “azeitamento das articulações” e sugiro que as movam “cheias de azeite de dendê”.

Os “*chãos do corpo*” são apresentados, elencados e revelados durante a movimentação, quando oralmente as convido a perceberem essas estruturas. As imagens dos chãos do corpo, conforme descritos no capítulo anterior, compõem a exploração da sola dos pés, assoalho pélvico, diafragma, palato, palma das mãos e topo da cabeça, como estruturas físicas de apoio ao movimento, que o despertam para as qualidades necessárias à linguagem: expansão, peso e volumes. Convoco partes do corpo em conexão com os elementos da natureza (terra, água, ar e fogo), para que se movam imbuídas de seus sentidos e indico que sigam em deslocamento deixando-se afetar pelo que a outra está fazendo, se colocando em relação com quem está presente, com o espaço e com a música. Durante a exploração, lanço perguntas e provocações: “Como o encontro com as outras me modifica? O que cada encontro sugere para meu corpo? Eu me modifico a partir desses encontros?”

As perguntas auxiliam as participantes a perceberem os encontros, experimentando a escuta corporal ao se abrirem umas às outras, com a porosidade do corpo, então, se inicia uma interação. Aos poucos, a troca de lugares, que desenha trajetórias, mostra a consciência do ritmo no espaço. A música, escolhida antecipadamente, é fundamental porque ajuda a instaurar as imagens e pulsos no corpo. Nesse primeiro Encontro, apresento-lhes um ritmo tradicional do Candomblé consagrado aos começos de ritual, chamado Hamunha, em versões tradicionais e/ou contemporâneas. As músicas integram a *Dança Terreira* e os demais elementos, compondo a paisagem da aula e estabelecendo os pulsos e impulsos do corpo, que ressoam os ritmos dedicados a cada Orixá.

Quando o ritmo está estabelecido, assim como as trajetórias e deslocamentos, proponho o aprendizado dos pés de dança referentes ao Ato de Exu, evocando as matrizes de movimento desse Orixá e os gestos e posturas que os compõem. O aprendizado do Ato é realizado com a condução da arte-educadora. Reitero aqui que esses Atos são compostos de recriações poéticas, elaboradas pela educadora-artista-pesquisadora, e não reproduções do que acontece no contexto ritual do terreiro.

Trago, mais uma vez, Inaicyra Falcão (2021) para dialogar conosco nessa questão e firmar esse ponto de que estamos em um contexto educacional e, portanto, criativo:

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

É no aprendizado do Ato que os pés de dança são trazidos juntamente com os **enunciados imagéticos**, orientando e inspirando os gestos e movimentos, até que se componha o Ato desse Orixá. Por meio do enunciado imagético, apresentado na oralidade, revelam-se as representações simbólicas presentes no Ato de Exu. Abaixo, exemplo de Enunciado imagético que acompanha a execução deste:

Caminhar pelo mundo, ciscando e recolhendo com os pés – movimento base da dança de Exu; mantenha o pulso, segurando o céu com a palma da mão direita enquanto a palma da mão esquerda, em oposição, se conecta à terra, e seu corpo ao centro se conecta a céu e terra. Junte as duas mãos fechadas em frente ao osso esterno, com a mão direita por cima da esquerda. Com esse gesto invoque o equilíbrio entre essas forças (direita/esquerda, terra/céu) e convoque a sua presença, sua ação no mundo, para seu corpo caminhar. Com esse gesto em movimento e pulso caminhe pelo mundo, vá para a frente buscar o que você quer e recue, saudando quem veio antes de você. Olhe para sua direita, para sua esquerda e para tudo que está a sua volta. Misture tudo e flexibilize (fazemos o movimento do infinito com as duas mãos juntas fechadas uma sobre a outra, conforme Figura 21). Vá buscar o que você quer para hoje (movimento de deslocamento para frente, erguendo os braços abertos, do chão para o alto) e cuide disso que achou (movimento de recuo com os braços cruzados à frente do peito). Deixe passar o que você não precisa (movimento de

desviar com o corpo) e recomece seu caminhar (retorno ao primeiro gesto com as mãos cerradas na frente do esterno).

Esse enunciado pode ser visto dançado no vídeo “Ato Exú”

Figura 21: Participante fazendo o gesto da dança de Exu – Presença



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Assista “Ato Exu” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

O Ato é repetido algumas vezes para que haja apropriação da sequência pelas participantes.

Frequentemente, os processos de memorização e repetição de movimentos não são bem-vistos, porém, trago uma visão saudável desse momento. A repetição se torna necessária quando muitas das participantes não têm domínio da linguagem da dança e, menos ainda, da linguagem das danças afrorreferenciadas. A repetição e a memorização são realizadas para que haja uma aproximação, com apropriação gradual dos movimentos. É necessário que o cérebro memorize certas ações corporais, a isso a ciência nomeia engramas motores, ou seja, movimentos estimulados constantemente, que fixamos no decorrer da vida até o envelhecimento. A repetição acontece em diferentes direções, para os quatro cantos da sala, bem como uma de frente para a outra, dançando com leveza e flexibilidade.

Não há, de forma alguma, uma cobrança de domínio da execução, ou de aperfeiçoamento técnico. Há sim, um convite à elaboração das matrizes, à aproximação com esses gestos e posturas, que gradualmente são (in)corporados pelas participantes por meio da repetição, tornando-se mais “íntimos” e internalizados corporalmente.

Figura 22: Matrizes corporais do Ato Exu



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

A partir da vivência do Ato, depois de adentrarem as matrizes, gestos e representações simbólicas em movimento, convido-as a (re)elaborarem esses movimentos a sua maneira. É o momento da criação/oferenda.

Uma das premissas do GPDEE é o trabalho de elaboração e criação a partir do que foi experienciado. É nesse momento que a **(in)corporação** (Godoy, 2020) se dá. Com a pergunta "o que para você ficou de Exu?", proponho que percorram os

Figura 23: Participante improvisa a partir da (in)corporação dos elementos de Exu



Fonte: Encontro Dançante. Escola Livre Areté, SP, 2022 **Fotografia:** Cristina Maranhão.

movimentos e gestos experienciados durante o encontro, permitindo que novos moveres surjam dessa elaboração. Há um estímulo para que as educadoras tenham autonomia e liberdade na criação, com consciência dos elementos abordados no encontro. Em meio a muitas imagens e sensações, nesse momento, o **sujeito da experiência em dança** (Andrade; Godoy, 2018) revela em sua criação o que ficou e marcou. Então, acontece a **(in)corporação** (Godoy, 2020) impregnada dos saberes vivenciados, do entendimento e da elaboração do que foi experienciado no e pelo corpo. Muitas são as maneiras com que elas se deslocam pelo espaço, algumas repetem gestos, outras se afastam das referências mostrando gestos próprios, mas sempre há uma qualidade ancorada nos elementos da linguagem, nesse caso, o pulso constante, a firmeza dos gestos, a mudança de direção no espaço.

Ao final, novamente convoco as participantes a formarem uma roda, pois essa ritualização com o começo e o final espelhados é uma escolha que ajuda a ritualização do Encontro. Nessa roda, lanço uma pergunta disparadora final: “O que você carrega desse primeiro encontro?”

Depoimentos das participantes[66]:

> *A encruzilhada sempre é vista como algo ruim… "to numa encruzilhada", muitas vezes, usamos para falar que estamos sem saída. Depois desse encontro, eu vejo agora a encruzilhada como lugar de encontro, de possibilidades, de descobertas.* (G. K., Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Senti muita vontade de rir, de conversar comigo mesma… essa conversa estava distante de mim e agora se reaproximou.* (N. Funcionária. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Interessante ver como apesar de todas estarmos fazendo a mesma sequência de movimentos, a mesma coreografia, ninguém estava igual a ninguém. Havia singularidade e coletividade.* (M. C. M., Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Refletindo sobre o primeiro Encontro Dançante:

A partir da experiência vivida no corpo, retomo o conceito de “sujeito da experiência em Dança” (Andrade; Godoy, 2018). No primeiro depoimento, há uma quebra de paradigma em relação à compreensão da “encruzilhada”, a partir do que foi experienciado no e pelo corpo. Essa mudança é importante quando falamos dos saberes em dança afrorreferenciados, porque a encruzilhada é um espaço simbólico fundante e presente nas manifestações culturais, que ancoram a proposta. A

[66] Os depoimentos foram colhidos nas conversas com as educadoras ao final de cada Encontro e estão gravados em vídeo. Optei por nomeá-las pelas iniciais de seus nomes mesmo tendo suas autorizações de uso irrestrito de imagem, voz e falas.

participante (re)elaborou o conceito de encruzilhada, com o que ela (in)corporou (Godoy, 2020) na/da experiência. Destaco, a colaboração da *Dança Terreira* para uma educação antirracista e para a valorização de procedimentos, que visam à construção de trajetórias ao ensino das danças afro-brasileiras.

O segundo depoimento é potente por abordar a consciência de si. Existem muitas práticas que proporcionam a consciência corporal, porém, a consciência de si (Antunes, 2013) vai além disso. Ela acontece quando o corpo entra em conexão com o que poderíamos chamar de essência, alma ou energia pessoal. A consciência de si se tornou possível através da experiência em/pela dança vivida no/pelo corpo, através da incorporação dos saberes.

No terceiro depoimento, a participante reflete sobre a repetição não cristalizada do Ato, que ela nomeia “coreografia”. Ela percebe haver algo que pulsa e se constrói em uníssono na coletividade, sem perder as singularidades, as características de cada uma. Mais uma vez reitero a importância da repetição, pois é nela que a participante se apropria do gesto, da matriz. Será que eu poderia afirmar que a repetição com sentido se torna um potente momento de reatualização das matrizes e das posturas e representações simbólicas que as acompanham? E, nesse sentido, seria um caminho para as danças tradicionais se manterem vivas na sala de aula, não as limitando a um contexto do passado, mas se fazendo presentes agora e no futuro?

Refletindo sobre o primeiro encontro, ao final, percebi que seria preciso exercitar constantemente a **escuta sensível** por se tratar de um grupo iniciante, em relação às experiências com a linguagem da dança. Observei que os exercícios de criação não tiveram tanto engajamento quanto os de conscientização e de aprendizado dos pés de dança e Atos. Ao que parece, as educadoras, ainda que interessadas, não se sentiram muito à vontade nessa nova linguagem. Os estudos de Graziela Rodrigues (1997) falam desse desconforto no encontro com as gestualidades e fisicalidades afrorreferenciadas e populares do Brasil. É preciso descamar a própria gestualidade para que um verdadeiro encontro com novas gestualidades e expressividade aconteça e isso provoca estranhamento para algumas pessoas.

Nessa prática, há um constante convite ao desaprender para reaprender. E há também um convite implícito para que as participantes reflitam sobre a maneira como se relacionam com referências situadas nas gestualidades das culturas tradicionais afro-brasileiras. Ao dançarmos uma matriz de movimento proveniente das tradições populares, intenta-se não somente a aprendizagem da forma do movimento, mas

daquilo que é mobilizado. Rejeição e estranhamento convivem com familiaridade e aproximação, numa espécie de conversa entre o conhecido e o aparentemente desconhecido, mas que (estranhamente) pode ser familiar - embora nem sempre haja uma recordação nítida daquilo que é acionado em memórias pontuais (um gesto, uma situação vivida) e/ou ancestrais.

ENCONTRO 2

ITAN

"Como céu e terra foram ligados novamente"

No começo não havia separação entre o céu dos Orixás e a terra dos humanos. Homens e divindades iam e vinham coabitando e dividindo vidas e aventuras. Conta-se que quando esse mundo ainda não fazia limite com o céu, um ser humano tocou com as mãos sujas, conspurcando o mundo branco e imaculado de Oxalá. Oxalá, o criador da humanidade, foi reclamar a Olorum. Olorum, o senhor do céu, irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais, soprou enfurecido o seu hálito divino e separou para sempre o céu e a terra. Assim, o mundo dos Deuses separou-se do mundo dos homens. Homens e deuses não podiam mais conviver e dançar. Isoladas dos humanos, as divindades entristeceram, os humanos isolados do divino entristeceram também. Foram, então, queixar-se à Olorum e o ser supremo acabou consentindo que os Orixás, vez por outra, viessem em visita ao mundo dos humanos. Para isso, entretanto, teriam de tomar o corpo material de seus devotos, sendo essa a condição imposta por Olorum. Oxum, a bela, recebeu de Olorum o encargo de preparar os mortais para receberem as divindades em seus corpos. Oxum, reuniu as mulheres à sua volta, banhou seus corpos com ervas preciosas, cortou seus cabelos, pintou os corpos, enfeitou as cabeças com pintinhas brancas (como as penas da galinha d'Angola), vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços e adornou-as com joias e coroas. A cabeça, ataviou com a pena vermelha, pluma rara e misteriosa da cauda do papagaio da Costa. Nas mãos, fez as mulheres levarem leques, espadas e cetros, e nos pulsos dúzias de pulseiras e contas brilhantes. Finalmente, as sacerdotisas estavam prontas, preparadas para receberem novamente a divindade. Estavam prontas para receberem os Deuses. Então, enquanto alguns tocavam os seus tambores, vibrando os atabaques, soando os agogôs, os *xequerês*, enquanto outros cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos para aquele momento, os Orixás vieram e dançaram no corpo dos humanos. Os Orixás, então, podiam de novo conviver com os mortais. Os Orixás estavam felizes, os humanos estavam felizes. Eles poderiam se religar novamente aos deuses pelo corpo. Eles dançavam, dançavam e dançavam. E, assim, pelo corpo, estava de novo religado o céu e a terra[67].

[67] Versão da pesquisadora do Itan "Como céu e terra foram ligados novamente", presente no livro "Xangô, o Trovão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil como escravos" (Prandi, 2003, p. 53).

4.2.2 Encontro 2: Exu

Tema: Terra / O corpo como lugar de encontro entre céu e terra / Dança de Exu

Objetivos:

- Retomada dos conteúdos do encontro anterior para as novas integrantes;
- **Instauração CorpoNatureza**: **elementos estruturantes** (chãos do corpo, posturas e alinhamentos) e confluentes (pulso);
- Introdução e vivência com as matrizes de movimento e qualidades específicas, presentes na dança de Exu (pulso, diferentes direções, pé de dança, gestos simbólicos);
- Aprendizado do Ato de Exu e relação dos movimentos com o Itan;
- Exploração e criação a partir do que foi vivenciado - oferenda.

Esse Encontro já começa com a necessidade de alguns (re)pensares...

Como tivemos algumas faltas no primeiro encontro, foi preciso retomar a ação. Para qualquer trabalho que envolve as linguagens artísticas, a formação de um grupo coeso, integrado, que caminha em sintonia, é importante para o desenvolvimento do grupo. Por isso, optei pela retomada do conteúdo abordado no encontro anterior, propiciando que o grupo partisse de uma experiência comum, embora particularizada e única (Bondía, 2014). Repensei os caminhos propostos para o segundo encontro, recuperando a temática e objetivos do primeiro, porém, com pequenas modificações nas escolhas das conduções e dispositivos didáticos utilizados.

a. Acolhimento:

Com o intuito de propor mais um fio na trama que estávamos construindo e que se constituiu como uma das características da pesquisa-ação, senti a necessidade de iniciar cada novo encontro retomando algo do anterior. Para tanto, propus que formássemos uma roda e perguntei quem gostaria de partilhar alguma impressão, imagem, sensação, que reverberou do encontro anterior.

> *Acessei a ancestralidade de uma outra forma, nos movimentos que a gente vai e depois volta, fiquei voltando e fui lá longe, não só no pai e mãe… fui, fui, fui… e cheguei bem longe. Senti uma gratidão de uma outra forma, que nunca tinha visto e sentido.* (R. S. A. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

> *Exu me convidou ao encontro, com as outras e comigo e as outras de mim.* (C. N. G. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Figura 24: Roda de impressões



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

b. Chegança:

Depois do compartilhamento de impressões e lembranças, partimos para os exercícios de sensibilização. Convidei-as a se deitarem no chão e a respirarem profundamente, sentindo os apoios do corpo em contato com o chão. Pedi para que escutassem os sons do espaço, os próximos e os distantes, com o intuito de suscitar "presença ao corpo". Nessa ambientação (Gomes, 2021), narrei o Itan "Como céu e terra foram ligados novamente" (ver p. 124), norteador do segundo Encontro.

Esse Itan é central na proposta da *Dança Terreira*, como dissemos no capítulo Chão. Ele situa o corpo como elemento central do acontecimento dança, pois é no corpo e pelo corpo que acontece a conexão entre terra e céu, entre fazer e querer, entre ação e intenção. Corpo como lugar de expressão do sagrado, de conexão com a ancestralidade, que carrega histórias e memórias. Apresenta o corpo como lugar de conhecimento, de leitura do mundo, corroborando um dos objetivos da pesquisa, que faz do corpo e do movimento locais de saberes e, especificamente, reconhece o corpo como lugar de "grafia desses saberes ancestrais" (Martins, 2021). Diferente do encontro anterior, não houve resistência para se deitarem no chão, algo que me surpreendeu positivamente.

c. Instauração CorpoNatureza:

Depois da escuta do Itan, convido-as a se moverem pelo chão, com atenção aos apoios do corpo e a partir de ações cotidianas como empurrar, pegar, tocar. Em seguida, voltamos o foco para as articulações, usando imagina(ações) para lubrificá-las, amolecê-las e aquecê-las, e seguimos evoluindo nos movimentos até ficarmos em pé. Formamos uma roda e conduzo uma pequena sequência de exercícios, para a instauração do **CorpoNatureza** a partir de posturas e alinhamentos dos chãos do corpo e da relação das partes do corpo com os elementos terra, água, ar e fogo. Enquanto a sequência é realizada, peço que prestem atenção nas diferentes sensações que cada elemento sugeria ao corpo, propondo em seguida que explorassem livremente essas sensações.

Na exploração fica explícito que o trabalho e visualização dos **chãos do corpo** confere volume e aterramento aos movimentos, propiciando às participantes contato com esses apoios, por meio da imagem e da sensação provocada pelos elementos da natureza associados a eles, como firmeza nas pernas na relação com o elemento terra; impulsos e fluidez no quadril, com o elemento água; mobilidade de tronco, com o ar. As imagina(ações) auxiliam as participantes a ativarem a consciência através da l**eitura simbólica da anatomia** (Rodrigues, 1996, p. 43). O corpo na cultura popular carrega os sentidos pelos quais a pessoa se liga ao sagrado, à natureza, aos ciclos, assim, há um convite para que essa relação sensível se estabeleça.

Figura 25: Instauração CorpoNatureza









Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

d. Exploração:

Com o **CorpoNatureza** instaurado, apresento o ritmo da Hamunha, muitas vezes consagrado ao início e final de rituais e comumente dançado para o Orixá Exu. As participantes são convidadas a caminharem pelo espaço e a se moverem, mantendo a atenção nos caminhos que traçam, nos encontros e no que eles proporcionam, se deixando impregnar das outras participantes, percebendo o que cada encontro pode modificar no movimento pessoal. Ofereço uma imagem para ajudá-las: "engolir o movimento da outra e transformá-lo".

Aos poucos, cada uma começa a propor uma maneira de caminhar, um deslocamento diferente, sempre mantendo o pulso. Porém, a cada encontro elas reverberam diferentes movimentos que observam nas outras, havendo uma ressonância, uma brincadeira de leitura de movimento e de elaboração instantânea do que é visto em outros corpos, bem como as qualidades de cada uma ao se moverem, em termos de tônus, energia, ritmo e gesto. Os deslocamentos são alterados, com novos contornos que por vezes são engraçados para elas. Muitas riem. Assim, experimentam o "engolir" e "regurgitar" a partir dos encontros.

e. Ato:

Sem que o pulso e a descontração do grupo cessem, aos poucos, trago o Ato de Exu, com as matrizes e gestos desse Orixá acompanhados do enunciado imagético, para serem aprendidos por todas.

Enunciado imagético: conectar céu e terra; carregar a sua presença pelo espaço; avançar pelo seu caminho; recuar para reconhecer o que a trouxe até aqui; virar e ver o que está à direita, à esquerda e o que está em volta; misturar tudo e seguir caminhando, pegando o que você quer, ou precisa hoje, e deixando ir o que não quer.

f. Criação (oferenda):

Após o momento de aprendizado, memorização e repetição do Ato de Exu, conduzo uma proposta de criação. Peço às participantes que voltem a caminhar pelo espaço, expressando e desenhando com o movimento o que o corpo (in)corporou da dança de Exu. Isso é realizado sem que se preocupem com certo e errado, mas estabelecendo um diálogo entre as matrizes vivenciadas e um se mover livre, a partir do que foi vivido de forma singular e permitindo se contaminar daquilo que as outras fazem.

A metodologia propõe a criação como processo de apropriação da linguagem. É o momento da **(in)corporação** (Godoy, 2020), em que as participantes se apropriam da experiência, que lhes acontece pelo e no corpo, elaborando-a à sua maneira: "Trata-se de um decalque, algo que toma forma, tônus, corporifica, o entendimento que o corpo absorve e modifica" (Godoy, 2020, p.14). Foi interessante ver como as participantes realizaram a proposta. Houve quem imitasse, mas também quem reorganizasse a informação corporal recebida, transformando-a. De modo geral, a proposta provocou uma sensação entre a brincadeira e o desconforto.

Ficamos no limite, no entre do que parecia ser prazeroso e desconfortável, um misto de sensações, que as participantes administravam em seus corpos. Novamente, a proposta se aproximou do universo simbólico de Exu, pois esse Orixá tem a característica de habitar o "entre", instaurando um lugar de encantamento e desconforto, entre a diversão e o medo, entre o "tangível e o intangível" (Romero, 2020).

(Re)pensando mais uma vez:

Depois que cada participante elaborou o diálogo entre movimentos aprendidos e movimentos individuais, a partir de uma narrativa comum, propus que nos olhássemos e que observássemos as composições criativas umas das outras. Então, as convidei para formarem a roda e lhes pedi que observassem o que cada uma havia criado e, como no início do Encontro, que repetíssemos os movimentos apresentados. Foi interessante notar que muitas criaram gestos com mais consciência de peso e ritmo, relacionados à qualidade do elemento terra. A mudança de ação e de proposta pedagógica resultou da reflexão feita no momento da ação e, depois, também serviu para o seu "repensar" (Schön, 2000), portanto, a observação em tempo real, na aula, alterou o percurso proposto.

g. Finalização:

Como parte da finalização do segundo Encontro, senti a necessidade de dar concretude ao que reverberava nas participantes. Propus que elas escrevessem na lousa que havia na sala de aula, palavras, frases e pensamentos que sintetizassem a experiência vivida.

Figura 26: Lousa de impressões



Fonte: Encontros dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografa:** Cristiana Maranhão.

> *Vi uma relação muito grande com meu momento biográfico, de repensar o passado, de pensar os ancestrais…foi um alimento para minha alma… E esse movimento que fizemos [mostra o movimento] parecia que eu estava na minha infância, quando eu pilava o café no pilão, e fez todo sentido com esse momento que tô vivendo de olhar para minha história, meu passado. Parece que tudo faz sentido, que tudo começa a dialogar.* (R. S. A. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022 – acréscimo da pesquisadora).

Exu é o trânsito, a conexão céu e terra, passado e futuro, muitas vezes, é também a percepção que não acontece pelo pensamento racional, mas através do que o corpo vai nos contando do que estamos fazendo, portanto, é sensorial, intuitiva e traz as memórias pelo movimento. Acessar memórias profundas por meio do movimento que parte de um enunciado, ou seja, da narrativa imagética proposta, que pode ter diferentes representações a depender do corpo que a vivencia. Os gestos simbólicos presentes nas danças dos Orixás e suas representações podem dialogar com outras representações gestuais cotidianas, como a que a participante revelou ao transpor o gesto de Exu para um gesto relacionado ao pilar o café, fruto de suas memórias e experiências. Essa aproximação é importante para que as memórias pessoais sejam acessadas, para que os estranhamentos sentidos no encontro com

as gestualidades dos Orixás possam ser regulados e para que a pessoa, se desprendendo do preconceito, consiga acessar suas imagens e expressividades.

O segundo Encontro foi potente e desafiador. O estranhamento causado pela temática do Orixá Exu instaurou um ambiente maleável, em que as participantes oscilaram entre a entrega e a desconfiança. Fiquei surpresa com algumas palavras que apareceram na lousa, como reflexo do que pulsou nas participantes, mesmo que algumas não quisessem se expor e escrever.

Exu é desafiador, alvo de ataques preconceituosos, um tema permeado pelo desentendimento, assim, nos convida a olharmos com coragem para os preconceitos e tabus que carregamos. Exu convoca o corpo a experienciar a potência, o deslocamento, o encontro e talvez por isso seja alvo de ataques constantes, que muitas vezes o associam com o demônio, o malandro, o diabo. A quem interessa corpos potentes, dados ao encontro criativo com o outro? Certamente não ao *status quo* colonizador e colonial. Quebrar esses preconceitos pode ser difícil, mas é importante pensarmos na possibilidade de uma educação que corrobore um pensamento antirracista e que, de fato, valorize os saberes das culturas africanas reimplantadas nas Américas. Esse é um dos objetivos da proposta de ensino *Dança Terreira*.

Fecho esse Encontro citando Inaicyra Falcão, que tanto tem me dado as mãos nessa dissertação:

> “É necessário construir uma experiência de ensino de dança e cultura através da história do movimento corporal do individuo **brasileiro** e através da estética da dança, com uma possibilidade de comunicação significativa entre os conhecimentos empírico e cientifico (eu adicionaria também os advindos das oralidades). A partir de nossos pressupostos, estamos também interligando a dança a uma filosofia de educação, a fim de pensar uma educação transformadora” (Santos, 2021, p. 36 – grifo nosso)

Assista “Encontro Dançante: Exu” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 3

ITAN

"Pisando o chão"

Minha avó, que é muito velha, dizia que, antigamente, quando ela era criança, as casas não eram feitas de tijolos. As casas eram feitas da terra pisada. Junto com a água, algumas fibras de folhas e areia, se fazia uma massa de terra usada para feitura das casas. Essa massa ia sendo colocada em uma estrutura de bambu, amarrada e bem fincada no chão. Era preciso amassar bem essa terra, para depois, em duplas, ir-se formando paredes firmes com a ajuda de muitas mãos. Não dava pra fazer sozinho(a).

Depois de prontas as paredes e o chão, era hora de arrumar o chão com os pés que tinham amassado a massa, para alisar, tapar buracos, juntar montinhos com os pés e nivelar o chão da casa, que se formava.

Pra não ficar tão cansativo, um inventava um jeito diferente de pisar, outro inventava outro jeito, outra copiava e outra propunha um ritmo para acompanhar. Relembrando do passado, falando do presente e imaginando futuros, compunham versos e faziam cantos, o corpo dava um jeito de acompanhar e começava a saracotear. Dizem os mais velhos e mais velhas que foi assim que surgiu o Coco de Roda[68].

[68] Itan ficcional criado pela educadora-pesquisadora, a partir de histórias escutadas ao longo de suas pesquisas de campo com mestres e mestras, com imagens que corroboram os objetivos pretendidos nessa vivência com a dança.

4.2.3 Encontro 3: Coco de roda

Tema: Coco de roda

Objetivos:

- Instauração do **CorpoNatureza** - **elementos estruturantes**: chãos do corpo, posturas e alinhamentos; e **elementos confluentes**: ritmo, pulso;
- Explorar e perceber os pés como estrutura de base, reconhecer micros e macros apoios;
- Reconhecer a expressividade do movimento que parte dos pés, vivenciar e apreender os movimentos do Coco de roda;
- Brincar com o movimento.

a. Acolhimento:

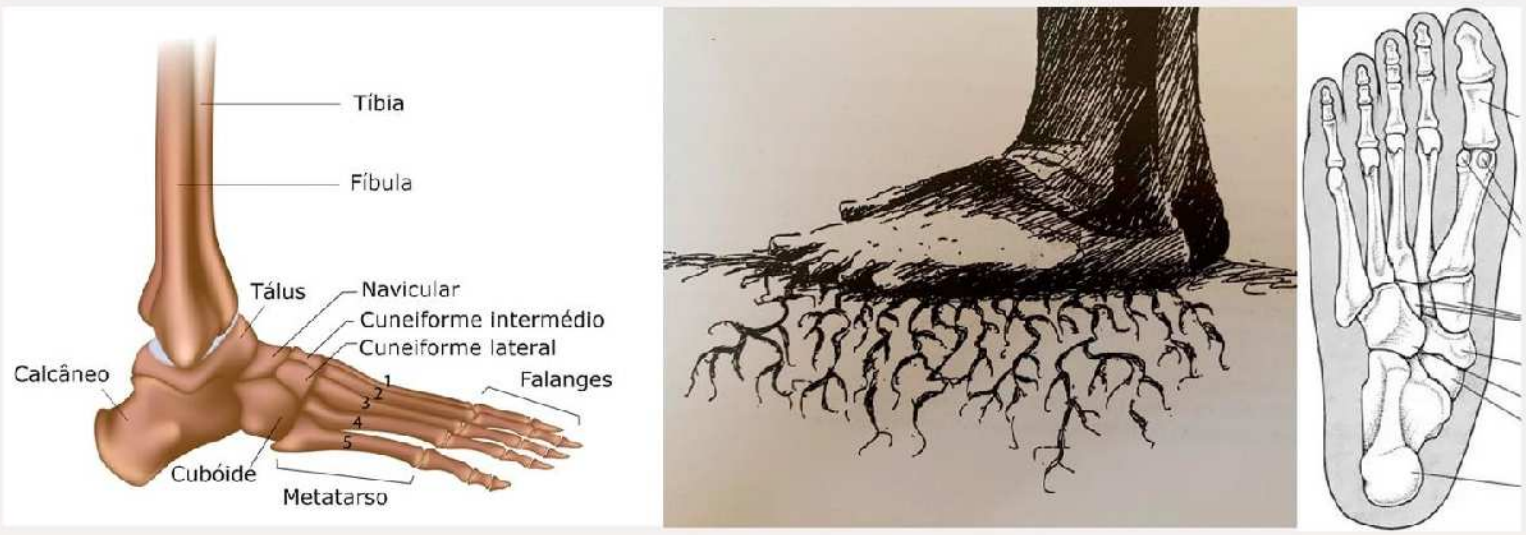
Em roda, inicio recebendo as impressões, imagens, sensações, reflexões que reverberaram do encontro anterior.

b. Chegança

Iniciamos um exercício de sensibilização por meio da automassagem nos pés, com o objetivo de proporcionar contato e reconhecimento de suas estruturas; propus um alinhamento ósseo e a sensibilização para micros e macros apoios. Nas paredes havia várias imagens de pés com o intuito de estimular esse contato e exploração, então, peço às participantes que enquanto massageiam os pés observem as imagens. Algumas educadoras comentam não terem conhecimento dessas estruturas, se surpreendendo com o tamanho e características dos ossos, assim, iniciamos uma conversa sobre os pés.

Abaixo, compartilho as imagens utilizadas na sensibilização:

Figura 27: Estruturas dos pés



Fonte: Acervo da pesquisadora de imagens obtidas na *internet*.

Figura 28: Massagear e reconhecer os pés



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** frame do vídeo do Encontro. Acervo da educadora.

Percebo que muitas delas nunca experienciaram o toque nos pés, algumas não tiraram suas meias, apesar de minha indicação. Acredito que havia receio e certa vergonha em mostrarem os pés e se exporem demais, então, respeitando-as, permito que permaneçam com as meias. Para quebrar a timidez, proponho imagens divertidas para essa exploração, tais como "dar as mãos para os pés", encaixando os dedos das mãos entre os dedos dos pés; “acordar a sola dos pés” percutindo socos com a mão fechada etc. As imagens ajudam algumas participantes a confiarem e a se entregarem mais ao exercício proposto.

(Re)pensares:

Nesse momento, decido (re)pensar mais uma vez o que havia planejado, pois há uma tendência das participantes de permanecerem na conversa e sinto a necessidade de chamá-las ao movimento. A princípio, tinha me proposto a fazer algumas perguntas que provocassem reflexões, mas decidi traçar outros caminhos. Percebi ser importante para esse grupo promover um maior fluxo de movimentos, sem excesso de racionalização, então, priorizei a ação. Assim, solicito que elas apenas se movam por meio dos pés, explorando cada parte deles, e que percebam sua relação com o restante do corpo em movimento. Esse (re)conhecimento é fundamental para a proposta seguinte, que pressupõe maior consciência corporal dos pés.

Exploramos os pés na relação com o espaço: primeiro no chão, pegando o pé e o levando em várias direções, como se fôssemos um bebê, que começa a descobrir

essa parte de seu corpo.

Enfatizo a importância de mantermos o olhar no pé com a mão segurando-o. Esse exercício traz bastante presença e consciência do corpo. Inspirada em práticas somáticas de consciência corporal, remeto-me à imagem de bebês investigando o próprio corpo, segurando seus pés, colocando-os na boca, agarrando-os e explorando-os em várias direções. Esse é um marco no desenvolvimento dos bebês, que reflete muito o amadurecimento da consciência corporal da criança, quando ela se reconhece como um ser uno. Assim, ao revivermos essa ação, reativamos importantes conexões cerebrais, engramas motores, e acionamos uma grande consciência e percepção de si.

Seguimos livremente nessa exploração, depois passamos para o nível médio e alto, mantendo a relação com os pés no chão: solas, bordas, dedos. Ao final, ainda em movimento, formamos uma roda para ouvirem o Itan do Encontro.

c. Escuta do Itan sobre o Coco de roda (ver p. 133)

d. Exploração:

Convido as participantes a explorarem as ações físicas que a narração do Itan inspira, como amassar, alisar, bater, ciscar, abrir, fechar, remover, juntar, espalhar e com elas "arrumarmos o chão da nossa casa".

(Re)pensando: Nesse momento, sinto a necessidade de sugerir as ações de forma mais enfática, porque percebo que algumas das participantes não estavam conseguindo se entregar à exploração, carecendo de uma condução mais explícita de minha parte. Também senti ser importante propor mais interações entre elas e, para isso, propus que "se ajudassem" na realização de algumas dessas ações, por exemplo, “taparem buracos juntas”, “alisarem o chão em duplas”, “arrumarem o chão”. Então, os pés começaram a conversar.

Com a condução mais enfática, a exploração aos poucos evoluiu para uma dança livre e espontânea a partir dos pés, na qual a brincadeira dava o tom e elas se divertiam.

e. Pé de dança:

Sem perder a espontaneidade e a alegria presentes na exploração, sigo apresentando, com o meu corpo, o "pé de dança" do Coco de roda, para ser apreendido durante a brincadeira. Introduzo a matriz de movimento do Coco de roda e suas características, como transferência de peso, pulso do quadril, dobradura dos

joelhos e uso dos micros e macros apoios dos pés. O pé de dança do Coco de roda se forma gradativamente, assim como o aprendizado das possíveis variações ainda apoiadas na brincadeira de "arrumar o chão da nossa casa".

Com o enunciado imagético e o corpo no ritmo do coco, as informações dançadas se mostraram nas transferências de peso, no uso dos apoios dos pés, na relação rítmica, nos alinhamentos e conexões entre pés e quadril. Esse é o momento mais técnico da aula, o qual sempre vem atrelado ao simbólico por meio das imagens, assim, o movimento chega com sentido, ativando as memórias de quem o executa.

> *Achei bonito fazermos uma dança que nasce de uma relação com um trabalho, com um fazer cheio de sentido, e que ressignifica esse trabalho em alegria, festa.* (R. A. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

f. Repetição e memorização:

Seguimos dançando o Coco de roda e explorando variações do pé de dança, incluindo uso das direções e palmas, sempre em conexão com a narrativa de "arrumar o chão e construirmos a casa juntas". Dessa maneira, a coreografia se faz na brincadeira, sustentada pela espontaneidade e pelas imagens acordadas em grupo.

g. Criação - (oferenda):

Novamente em roda, leio um trecho do livro de Graziela Rodrigues (1997), como disparador de outro momento de improviso e exploração a partir da oralidade: "Os pés penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro, levantam a poeira, mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios" (Rodrigues, 1997, p. 46*).*

(Re)pensares: Mais uma vez percebo as participantes com dificuldade para se entregarem ao improviso livre e sinto a necessidade de retomar a condução, por meio de falas e comandos que misturam as ações do Itan às imagens do texto de Rodrigues, a fim de estimulá-las a deixarem os pés "contarem histórias para elas".

Usei algumas perguntas como recurso, tais como: "De onde vêm os seus pés?"; "Para onde eles querem ir?"; "Como é o chão que estão pisando?"; "Quais sensações esse chão te traz?"; "Quais histórias meus pés gostam de contar?"; "Como são os caminhos que estão percorrendo? De onde vêm e para onde vão?"; "Qual a temperatura desse chão, qual sua textura, sua consistência?"

É forte a percepção estésica acionada por educadores-artistas-pesquisadores numa proposta de criação, para que o engajamento esteja presente. Novamente, me vi como 'sujeito da experiência da prática pedagógica em dança' em um *practicum*

reflexivo instantâneo. Reverencio meus mestres e as experiências e leituras que impulsionam aquilo que narro e como conduzo cada prática, afinal, “A educação não está para a salvação de nada e de ninguém, mas para a garantia da vivacidade das existências e suas inscrições no tempo" (Rufino, 2021, p.15).

As perguntas fizeram com que se sentissem mais confiantes para a entrega e algumas explorações trouxeram qualidades bem interessantes, como saltos, giros, deslocamentos. Como desenvolvimento da improvisação, convidei-as a formarem mais uma roda e, em conjunto, compusemos uma sequência coreográfica que partia dos passos do Coco de roda e de movimentos elaborados por algumas das participantes, que recolhi enquanto improvisavam a fim de serem (in)corporados por todas. Dessa maneira, criamos uma coreografia do “nosso Coco de Roda”, em coautoria.

Nessa aula, percebi uma grande descontração. Muitas vezes, ao trabalharmos os pés, instalava-se um "clima" lúdico de descontração. Os pés trazem a energia da infância, são partes do corpo muito exploradas nessa fase e muitas danças populares, que têm os pés como protagonistas, mobilizam sensações lúdicas e descontraídas, típicas do brincar. Nesse dia, fechamos um bloco de encontros nos quais a ênfase foi a terra, a relação com o chão, a presença, os deslocamentos e trânsitos a partir do mergulho nas matrizes corporais de Exu e do Coco de roda. Enfatizo que o entrelaçamento entre uma dança de Orixá e uma dança tradicional afro-brasileira é uma das características da *Dança Terreira.* Esse “cruzo” se dá no trabalho do/pelo corpo, das/pelas **CorpoOralidades** acionadas e experienciadas.

h. Finalização:

Ao final desse encontro, propus um relaxamento a partir da respiração e mais uma roda de partilha sobre o que sentiram/experienciaram.

> *Meu corpo estava em terra, para a terra, encarnado.* (T. L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Penso diferente sobre o trabalho e como a dança pode estar nele, ou com ele.* (L. F. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Assista “Encontro Dançante: Coco” pelo QR ao lado ou diretamente em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 4

ITAN

”Oxum mata o caçador e transforma-se em peixe”

Oxum mora perto de lagoa, perto da *ossá*. Todos os dias Oxum ia à lagoa se banhar, todos os dias ia polir suas pulseiras, seus *indés*, todos os dias lavava seu *idá* na lagoa.
Oxum caminhava junto às margens, sobre as pedras cobertas pelas águas rasas da beira da lagoa. E as pedras brutas alisavam seus pés e seus pés nas pedras ficavam mais formosos, tão macios.
Oxum ia à lagoa sempre esperando um amor, que viria um dia, espreitando para apreciar sua beleza. Oxum caminhava nua pelas pedras. Caminhava nua, esperando pelo homem que viria um dia espiar sua exuberância.

Oxum ia à lagoa brunir os seus *indés* e na lagoa lavava seu punhal, seu *idá*. Ia banhar seu corpo arredondado, lavar os seus cabelos, lixar seus pés nas rochas ásperas da *ossá*. Oxum ia desnuda, pensando num amor a conquistar. Tanto foi Oxum à *ossá*, que as pedras se gastaram com seu caminhar. Viraram seixos rolados pelo tempo, modelados e alisados sob os pés do Orixá.

Aí, um dia, aproximou-se da lagoa um belo caçador e Oxum logo por ele se enamorou. Dentro da lagoa, Oxum dançou suas danças para o jovem caçador, danças de amor, de sedução. E o caçador se deixou atrair por tanto encanto. O caçador enamorou-se perdidamente de Oxum. Não via o seu rosto, encoberto pela cascata de contas que o escondia do olhar dos curiosos, mas podia antecipar sua formosura.

E chamou Oxum à terra, ao prazer do amor. Quando Oxum saía da água para se entregar ao caçador, as contas, que lhe cobriam o rosto, voaram com o vento e a face de Oxum se descobriu para ele.

Oxum, que gastara as pedras com os pés de tanto caminhar pelo zelo à beleza, transformara pedras brutas em lisíssimos *otás.* Oxum, que não sentira passar o tempo necessário para que pedras brutas se transformassem em seixos. Oxum, sim, Oxum estava velha. Muito velha. Não era mais a mulher bela que o extasiara. Não era a mais doce das belezas, que quisera arrebatar. Assustado e ofendido, gritou o caçador: "É a mulher-pássaro, a velha feiticeira! É a terrível mulher-pássaro, Iá Mi *Oxorongá*!”. “Preciso ir à aldeia avisar a todos, que é aqui que mora a velha mãe. Aquela cujo nome é ruim pronunciar!”.

Oxum estava surpresa. Enfurecida. O tempo se esgotara e Oxum não percebera, pois passara todo o tempo apurando a própria beleza. Todo o tempo banhando seus cabelos, polindo seu punhal, lavando seus *indés*.

Oxum não podia deixar a aldeia saber desse segredo. Que Oxum envelhecera. Oxum não podia deixar ir o caçador. Oxum matou o caçador com seu *idá* e depois o lançou ao lago. E nas águas da *ossá*, Oxum se transformou num peixe. Mas a memória de sua beleza ficou inscrita em cada um dos seixos polidos por seus pés. A beleza de Oxum ficou para sempre nos *otás*. Quando as águas estão altas na lagoa, Oxum, o peixe, nada para as bordas da *ossá* e ali, junto aos seus *otás*, rememora vaidosa a sua beleza[69].

Glossário

Indé: metal dourado, pulseira
Idá: espada, punhal
Ossá: lagoa, lago, mar
Otá: pedra, seixo usado para assentar, representar o Orixá

[69] Livre adaptação do Itan “Oxum mata o caçador e transforma-se em peixe” (Prandi, 2001. p. 327).

4.2.4. Encontro 4: Oxum

Tema: Água/Oxum

Objetivos:

- Estudar e explorar a estrutura do quadril, centro do corpo, e sua relação com os movimentos;
- Explorar a qualidade da água, para reconhecer a fluência de seu movimento, as ondulações, os "infinitos" e redondos;
- Trabalhar com o movimento fluido, valorizando as transições e não as formas;
- Consciência dos **elementos estruturantes** do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, posturas e alinhamentos;
- Trabalhar as matrizes corporais do Orixá Oxum e suas representações simbólicas;
- Conscientizar-se da exploração dos **elementos confluentes**: pulsos e impulsos;
- Introdução às **extensões do corpo**: saias.

a. Acolhimento:

(Re)pensando: Assim que as participantes entraram na sala viram algumas saias espalhadas no centro do espaço. A intenção era construir uma ambientação que, através da saia, como elemento de **extensão do corpo**, acionasse uma mobilização prévia para o encontro. Contudo, a presença das saias gerou uma espécie de euforia no grupo, que não esperava.

As educadoras começaram a experimentar várias saias, rindo e conversando… Parecia uma grande feira. Com esse clima de descontração instaurado, resolvi aceitar o fluxo da situação, deixando que ela tomasse conta do momento. Percebi que as saias imediatamente ativaram o imaginário de cada uma delas, enquanto interagiam ao experimentá-las. Escolher, se ver, ver a outra, se comparar a... Tudo acontecia como se estivéssemos em um grande mercado. Reforço essa imagem porque na cultura Iorubá a palavra e a ideia de mercado são usadas para dizer e representar a própria vida, o Ayê, onde as pessoas se encontram e trocam. Estávamos ali, juntas, na vida, no mercado.

As participantes se viam, trocavam e falavam de seus corpos, suas formas e tamanhos. Essa interação me capturou, pois, de maneira inusitada e espontânea,

tinha relação com a temática do quarto Encontro, que passava pelo reconhecer-se, pelo espelhar-se, mesmo que por caminhos diferentes dos que havia previamente elaborado. Depois que experimentaram, trocaram e escolheram "suas saias", pedi que as colocassem junto com as outras no centro da sala.

b. Chegança:

(Re)desenhando: Devido à descontração ocorrida com as saias, deixei para outro momento da aula a narração do Itan prevista para a Chegança e conduzi o aquecimento.

Em roda, propus que explorassem as articulações através de um exercício de **imagina(ação)**. Convidei-as a imaginarem seus corpos sendo inundados de água, envolvendo ossos e órgãos. Realizei a condução oralmente enquanto elas estavam com os olhos fechados. Em seguida, com o "corpo inundado", convidei-as a imaginarem que essa água recebia "peixes", que nadavam em direções aleatórias movendo-a. Então, como estímulos para essa exploração, sugiro algumas ações/situações, como se perder, se deixar levar pelos peixes, entre outras.

Através das imagens que sugerem ou que estão atreladas a ações – aqui nomeadas de imagina(ações) – a exploração aciona um estado corporal mais fluido e mais articulado nas participantes, pois propõe uma brincadeira com um peixe imaginário, que move diferentes partes do corpo de cada uma.

Em seguida, elas seguem brincando com a imagem de "peixes nadando dentro do corpo", até que as convido para "vestirem a água" através da materialidade do vestir as saias. Vestir a água nas saias, para que a própria **extensão do corpo** se torne também parte dele. A saia não está dissociada, ela é continuidade do corpo.

Investidas de "saias-águas", peço-lhes que explorem a qualidade da água nos seguintes movimentos: espalhar a água do corpo no espaço, pintar e borrar o espaço como uma aquarela, molhar o espaço, regar o espaço.

Essa condução permite a vivência do objeto saia, tão característico do universo tradicional popular, de diferentes maneiras, porém, com sentidos comuns, possibilitando o encontro com os impulsos, que nascem no centro do corpo, no quadril, assim como os "infinitos" e "solturas" das articulações, uma relação com o feminino muito desejada nesse trabalho. Portar a saia como **Extensão do corpo**, não como adorno, como parte do movimento e revelando muitos sentidos. Essa condução reforça um dos pontos importantes dos caminhos didáticos da *Dança Terreira*, aproximando-nos do que Graziela Rodrigues (1992) chama de "investir-se" da saia.

Figura 29: Composição brincando com as saias



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristiana Maranhão.

c. Itan:

Narro o Itan com as participantes em movimento (ver p. 139).

A **narratividade** altera nitidamente a qualidade dos movimentos, em decorrência das imagens propostas pelo Itan. Ainda que algumas participantes imediatamente passem a mimetizar as imagens narradas, há maior fluidez, leveza e sinuosidade nos movimentos. Alguns gestos aparecem junto aos impulsos do corpo, que advêm da relação que elas estabelecem, durante a escuta do Itan, com as imagens narradas. Trata-se de mais uma maneira de exercitar o CorpoOralidade como proposta de criação, como metodologia de ensino da dança, a partir de temáticas que a constituem como linguagem (Godoy, 2023).

d. Ato:

Sem cessar a exploração, formamos uma roda e começo a condução das matrizes de movimentos do Ato inspirado no Orixá Oxum. Indico os **enunciados imagéticos**, sugerindo sentidos e paisagens, que as matrizes de movimento desse Orixá portam e expressam em gesto e dança. Enfatizei algumas ações nos **enunciados imagéticos**, a fim de "acordar" os movimentos de Oxum:

carregar água,
derramar,
liquescer,
acariciar a água,
banhar-se,
transformar a água em espelho,
refletir-se...

Nesse momento, uma criança filha de uma das participantes, que assistia ao encontro, entra na dança espontaneamente. Sua presença traz bastante delicadeza para esse instante, surpreendendo e emocionando todas as participantes. Inspirada pela entrada da criança, convido-as a se deslocarem pelo espaço com as mãos em forma de espelho e a se encontrarem umas com as outras, intercalando nesses movimentos momentos em que refletem a si mesmas e momentos em que refletem a imagem das outras.

Também sugiro que elas "banhem umas às outras", formando pequenos grupos e segurando a saia de uma delas ao centro, como se estivessem em um lago imaginário. Um clima de muita amorosidade e cumplicidade se instaurou na aula. Com intencionalidade, convoco algumas das características e qualidades de Oxum: a delicadeza, a relação com o cuidar, a suavidade.

A participação de uma criança em um encontro no qual a temática é o universo de Oxum e suas qualidades, Orixá que carrega o arquétipo da maternidade, não me parece coincidência, mas o poder que ressoa o aspecto sensível desse trabalho. Nesse Encontro, as qualidades de Oxum estabeleceram um campo cinestésico entre as pessoas que ali vivenciavam um trabalho, no e pelo corpo, com muito carinho, cuidado, reconhecimento de si e da outra.

Reflito sobre o quanto o momento de se ver, de se cuidar, de cuidar e ver a outra, de valorizar as diferentes belezas e existências é necessário em processos de

formação dirigidos a educadores(as). Há a constante desvalorização da profissão e, consequentemente, uma precarização do trabalho desenvolvido por essas(es) profissionais. Atuar com uma dança que aborda essas questões se mostra relevante nesse momento e com esse público.

> “A educação como parte de uma aprendizagem das coisas do mundo permite um continuo refazer de si- autônomo, livre e em permanente afetação pelo outro” (Rufino, 2021, p. 19)

Figura 30: Carinhos de Oxum – composição de imagens



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristiana Maranhão.

e. Criação (Oferenda):

(Re)fazendo: mais uma vez altero a condução planejada... Afinal, as águas de Oxum estavam movimentadas nesse dia. A princípio, tinha imaginado conduzir uma exploração com a leitura de trechos do livro "Xirê; a ciranda dos encantados" (Botas, 1997) sobre Oxum. Não realizo a narração e sigo na condução do Ato de Oxum até o final, enfatizando o gesto que manifesta o símbolo do espelho nas mãos e propondo

que sigam na ação de se olharem e de se autorrefletirem, reconhecendo suas belezas, tristezas e anseios. Em seguida, peço-lhes que levem as “mãos-espelhos” até outra participante, refletindo-a e verbalizando o que vêm da outra. Essa experiência me pareceu mais relevante naquele momento com aquele grupo.

A estesia se fez presente e isso acontece quando a linguagem da dança expressa algo para quem dança e para quem aprecia a dança. A capacidade de sentir - estesia - é exatamente o oposto da anestesia, quando não sentimos, apenas observamos reservadamente.

Figura 31: Espelhos de Oxum / Se reconhecer no espelho



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Luana Pontes.

f. Assentamento/finalização:

Ao final, sentadas em roda, leio trechos do livro "Xirê: a ciranda dos Orixás" (Botas, 1997). (ver Guia Agô – Oxum, p. 278).

Nesse momento, algumas participantes começam a chorar e um desaguamento acontece. Isso é muito comum nas aulas com a temática de Oxum, em

que acontece um chacoalhar de emoções, mobilizando águas que propiciam essa expressão. Lembro-me de Luiz Rufino, em uma palestra que assisti no VI Seminário de Arte Educação, em 2022, em que ele disse da importância da sala de aula como espaço onde o corpo possa transbordar e que precisamos de pedagogias para fazer isso. Nessa aula, os corpos transbordaram, as águas fluíram e as emoções também.

Compartilho um pouco do que foi esse transbordamento:

> *Lembrei-me de mim, como é difícil olhar para mim, me sentir bela... tenho muita dificuldade de mover meus braços, pois passei por uma mastectomia severa e fiquei com muitas sequelas de mobilidade. Tinha medo de vir pra essa aula, mas hoje esqueci de minhas dores, de minhas limitações e dancei essas águas e o espelho com uma possibilidade que há muito tempo não experimento*. (A. V. S. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Tenho dificuldade de pensar em mim e Oxum me lembrou da importância de me cuidar, de ter tempo para mim, para esse encontro comigo. Somos muito invadidas como mulher pelos filhos, trabalho, cobranças e nos esquecemos de nós mesmas.* (D. J. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Dando seguimento ao Encontro, apresento um trecho de um Oriki[70] de Oxum, no intuito de contribuir com as percepções das participantes. Ao trazer um Oriki, pretende-se valorizar mais uma vez a oralidade, a escuta. Na cosmopercepção ioruba, a audição é priorizada em detrimento da visão. Nessa perspectiva há uma contundente diferença na maneira como se percebe o corpo e, consequentemente, o mundo, que se distancia das categorizações e avança nas percepções mais abrangentes da vida/existência. Disse-lhes: “Oxum lava suas joias antes mesmo de dar comida aos seus filhos”. Algumas choram. Silêncio. Outras falam:

> *Eu sou linda! Eu sou uma rainha.* (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Que lindo, uma criança dançando com a gente hoje, uma criança e sua beleza espelhando a nossa.* (N. Funcionária. Encontros dançantes, SP, 2022).

Assista “Encontro Dançante: Oxum” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

[70] *Orikis* são poemas, cantos e rezas que, segundo a tradição Iorubá, têm o poder de invocar os Orixás. São palavras ou frases que contêm Axé, poder de realização, e as características fundamentais do Orixá ao qual se referem.

ENCONTRO 5

ITAN

"O ferreiro que não queria ser rei"

Na cidade de Irê, vive um ferreiro chamado Ogum.
Foi ele quem descobriu como forjar o ferro e com ele fabricar os utensílios e as armas.
Dizem que Ogum gostava muito das estradas e raramente era encontrado em casa.
Vivia guerreando ou caçando pelo mundo.

Uma vez, quando ele era rei e voltava da guerra, encontrou sua aldeia mergulhada num profundo silêncio.
Ninguém o recebia nem o festejava, ninguém o saudava como ele desejava.
Ressentido, Ogum pensou:
"Venço os inimigos, volto para casa e ninguém me reconhece? Quanta ingratidão!"
Assim pensando, Ogum foi se enfurecendo e tirando a espada que ele mesmo fabricara.
Ogum começou a cortar a cabeça de quem encontrava pela frente.
Quanto sangue! Quanta mortandade!!

Quando o sol se pôs, os poucos sobreviventes prostraram-se no chão, saudando e dando as devidas boas-vindas e honras à Ogum.
Só então Ogum se deu conta do que havia acontecido.
No dia de sua chegada, seu povo estava reverenciando os ancestrais daquela comunidade, celebração realizada há muitas e muitas gerações.
Os antepassados eram os primeiros pais do povo de Irê e durante a festa em que sua memória era cultuada ninguém podia falar até o pôr do sol, em sinal de respeito, como mandavam as tradições locais.
Todos reconheceram Ogum, o Guerreiro, e estavam felizes com o retorno de Ogum, o Rei.
Apenas aguardavam a hora apropriada para saudá-lo.
Ogum arrependido e ensanguentado como estava, cobriu-se de folhas da palmeira de *mariô* e abandonou a cidade cuja população havia praticamente aniquilado.
Ogum, o guerreiro, adentrou a mata, fincou sua espada na terra e foi viver como Orixá.
Se encantou[71].

[71] Adaptação livre do Itan homônimo coletado no livro "Ifá, o adivinho: histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos" (Prandi, 2002, p. 33).

4.2.5. Encontro 5: Ogum

(Re)pensares: Para o quinto Encontro, havia planejado proporcionar a vivência da dança do Jongo. Costumo trazer o trabalho a partir do Jongo junto ao processo acionado com Oxum, no intuito de explicitar as matrizes comuns que transitam entre as danças que compõem a linguagem das afro-brasilidades na dança.

O entrelaçamento entre essas temáticas se dá, muitas vezes, para enfatizar o mergulho no trabalho corporal com alguns princípios caros à linguagem das danças afro-brasileiras como: a consciência do quadril, os impulsos dos centros do corpo, as transferências e pulsos que compõem os **elementos estruturantes** e **confluentes** da linguagem. Essa aproximação também é bem-vinda no campo do sutil do trabalho que convida o(a) participante a um mergulho nas histórias e memórias ancestrais, a relação com as maternidades e ancestralidades acionadas pelas águas profundas que invocamos com esse trabalho de Oxum e que também compõem o imaginário da manifestação afro-brasileira – o Jongo.

Todavia, o planejamento inicial, mais uma vez, precisou ser modificado frente à realidade que se apresentou. Um fato sensibilizou bastante as participantes: as eleições presidenciais, de 2022, entre Luiz Inácio Lula da Silva e Jair Bolsonaro.

Após o resultado do primeiro turno das eleições presidenciais de 2022, pairava no ar uma sensação de derrota, de desânimo, de desesperança. Nossos Encontros Dançantes aconteciam às segundas feiras e o primeiro turno havia sido no domingo, quando as participantes chegaram, ficou evidente que estavam muito desestimuladas e desanimadas. O trabalho com o Jongo previa música ao vivo, remexer as memórias e uma entrega ao festejo, que me pareceu incoerente naquele dia. Foi uma eleição muito emblemática, polarizada, e havia muita apreensão e expectativa sobre o segundo turno, que aconteceria em dias. Não havia, portanto, como descolar o trabalho da realidade que o envolvia.

Dessa maneira, a partir das reflexões resultantes de uma **escuta sensível** (premissa dessa proposta) do que se revelava, alterei o planejamento e propus para o quinto Encontro uma experiência com o Orixá Ogum.

Desenvolver um trabalho com Ogum me pareceu mais pertinente àquilo que o contexto político-social pedia. Ogum tem qualidades corporais organizadoras, seus gestos possuem força e precisão, propondo imagens e ações, como abrir caminhos e lutar; buscam a exatidão do ato e promovem grande mobilização de energias do corpo. Quando trabalhado adequadamente, Ogum traz intencionalidade nas proporções equilibradas e aciona a presença, qualidades que entendi serem mais necessárias e coerentes naquele dia.

Tema: Ogum, terra-fogo

Objetivos:

- Consciência dos elementos estruturantes do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, elementos da natureza no corpo, posturas e alinhamentos;
- Consciência e exploração dos **elementos confluentes**: pulsos e impulsos do centro para as extremidades;
- Aprendizado e vivência das matrizes corporais do Orixá Ogum e suas representações simbólicas, em ressonância com o Itan abordado;
- Trabalhar o gesto simbólico (espada, facões) e as ações de cortar, abrir caminho e guerrear, na relação com as narrativas do Itan de Ogum;
- Tornar consciente a relação das mãos com os impulsos vindos do centro do corpo;
- Tornar consciente o trabalho com precisão, foco, movimentos diretos e súbitos, bem como a relação de Ogum com a estrutura óssea.

a. Acolhimento:

Começo o encontro acolhendo as educadoras, que estavam muito mobilizadas com o contexto sociopolítico daquele momento. Nesse contexto, compartilhamos um pouco suas sensações, apreensões e reflexões.

b. Chegança:

Depois do momento de acolhimento, fixo imagens de mãos (estruturas ósseas e mãos carimbadas em rochas) nas paredes da sala e peço que caminhem e as observem, se desejarem.

Figura 32: Observando as Mãos



Fonte: acervo da educadora. Imagens retiradas da internet.

Em seguida, formamos uma roda e começamos a esquentar nossas mãos, friccionando-as uma na outra e aproveitando esse momento para reconhecer suas estruturas e texturas. Convido as participantes a dizerem o que as mãos fazem e as várias ações derivadas. Elas disseram que suas mãos "*acariciam, pegam, falam, tocam, costuram, acenam, apontam...*" e acompanhavam as falas com os gestos correspondentes a cada ação.

Sugiro que explorem movimentos que surgem da relação entre mãos e espaço e, depois, das mãos com o coração, em um contínuo abrir e fechar, expandindo e recolhendo, a fim de estabelecerem a conexão entre mão e coração, entre sentir e fazer, entre intenção e ação. Quando todas realizam essa exploração, começamos a caminhar pelo espaço, mantendo o foco no movimento que parte das mãos. Nessa caminhada, brincando com outras imagens e verbos associados aos fazeres das mãos, aparecem expressões como: *"mão de vaca", "abrir mão", "estender a mão", "mão boba", "pesar a mão", "mão leve", "mão pesada", "mãos de fada" etc.* As falas sempre são acompanhadas de gestos espontâneos e mais uma vez acionam a CorpoOralidade.

Quando uma das participantes diz *"dar as mãos"*, formamos uma roda de mãos dadas e iniciamos uma brincadeira de nos enroscarmos e desenroscarmos sem soltarmos as mãos. Nesse momento, o grupo se conecta a uma forte sensação de pertencimento, de acolhimento e de descontração devido à brincadeira. Uma das participantes diz: *"ninguém solta a mão de ninguém"*, reforçando os objetivos pretendidos para aquele Encontro. Assim, dissolve-se em parte o incômodo carregado pelo resultado do primeiro turno das eleições presidenciais brasileiras e o campo sensível do Encontro começa a se modificar por meio da prática, do envolvimento.

- Estamos rodando rápido, seu Antônio!!
- Eu to gostando...

c. Instauração CorpoNatureza:

Em roda, conduzo a Instauração do **CorpoNatureza**, propondo imagens dos elementos da natureza no corpo, para a visualização e exploração dos "chãos do corpo". Em seguida, retomamos os movimentos das mãos, mantendo a conexão com o centro do tórax (coração), e sugiro ao grupo uma imagem: dois facões forjados por essas mãos. Lembrando que o facão é o símbolo que representa Ogum.

Figura 33: Matriz de Ogum - facões



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristiana Maranhão.

Nesse momento, através dos Enunciados Imagéticos invoco as características do Orixá. Narro ao grupo que Ogum é o senhor do ferro, da estrutura que a humanidade conquista quando passa a dominar a forja e a criar ferramentas, que abrem e aram a terra para o plantio. Compartilho que o esqueleto e os ossos pertencem a Ogum, enfatizando que seus movimentos são firmes e estruturados, e manifesto o gesto simbólico dos facões.

d. Exploração:

Com mãos e braços moldados como facões, iniciamos uma exploração no espaço. Sigo estimulando-as com verbos, como cortar, abrir, atuar, modificar o espaço com as mãos, guerrear, defender, avançar.

Esses verbos auxiliam as educadoras em suas explorações. Algumas ficam bastante próximas às minhas falas enquanto outras se desprendem. Percebo que a **narratividade** e os **enunciados imagéticos** são importantes para o grupo. Indico-lhes que cada ação realizada pelas mãos implique o corpo todo no movimento, que o impulso parta do centro para as extremidades, percorrendo o corpo até se realizar em gesto.

Enunciado Imagético: Carregar o seu facão até decidir onde abrir caminho com ele; cortar em todas as direções para se proteger e avançar; amolar o facão para seguir e guerrear.

e. Ato. Memorização e repetição:

Após a exploração, proponho o aprendizado de matrizes de movimento, que compõem o Ato de Ogum, acompanhadas pelos Enunciados Imagéticos dessas ações. Nesse momento, as educadoras são convidadas a se apropriarem dessas matrizes, respeitando as condições singulares de cada uma e mantendo-se abertas ao diálogo entre suas individualidades e as qualidades, gestos e matrizes acionadas pelo movimento do Orixá.

Figura 34: Cortando com Ogum



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristiana Maranhão.

Com isso, ressalto o **sujeito da experiência em dança**, que se apropria do movimento dançado, para lhe dar significado e sentido. Quando isso acontece, inclusive quando a conexão se dá com acontecimentos da vida, as participantes podem experimentar um conhecimento que confere sentidos aos movimentos e narra expressividades únicas, isto é, o conhecimento sensível (Godoy, 2023).

f. Criação (Oferenda):

Iniciamos com a escuta do Itan "O ferreiro que não queria ser rei" (ver p. 147)

Para essa escuta, as educadoras permaneceram em pé, mantendo o tônus acionado no Ato e realizando aleatoriamente os movimentos aprendidos. O Itan é escutado em movimento. Em seguida, sugiro que cada uma crie uma sequência a partir do Ato experienciado e da escuta do Itan, combinando as matrizes aprendidas com movimentos pessoais autênticos, que mantenham e/ou dialoguem com as imagens e qualidades acionadas. Desse modo, é possível perceber a apropriação das matrizes pelas educadoras e os sentidos que absorveram quando criaram os movimentos, instalando o momento de **(in)corporação** da linguagem.

g. Assentamento/finalização:

Ao final, retornamos à roda, abrindo o espaço para as reflexões, que emergem do que foi experienciado.

> *Eu estou muito mais forte do que quando cheguei.* (R. B. C. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Tem uma coisa muito bonita que estou aprendendo com esse trabalho dos Orixás, que pra além de todo esse binarismo - homem e mulher, essa energia masculina, guerreira, que ativamos hoje, diferente do que havíamos acionado no último encontro de Oxum, que foi mais feminino, é muito interessante porque podemos encontrar, na gente, essas forças, acionar esse masculino, ou feminino. (...) Acho muito interessante essa possibilidade de transitar entre essas energias mais suaves e outras mais fortes, bélicas, vigorosas, agressivas. Muitas vezes, nós mulheres somos tolhidas quando somos mais agressivas, quando ficamos assim, muitas vezes, vai pro lugar da louca etc. Me sinto hoje muito mais energizada.* (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Pra mim, Ogum trouxe esse centro, esse eixo, esse limite: corta aqui, mas ali não... Traz muita força, de luta, de escolhas, de lutar pelo que você acredita.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Me chamou a atenção a dureza, o ferro e como cada uma vai vendo no seu processo de autoconhecimento ao que essa imagem se liga. Quando você pediu para desmanchar aos poucos, pra finalizarmos a exploração, eu não quis, me deu certo apego àquela forma cheia de força e energia, não queria desfazer. Porque algo em mim se identifica muito com essa qualidade. Mas, ao mesmo tempo, tem uma leveza por conta da precisão, lembrei de uma faca fina afiada, que só passa*

> *e já corta. Ogum me organizou.* (M. Z. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *O Itan traz a gente a pensar nas consequências de uma ação desproporcional ao nosso corpo e, ao mesmo tempo, nos benefícios da ação proporcional, ligada ao coração.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Esse Encontro foi muito marcante. Chegamos com a energia baixa, sem vivacidade, devido aos acontecimentos sociopolíticos e através do trabalho no e pelo corpo modificamos nosso estado de presença, ou seja, (in)corporamos. O trabalho com Ogum trouxe muita consciência da estrutura e seus gestos e movimentos precisos possibilitaram um aterramento que ancorou a presença no corpo. É uma dança com foco, gestos delimitados, firmes e precisos, que auxiliam a despertar uma sensação de força, de inteireza, de vivacidade.

Apesar de ter modificado completamente o planejamento desse Encontro, reflito positivamente sobre a mudança, uma vez que o trabalho de corpo não está dissociado daquilo que é vivido no grupo, daquilo que se revela no encontro entre pessoas. Ao contrário, pois acredito ser papel do(a) educador(a) estar com sua **escuta sensível** sempre ativa, acordada para o que pulsa no grupo. Como vimos, mais uma vez a ação-reflexão retorna à ação de outra maneira (Schön, 1992). Segundo uma das participantes, foi Ogum quem nos ajudou a vencer as eleições.

Convido Rufino (2021) para se sentar conosco e fechar esse encontro:

> “Assim, a educação também se expressa como ato amoroso, uma inscrição afetuosa e solidaria que sente e vibra no tom da partilha, reconhece o dom da vida como evento cíclico e ecológico e, por isso, se envolve ao invés de se desenvolver” (Rufino, 2021, p. 35)

Axé!

Assista “Encontro Dançante: Ogum” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 6

ITAN

"Mãe-preta, mãe-preta, mãe-preta
Onde é que estás agora
Tua morada é tão longe
É bem pertinho de Angola."
(Totonho - Jongueiro da comunidade de Tamandaré).

"Saravá jongueiro velho
Que veio para ensinar. Que Deus dê a proteção pra jongueiro novo
Pro jongo não se acabar, pro jongo não se acabar
Que Deus dê a proteção pra jongueiro novo
Pro jongo não se acabar. (Jefferson Alves de Oliveira, 2002).
(Jefinho - Jongueiro jovem da comunidade do Tamandaré).

"Oi abre a roda deixe rolinha passear
Oi abre a roda deixe rolinha passear
Vira pra cá, oi
Vira pra lá, oi
Oi Ilê deixe rolinha passear."
(Comunidade Jongueira de Tamandaré).

"Estrela guia porque chora noite e dia
Está chorando sem parar
A Lua Nova que clareia noite e dia
Hoje não pode clarear.
É dia de macumbambê. É dia de macumbambá"
(Totonho - Jongueiro da comunidade de Tamandaré)[72].

[72] Cantigas e pontos tradicionais da comunidade jongueira de Tamandaré, em Guaratinguetá, SP. Recolhidos pela autora durante pesquisa de campo, em 2002.

4.2.6 Encontro 6: Jongo

Tema: Jongo/Terra e água

Objetivos:

- Estrutura física: quadril, membros inferiores;
- **CorpoNatureza**: elementos estruturantes: chãos do corpo; **elementos confluentes**: pulsos e impulsos;
- Matrizes corporais do Jongo;
- Transferências de peso, lateralidade e giros;
- Qualidades: fluência do movimento, ondulações, “infinitos”, relação do centro com as extremidades;
- Extensões do corpo: saias;
- Valorização e reconhecimento dos saberes encorpados afrorreferenciados.

a. Acolhimento:

No sexto Encontro convidei o percussionista Ed Encarnação[73], que há cinco anos trabalha comigo, colaborando com sua sensibilidade para a condução das aulas e encontros da *Dança Terreira.* O intuito da música ao vivo era explicitar a relação da dança do Jongo com os pontos cantados e do corpo com a música, bem como instaurar um campo mais festivo para o encontro.

Quando as participantes chegaram ao local, muitas saias estavam espalhadas pela sala, criando um ambiente, mas pedi que ainda não as pegassem.

[73] “Ed Encarnação é músico e artista educador. Desde a infância em Nazaré das Farinhas no recôncavo baiano, está envolvido com os batuques cantos e danças. Em São Paulo inicia seus estudos musicais em instituições como Mam, ULM, SESC e principalmente nas vivências com mestres e mestras da cultura popular, vindos de todas as regiões do Brasil. É integrante do Grupo Triii e integra diversas formações musicais na cidade de São Paulo, e como artista educador atua em aulas de musicalização em escolas como Lourenço Castanho, Camino School e em formação para educadores junto ao projeto Palavra Cantada nas Escolas”. (Encarnação, [Curriculum]. WhatsApp. 20/12/2023, às 22:04hs. 1 mensagem de WhatsApp).

Figura 35: Preparar o encontro



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

b. Chegança/aquecimento:

Em roda, procedo à leitura de trecho escolhido do livro “Performances do tempo Espiralar” (Martins, 2021). O intuito era enfatizar, por meio do pensamento de uma das principais autoras da atualidade sobre o tema, a importância de reconhecermos os conhecimentos grafados nos ambientes de memória (Martins, 2021), como são o corpo, a voz, as vestimentas, os gestos de danças das culturas tradicionais etc. Segue o trecho lido:

> Em tudo que fazemos expressamos o que somos, o que nos impulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nosso paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade, enfim, tudo o que somos, respondemos a cosmo percepções que nos constituem (...) Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal,

> grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 21-22).

Depois da leitura, sugiro que cada participante se coloque à frente de uma das saias dispostas pelo espaço, sem vesti-la. Com o apoio do percussionista, começo a conduzir um aquecimento para a **Instauração CorpoNatureza**, com posturas, alinhamentos e os elementos da natureza no corpo.

Enunciado imagético: pernas e pés, como raízes que penetram o chão, trazem a qualidade da terra, bacia cheia de água, coluna fazendo a conexão terra-céu, peito cheio de ar, fogo no topo da cabeça com fios de luz que se lançam ao universo.

O exercício é realizado com os olhos fechados e logo após convido as participantes a colocarem uma das mãos sobre o peito e a outra no centro do corpo (quadril), a fim de conectarem a cintura pélvica à cintura escapular e, em seguida, abrimos os olhos.

Figura 36: Sentir o corpo



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

c. Exploração:

Proponho às participantes que “acordem” os pés no chão balançando o corpo todo, em um leve desequilíbrio sem perder as raízes. Em seguida, sugiro a imagem de “comer o chão com os pés”, como se cavássemos a areia, e retomo algumas ações realizadas no Encontro do Coco de roda, para a exploração dos pés no chão, como ciscar, juntar, bater, esfregar, cavar, amassar etc. Desse modo, despertamos a relação das raízes com os apoios dos pés.

Indico que deixem o movimento dos pés repercutir pelo corpo, envolvendo-o. Nesse momento, elas podem abrir os olhos para se inspirarem nos “moveres” das outras, mantendo a atenção interna, prioritariamente, em si. Em seguida, a exploração, originada nos pés, se estende para outras articulações guiada pela imagem de um “azeitamento articular”, de lubrificar as articulações coxofemorais, pélvicas, da coluna vertebral, braços e mãos.

Estimulo que as participantes, mantendo o movimento “azeitado”, se desloquem e caminhem em volta da saia escolhida, sem perderem o pulso, os focos de consciência e o molejo adquiridos, porém, com ênfase no diálogo da movimentação do quadril com os pés, a fim de “desenharem o espaço com o quadril e os pés”. Em seguida, incluo as palmas das mãos, acionando os chãos do corpo e a relação entre pés, assoalho pélvico, palmas da mão e diafragma. Sugiro que brinquem com as palmas das mãos também no espaço, expandindo a consciência e a presença das mãos na relação com os impulsos do quadril.

Com todas se movendo em volta das saias escolhidas, conduzo um exercício de exploração a partir de perguntas:

> “de onde essa saia vem?”
> “pra onde ela vai? o que ela traz?”
> “o que ela me conta? quem já vestiu essa saia?”
> “quem ela gostaria de vestir? qual a sua temperatura?”
> “qual o chão que ela conhece?”

As educadoras podem responder às perguntas em voz alta, ou não. A indicação é deixar que as perguntas afetem o corpo e, aos poucos, construir uma imagem da saia que imprime no corpo. Uma imagem que convoque uma ação, aqui mais uma vez priorizando o binômio CorpoOralidade.

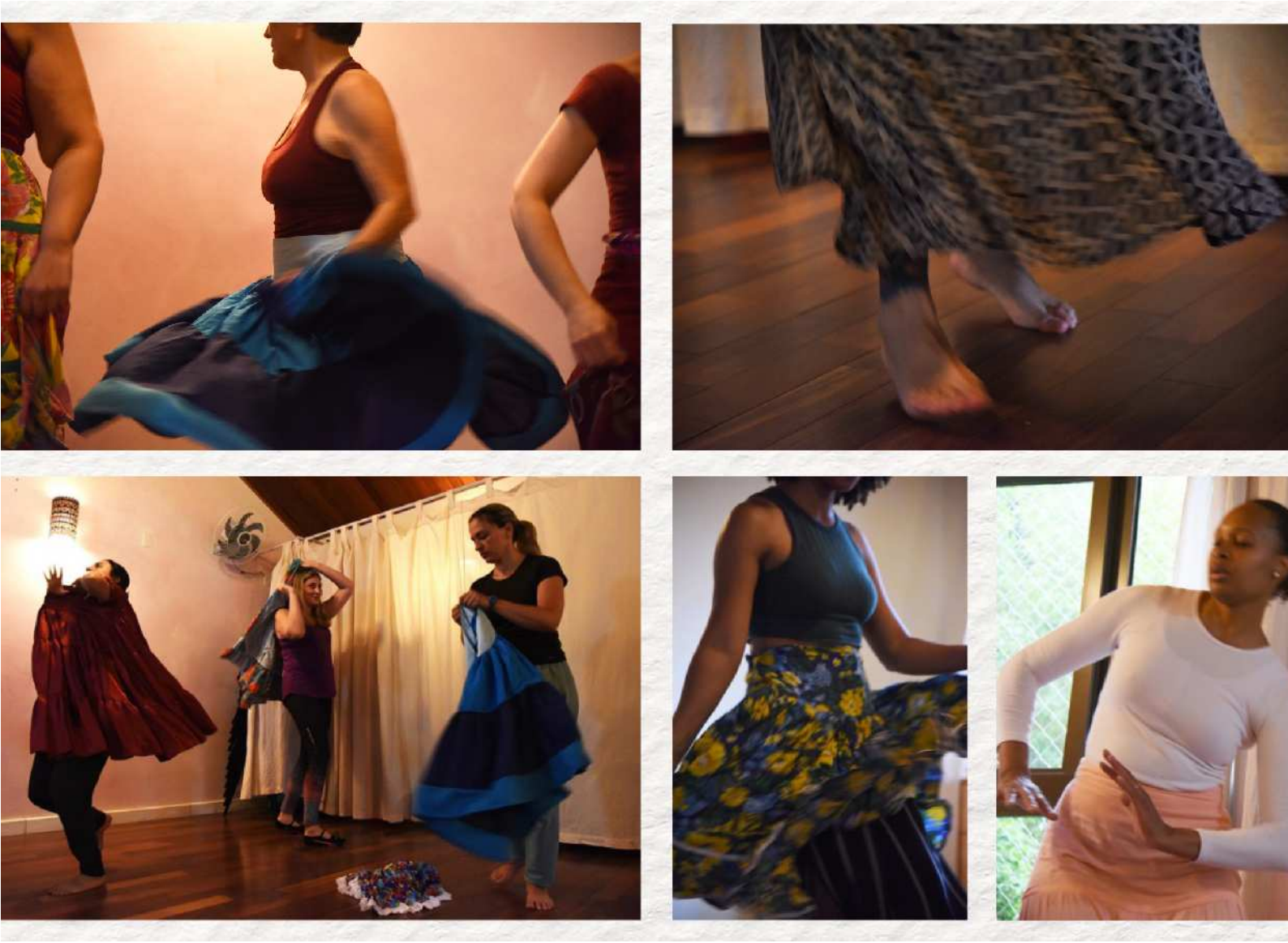
Figura 37: Composição, escolha e construção imagética das saias



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Depois de algum tempo de exploração, em que se mantiveram inspiradas pelas imagina(ações) e atentas aos elementos estruturantes despertados, peço-lhes que vistam as saias já portadoras de sentidos, imagens, memórias e lembranças, levando para o corpo o que cada saia lhe conta.

Figura 38: Vestir as imagens da saia



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Investidas das saias (Rodrigues, 1997), com imagens que conferem qualidades ao corpo de cada uma, exploram o espaço a partir do quadril e das relações entre pés-quadril-saia-mãos-imagem-sensação.

Enunciado imagético: brincar com a água do quadril, expandindo-a; com a água derramada pelas saias; saias cheias de histórias e memórias, desenham, pintam e borram o espaço sem perderem as raízes, sem perderem as memórias fincadas na terra.

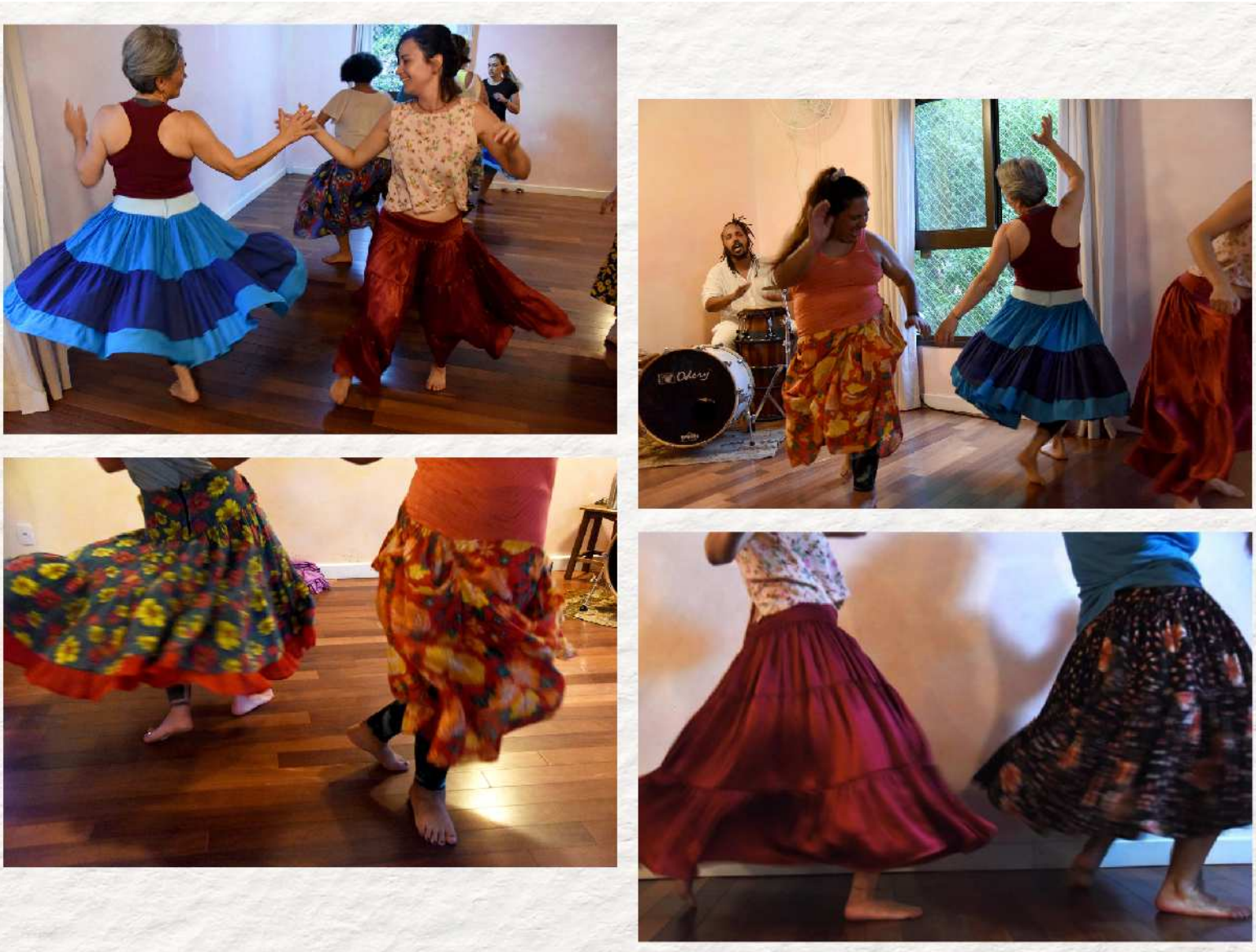
Permanecemos nessa investigação por algum tempo, para então formamos uma roda. Adiciono palmas ao ritmo do Jongo, instaurando sincronicidade e unidade com a percussão tocada ao vivo e com o grupo.

d. Pé de dança:

"Eu vou abrir meu congo ê, eu vou abrir meu congo a primeiro eu peço minha licença pra rainha lá do mar, pra saldar a povaria, eu vou abrir meu congo a"
(ponto tradicional de Jongo - domínio público)

O percussionista Ed Encarnação puxa o ponto de Jongo acima, juntamente com as palmas, que soam juntas, até que todas as participantes aprendam a cantar. Sem cessar a música e o pulso conquistado coletivamente, inicio uma condução gradual para o aprendizado do pé de dança do Jongo, , enfatizando os elementos estruturantes a partir de princípios físicos que caracterizam essa nessa matriz de movimento: peso e transferências; a relação dos chãos do corpo (solas dos pés, assoalho pélvico e palmas das mãos) e os **elementos confluentes** com suas particularidades na relação entre peso e impulso.

Figura 39: Pé de dança



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

e. Criação - Jongo em si – Oferenda:

Depois de aprenderem o pé de dança do Jongo[74], passamos para a vivência de algumas de suas variações, por exemplo, em duplas e com giros. Há também o tempo de ensinar e de aprender os pontos cantados, até compormos, de fato, uma roda com o percussionista e brincarmos o Jongo.

É bom retomarmos que não temos a intenção de reproduzir o Jongo em sua estrutura completa, com todos os componentes (tambores, rituais, mestres e mestras, comunidade), mas aproximar as participantes dessa manifestação e, assim, desfazer preconceitos, mostrar a importância dessa expressão popular ser reconhecida como um lugar de saberes, revelar o corpo e a voz como ambientes de memórias (Martins, 2021) e fazer as relações físico-imagéticas, para o reconhecimento dessa linguagem como um possível caminho de formação em dança e pela dança. Rememoro continuamente às participantes que estamos tomando contato com importantes saberes encorpados, os quais Martins (2021) "nos convidou" a reconhecer nos movimentos e nas vocalidades.

> Seu Antônio, que tava tão quieto, parece acordar com o som dos tambores.
> - Ouvi uma vez sobre Jongo, sabia? Dizem que pra dançar Jongo é preciso acender uma vela e colocar um copo d'água, o jongo é das almas, das cabeças brancas, como a minha.
> - Sabe Seu Antônio, uma vez fui lá em Guaratinguetá e conversando com Mestre Jefinho do Jongo, da comunidade de Tamandaré, ele me disse: "o jongo é um dizer com muitos entenderes".
> - Pois eu gosto dos dizeres do Jongo, me fazem sentir em casa. Posso dançar com vocês?

Passamos o encontro celebrando e invocando esses saberes (muito bem lembrados por Seu Antônio), nos movendo a partir das matrizes de movimentos e cantando os pontos propostos pelo percussionista. É um momento de **(in)corporação** de linguagem na medida em que depois de transitarmos pelos **elementos estruturantes** e **confluentes**, depois de aprendermos as matrizes invocando as imagens e memórias que as compõe, cada uma pode trazer sua particularidade, sua releitura. Proponho, como imagem coletiva, as figuras do preto velho e da preta velha, da vovó e do vovô, que contam histórias e abençoam essa roda de "jongueiras novas".

---

[74] Nesse Encontro, apresento os pés de dança que aprendi com a Comunidade Jongueira de Tamandaré, em Guaratinguetá, SP. Existem muitas variações de pés de dança de Jongo, a depender da comunidade ou grupo. Pelo fato de ter sido com essa comunidade que mais vivenciei essa dança, escolhi levar suas matrizes para os Encontros Dançantes.

Figura 40: Exploração a partir da matriz Jongo



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

f. Finalização - oferenda das saias:

No final da roda, aos poucos acalmamos a respiração. Então, peço às participantes que retirem as saias e as coloquem no centro da roda, oferecendo-as a uma pessoa importante, a uma mulher, que as tenha acompanhado nesse Encontro, ou que queiram homenagear.

> *Entrego para minha mãe, com intuito de reverenciá-la. Ela que me trouxe a espiritualidade, mesmo não tendo religião. Minha mãe tem muita relação com a cura e fiquei com vontade de saudá-la. Durante a dança, me veio uma sensação de permissão, permissão a mim mesma. Sempre tenho muito medo de parecer fraca dançando e ali eu me senti forte, eu me permiti fazer o que gosto, escolhi estar onde quero estar.* (A. C. M. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Ofereço essa saia para minha avó Dora Alice. Mulher negra, trabalhadora, costureira, e que fez muitas saias na sua vida. Vovó me inspira todos os dias. Me lembrei do cheirinho da colônia, do seu bolo de fubá e do seu colo. (R. A. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Minha saia foi para Luiza, minha mãe, que já fez a sua passagem e me deixou muitas de suas sabedorias da vida e que sempre me acompanha com sua força, me incentivando a seguir em frente. (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Ofereci minha saia para minha mãe Elza, uma mulher forte a qual tenho muita admiração e amor! Foi uma maneira de me conectar com ela nesse momento em que estou com muitas saudades. (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Figura 41: Oferecer a saia



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Instala-se um clima de reverência e muitos nomes são lembrados: Luzia, Rosa, Lis, Mãe, Avó, Ana, Maria, Marilia, Lorena, Sueli, Cris, Clarice, Maria Rosa, Margarida, Verônica, Dona Alice... Nomes de mães, avós, tias, filhas e amigas. Depois das homenagens, permanecemos em silêncio olhando para as saias e, assim, permitimos que as pessoas chamadas para a roda se tornassem presentes naquele momento. Agradecemos por terem dançado conosco, bem como a todas as vovós e vovôs com quem também dançamos (em referência à ancestralidade do Jongo) e àqueles que ainda dançarão conosco quando nos movermos novamente.

Foi interessante observar a disponibilidade das participantes em partilharem

suas memórias, com nomes e histórias. Percebo que, aos poucos, tecemos um espaço de entrega e confiança, algo que parecia distante no começo dos Encontros. Ficamos mais próximas do conhecimento sensível, no qual sentidos e significados são expressos pela linguagem (Godoy, 2023).

Peço às participantes que percebam a temperatura das mãos, dos pés, do corpo, que acolham essas sensações, que se preencham dessas memórias, sons e gestos, posturas e impulsos, e que os(as) reconheçam como saberes encarnados e encorpados nos gestos, nas palmas, na voz, no som, no tambor e nas memórias acionadas. Falo da consciência de carregarmos essas pessoas em nossa pele, corpo, história e de valorizarmos esses saberes, assim como tantos outros, pois trata-se da necessidade urgente de se fazer uma reparação diante do contínuo processo de apagamento dos saberes afrorreferenciados.

Assista “Encontro Dançante: Jongo” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 7

ITAN

"O caçador do povo que matou o pássaro tenebroso"

Lá na África, o Reino de Ketu estava em festa, para comemorar a colheita dos inhames, o rei de Ifé oferecia uma grande festa aos habitantes do lugar.
Além da comunidade, vieram convidados de todas as regiões próximas: dos campos, dos litorais, das florestas e das montanhas.
A cerimônia transcorria normalmente, o povo estava feliz e confraternizava na praça central.
Porém, mal a festa havia começado, a luz do dia foi encoberta pelo voo de um pássaro de grandes asas, que após sobrevoar as pessoas, pousou na cumeeira do palácio.
O pássaro era aterrador.
O povo, assustado, perguntava sobre sua origem.
Quando o pássaro deu seu primeiro pio as folhas caíram das árvores, a comida estragou nas gamelas, o vinho azedou nas cabaças.
Quando o pássaro deu seu segundo pio os mansos animais ficaram enfurecidos, os pés de inhame das plantações vizinhas murcharam, as águas das minas e cisternas ficaram com gosto de sal.
Quando o pássaro deu seu terceiro pio, a terra tremeu.
O rei então compreendeu que havia cometido um grande erro, tinha esquecido de convidar as mães ancestrais para os festejos.
A ave fora enviada pelas lá Mi Oxorongá, as grandes mães ancestrais ofendidas por não terem sido convidadas e saudadas.

O rei apavorado, sabendo que a vida de todos e todas estava ameaçada, chamou os melhores caçadores do reino para abater a grande ave.
De Idô, veio Oxotogum com suas vinte flechas.
De Morê, veio Oxotogi com suas quarenta flechas.
De Ilarê, veio Oxotadotá com suas cinquenta flechas.
Ao rei prometeram acabar com o perverso bicho,
Ou perderiam as próprias vidas.
Contudo, todos os três *Odés* (caçadores) gastaram suas flechas à toa. Nenhuma acertou o pássaro. Todas as flechas caíram no vazio. Os três foram presos por ordem do rei.

Finalmente, de Irém, veio Oxotoncanxoxô,
o caçador de uma só flecha.
Se fracassasse, seria executado junto com aqueles que o antecederam.
Temendo pela vida de seu único filho, a mãe do caçador, que estava no meio da multidão, foi ao babalaô e ele recomendou à mãe desesperada que fizesse um ebó (oferenda), que agradasse às mães ancestrais.
A mãe de Oxotocanxoxô sacrificou uma galinha, fez uma linda cesta de frutas e flores e a ofereceu aos pés de uma grande árvore, implorando pela vida de seu filho.
Nesse mesmo momento, Oxotocanxoxô tomou seu *Ofá*, seu arco, apontou atentamente e disparou sua única flecha.
A flecha, a única flecha do caçador, abandonou o arco, descreveu um longo percurso no céu e, acompanhada pelo olhar atento da multidão em silêncio, alcançou o alvo.
Atravessou o coração da ave e a matou.
O sacrifício havia sido aceito.
As Iá Mi Oxorongá estavam apaziguadas, elas haviam sido reverenciadas.
O caçador recebeu honrarias e metade das riquezas do reino e, em troca, pediu a liberdade dos outros caçadores.
Os caçadores-presas foram libertados e todos festejaram.
Todos cantaram em louvor a Oxotocanxoxô.
O caçador Oxô ficou muito popular.
Cantavam em sua honra, chamando-o de Oxossi,
Que na língua do lugar quer dizer "O Caçador do povo".
Desde então Oxóssi é o seu nome[75].

[75] Versão do Itan "O caçador do povo que enfrentou o pássaro tenebroso" (Prandi, 2002, p. 20).

4.2.7 Encontro 7: Oxóssi

Tema: Oxóssi, terra-água

Objetivos:

- Consciência dos **elementos estruturantes** do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, natureza no corpo, posturas e alinhamentos;
- Exploração do elemento confluente pulso;
- Aprendizado e vivência das matrizes corporais do Orixá Oxóssi e de suas representações simbólicas no Ato, em conexão com o Itan abordado;
- Trabalhar o gesto simbólico (*Ofá* - arco e flecha), as ações características do Orixá (caçar, procurar, compartilhar) e suas qualidades, como foco, direções e domínio do espaço e precisão.

Oxóssi e Ogum são Orixás complementares vistos como irmãos em muitas passagens míticas dos Itans. Enquanto Ogum é a força civilizatória, que abre o chão com suas ferramentas vindas do fogo e da terra, fincando sua atitude no mundo, Oxóssi é o Orixá que colhe os frutos resultantes desse esforço e os compartilha com sua comunidade. Oxóssi entra na floresta em silêncio. Essa floresta pode ser a floresta em si, mas também simbolizada: o cérebro pode ser visto como uma grande floresta, onde habitam nossos pensamentos, memórias, desejos; o desconhecido a ser desvendado. Oxóssi, apresentado muitas vezes na mitologia Ioruba como o “caçador do silêncio”, instiga-nos a compreendermos o silêncio como necessário para escutarmos a floresta, dos caminhos e direções percorridos com atenção, astúcia e foco. Oxóssi traz o frescor... Ele mira o futuro sem se esquecer do passado.

As aulas dedicadas a Oxóssi e Ogum, bem como as temáticas a serem mobilizadas foram originalmente planejadas para acontecerem em dois encontros consecutivos, com o intuito de enfatizar as relações entre os dois Orixás e deles com a colheita e a caça, respectivamente. Em decorrência das mudanças de planejamento, para acolher a demanda do grupo, essas temáticas foram apresentadas separadamente. As alterações de percurso deram novos contornos aos Encontros, ao estabelecerem outras propostas didáticas para a abordagem de cada Orixá e por corroborarem a necessidade de alternância entre as danças dos Orixás e as demais danças presentes na proposta, como já explicitado anteriormente.

a. Acolhimento:

Nesse dia, percebo a necessidade de retomar o grupo como uma comunidade.

Há grande flutuação nas presenças das participantes, prejudicando um pouco a continuidade e o aprofundamento da proposta da *Dança Terreira*. Optei por começar com uma nova roda de apresentações, onde cada uma diria seu nome e as expectativas que trazia. Propus um jogo simples em uma participante passava uma bola de meia para a outra e quem estivesse com a bola se apresentava novamente, de forma breve, dizendo suas expectativas e vontades a respeito daquela experiência. Era necessário, novamente, estabelecermos um sentimento de "comunidade" e isso, por sua vez, se relacionava diretamente com a temática da proposta daquele dia. Foi interessante fazer uma pausa para ouvir as expectativas em relação aos Encontros.

> *Estou aqui para redefinir meu corpo, traumas, medos, conceitos e produzir axé.* (M. Z. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Estou aqui para aprender, com todas essas mulheres, novos conceitos e passar para frente essa nova visão.* (N. Funcionária. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Estou aqui para aprender, rever conceitos, valores, voltar a ser uma pessoa leve.* (D. J. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Estou aqui para aprender através do corpo, da nossa cultura.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Estou aqui revivendo alguma coisa dos meus antepassados, que agora tem chegado muito forte, quebrando preconceitos.* (R. A. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Eu estou aqui porque tenho muito desejo de mergulhar nessa cultura afro e levá-la para as crianças.* (A. C. S. Arte-educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Estou aqui por algo bem meu, bem egoísta, pra curtir, me sentir bem... para me cuidar.* (C. G. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Estou aqui por várias questões, mas o mais importante é para acessar minha ancestralidade, porque vivemos em um momento no qual tudo o que se refere às matrizes africanas tem sido muito perseguido e essa perseguição me despertou a vontade de saber e conhecer. (A. V. S. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).*

b. Chegança/aquecimento:

Após a roda inicial, nos deitamos no chão de olhos fechados e escutamos os sons próximos e distantes, os externos e os internos. Uma escuta do espaço, dentro e fora de si, e também para sentir como o corpo recebe esse espaço é importante no trabalho com esse Orixá que desperta para a consciência do espaço.

Ainda na escuta, nos concentramos na respiração, então, convido-as a se moverem mudando de posição na duração da expiração e permanecendo em nova posição na duração da inspiração. Pedi que se mantivessem atentas aos apoios produzidos pelo corpo no contato com o chão. Permanecemos na exploração

consciente, evoluindo para experiências com novos apoios do corpo e transitando nos níveis do espaço (baixo e médio) até chegarmos na posição vertical.

Com o objetivo de realizar um trabalho sutil na **Instauração CorpoNatureza** e despertar a consciência de si através da respiração, convido-as a expandirem a escuta do espaço interno e externo, simbolicamente a floresta interna e a externa. Não há pressa, não há certo e errado. Um convite para se perceberem em relação à espacialidade e à construção da verticalidade, passando pelos apoios e articulações e mantendo a conexão com a respiração e com essa imagem da floresta em si.

c. Exploração:

Ainda conectadas à respiração, andamos pelo espaço explorando as direções, com a indicação de desenharmos um trajeto para a inspiração e outro para a expiração, buscando uma qualidade de deslocamento para a inspiração e outra para a expiração e mantendo a atenção nos pés em contato com o chão e nos desenhos de cada trajetória (curvas, retas, diagonais). Reitero a importância de engajar o corpo todo no caminhar, de estabelecer a presença e de acionar a consciência dos chãos do corpo, para esses deslocamentos.

Da caminhada, que começa de forma bem livre, evoluímos para a possibilidade de termos objetivos a alcançar. Partimos para uma exploração do espaço com foco na sequência: “olhar, apontar para uma direção, caminhar na direção apontada”. A experimentação segue até a sequência original evoluir para o gesto de focalizar o alvo, “lançar flechas” no espaço e se deslocar até onde elas chegam, ação que implica o corpo todo. O gesto de lançar flechas demanda um trabalho técnico de oposição no corpo, que gera um impulso e culmina no deslocamento consciente da espacialidade.

Realizando esse jogo no espaço, começamos a acessar algumas das características e qualidades da dança do Orixá Oxóssi, que requerem foco e atenção para desenharem trajetórias no espaço. A ação de "lançar a flecha" implica o corpo todo na medida em que invoca oposições corporais (musculares), além de ser um convite para mantermos o olhar atento às linhas que compõem o espaço. Nessas caminhadas, de maneira espontânea, as participantes formam duplas, trios, quartetos, a fim de lançarem as flechas e se deslocarem na mesma direção, mostrando a escuta do grupo que começa a acontecer. Essa interação me surpreende, pois indica que o grupo está mais atento e aberto à **escuta sensível** do coletivo. Há uma maior atenção para a espacialidade, amplamente explorada a partir da **imagina(ação)** de atirar a flecha e desenhar suas trajetórias.

Figura 42: Atirando a flecha







Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Figura 43: Apontar o espaço



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

d. Ato:

Sem parar a exploração, as flechas lançadas pelo espaço passam a ser moldadas nas mãos, invocando o símbolo do *Ofá* (ver Figura 44), característico de Oxóssi. Então, inicio uma condução que apresenta algumas das matrizes e qualidades do Orixá Oxóssi acompanhadas do enunciado imagético.

Enunciado imagético: Entramos na floresta com calma, pisando no chão de folhas, escutando os pequenos ruídos, mantendo o corpo em estado de alerta, andando com reverência, pisando e sentindo as folhas caídas no chão, a terra úmida, a mata fechada. Rastreamos o que queremos caçar. Minha flecha procura e aponta os caminhos.

Em roda, iniciamos o Ato de Oxóssi em diálogo com essas imagens.

Figura 44: Símbolo do Ofá nas mãos



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Relembro que as palmas das mãos, em boa parte das danças afrorreferenciadas, se mantêm voltadas para o chão e, assim como a sola dos pés, produzem uma base para os braços, um apoio no espaço, e auxiliam a percepção e encaixe das escápulas. As palmas das mãos compõem os chãos do corpo, ao forjarmos o símbolo do *Ofá* em nossas mãos isso fica evidente para as participantes.

Aos poucos, as matrizes de movimento formam o Ato de Oxóssi composto no pulso do ritmo do Aguerê, consagrado a esse Orixá, que apresento às participantes em diferentes versões e acompanhados dos **enunciados imagéticos**.

Enunciado imagético: Oxóssi está no seu cavalo, trotando para dentro da floresta (movimento da cavalgada de Oxóssi), então, ele se apeia do cavalo e procura seu caminho (deslocamento que sugere penetrar o espaço e caçar), recua para escutar os sinais da mata (recuar com o símbolo do *Ofá* nas mãos perto do ouvido), pisa a terra sem fazer barulho, para não espantar a caça (pisar o chão com profundidade, usando conscientemente os apoios dos pés, a articulação dos joelho e as transferências de peso), procura em volta (giro do corpo no plano médio, pelo quadril, de costas), encontra sua caça e atira a sua flecha (escolher uma direção, apontar e atirar a flecha), por fim, busca a sua caça para levar à sua comunidade (pegar a caça, colocar nos ombros, sentir o peso, caminhar com o peso e entregar a dádiva para outra pessoa).











Figura 45: Ato de Oxóssi

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

e. Criação: (Oferenda)

Depois de realizarmos o Ato, nos espalhamos pelo espaço andando com os olhos fechados. Nesse momento, narro alguns trechos do livro "Xirê: ciranda dos Orixás" (Botas, 1997) sobre Oxóssi (ver Guia Agô - Oxóssi, p. 263), com o intuito de oferecer imagens que sugiram explorações de movimento a partir das matrizes. São imagens como: “adentrar a floresta sem fazer barulho”, “buscar o que cada uma quer carregar naquele dia”, “compartilhar com a comunidade a conquista de hoje”, entre outras.

As educadoras são orientadas a deixarem o corpo responder livremente aos estímulos das imagens, fazendo uso, se desejassem, das matrizes dos movimentos vivenciados no Ato de Oxóssi e de outros, que surgissem na investigação.

Nesse momento, há um convite para a **(in)corporação** do que o corpo processou dessa vivência, tanto nos aspectos físicos e dos elementos trabalhados, quanto nas representações simbólicas. Há um convite para entrarem em contato com memórias, pessoais e coletivas, que produzem sentido ao movimento. A figura/arquétipo de Oxóssi, muitas vezes, atravessa memórias ligadas aos povos indígenas originários, aos caboclos e caboclas muito presentes no território brasileiro. Isso revela a entrega das participantes ao universo temático abordado, diminuindo as resistências. Com esse Orixá, a entrega acontece de forma mais fluida do que com Exu, por exemplo. Oxóssi parece ser um universo mais acessível e conhecido, que gera menos estranhamento. Percebo, nessa exploração, uma leveza e uma abertura das participantes para se entregarem à experiência, que até então não havia acontecido. Elas dançam apoiadas nas matrizes, revelando o que foi decalcado no corpo, mas também evocam outras imagens e movimentos, a partir do decalque que foi criado.

> *Eu lembrei da minha mãe: tinha um caboclo. Caboclo Sultão da Mata.* (N. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Fiquei com uma imagem de um chão bem molhado, em dia de chuva na mata, e um entrar com muito cuidado e respeito nesse chão. Tem foco, força e escuta*. (D. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Ao final da investigação, proponho que entreguemos, umas às outras, o que encontramos na jornada da floresta. Foi muito bonito assistir ao que aconteceu: algumas se abraçaram, outras se observaram enquanto se moviam, outras entregaram palavras sussurradas, em um clima de intimidade e cumplicidade inédito no grupo. Nesse Encontro, formamos uma comunidade (nosso objetivo sutil), que é

uma das características associadas à Oxóssi.

f. Assentamento:

Para gerar um momento coletivo, de assentamento da experiência desse Encontro, convido as educadoras a se sentarem em volta de uma grande folha de papel Kraft, no chão, onde podiam escrever palavras e frases, fazer desenhos, que sintetizassem a experiência do Encontro. Comento que podem intervir nas palavras e frases umas das outras, criando novas conexões, desenhando ligações e flechas. Então, proponho como imagem disparadora compormos “uma floresta com imagens, pensamentos, palavras, frases e desenhos”. Para ajudá-las na composição, lanço algumas perguntas:

> “O que eu trouxe para a minha comunidade hoje?”
> “Que dádivas pude compartilhar?”
> “Ao entrar na minha floresta, que memórias eu encontrei?”
> “Ao entrar na minha floresta, que pensamentos carreguei?”
> “Ao entrar na minha floresta, que imagens eu criei ou vi?”
> “Que flechas eu lancei?”
> “Para onde minha floresta me levou?”
> “Que flechas eu ainda quero lançar?”

Depois de escreverem, convido-as a andarem em volta da floresta de palavras construída coletivamente e a se sentirem à vontade para acrescentarem algo, ou intervirem, até que todas estivessem satisfeitas com a criação.

Figura 46: Floresta de Oxóssi





Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Refletindo sobre o Encontro, lembro-me da comunidade que se formou, principalmente, enquanto caminhávamos em círculos em volta das imagens e palavras grafadas no painel *Kraft*, criado ao final da sessão. Houve um grande silêncio naquele caminhar e se estabeleceu uma sensação de reverência, de conexão e encantamento, o qual é visto como manifestação de presença e pertença expressa no "cruzo" do vivido e ao mesmo tempo lembrado, acionado como memória. Um encantamento proveniente da experiência (Bondía, 2014).

Destaco que foi preciso vivenciar os elementos da linguagem da dança afrorreferrenciada da proposta da *Dança Terreira*, para que o (com)partilhamento de conhecimentos sensíveis, dos e nos corpos, fosse possível em união. A criação acontece mais fluída porque as participantes já conseguem acessar o repertório que vem sendo experienciado ao longo dos encontros, sentindo-se mais imbuídas da linguagem e suas características singulares. Foi um Encontro marcante para o grupo, no qual se estabeleceu conexões entre as participantes e também no corpo de cada uma, no momento da **(in)corporação**.

> *Eu vi muita relação com os indígenas, porque Oxóssi, pelo menos na umbanda, tem uma relação muito forte com os indígenas, com os caboclos. Aí teve... não é bem mesmo uma reflexão, mas acho que tem tudo a ver… Antes do Itan, quando a gente estava em volta da oferenda, da partilha, eu senti e vi como se nós fôssemos uma comunidade, uma etnia indígena, vários caboclos, caboclas rodeando, preparando o terreno para o Itan, que a gente precisou escutar para internalizar as questões vividas no corpo… inclusive políticas, enfim… porque Orixá é político. Esse Itan traz pra mim as disputas das etnias, das várias qualidades dos caçadores que querem mostrar quem consegue mais, mas só aquele que se alinha na sua meditação, no seu silêncio, encontra a sabedoria para acertar, porque não é só acertar a flecha é saber onde mirar.* (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

g. Finalização - Escuta do Itan:

Como parte da finalização, narrei o Itan "O caçador que matou o pássaro tenebroso" (ver p. 167).

A escolha de apresentar o Itan no fim da aula foi intencional, pois queria experimentar o que aconteceria se elas escutassem o Itan após a vivência corporal das representações simbólicas gestadas pela narrativa imagética. Percebi que, com a inversão, as educadoras-participantes partilharam mais explicitamente as reflexões provenientes da escuta do Itan, na relação com o que foi experienciado no e pelo corpo, pois naquele momento já tinham se apropriado das imagens, vivenciando-as, e se sentiram mais à vontade para trocarem impressões, sensações e sentimentos.

Considerei a inversão benéfica ao grupo, uma vez que o Itan explicitou o que foi trabalhado na relação com o espaço, com o sentido de comunidade e com a ancestralidade. Schön (2000) destaca no livro “Educando um profissional reflexivo” , que é preciso se despir de conhecimentos tácitos para que a criação ocorra no terreno das incertezas. Senti que isso de fato aconteceu.

> *No Itan, ele* [Oxóssi] *não está sozinho, a mãe está junto, ele tem uma flecha, mas a mãe foi preparar a comida, a oferenda, a reverência… fiquei pensando nessa relação: de uma mãe para outras mães… do agora para a ancestralidade. Uma mãe reverenciando essa ancestralidade feminina, que são as mães ancestrais, então, temos essa reconexão com a ancestralidade, ao mesmo tempo ela vai para o futuro.* (M. Z. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022 – acréscimo da pesquisadora).

h. Fechamento:

Em roda, fechamos o sétimo Encontro em silêncio, com respirações coletivas.

Ao final daquele dia refleti sobre o tempo das sessões e percebi que o grupo precisava de mais tempo em cada Encontro e em cada temática. Afinal, muitas reflexões e sensações são mobilizadas pelas e nas participantes, além de acessarem memórias e sentimentos que, às vezes, ainda não conseguem expor e/ou compartilhar, porque se faz necessário um tempo mais dilatado, para que isso ocorra com qualidade.

Todavia, como fazer com que isso aconteça em uma estrutura pré-estabelecida, com horários e dinâmicas determinados? Com a intenção de minimizar essa dificuldade, muitas vezes, após os encontros, solicitei às educadoras que me enviassem depoimentos, impressões e sensações pessoais, por canais diversos. Entretanto, poucas responderam, talvez, por timidez ou por falta de tempo não puderam me enviar os *feedbacks*, por isso, priorizei as partilhas durante os encontros.

O maior desafio da pesquisa foi conseguir acessar, em um tempo e número de sessões limitado, todas as camadas da consciência de si e das subjetividades mobilizadas pelos encontros. Sinto vontade de permanecer com o grupo, de perguntar mais, de juntas aprofundarmos aquilo que se revelava, mas para que possamos realizar os Encontros temos que atuar dentro das possibilidades e disponibilidades do grupo.

A cada encontro as educadoras se entregam mais às propostas, sobretudo, de criação e investigação. Noto, desde o início, uma facilidade com as propostas de repetição e execução em detrimento das propostas investigativas, mas aos poucos "quebro" a resistência, oferecendo-lhes diferentes recursos para que a criação

aconteça de forma mais espontânea e prazerosa.

> Pra mim ficou o silêncio… (M. Z. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Fiquei com a frase: pedir licença.* (N. Funcionária. Encontros dançantes, SP, 2022).

Ao escutar os depoimentos, percebo que as participantes estão mais à vontade para comporem a roda, partilhando as impressões, sensações e lembranças acionadas. O trabalho com as **CorpoOralidades** afrorreferenciadas requer que os corpos transitem pela linguagem por algum tempo, assim, para que ele aconteça com qualidade, é necessário que a pessoa se inicie na linguagem, despindo-se lentamente do apagamento cultural a que fomos submetidos como povo, para, de fato, acessar as ancestralidades e memórias, que estão para além do aqui agora. A memória corporal aos poucos se revela grafada no corpo presente, mas é necessário tempo para mergulhar nas matrizes e saberes afrorreferenciados, que muitas vezes são desconhecidos das educadoras. Fica explícito que a cada encontro elas vão se aproximando e se apropriando da linguagem, expondo e compartilhando o que esse trabalho mobiliza em cada uma, com maior fluidez e confiança.

Assista “Encontro Dançante: Oxóssi” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 8

ITAN

"Oyá - A mulher que virou ventania"

Todos os dias Oyá ia até o rio se banhar. Chegando lá, retirava sua pele de búfalo, a escondia sob uma pedra e ia ao Mercado, que na cultura Iorubá é a própria vida, onde as pessoas se encontram, trocam e se relacionam. Ela saía da sua condição de encantada para transitar pela vida ordinária.

Um dia Ogum viu aquela mulher deslumbrante no mercado e começou a cortejá-la. Oyá não se interessou por Ogum e o desprezou. Inconformado, Ogum seguiu Oyá até o rio e a viu colocando sua pele e saindo pela floresta. Ogum descobriu o segredo de Oyá.

No dia seguinte, quando Oyá se despiu e seguiu para o mercado, Ogum foi ao rio, roubou a pele de Oyá e a escondeu. Depois, foi ao mercado e começou a cortejá-la novamente e de alguma maneira Oyá percebeu que algo estava diferente, que alguma coisa tinha mudado. Oyá perguntou a Ogum sobre sua pele e ele negou ter pegado qualquer coisa dela.

Oyá, então, concordou em se casar, foi viver com Ogum, mas impôs algumas condições, entre elas, que nunca alguém fizesse alusão ao seu lado animal.

A vida entrou na rotina e Oyá teve nove filhos, por isso, até hoje ela é chamada de Ya Messan (Yá é mãe e messan significa nove), a mãe dos nove; aqui na diáspora ela é Iansã.

O tempo passou e as outras mulheres de Ogum, enciumadas com sua predileção por Iansã, pensaram em uma maneira de descobrir o segredo daquela mulher. Então, um dia embebedaram Ogum e o fizeram contar a elas o mistério.

Imediatamente, elas começaram a caçoar: "Que cheiro é esse aqui nessa cozinha?", "Nossa! Como tem mosca aqui hoje!", "E aquelas pegadas ali... são de B...".

Oyá começou a ficar furiosa e revirou cada canto da casa até encontrar a sua pele de búfalo no fundo de um buraco sob uma pedra. Ela a vestiu e como animal, que era, saiu em disparada, bufando e rasgando a barriga de todas as mulheres que encontrava pela frente. Ela só se deteve quando viu seus filhos, então, se aproximou e os afagou como búfalo que era. Antes de partir, deixou com eles seu par de chifres, dizendo que, sempre que precisassem, bastaria baterem um chifre no outro, que Oyá viria ao seu socorro como ventania.

Oyá saiu em disparada pela floresta e virou vento, saiu pela floresta e se tornou ventania[76].

[76] Versão do Itan "Oiá transforma-se em búfalo" (Prandi, 2001, p. 297).

4.2.8 Encontro 8: Oyá

Tema: Oyá (Iansã)/ar e fogo.

Objetivos:

- Consciência dos **elementos estruturantes** do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, natureza no corpo, posturas e alinhamentos;
- Consciência e exploração dos **elementos confluentes**: pulsos, impulsos;
- Aprendizado e vivência das matrizes corporais do Orixá Oyá e de suas representações simbólicas no Ato, em diálogo com o Itan abordado;
- Explorar o espaço flexível, transferências de pesos e projeção do corpo em movimento no espaço;
- Extensões do corpo: saias e lenços;
- Experimentar diferentes qualidades e características de movimento, a partir das imagens do búfalo e da borboleta (animais associados a Oyá), na relação entre braços, osso esterno e cintura escapular (asas);
- Criação e exploração de movimentos na conexão entre repertórios adquiridos e repertórios pessoais de cada educadora-participante.

a. Acolhimento:

Iniciamos o oitavo Encontro rememorando imagens e sensações mobilizadas no encontro anterior.

b. Chegança – Instauração CorpoNatureza:

Com todas em pé e em roda, conduzo um exercício de mobilidade de tronco, escápulas e braços. Instauramos o **CorpoNatureza** a partir dos **elementos estruturantes** e **confluentes**, localizando cada elemento da natureza em uma parte do corpo, com foco no trabalho com o elemento ar e a cintura escapular. Por meio da imagem de “raízes que adentram o solo”, enfatizo os pés enraizados no chão, sugerindo a seguinte exploração: “imaginem seu corpo como uma árvore e que uma ventania move seu tronco (coluna vertebral), galhos e folhas (braços e mãos)”. Com essa imagem exploramos a mobilidade do tronco e dos braços sem perder os apoios dos pés e a firmeza das pernas.

Em seguida, trago a **imagina(ação)** de “rasgar o peito”. Então, para manifestar a conexão do esterno e da respiração com o elemento ar, apoiamos os dedos sobre o esterno e fazemos o gesto de abrir ou rasgar o peito, no sentido excêntrico (do centro para fora). O toque ajuda a intenção de abrir o peito, de mover a cintura

escapular, expandindo-a pela respiração.

Figura 47: Rasgar o peito



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

> *O vento, quando ele vem, é sobre você se permitir, se permitir ir com ele. Eu tive dificuldade nessa parte, como se eu não me permitisse acessar essa parte [a educadora fala o tempo todo apontando para o centro do peito, em clara referência ao osso esterno, centro das emoções] e então eu me enrijeço. Estou sentindo ainda muito aqui [mão no peito] presente. Preciso me permitir muito a esses ventos, a ser mais flexível comigo.* (A. C. M. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022 – acréscimos da pesquisadora).

Na sequência, a proposta de "mover-se com o vento" aumenta a intensidade, sugerindo uma intensa exploração em deslocamento pelo espaço. Com o vento se deslocam, para se enraizarem em outro lugar. Há a proposta de se moverem no espaço pelo impulso e, depois, se enraizarem usando o peso e os apoios e intercalando as duas possibilidades (deslocamento e enraizamento). A intenção é provocar uma exploração que produza uma variação entre equilíbrio e desequilíbrio, entre controle e descontrole; que torne flexível o espaço a partir da imagem do vento/ventania e que permita aos impulsos moverem e projetarem o corpo pelo espaço.

A exploração convida as participantes a experienciarem o “descontrole” do

corpo no espaço, entretanto, foi difícil chegarem a uma qualidade de movimento não mimética, que tivesse veracidade e se mantivesse aliada à proposta. Percebi que, para a maior parte do grupo, “perder o controle” se tornou algo muito desafiador, então, não conseguiam se colocar na experiência deixando-se levar pelos impulsos do movimento. De fato, esse é um disparador que exige domínio e conhecimento corporal, por isso facilmente caímos na imitação do que seria um fluxo livre dos movimentos no espaço.

(Re)pensar: Frente a essa dificuldade, entendo que para propiciar a sensação que eu desejava seria preciso convidar as educadoras a trilharem outro percurso.

c. Exploração:

Propus uma corrida como novo dispositivo. Em duplas, uma das participantes posiciona sua mão no quadril da outra e a empurra pelo espaço. Com esse apoio, elas são instigadas a correrem com e a partir do impulso que provém da colega; a correrem com o corpo todo; a correrem sentindo o impulso, o vento, abrindo os braços e se entregando ao impulso, que a outra participante aciona no corpo de quem está sendo conduzida. Esse exercício, que parece uma brincadeira de criança, proporcionou uma experiência com o impulso, com a projeção do corpo no espaço, além de tornar consciente o quadril e o centro do corpo como estruturas de ancoramento, que auxiliam o deslocamento pelo espaço, com fluidez e sem perder as bases.

Aproveitando o prazer explícito que as corridas proporcionaram às participantes, incluí alguns lenços nessa brincadeira. Correndo pelo espaço com as mesmas indicações do exercício anterior, a pessoa conduzida carrega um lenço com as duas mãos. O objeto ajuda a percepção dos braços durante a corrida, já a imagem de "asas" auxilia a percepção das escápulas e das mãos. A informação de que Oyá é um Orixá associado à borboleta colabora para a qualidade mais fluida das corridas.

Assim como as saias, qualquer objeto que se torne uma **extensão do corpo** ajuda quem dança a se aproximar da qualidade desejada. A pessoa tímida ou receosa, ao colocar sua atenção nesses objetos, muitas vezes, leva ludicidade à proposta original. Além disso, a relação com o objeto extensor do corpo permite um novo estado de exploração para a pessoa.













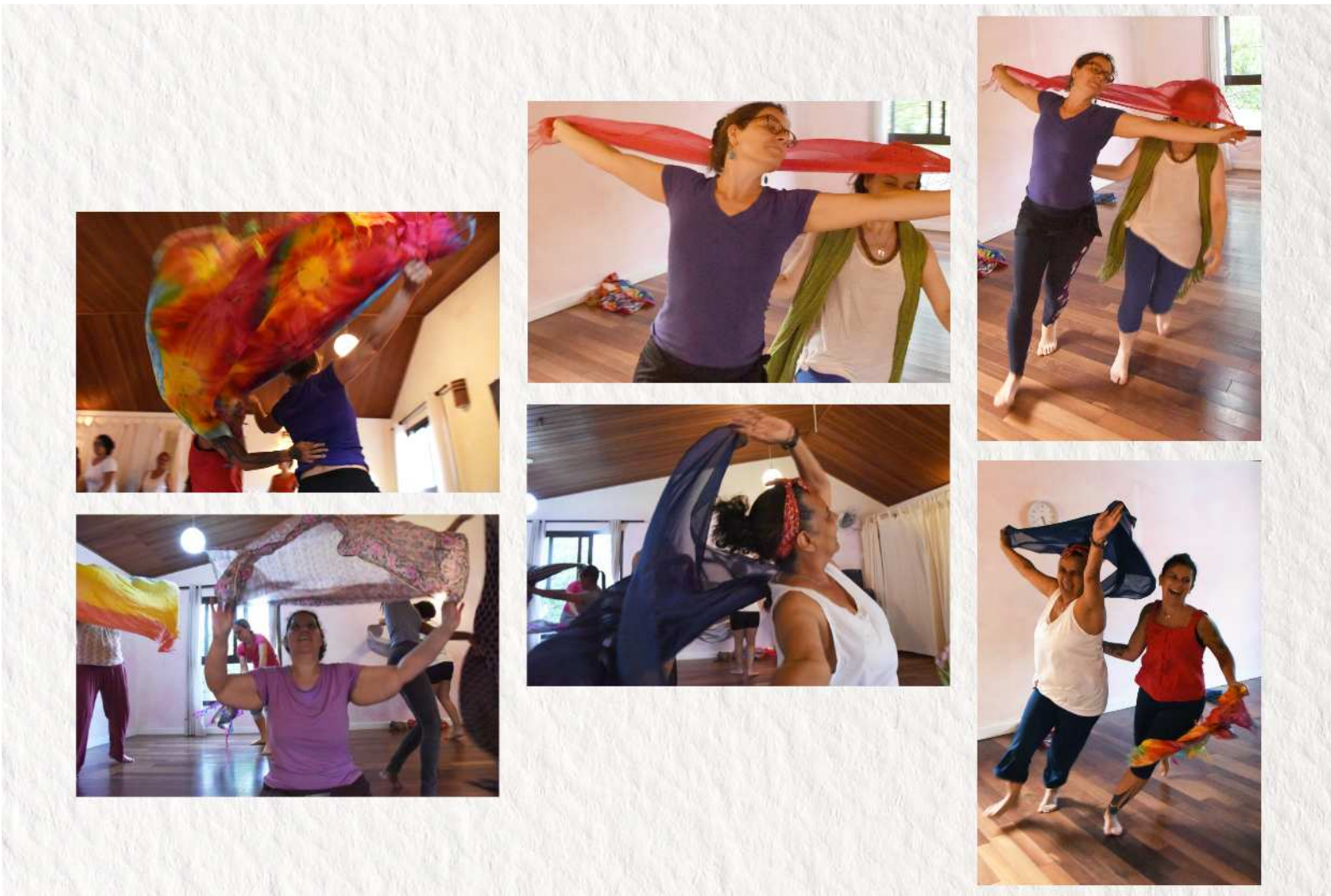
Figura 48: Correr e voar

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

Depois de perceber o quanto as participantes se envolveram nas corridas com o lenço, sugiro uma exploração individual do objeto a partir de sua manipulação. A exploração do espaço e do corpo por meio de um objeto extensor do corpo ajuda a participante a se entregar ao acontecimento, pois "retira o foco do corpo", convidando-o para a experiência. Corpo e objeto se fundem numa brincadeira que aciona as qualidades desejadas para o corpo e para o movimento, neste caso, a qualidade do vento na fluidez de tronco e braços, no impulso e no deslocamento constante.

Para alcançar o objetivo do Encontro, era importante que as qualidades do “ventar”, do impulso e do fluir fossem vivenciadas antes do aprendizado do pé de dança específico de Oyá. Desse modo, o aprendizado estaria imbuído das sensações e qualidades acionadas e não se daria apenas pela forma. Os lenços e os exercícios anteriores prepararam o corpo das educadoras com a qualidade de movimento necessária ao aprendizado do pé de dança do Orixá, a seguir.

Figura 49: Asas



Fonte: Encontros Dançantes- Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

d. Ato / Pé de dança:

Em roda e sem perder o que foi acionado no corpo, aos poucos apresento as matrizes de movimento de Oyá ainda com os lenços. Durante esse movimento, os lenços-asas se transformam em saias e iniciamos o aprendizado do Ato de Oyá, no qual os movimentos do Orixá alternam diferentes deslocamentos, gestos e qualidades. Os passos são gradativamente revelados até comporem uma "narrativa", a qual deve estar amparada nos **enunciados imagéticos** compartilhados na oralidade.

Enunciado imagético: fazer e espalhar o vento, seguir com o vento, retornar guardando um segredo, flutuar com asas de borboleta, se afastar do que não quer, transformar-se em búfalo, sentir o peso e a terra e correr com a manada.

Borboleta e búfalo: A dança de Oyá proporciona qualidades de movimento diferentes a partir de mesma temática. Quando Oyá se transforma em borboleta e em búfalo, animais a princípio antagônicos, ela nos convida a experimentar no corpo as qualidades de vento e de terra, de leveza e de força, porém, sem perder os impulsos e os deslocamentos pelo espaço. Oyá é a senhora das possibilidades, é a brisa, o vento, a ventania e a tempestade. Sua dança traz essas experiências corporificadas em gesto e em como ela usa o espaço. Nesse sentido, proponho que as participantes transitem pelas qualidades de búfalo e de borboleta, experienciando suas diferenças, no e pelo corpo, e conhecendo as sensações e sentidos que cada uma proporciona.

> *Pra mim foi uma surpresa o búfalo, porque eu não conheço… tô conhecendo agora… Eu pensei no começo: nossa que legal, que Orixá leve, gostoso e, de repente, tum! eu falei: Nossa! o que é isso? Que força é essa? Foi uma surpresa, veio esse peso. Me levou a refletir que precisamos ter esse equilíbrio, não pode ser o tempo todo leve, senão saímos voando por aí. Foi muito legal saber se reconhecer, saber ser o búfalo e a brisa.* (D. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).









Figura 50: Ato de Oyá

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

e. Criação:

Convido cada uma a explorar essa movimentação através de uma improvisação guiada, podendo ou não usar os lenços. Solicito que, à sua maneira, cada uma crie um diálogo das matrizes corporais apreendidas com aquilo que já carrega ou que descobriu. Para realizar a improvisação, apenas três consignas:

1. É necessário que haja deslocamentos;
2. Usar e transitar por diferentes qualidades de movimento: forte e fraco; rápido e lento; fugaz e contido; búfalo e borboleta; brisa e ventania;
3. Relacionar-se de forma presente e consciente com a respiração.

Narro trechos do livro "Xirê; ciranda dos Orixás" (Botas, 1997), a fim de compartilhar imagens para auxiliar a improvisação (ver Guia Agô - Oyá, p. 282). A improvisação é finalizada com todas em roda, balançando os lenços, se abanando, fazendo vento juntas. Depois, os lenços são jogados para cima e caem no chão.

Essa improvisação teve um bom engajamento das participantes, que transitaram pelas imagens, matrizes e qualidades. Búfalos e borboletas dançaram pelo espaço e, nesse momento, o (in)corporar se deu no diálogo entre o que havia sido vivenciado e as singularidades de cada uma, seus “moveres” e gestuais despertados pelas qualidades do vento.

f. Fechamento/assentamento:

Após a vivência das imagens, matrizes e qualidades, no e pelo corpo, mais uma vez propus a escuta do Itan “Oyá - A mulher que virou ventania” (ver p. 183).

Todas estão andando em círculo em volta dos lenços. Esse é um fluxo de Oyá, deixei que ele continuasse circulando entre as educadoras. Comecei a contar o Itan em movimento, com os gestos que surgiam em meu corpo durante a narração e que, muitas vezes, reverberavam como ecos entre elas. Era como se juntas contássemos o Itan em gesto e movimento. Esse foi um dos momentos mais bonitos desses Encontros.

Foi surpreendente ver as educadoras improvisando com gestos e movimentos acionados por esse fluxo e pela escuta do Itan. Essa experiência também me influenciou, ecoando entre todas nós, que nos tornamos sujeitos da experiência em Dança (Andrade; Godoy, 2018). Ainda não havia contado um Itan ao mesmo tempo em que dançava os gestos e as imagens, essa experiência me convidou a estar atenta ao texto e a fluir durante e com a fala. Em uníssono, as participantes atualizavam esses gestos e falas, numa grande coreografia improvisada coletivamente. Dançamos juntas.

Ao final da narração do Itan, a movimentação coletiva foi cessando

naturalmente, restando apenas impulsos com os quais me alimentei. No centro da roda, brinquei improvisando uma coreografia no fluxo que se formava com o grupo, tudo em silêncio. Recebia esses gestos e impulsos, criava e devolvia a elas, que os recebiam e (re)criavam... Assim, dançamos as imagens e sensações por algum tempo, em um diálogo criativo, vivo e poroso. Aos poucos, os movimentos pararam, restando apenas os gestos das asas da borboleta que todas fazíamos. Por fim, o fluxo se esgotou suavemente. Ainda em roda, com um leve balanço/desequilíbrio entre nós e uma brisa que ainda soprava, finalizo retomando a imagem das raízes que saem dos pés. Assim, acalmamos a ventania, o vento que tanto nos tirou do lugar, em busca da consciência do eixo, da verticalidade e do equilíbrio.

Respiramos juntas em uníssono e em roda.

Começo a cantar uma cantiga de Oyá. Cantar sempre foi um desafio para mim e fazer isso naquela roda foi ainda mais desafiador. Começo a cantar e imediatamente as educadoras cantam comigo. Naquele momento, me senti amparada, imersa na experiência com elas, naquilo que o Encontro nos proporcionava e percebi que ele havia nos movido profundamente.

Por estar imbricada na pesquisa ela me modificou também. Estar em roda e me permitir ser afetada pelo encontro é pisar um terreno de incertezas, de areia movediça, mas que me proporciona novas possibilidades de atuar como uma educadora comprometida com o *practicum* reflexivo (Schön, 2000).

Depois da canção, um longo silêncio, então, abro a fala para que as participantes compartilhem seus depoimentos e impressões e para algumas reflexões.

Uma questão que se mostra é: como nos permitirmos sair do contorno, sair do controle? Esse é o grande convite de Oyá: encontrar as possibilidades que existem fora do conhecido. Permito-me fazer uma reflexão: temos vivido, como sociedade, um excesso de limites e de contornos. Fazendo uma aproximação livre com a temática deste estudo, é como se vivêssemos um excesso de Ogum, que é positivamente presente ao favorecer as tecnologias que abrem caminhos, mas ele também é excesso de contornos, de telas, de algoritmos, de enquadramentos; excesso de estrutura, de osso, de esqueleto.

Oyá nos pede para esquecer um pouco desse osso, ela nos convida a flexibilizar, a nos apoiarmos no ar, no fluxo da respiração. Como poderíamos colocar ar nesse osso? Como pensar mais nos espaços e fluxos do corpo?

Esse movimento, esse vento, quer ir pra todos os lados ao mesmo

> *tempo… parece que sempre tem um agito. Mesmo quando ela está de borboleta há um agito, até quando ela acalma está movendo, é um convite ao mover-se o tempo todo.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Fiquei bem impactada com a imagem dessa fúria, desse ser furioso que sai destruindo, mas que tem o momento que para [se referindo ao Itan], olha... acaricia. Para e cessa, a minha fúria está para o que precisa estar. Isso me levou ao pensamento de que é preciso ter fúria e destruir, às vezes, mas se recolher e dizer: olha, quando precisar eu volto.* (T. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022 – acréscimo da pesquisadora).
>
> *Tem um lugar de Oyá que sempre sinto como se ela estivesse me rasgando por dentro, muito desafiador e ao mesmo tempo muito bom, porque precisa rasgar. Esse Itan, pra mim, fala de uma violência contra as mulheres, de um desrespeito e de como é preciso, às vezes, essa violência, desse empoderamento, da gente falar: você não vai me desafiar, tirar meu segredo. É preciso leveza e fúria. Sinto Oyá muito vento, mas muito fogo também, de transmutação e transformação. Também compartilho que conto esse Itan para as crianças e canto uma música no final, que quero cantar pra vocês. [Ela canta a música].* (L. B. Arte-educadora. Encontros dançantes, SP, 2022 – acréscimo da pesquisadora).

Ao final também surgem perguntas sobre os movimentos: uma educadora indaga se há alternância das mãos no movimento que representa o chifre do búfalo, que fizemos no Ato, e eu respondo que há alternância da palma, para baixo e para cima, somente de uma das mãos. Aproveito para perguntar a elas porque isso ocorre e, imediatamente, reconhecem ser uma alusão ao movimento de cortar, muito explícito no Itan. Essa percepção mostra o desenvolvimento de uma leitura mais apurada dos gestos antes tão enigmáticos e desconhecidos para elas.

Outra participante me pergunta sobre o movimento das pernas, que percebe ser semelhante ao movimento de Oxóssi. Fico surpresa novamente, pois revela maior refinamento do olhar e da percepção das matrizes de movimento que compõem a linguagem das danças afrorreferenciadas. Aproveito esse interesse para explicitar que, se olharmos mecanicamente, a matriz de movimento de alguns Orixás é a mesma, porém, a qualidade com que são executadas é diferente. Para uma compreensão prática, indico que façamos o movimento com as duas qualidades, de Oxóssi e de Oyá. Destaco que isso é uma característica da dança dos Orixás: matrizes de movimento semelhantes, no mesmo ritmo (no caso um Aguerê – ritmo dançado por Oxóssi e por Oyá), são executadas com diferentes qualidades, acompanhadas de diferentes gestuais, que representam diferentes narrativas e se transformam de acordo com o Orixá representado.

Nesse momento, sugiro retomarmos à **Instauração CorpoNatureza** nos

elementos da natureza nas partes do corpo: terra nas pernas, água no centro/quadril, ar no peito e membros superiores, e fogo na cabeça. Percebemos como os gestos simbólicos de cada Orixá se relacionam com um dos elementos e as partes do corpo a eles associadas: os gestos de Oxóssi são realizados com a palma da mão voltada para o solo, na altura do quadril, e estão relacionados aos elementos água e terra; os gestos de Oyá ocorrem na altura do peito, do esterno, com as palmas da mão se movendo com uma qualidade aérea, em referência ao elemento ar (ver **Figura 11** e **Figura 12**).

A partir dessa experimentação, evidenciamos como os elementos da natureza representados pelos orixás estão inscritos nas posturas, movimentações e gestuais que cada Orixá vai desenhar em sua dança. Foi muito positivo notar como as participantes estavam atentas a essas qualidades, gestos e matrizes, demonstrando interesse em desvendar aquilo que está “dentro do passo”, buscando compreender o que cada Orixá narra em seus gestos e as características que o movimento expressa. Depois disso, novamente abrimos a roda para as partilhas.

> *Acho muito lindo a forma como você consegue aproximar a dança dos Orixás, a dança de terreiro, dentro da sua metodologia, para pessoas que conhecem e para as que não conhecem esse universo, para quem tem experiência com corpo ou não. Os exercícios que você traz, que são tão simples, mas que fazem toda a diferença, como esse de correr (…) é tão simples porque é uma brincadeira, mas traz uma mecânica que ajuda a gente a entender e interiorizar o que vamos trabalhar e é lúdico*. (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

> *Sinto que estamos pintando um quadro: pintamos um pouco do chão com terra, depois a água, agora o ar, tudo dá gostinho de quero mais… quero que a gente possa continuar ano que vem, o ano todo.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Ao escutar essas partilhas, retomei a importância de, como educadoras, não ficarmos somente presas aos passos e/ou formas. Muitas vezes, nos espaços de formação, vejo educadores(as) reproduzindo passos sem acionarem ou se atentarem aos sentidos, às histórias e memórias daquele gesto e/ou movimento. Nessa conversa, algumas educadoras falaram da importância de encontrarmos caminhos didáticos e lúdicos para lidarmos com o preconceito em relação às danças afrorreferenciadas, sobretudo, a dos Orixás, que muitas vezes não são bem recebidas por comunidades de estudantes e/ou educadores.

Corroboro a percepção desses desafios, porém, ao mesmo tempo em que precisamos encontrar caminhos, reforço a importância de não "camuflarmos" o tema, de não descaracterizarmos a CorpoOralidade, na qual estamos ancoradas. É necessário nomearmos a dança afro-brasileira, a dança de Orixá, tal como elas são,

para que, como educadoras, possamos contribuir na construção de um caminho de maior aceitação, de reconhecimento dos saberes ancestrais.

Esse Encontro movimentou muito o grupo, com muitas inquietações e reflexões. O ensino da linguagem das danças afrorreferenciadas parece prescindir desse tempo de contato, vivência, assentamento, maturação e elaboração. É um trabalho que move camadas subjetivas profundas, acessa memórias e quebra preconceitos, inclusive de movimentação, uma vez que, infelizmente, essas fisicalidades não fazem parte de nosso imaginário como outras linguagens de dança mais midiáticas.

É necessário um tempo para o corpo se aproximar desse vocabulário físico e imagético, depois um tempo para que o vocabulário se acomode nele. Junto a isso, há também as camadas mais subjetivas, que esses movimentos nos possibilitam acessar; camadas de emoções, de sensações e de memórias tanto motoras quanto ancestrais.

Assim, apesar do contorno delimitado pelo curto tempo, nesses Encontros, me permiti acreditar que esse campo se configurou como um trabalho que lançou sementes para o futuro, ao propor **um deslocamento das concepções de corpo até então assentadas, para uma compreensão encarnada de que o saber está sediado no corpo, ampliando não só o acesso a outros saberes, mas sobretudo a outras formas de saber.**

> *Foi intenso… nos tirou de muitos lugares para nos colocar em outros.* (T. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *Foi uma coisa de querer movimentar para todos os lados, ao mesmo tempo, teve muito movimento.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).
>
> *(...) ao dançar uma matriz e se permitir transitar nas imagens, sensações, emoções despertadas por tais dinâmicas as/os dançarinas/os experimentam uma potência única, até então desconhecida. Ocorre, no entanto, que aquele 'diferente' e nunca experienciado pode soar familiar, embora não haja uma memória nítida sobre uma vivência pontual com a matriz experimentada e seu contexto.* (Jorge; Cálipo, 2022, p. 204)

Assista "Encontro Dançante: Oyá" pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 9

ITAN

"Nossa Senhora do Rosário"

Na época da escravidão, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os pretos e pretas viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a Senhora das águas.

O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma igrejinha para ela e a enfeitassem muito.

Depois de construída a capela, o "sinhô" reuniu seus pares brancos, fizeram uma grande festa com banda, comidas e fogos de artifício no céu, retiraram a imagem do mar e a colocaram no altar.

No dia seguinte, o templo estava vazio e a santa boiava nas águas de novo.

Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os negos tentassem resgatá-la.

Os primeiros a se dirigirem ao mar eram do Congo. Eles se enfeitaram com cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa.

Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou.

Os mais velhos, então, se apresentaram, cortaram a madeira, fizeram três tambores com os troncos das árvores, os candombes sagrados, e os recobriram com as folhas de inhame. Reuniram o grupo e, cantando e dançando, percutindo seus bastões, entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, sua dança e seus cânticos, cativaram a santa, que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos, negros e brancos, cantaram e dançaram para celebrá-la[77].

[77] Uma versão das muitas contadas e cantadas pelas comunidades de congada e moçambiques. Minha adaptação se apoia na versão de Leda Maria Martins (2021, p. 118), do livro "Performances do tempo espiralar".

4.2.9 Encontro 9: Moçambique de Bastão

Como dito antes, além das danças dos Orixás, este estudo teve necessidade de buscar outras manifestações tradicionais que corroborassem os percursos de formação propostos às educadoras, a partir das matrizes e saberes afrorreferenciados. Entretanto, essa aproximação não visava a uma investigação profunda dessas manifestações, que possuem muitos saberes, pois isso seria campo para outras pesquisas e dissertações. A *Dança Terreira*, em seus percursos didáticos, dialoga com as manifestações tradicionais das Orixalidades (Silva, 2022) e outras danças tradicionais afrorreferenciadas, desse modo, propicia, para o corpo e por ele, um mergulho nos saberes encorpados afrorreferenciados de diversas manifestações.
Tema: A coluna vertebral, o eixo do corpo, verticalidade. Moçambique de bastão.
Objetivos:

- Consciência dos **elementos estruturantes** do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, elementos da natureza nas posturas e alinhamentos corporais e coluna-mastro;
- Exploração dos **elementos confluentes**: pulsos;
- Proporcionar a percepção da coluna vertebral como eixo, de sua relação com a verticalidade, e acionar a imagem da coluna-mastro;
- Aprendizado e vivência das matrizes corporais do Moçambique de bastão para o desenvolvimento da verticalidade;
- Explorar as representações simbólicas do mastro e a bandeira como possibilidades de criação;
- Extensões do corpo: bastão.

a. Acolhimento (em roda):

(Re)pensares: Tivemos uma pausa de duas semanas em nossos Encontros dançantes, primeiro, porque contraí COVID-19, ocasionando o cancelamento de um deles e, em seguida, devido a uma emenda de feriado das participantes, que decidiram não realizar o encontro. Essas pausas e interrupções afetam o processo, assim como a flutuação da presença de algumas educadoras. Frente a isso, resolvo iniciar o encontro retomando o que já havíamos vivenciado a partir de uma breve retrospectiva das temáticas experienciadas, principalmente, porque algumas participantes, ausentes nos últimos encontros, retornaram naquele dia. Fizemos isso partindo da imagem proposta por uma das participantes, que consistia em

imaginarmos um quadro no qual pintávamos os elementos da natureza, da terra até o fogo, dos pés até a cabeça, em relação aos conteúdos e temáticas abordados. Iniciamos relembrando a terra e sua relação com os pés, tão abordada no trabalho com a temática de Exu e o Coco de roda; depois o elemento água e a relação com o quadril no trabalho com Oxum e Jongo, o ar na relação com o tórax e o trabalho de Oyá, e assim por diante.

b. Chegança:

Figura 51: Flor de bastões



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Os bastões de madeira ocupam o centro do espaço, formando um desenho de flor (Figura 51) e com isso, de certa maneira, cria-se um ritual para a chegada das participantes. Compartilho imagens da coluna vertebral retiradas do livro “Anatomia para o movimento”, de Blandine Calais-Germain (1991) e, depois, apresento fotografias de mastros de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário, do livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete”, de Graziela Rodrigues (1997). Peço-lhes que observem as imagens e que as comentem.

Uma das educadoras-participantes, ao observar as figuras, comenta sobre a configuração anatômica da coluna vertebral, que na base possui ossos maiores, que diminuem conforme ela se prolonga na verticalidade, e faz um paralelo com a figura

do mastro das outras imagens. Outra educadora comenta sobre a imagem do mastro de São Benedito, que possui divisões, gomos, os quais lembram as vértebras da coluna, mencionando o fato da coluna ligar membros inferiores aos superiores como o mastro liga terra e céu. Ela também comenta que na imagem, ao fundo, há prédios que poderiam ser vistos como as "colunas da cidade" e chama nossa atenção para a presença de um moçambiqueiro com um bastão, que toca o mastro maior, numa relação entre o eixo do indivíduo com o mastro (eixo) coletivo.

Figura 52: Moçambique de bastão



Fonte: Rodrigues, 1997, p. 42. **Fotografia:** Eustáquio Neves

As observações e aproximações compõem um ambiente de reverência à coluna-mastro, que carrega muitos sentidos e significados (Bodía, 2014) e também explicita como as participantes estão mais acordadas para a leitura simbólica da anatomia que é proposta na Dança Terreira. Então, proponho que olhemos o bastão, que está a nossa frente, e que façamos um exercício de aproximação desse objeto com a nossa coluna vertebral.

O bastão, no contexto da dança tradicional do Moçambique, é uma **extensão do corpo** e pode ser visto como um mastro individualizado, com o qual se estabelece a conexão: mastro - coluna – bastão. Essa conexão, que pretendo acionar no Encontro, é a chave desse processo, pois possibilita às participantes trabalharem a consciência do eixo na verticalidade. Percebo a necessidade de uma breve contextualização sobre o Moçambique de bastão antes de começarmos a prática, então, permanecemos em roda enquanto apresento suas principais características, os locais onde está mais presente, os momentos do ano em que são realizados os festejos, a relação com a devoção aos santos católicos e as irmandades negras que a salvaguardam (ver Guia Agô – Moçambique de bastão, p. 302).

c. Instauração CorpoNatureza (Ará Ayê):

Em roda e em pé, iniciamos a Instauração do CorpoNatureza, passando pelos **elementos estruturantes** (chãos do corpo, posturas e alinhamentos) e pelos confluentes antes de pegarmos os bastões.

d. Exploração:

Depois da **Instauração CorpoNatureza**, iniciamos a exploração da coluna vertebral com os bastões das seguintes maneiras: na relação de espelhamento entre bastão e coluna; absorvendo o simbolismo do mastro votivo no corpo e pelo corpo, em que as partes inferiores se ligam à terra e as superiores ao céu; e explorando as

Figura 53: Espelhamento bastão-coluna



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

possibilidades de movimento do eixo do corpo, bem como os equilíbrios e desequilíbrios dessa interação.

Convido cada uma para ir até a “flor de bastões” e pegar um deles. Nesse momento, uma reverência se instala, há sobriedade nessa ação, instaurada anteriormente e agora sustentada. Desde esse momento, o bastão se torna o espelho da coluna vertebral de cada uma e a conexão coluna-mastro é estabelecida individualmente. Voltamos para a roda portando o bastão verticalmente e pulsando os joelhos, com atenção à essa articulação e convocando a presença do eixo do corpo.

Evoluímos para um deslocamento pelo espaço, em que intercalamos momentos do pulso vertical com outros de exploração livre da coluna vertebral, em espelhamento com o bastão. Com isso, desenvolvemos consciência rítmica, de peso e de presença. Em seguida, brincamos de lançar os bastões em duplas, para uma maior interação do grupo e investigamos: peso e leveza, pulso e impulso desde o centro do corpo, entrar e sair do chão etc. Essas ativações no corpo trazem alguns dos princípios técnicos da matriz de movimento da dança do Moçambique.

> *Sinto que estou saindo conectada, parece que tem um fio puxando aqui para cima [faz um gesto como se puxasse um fio do topo da cabeça para o céu] e outro para baixo, conectada na terra e no astral*. (D. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022 – acréscimos da pesquisadora).

e. Pé de dança:

Em roda, apresento o pé de dança do Moçambique às participantes, que aprendem ao imitá-lo, e mostro alguns manejos simples do bastão, mantendo o trabalho de ritmo, pulso, centro e eixo.

Mesmo que o pé de dança não seja absorvido integralmente, ou aprendido em sua totalidade, com desenvoltura e/ou qualidade técnica, há um trabalho com eixo, coluna e pulso acontecendo e isso é o mais importante: perceber a relação da coluna-mastro, a oposição no diálogo terra-céu, peso-leveza. Algumas educadoras suavizam o pé de dança devido a lesões prévias e as oriento a amenizarem o impacto e a focalizarem os princípios do movimento, que acontecem na relação do bastão com a coluna, associado a um micro impulso do centro às extremidades, da terra para o céu, no sentido vertical, que pode ser feito mesmo sem estar com o pé de dança totalmente realizado.

Vale ressaltar que o pé de dança do Moçambique pressupõe a consciência da síncopa, espécie de tempo não tempo ou “a batida que falta” (Martins, 2021, p. 85). A síncopa é a mãe da ginga, ela desafia o vazio, preenchendo-o de sentidos, conferindo

singularidade ao pé de dança do Moçambique. Porém, em apenas um encontro, seria exigir demais que houvesse uma apreensão desse conteúdo com consciência, por isso, me ative à coluna-mastro e aos pulsos verticais do Moçambique.

Aos poucos evoluímos para manejos de bastão em duplas, quando as participantes interagiram através de desenhos coreográficos percurtindo com os bastões por sua vez **extensão do corpo**. Os manejos convocam concentração e domínio rítmico e, para além disso, é necessário que os princípios estejam ativados para que os manejos não sejam apenas um bater de bastões, para que o movimento nasça no centro do corpo e se desenhe no bastão, da terra para o céu, de dentro para fora.

Figura 54: Portar o bastão e aprender o pé de dança



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.









Figura 55: Manejos de bastão em duplas

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

f. Desenhos coreográficos:

Experimentamos algumas evoluções no espaço a partir de desenhos coreográficos inspirados em algumas guardas (grupos) de Moçambique, que observei ao longo dos anos de pesquisa. Os desenhos possuem inúmeras variações e manejos, requerendo e desenvolvendo um trabalho consistente de domínio rítmico e espacial.

Figura 56: Desenhos coreográficos



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

g. Criação (oferenda):

Propus um processo de criação às educadoras-participantes. Muito imbuída do trabalho realizado até aquele momento, sugeri uma partilha, em duplas e/ou quartetos, na qual elas criariam sequências contendo:

1. relação bastão-eixo, coluna-mastro;
2. deslocamentos e direções;
3. manejos;
4. desenhos espaciais livres.

As educadoras se envolveram com afinco na criação dessas oferendas e, em clima de descontração, apresentaram umas às outras suas criações. Muitas trouxeram matrizes de movimento vivenciadas nos encontros anteriores, para

conversarem com os princípios experienciados no Moçambique. Houve um engajamento positivo na proposta na medida em que conseguiram criar e compartilhar o que haviam experimentado.

Figura 57: Criação a partir dos manejos de bastão



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

> *Gostei muito do momento de criação, que você propôs hoje, porque pudemos trazer a nossa maneira, a nossa partitura, o nosso jeito de fazer e elaborar e nos coloca em lugar de desestabilização positivo. Isso é descolonizar, quebrar paradigmas para nos tornarmos autoras da nossa história.* (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

h. Assentamento:

Em roda, ritualizamos o fechamento simulando o derrubamento do mastro: amolecemos o corpo, balançamos o bastão até o colocarmos novamente na terra, então, deitamos no chão e escutamos o nono Itan, que acompanha as guardas de Moçambique e as Congadas. Essa história possui muitas versões e oferece fundamentos importantes para essas comunidades. Contei uma versão reduzida (ver p. 196) e simplificada, para as educadoras, a fim de coroar a experiência vivida no corpo.

Figura 58: Derrubamento do mastro



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

> *Eu nunca tinha tido contato com essa dança e senti muita vontade de chorar sem saber o que me emociona tanto, já que não tenho referência. Mas acho que hoje, depois de dançar e escutar essa história no final, que traz esse mar, essa água como condutora dessa devoção e de tantas ancestralidades. Percebi que quando você sensibiliza esse conteúdo, quando acessamos através da condução de uma pessoa, a gente se conecta da mesma maneira, uma conexão pelo corpo, pela memória, não é racional. Sentir esse assentamento, esse eixo, é restaurador.* (L. B. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

> *Apesar de ter esse trabalho tão evidente com a verticalidade, eu também senti muito a horizontalidade. O balanço, uma lemniscata, uma água que bate e volta. O bater com o outro, que no começo era superdifícil, mas depois entra num fluxo que é muito gostoso, leve, que produz um movimento de infinito.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Achei pertinente os comentários e reflexões compartilhados pelas participantes. Do ponto de vista físico, me surpreendeu a percepção da lemniscata[78] grafada no movimento, uma vez que perceber esse desenho acontecendo no corpo demonstra uma consciência bastante refinada. Porém, pela condução proposta naquela aula, acredito que se trata de uma percepção no “cruzo” entre as imagens e

[78] O símbolo da Leminiscata é um sinal matemático que representa o infinito, desenhado como um oito deitado. Simbolicamente representa o equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois pontos.

as sensações despertadas pela narração da história, a experiência com o pé de dança, os balanços propostos na “derrubada do mastro” e o jogo de manejos em duplas. Essas experiências corporais acordaram nas participantes a percepção da leveza e da horizontalidade, em diálogo com a verticalidade. Observo que esses “cruzos” explicitam os saberes afrorreferenciados, portanto, contribuem para a formação em dança e com a dança nessa linguagem.

No segundo depoimento compartilhado, evidencia-se que o trabalho com as matrizes de movimento afrorreferenciadas - ancoradas em uma proposta que confere sentidos ao “mover” do movimento - é capaz de acessar aspectos sensíveis mesmo para quem não tem relação com determinada dança. Quando o movimento vem acoplado aos seus sentidos, isso possibilita que a pessoa se conecte com as ancestralidades presentes nas suas matrizes, com as memórias que as compõem, mesmo que não as decifre completamente. Ao longo dos Encontros, foi proposta uma sensibilização que auxilia essa conexão e percepção. Mais uma vez, as participantes estão acordadas e percebem os saberes afrorreferenciados e as cosmopercepções que cada gesto, movimento e matriz carrega e expressa.

Ressalto os comentários da educadora sobre a descolonização do conhecimento e da autoria. Na *Dança Terreira* praticamos a repetição e a imitação de uma forma saudável, sempre buscando os sentidos e significados do que fazemos. Para mim, esses momentos são importantes para a apropriação necessária dessa linguagem, que, pelos motivos já apresentados, tem sido apagada e distanciada das formações de dança no Brasil. Esses momentos precisam ser acompanhados de elaboração e criação livres, para que possamos descolonizar, de fato, esse aprendizado e, assim, vivenciarmos novas formas de olharmos e de fazermos dança. É preciso sair da dicotomia certo-errado, para encontrar a autoria, a espontaneidade. Nos Encontros Dançantes, as educadoras criaram movimentos livremente a partir do contato com matrizes e princípios da dança afro-brasileira que interessavam ao trabalho. Para que haja liberdade no ato criativo, é preciso haver uma matriz de movimento e sentidos que ancoram essa criação.

Os Encontros, aos poucos, geram o reconhecimento dos saberes afrorreferenciados, objetivo principal dessa formação com as educadoras. Reforço a intenção de, a partir da vivência das **CorpoOralidades**, evidenciar a aproximação entre as danças de Orixás e outras danças afrorreferenciadas, mostrando como os saberes em dança afrorreferenciados transitam por diferentes manifestações e aquilo

que possuem, de comum, nos princípios físicos e simbólicos grafados no corpo e nos movimentos. Desse modo, dialogo com o que está indicado nos principais documentos oficiais, que norteiam a educação no Brasil, e os currículos em âmbito nacional.

> *Eu achei lindo o Moçambique... como é importante a gente estar em sincronia, porque senão o bastão não vai dar certo, né? E isso não só o bastão, mas na vida, né? Então, de repente eu estou num ritmo, você tá em outro, a gente não tá junto. E se a ideia é seguir junto, eu achei bonito fazermos isso dançando. Essa experiência me fez parar e pensar: tem que acelerar ou tem que desacelerar um pouco pra entrar no ritmo junto? Se o propósito é esse. Achei bonita essa dança e essas conexões.* (D. S. N. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Arete, 2022).
>
> *Eu vejo muitas relações da dança dos Orixás com essas outras danças que fizemos. Então, quem veio primeiro, né? O ovo, a galinha? Eu não sei, mas tem uma relação que eu percebo e acho que daria pra aprofundar e vermos melhor. No coco, por exemplo, com o chão, essa relação que sempre você começa com o chão do pé, isso para mim se relaciona com Ogum, que também nasce da terra. Quando a gente fez Ogum, parecia que a gente ia chegar lá no térreo de tanto que a gente pisava na terra. O jongo tem essa coisa mais circular, se relaciona com os Orixás mais da água. Estou fazendo agora essas relações, mas acho que daria pra mergulhar e ir fundo nelas. Oxumarê pode se relacionar com o Moçambique de bastão, no trabalho com a coluna, mas também na polaridade terra e céu. Porque um é super reto e o outro é toda essa malemolência, mas um leva ao outro.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022).

Fecho esse Encontro com uma citação do livro “Giro epistemológico para uma educação antirracista” (2022) que sintetiza bem a potência e pertinência do trabalho de formação em/com dança afrorreferenciada:

> O trabalho corporal integrativo, com referência de diferentes culturas brasileiras, também aproxima as/os dançarinas/os da percepção da natureza, da coletividade, fortalecendo internamente o sentimento de pertencimento. A dança que passa pela encruzilhada segue comunicando, estabelecendo relações que dizem sobre as pessoas que dançam e revelam seus atravessamentos sensíveis, oriundos da presença e da pertença que vivenciam ao habitarem os lugares que escolhem estar. Nesse movimento, a dança põe o mundo a girar. (Jorge; Cálipo, 2022, p. 207)

Assista “Encontro Dançante: Moçambique de bastão” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

ENCONTRO 10

ITAN

"Oxumarê transforma-se em cobra para escapar de Xangô"

Oxumarê era um rapaz muito desejado, bonito e invejado
Suas roupas tinham todas as cores do arco-íris e suas joias faiscavam de longe.
Todos queriam se aproximar de Oxumarê, todos queriam seduzi-lo, mas ninguém podia.
Oxumarê era solitário e gostava de viver furtivamente, preferindo andar sozinho pela abóboda celeste, onde todos costumavam vê-lo em dias de chuva e sol.

Certa vez, Xangô viu Oxumarê passar
com todas as cores de seu traje e todo o brilho de seus metais.
Xangô conhecia a fama de Oxumarê de não deixar ninguém se aproximar dele.

Preparou, então, uma armadilha para capturar o arco-íris.
Mandou chamá-lo para uma audiência no seu palácio e quando Oxumarê entrou na sala do trono, mandou que seus soldados fechassem as portas e as janelas, aprisionando Oxumarê.
Oxumarê ficou desesperado e tentou fugir de todas as maneiras, mas tudo estava trancado.

Xangô tentava possuir Oxumarê, prendendo-o entre seus braços.
Oxumarê não sabia como livrar-se de Xangô e implorou a Olorum pela sua vida e liberdade.

No momento que Xangô imobilizava Oxumarê, ele foi transformado em cobra, que Xangô largou com nojo e medo.
A cobra deslizou pelo chão em movimentos rápidos e sinuosos.

Havia uma pequena fresta entre a porta principal e o chão da sala e foi por ali que escapou a cobra, foi por ali que escapou Oxumarê.
Assim, livrou-se Oxumarê do assédio de Xangô.

Quando Oxumarê e Xangô foram feitos Orixás, Oxumarê foi encarregado de levar água da Terra para o palácio de Xangô no Orun, mas Xangô não podia mais se aproximar de Oxumarê, cada vez que tentava sumia no céu o arco-íris.[79]

[79] Versão livre do Itan "Oxumarê transforma-se em cobra para escapar de Xangô" (PRANDI, 2001, p. 226).

4.2.10 Encontro 10: Oxumarê

Tema: Oxumarê (a coluna-cobra)

Objetivos:

- Consciência dos **elementos estruturantes** do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, posturas e alinhamentos, coluna-cobra;
- Despertar o eixo do corpo, a coluna vertebral e sua mobilidade;
- Exercitar e apreender a relação da coluna com os membros superiores e inferiores, experimentar qualidades de movimento de Oxumarê: fluência, ondulações, torções e inclinações, contração e expansão da coluna;
- Exploração de movimentos estimulados pela imagem da coluna vertebral como uma grande cobra, com o objetivo de desenvolver exercícios de criação e de improvisação;
- Exercitar a oralidade na criação de narrativas, para exploração e improvisação.

a. Acolhimento/ Chegança:

Começo o encontro com uma pergunta disparadora sobre ciclos: “Quando penso em ciclos, que imagens vêm para vocês?”

As participantes respondem:

- menstruação;
- ciclo da vida;
- morte;
- começo, meio e fim;
- recomeço;
- lua.

Peço que cada uma realize um movimento com os braços, que simbolizem esses ciclos, e elas desenham muitos movimentos cadenciados, circulares, redondos, de “infinitos”. Explicito que nesse Encontro vamos experienciar, pelo e no corpo, a relação com os ciclos que se renovam: o ciclo da lua, o ciclo menstrual, de troca de pele dos animais, da água que evapora e se condensa em chuva. Enquanto falo, desenho com os braços e mãos um dos gestos dançados de Oxumarê e conto-lhes que há um Orixá que simboliza os ciclos que se renovam: Oxumarê - a cobra-arco-íris.

Oxumarê é o entre, a magia, aquilo que não podemos tocar (arco-íris), a ligação

terra-céu, a renovação da natureza, a troca de pele necessária em tantos momentos. Colocamos no corpo as matrizes de movimento de Oxumarê, para trabalharmos a conexão terra-céu vivenciada na aula anterior, com a temática do Moçambique, mas dessa vez com a imagem da coluna-cobra, sinuosa e em constante movimento.

Essa aproximação revela, mais uma vez, os “cruzos” propostos pela Dança Terreira entre as danças dos Orixás e as danças afro-brasileiras. A aproximação se dá pela prática da conexão terra-céu, fundante dos saberes afrorreferenciados, através de qualidades e matrizes diferentes, porém, com a mesma concepção. Tanto no Moçambique como na dança de Oxumarê, essa conexão está inscrita no gesto, no movimento, nas matrizes corporais de cada dança.

b. Instauração CorpoNatureza (Ará Ayê) e exploração:

Todas se deitam no chão. Proponho a Instauração do CorpoNatureza a partir do elemento estruturante: coluna-cobra. Uso a imagem de uma cobra que habita nossa coluna vertebral e peço-lhes que explorem as possibilidades de movimento sugeridas pela imagem. Uma cobra que se move dentro de cada uma; essa cobra enrola, desenrola, une cabeça com rabo, alonga-se, torce, ondula, rasteja.

Figura 59: Flexibilizando a coluna-cobra



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Essa exploração evolui para os níveis médio e alto, sempre no exercício de mover e alongar o corpo a partir da mobilidade da coluna. Oxumarê é Orixá de tudo que é alongado, assim, invoco essa qualidade corporal para a investigação. Conduzo um exercício de enrolar e desenrolar contínuo da coluna vertebral - frente, frente-laterais, laterais-frente -, seguido de movimentos de ondulação da coluna e de alongamentos, sem perder as raízes.

Figura 60: Enrolar, desenrolar e crescer



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Fiz uma adaptação do exercício que costumo propor para essa exploração, com imagens que sugeriam “ir e voltar da terra”, ao notar certa dificuldade das participantes com a mobilidade de tronco. A imagem de “alongar-se” me pareceu apropriada para que conseguissem explorar os caminhos de flexão e extensão da coluna.

Em seguida, proponho uma exploração em duplas, pela condução das partes da coluna: quadril-lombar; tronco-esterno-torácica; cabeça-cervical. Nesse exercício, uma participante conduz a outra, que em seguida será também conduzida.

Essa condução se mostra bastante desafiadora para elas, principalmente, na condução do quadril e porção lombar da coluna, pois mobilizar o quadril a partir dessa proposta frequentemente requer tempo e entrega. Algumas educadoras tiveram dificuldade, mas depois ficaram mais confiantes. Ao explorarem as partes da coluna torácica e cervical, a partir da cabeça, senti que tiveram um melhor aproveitamento.

O exercício auxilia a visualização e percepção das estruturas lombar, torácica e cervical, e contribui para estabelecer outro tipo de relação entre as participantes. Embora estivéssemos no décimo primeiro encontro, esse era um momento de tocar o corpo da outra, algo que requer confiança e intimidade ainda em construção nesse grupo. A exploração propiciou às educadoras experienciar a qualidade de mobilidade da coluna que a temática propunha, usando a **imagina(ação)** da coluna como uma cobra, para auxiliar o despertar da consciência corporal, ligando a imagem com a sensação correspondente.









Figura 61: Conduções da coluna

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

Depois de todas conduzirem e serem conduzidas, partimos para uma exploração livre e individual da coluna vertebral, a partir do estímulo anterior e da imagem da cobra. Nesse momento, é perceptível que elas já estão mais à vontade e com maior domínio das estruturas envolvidas e das mobilizações geradas, portanto, deixo-as explorarem essas possibilidades, no emparelhamento entre imagem e sensação.

c. Ato:

Sem parar a exploração, inicio o aprendizado das matrizes corporais de Oxumarê. Das imagina(ações) e dos **enunciados imagéticos** passamos a compor e a dançar o Ato de Oxumarê. Enunciado indicado para essa criação: apontar para céu e terra, ciclos das águas, virar cobra, dar o bote, trocar de pele, encontrar a fresta.

O pé de dança de Oxumarê convida à exploração dos micros apoios dos pés, que parecem deslizar pela terra, porém estão em constante contato, conversando com a terra o tempo todo. A coluna, ativa e ondulada, completa o movimento enquanto os gestos são invocados. Trata-se de um pé de dança com certa complexidade, mas o que nos interessa é o contato com as matrizes e o reconhecimento de que elas são saberes e não a perfeição técnica da execução.












Figura 62: Ato de Oxumarê

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

d. Criação (Oferenda):

Nesse dia, partindo da provocação do último encontro, descolonizamos um pouco mais os momentos de criação e, por essa razão, propus às educadoras um experimento até então novo para mim. Sugeri que, em duplas, cada uma construísse um pequeno "Itan", a partir do que havia sido apresentado durante o encontro. Então, cada uma narraria o seu Itan próxima do ouvido da parceira, repetindo-o constantemente para que a parceira pudesse dançá-lo. Um exercício de improvisação proposto pela oralidade criada naquele momento.

Esse experimento foi muito interessante para a pesquisa e o destaco como um dos momentos mais marcantes dos Encontros Dançantes, pois proporcionou às participantes que experimentassem a relação entre texto e movimento. Pela composição dos “Itans”, elas propuseram e acessaram paisagens imediatamente dançadas pela parceira do exercício. Foi emocionante observar seu envolvimento com o experimento. Havia algo novo acontecendo e se revelando para mim.

Pude ver no corpo das participantes as imagens narradas, numa explícita **(in)corporação** dos sentidos e das matrizes trabalhadas. Depois de tantos Encontros, percebi ser possível que elas "conduzissem" a improvisação de outra pessoa através da oralidade, da **narratividade**. Esse foi um dos momentos mais bonitos e emocionantes dos encontros e da pesquisa. Naquele dia, pude presenciar o conhecimento sensível instaurado (GODOY, 2023) e presentificado numa formação continuada proposta por mim, sujeito dessa experiência de ensinar e aprender dança.










Figura 63: Narrar e dançar

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

e. Assentamento:

Em roda, ao final da narração do décimo Itan, uma das educadoras compartilhou com o grupo sua experiência, em sala de aula, com a temática de Oxumarê. Junto à uma de suas alunas, uma criança que estava presente, ela nos presenteou com uma canção improvisada em parceria com seus alunos(as).

E seus depoimentos, as participantes disseram:

> *Senti muita mobilidade. A gente viu esse movimento, de fluxo intenso em Oyá, mas aqui também com Oxumarê, que é puro movimento. Essa sensação, que não dá pra pegar, esse Itan é incrível porque traz isso que vivemos no corpo. Esse serpentear, esse entre. Estou me sentindo muito solta. Ele traz o sutil do arco-íris ao mesmo tempo que traz o concreto da serpente, da cobra, da ameaça. Encantamento e ameaça.* (G. K. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

> *Eu não sentia vontade de parar, achei Oxumarê muito rítmico, um contínuo. Parece que essa qualidade, que liga céu e terra, também liga dentro da gente e faz fluir. Oxumarê, pra mim, é o próprio mistério, aquilo que não podemos capturar apesar de tentarmos.* (M. Z. Educadora. Encontros dançantes, SP, 2022).

Nos depoimentos há uma percepção da mobilização energética, do "calor" produzido pelos movimentos de Oxumarê que, ao se concentrarem na coluna vertebral, promovem a circulação da energia vital ativada desde o chacra raiz. O trabalho corporal instaurado pela imagem da "coluna-cobra" produz a carga energética e certo entorpecimento ao dançarmos o Ato, que é cíclico, composto de movimentos que se repetem e se comunicam continuamente. Desse modo, acessamos mais um dos saberes contidos nas danças afrorreferenciados característico dessa linguagem: um fluxo, produzido com pulso e impulso sintonizados (**elementos confluentes**), que produz uma espécie de *continuum energético e de movimento* que é muito característico em algumas manifestações populares afrorreferenciadas, como Cacuriá, Tambor de crioula, Baião de princesa, entre tantas outras.

As educadoras também relatam a consciência da diferença entre a condução do começo do Encontro, que se deu por meio do contato, e a do fim, que foi pelas palavras e imagens que criaram através da **narratividade**, em que sentiram liberdade para se moverem. Nesse momento, retomo a apreensão do binômio corporalidade-oralidade. Acredito que chegamos a uma boa percepção do conceito de CorpoOralidade e de como ele, implicado e evidente nessas manifestações e danças, acontece na prática. Parece que compreendemos que o corpo carrega essas histórias e memórias e com elas grafa a sua dança autoral, ancorada nas matrizes de

movimento de cada dança/Orixá.

Ressalto que nos relatos muitas participantes demonstraram admiração pelos saberes afrorreferenciados apresentados nesse Encontro, ao falarem do Oxumarê e de sua capacidade de transitar pelos estados de existência, de ser arco-íris, intocável e admirável e de, ao mesmo tempo, ser cobra, ameaçadora e indomável. Ao reconhecerem os saberes envolvidos nas **CorpoOralidades** apresentadas e experienciadas, elas conseguem nomear conceitos e relacionar conteúdos.

O fato de a *Dança Terreira* chegar nos espaços de trabalho dessas educadoras, como desdobramentos, possíveis e autorais, (trans)formadores de suas práticas educativas com os estudantes, é algo muito significativo que reflete o meu trabalho como educadora-artista-pesquisadora e tudo mais que me implica nessa trajetória. É também uma das premissas do projeto temático do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação (GPDEE), no que diz respeito às irradi(a)ações e às redes de saberes, que propomos por meio de nossas investigações individuais. Desse modo, colabora-se com a coletividade dos pesquisadores, com novos saberes e propostas artísticas e educacionais, a fim de criarmos metodologias possíveis de serem amplificadas.

Assista “Encontro Dançante: Oxumarê” pelo QR ao lado ou diretamente em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

4.2.11 Encontro 11: Xangô

Tema: Xangô – pulso da vida

Objetivos:

- Consciência e instauração dos **elementos estruturantes** do **CorpoNatureza**: chãos do corpo, posturas e alinhamentos; e dos elementos da natureza;
- Elementos confluentes: pulso e impulso;
- Sístole e diástole no movimento: expansão e recolhimento;
- Improvisação e composição de narrativas corporais inspiradas nos elementos, paisagens, representações simbólicas, gestos e matrizes de movimento vivenciadas nos Encontros.

O décimo-segundo encontro não teve um Itan específico que o acompanhasse, pois pretendia dar mais espaço para a expressões que viessem livremente das educadoras. Nesse sentido, trouxe o trabalho com Xangô e as matrizes de movimento desse Orixá, porém a ideia principal era fazermos uma roda na qual cada uma pudesse narrar sua jornada a partir da dança.

Esse encontro finalizou nossa jornada de Encontros Dançantes e, para celebrar, novamente convidei percussionistas para fazermos o fechamento desse processo com música ao vivo.

A música é um dos elementos primordiais das culturas afrorreferenciadas e em muitas aulas utilizo esse recurso. Ao longo dos anos de prática, percebi que a música ao vivo confere uma qualidade mais ‘catártica’ aos encontros, entretanto, para um trabalho mais minucioso, tenho preferido usar músicas gravadas. Nos cursos, que ministro anualmente, levo os percussionistas em momentos específicos, de celebração e fechamento. Assim, depois de vivenciarmos amplamente um tema, seus conteúdos e matrizes, coroamos o processo com música ao vivo, agregando mais uma camada às muitas que a *Dança Terreira* se propõe a experimentar. Nesse sentido, a música ao vivo consagrou os Encontros Dançantes, ao celebrarmos os saberes percorridos nesse campo.

a. Acolhimento/Chegança:

Começamos o encontro em roda. Pedi que sentissem o coração com as mãos. Aos poucos, afastamos as mãos sem perder a conexão, o calor entre mão e coração. Levamos as palmas das mãos em direção ao espaço, para irradiar esse calor ao

ambiente e para quem estava na roda.

Figura 64: Irradiar calor do coração



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

b. Instauração CorpoNatureza:

Conduzo uma sequência para instaurar os elementos da natureza no corpo em diálogo com os chãos do corpo. Desse modo, pudemos transitar pelas diferentes qualidades acessadas ao longo dos Encontros. Iniciamos convocando a terra com as mãos à frente do corpo, na altura do púbis, e os dedos apontados para o chão, acionando as pernas com movimentos de transferências de peso, enraizamento dos pés e exploração do peso.

Levamos as mãos até o centro do corpo, na altura do quadril, região do elemento água. Começamos a brincar com essa água, imaginando-a dentro da "bacia pélvica"; as mãos conectadas ressoam os movimentos dessa parte do corpo e vamos amolecendo e molhando os movimentos, que nascem no quadril, com a imagem de uma água que carregamos e movemos. Deixamo-nos levar pelo quadril, envolvendo

o corpo inteiro no movimento originado na bacia. Exploramos os redondos, os “infinitos” e impulsos a partir do quadril.

Aos poucos, diminuímos a exploração e acionamos o elemento ar, levando as mãos na altura do esterno e as palmas voltadas para o peito. Com as raízes bem fincadas no chão e a “bacia cheia d’água”, começamos a sentir uma brisa que balança nosso tronco, como o topo de uma árvore ao vento, e começamos a mover o tronco, mobilizando a caixa torácica e os braços como asas, folhas, como bandeira que se move ao vento. A respiração nos ajuda: inspirar e expirar, expandir e recolher. Deixar-se levar por esse vento, se deslocando pelo espaço, nos ajuda a sair do lugar.

Em seguida retornamos ao eixo e acionamos o elemento fogo, formando uma coroa com braços e mãos acima da cabeça, apontando os dedos para o céu e mantendo as palmas das mãos uma diante da outra. O fogo nos move pelo espaço, os movimentos são precisos, com rápidas mudanças de direção e do olhar para o espaço.

Figura 65: O fogo e a coroa de Xangô



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

c. Ato:

Depois da **Instauração CorpoNatureza** acionada na investigação conduzida com a exploração dos elementos da natureza no corpo, apresento o gesto simbólico de Xangô e sua principal matriz de movimento, com os punhos fechados e braços na altura do plexo solar, pulsando o tempo todo.

Xangô é vida, pulso e calor, seu "mover" está sempre com muita energia e vitalidade. Altivo como um grande rei, Xangô nos leva ao encontro do metabólico, da pulsação (ver Guia Agô – Xangô, p. 286).

Na sustentação desse gesto se dá o aprendizado do pé de dança, então, permanecemos ali por um tempo.

Figura 66: Pé de dança Xangô



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

Sugiro às educadoras explorarem esse gesto na relação entre sístole e diástole, buscando variações sem perderem o pulso e as intenções acionadas. Elas se deslocam pelo espaço, realizando movimentos de expandir e recolher, mantendo a relação mão-coração. É evidente a força e inteireza dos gestos que executam. O corpo está ativado, acordado.









Figura 67: Sístole e diástole

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.

Retomamos a roda e proponho uma experiência, que facilite a manifestação no corpo desse calor e pulso tão característicos do Orixá Xangô. Acionamos uma matriz de movimento de Xangô e começamos a dançá-la sem interrupções, acelerando o andamento do movimento gradativamente e junto à percussão. A movimentação ocorre em roda e nos deslocamos no sentido anti-horário. Mantendo a matriz, à medida que o pulso acelera, adiciono alguns gestos de Xangô, como “carregar a coroa”, “lançar pedras do corpo para o espaço”, “expandir e recolher os braços”. Ficamos nesse contínuo por aproximadamente dez minutos.

Essa experiência gera muita energia e calor, acelerando os batimentos cardíacos junto com o movimento e a música. Como dito antes, a execução não é o foco, o que de fato importa são as sensações e as imagens despertadas, a experiência única com os sentidos que esse movimento produz no corpo de quem dança.

As educadoras sentem esse pulso intenso e o aquecimento provocado pelo aumento dos batimentos cardíacos. Nesse contínuo, as qualidades da dança do Orixá em questão (Xangô), que carregam essa qualidade do fogo, do pulso vital, começam a ser experienciados no corpo e pelo corpo, havendo uma **(in)corporação** dessas qualidades. Quando chegamos ao ápice do exercício, desaceleramos os movimentos e permanecemos sentindo a energia e o pulso produzidos coletivamente. Só então formamos um semicírculo em volta dos músicos.

d. Oferenda:

Por se tratar do último encontro, propus que mantivéssemos o semicírculo e que cada participante entrasse na roda para contar sua história com o corpo. Sugeri que as matrizes vivenciadas, as paisagens acordadas, os sentidos e imagens vividas em todos os Encontros se manifestassem em uma improvisação autoral, em diálogo com a música e a roda.

Sabia que seria um desafio, mas senti que havia espaço para essa elaboração. O objetivo era mobilizar e observar nas participantes os conteúdos que valorizaram a **(in)corporação** a partir daquilo que foi apreendido, que foi ancorado no corpo e pelo corpo. A proposta era se deixar mover pelas memórias acionadas no decorrer dos encontros e pelas que fossem acordadas no momento da roda, com a presença da música. Enfatizei que não havia preocupação com o certo e o errado, muito menos de reproduzir formas, pois o intuito era deixar que o corpo de cada uma contasse uma história daquele dia, enquanto as outras sustentariam o entorno como um abraço. Era,

de fato, uma oferenda.

Foi muito interessante perceber como cada uma dançou sua história acompanhada da música, que se modificava no diálogo com quem dançava.

As participantes deixaram-se mover nas matrizes e paisagens, nas imagens e elementos corporificados, narrando o que foi vivido, reconhecendo o corpo como lugar de inscrição dos saberes compartilhados naquela roda, que era um dos objetivos desses Encontros. Muitas histórias foram contadas através de gestos e moveres, as matrizes de movimento aprendidas e experienciadas apareceram, mesmo que em diferentes qualidades; criaram-se muitas paisagens e imagens com cada corpo que dançou, que nos emocionaram. Foi um momento de muita partilha e emoção.











Figura 68: Dançando sua história

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.





Figura 69: Dançando sua história

Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.
Fotografia: Cristina Maranhão.















Assim, chegamos até aqui... E para fechar a Roda, partilho as palavras de Martins (2021), que como ninguém consegue descrever o que vi acontecer no corpo das participantes naquele dia. São reflexões de uma autora que muito me auxiliou na elucidação das grafias ancestrais escritas e reescritas no corpo de cada participante:

> Nas andanças dessas composições, nos vestimos de ancestralidades. Uma *gnose* poderosa, a ancestralidade, em curvas e ritornelos, se instala e se expande. Princípio *mater* relacional, interliga tudo o que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e transmissão de energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade de sua natureza. (Martins, 2021, p. 203).

Assista “Encontro Dançante: Xangô” pelo QR ao lado ou diretamente em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLZegJEHJJrd6XvVSKmg-DHie42Dx5hW7j

4.2.12 Encontro 12: Devolutivas

> Ouço Seu Antônio cantar baixinho:
> - "Ele atirou, ele atirou ninguém viu... Seu Tupinambá é quem sabe aonde a flecha caiu"[80]. Estamos sempre lutando filha, desde que nossos antepassados chegaram à força nessa terra, seguimos lutando, com encantarias, danças, lutas, lançando flechas...
> - Li uma vez no livro de Rufino um texto que falava disso... Aliás, o senhor ia gostar de conhecê-lo. Ele dizia: "a flecha já atirada pelos caboclos, que se encantaram no tempo e nas coisas do mundo para continuar a guerrear, diz que descolonizar demanda não só um giro, mas uma gira" (Rufino, 2021, p. 57). Fizemos uma gira, e seguirei fazendo todos os dias nas escolas em que entro, nas salas de aula, nas formações, nos encontros com tantos(as) educadores(as) sigo dançando essa gira espiralada que é a vida de quem acredita em outros modos de ser e de fazer.
> - Gostei de entrar nessa roda filha, agora, vai e lança sua flecha. Talvez você nunca saiba onde ela vai cair, ou talvez saiba sim... porque o importante é lançar.
> - Vou sim vô, mas antes queria escutar um pouco mais...

Como fechamento dos Encontros Dançantes, fizemos uma roda para que compartilhassem suas devolutivas sobre o processo e, assim, rememorássemos os caminhos percorridos coletivamente, com impressões, reflexões e sensações. Lancei algumas perguntas disparadoras e pedi que cada uma fizesse um registro escrito, ou desenhado, como se fosse uma mensagem para si mesma no futuro. Um registro de algo que tenha sido despertado durante os encontros e que não querem esquecer, para que se mantenha vivo no futuro. Abaixo, compartilho alguns desses escritos junto aos depoimentos.

Ao final, para celebrarmos o fechamento dos Encontros, fizemos um lanche coletivo, afinal, precisávamos festar depois de "frestarmos" tanto!!

Iniciei indagando: "Quais foram as experiências e descobertas que vocês carregaram desses encontros e que gostariam de compartilhar? No formulário inicial perguntei sobre as experiências que vocês traziam, agora, gostaria de saber quais experiências e descobertas vocês estão levando desses encontros."

Sobre acordar para os saberes afrorreferenciados inscritos nas **CorpoOralidades**:

> *Eu achei maravilhoso poder conhecer e me aproximar dos Orixás e dos saberes ancestrais através do movimento e da dança. Sinto que agora eu sei muito das histórias, sei muito do que são, dos elementos que eles trazem e representam, da atuação deles no nosso meio, e eu fico muito curiosa em saber mais, mas agora essa temática já vive um*

[80] Canto (chamado de ponto) de encantaria, entoado em rituais consagrados aos caboclos nas religiões de matriz africana. Desde criança ouço esse canto de domínio popular nas giras dedicadas aos caboclos.

> *pouco, assim, dentro de mim, sabe? Estou carregando com muito carinho e fiquei muito, muito grata, muito feliz por tudo que vivemos aqui.* (R. B. C. Educadora. Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

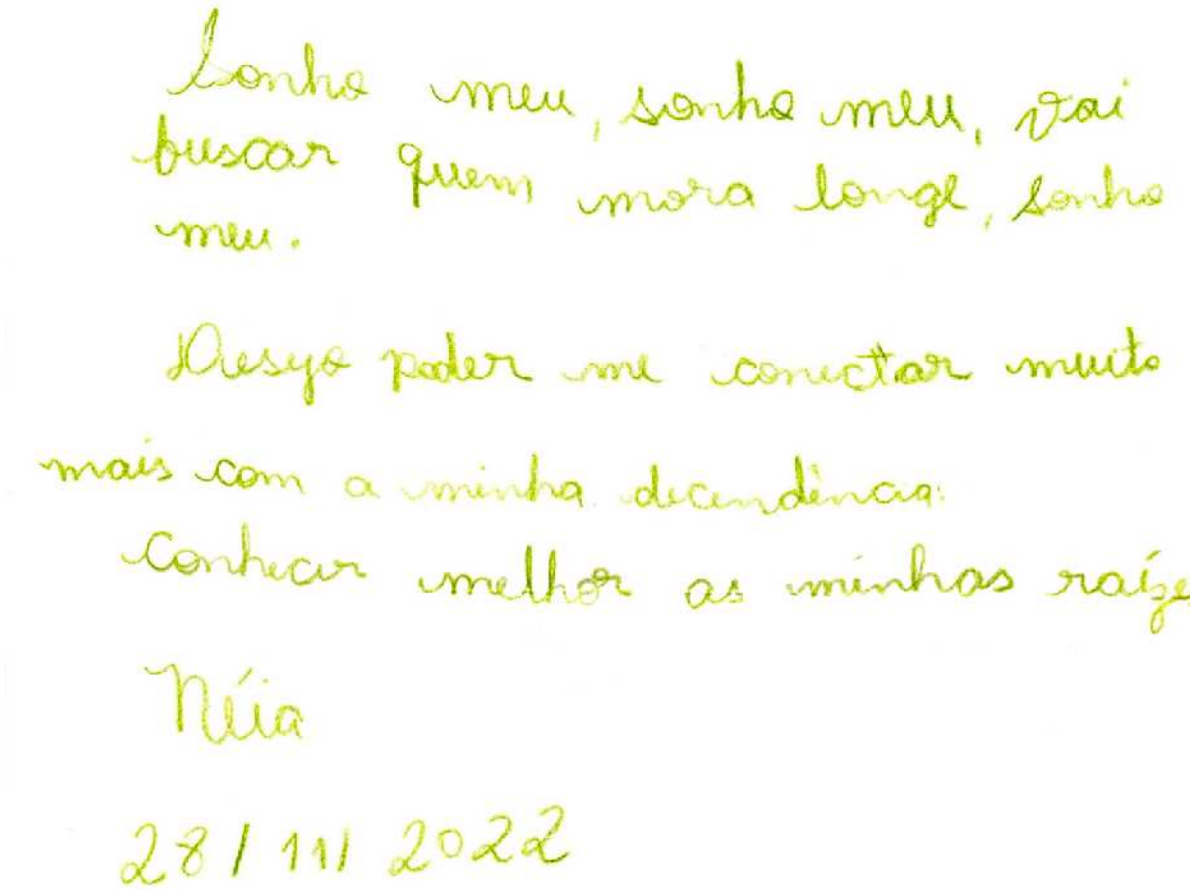
> *Quando a gente sente na dança, no corpo, a gente vai percebendo o quanto tem uma expressão dos Orixás na terra, fora, e o quanto tem uma expressão dentro de nós. A gente tem o raio lá fora e o que é essa força do raio em nós? Tem a água lá fora, mas como acionamos nossa água em nós? E assim com todos eles, né? Então, esses encontros me trouxeram, como professora, muita inspiração pro meu dia a dia, pra minha prática. É uma sensação, assim, de transbordar e aí o que transborda é o que eu posso compartilhar com as crianças, com os meus colegas.* (G. K. Educadora. Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

Sobre as reverberações e sementes:

> *Eu dou aula de dança na escola pública pras crianças e eu levei muita das aulas daqui pra lá. Pra mim, era difícil saber como levar esse conhecimento pra além da religião. Apresentar esse conhecimento como uma coisa de energia, física, energética e imagética, através das histórias que você contava e através do que representa cada Orixá, para além da religião. Eu pude compreender um pouco melhor, para além da religiosidade, entendendo mais como uma questão mitológica, antropológica. Então, acho que foi isso assim. Então, obrigada.* (C. G. Educadora. Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

> *Quando a gente entrou na floresta pra caçar, eu senti muita presença da minha vó. Ela participou muito dessas danças, eu senti muita falta dela durante as aulas, porque ela sempre levou a gente desde pequena. Mas a diferença foi, assim, entender os elementos do corpo, os Orixás no corpo. Todas as danças eu senti muito a presença dela quando eu estava dançando. Então, eu agradeço muito. E agradeço vocês também, porque vocês também fizeram a gente dançar e todo mundo se divertir e eu dançar com vocês também foi muito bom, porque aprendi vários passos, histórias, e lembrar de coisas que não lembrava mais.* (N.. Funcionária. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

Figura 70: Desenho educadoras 1



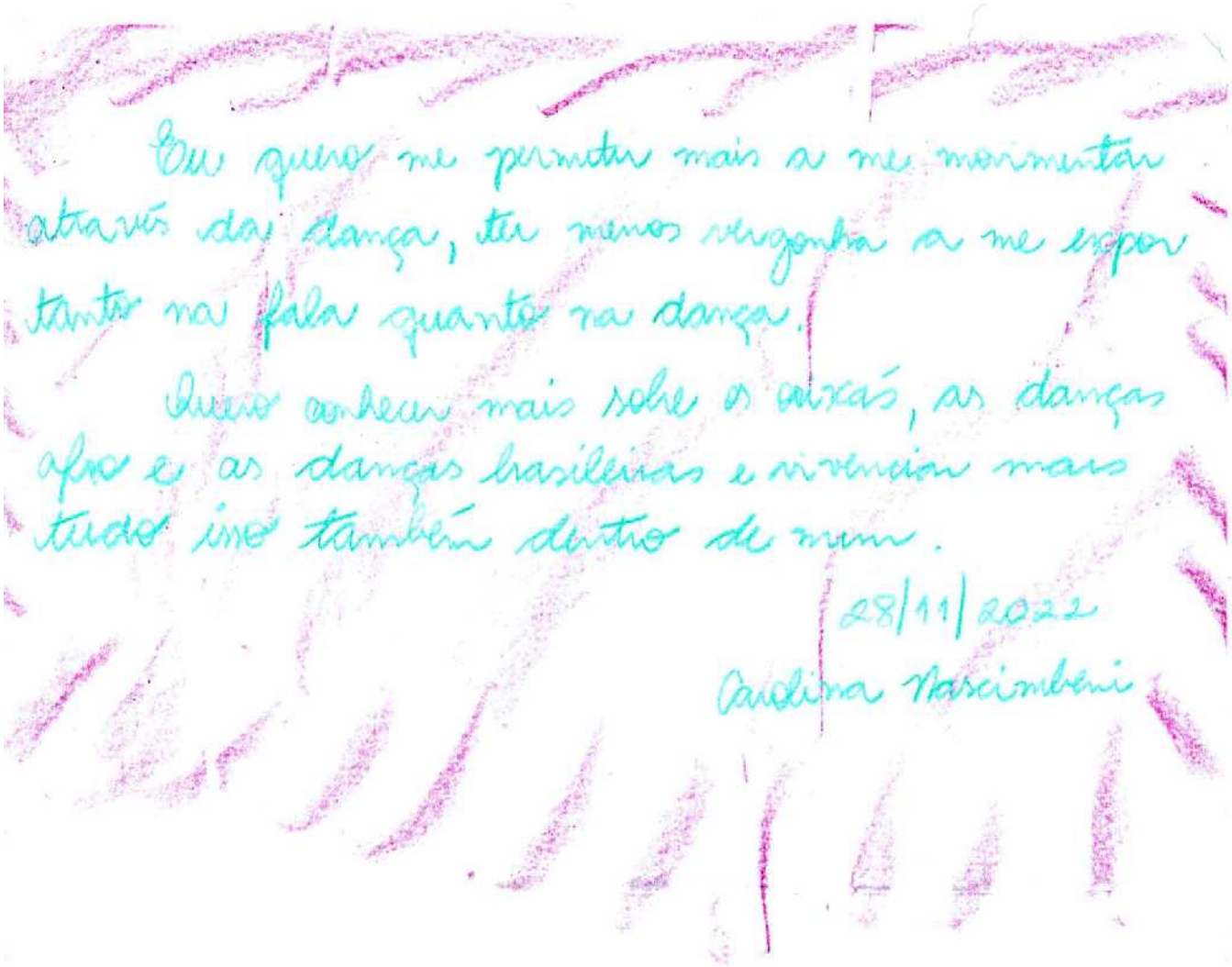
Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.

Sobre honrar as culturas africanas reverberando a Lei n. 11.645/2008:

> *Como as nossas danças brasileiras são ricas, né? Quando eu era criança, eu não aprendia isso, não vivenciei essas danças e eu fui aprender isso depois de mais velha, porque eu morava no interior de São Paulo e mesmo assim eu via a Folia de Reis, mas eu não vivenciava isso na escola. Esse universo era tão longe de mim e quando eu vim pra São Paulo e fui fazer faculdade aqui, que eu tive contato com essas danças. Que bom que eu aprendo isso e reaprendendo eu transmito para as crianças e que bom que professores estão aprendendo, porque eu fico pensando: "gente, nós somos brasileiros e a gente tem que aprender isso, que é da nossa cultura, né?" E como é importante, porque no Brasil existe um preconceito sobre as nossas danças e cultura. Eu vejo isso muito claramente quando dou aula na periferia. Como existe muito preconceito com relação às próprias danças do Brasil, inclusive pelas crianças. Eles falam: "ahh isso é macumba", no sentido pejorativo, não no sentido de valorizar. Quando eu comecei a dar essas danças para as crianças, as crianças começam a se deslocar e querer colocar roupa branca, turbante no cabelo, começam a achar lindos os cabelos afro... É importante pra nossa história, entende? Pra história do povo brasileiro e pra gente romper o racismo, romper preconceitos, romper*

> *a intolerância religiosa. Então, essa aula é muito além de uma aula de dança. Ela rompe com o racismo, ela vai pra outras camadas. Na periferia, isso é muito importante, muito importante. Não só na periferia né? Tipo, em todos os lugares.* (M. C. M. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

Figura 71: Desenho educadoras 2



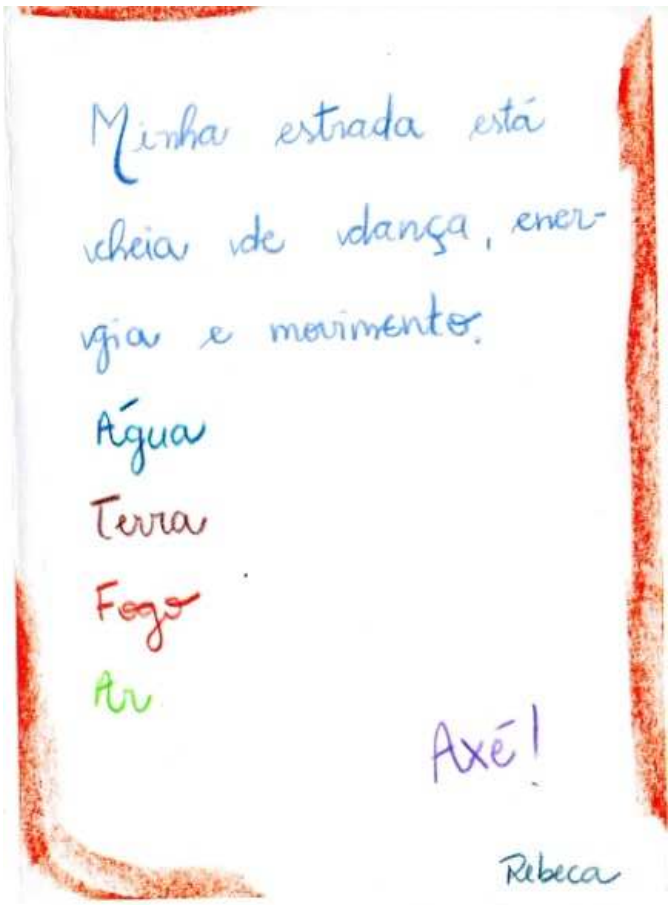
Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.

Fiz mais uma provocação: “Pensando no todo dos encontros, quais conhecimentos você adquiriu?”

Sobre o **CorpoNatureza** e a consciência de si:

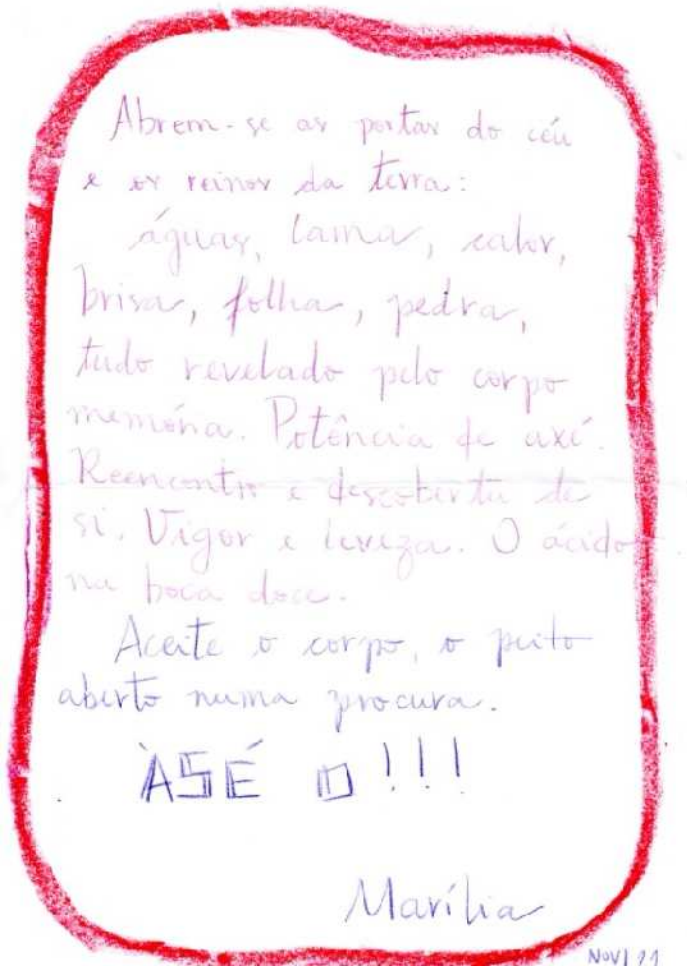
> *A relação que essas danças têm com a natureza, com a gente, com o nosso corpo, com o nosso organismo, como seres elementares. O quanto isso é importante e como eu sinto falta que isso não é tão aberto assim na nossa prática e vivência cotidiana. Como isso ainda é restrito a quem tem interesse, que são apaixonadas, mas ainda não circula por todos. Sou muito grata, porque eu tive essa oportunidade de ouvir, de vivenciar tudo isso de uma forma incrível.* (A. V. S. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

Figura 72: Desenho educadoras 3



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.

Figura 73: Desenho educadoras 4



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.

Sobre (Re)acordar as ancestralidades:

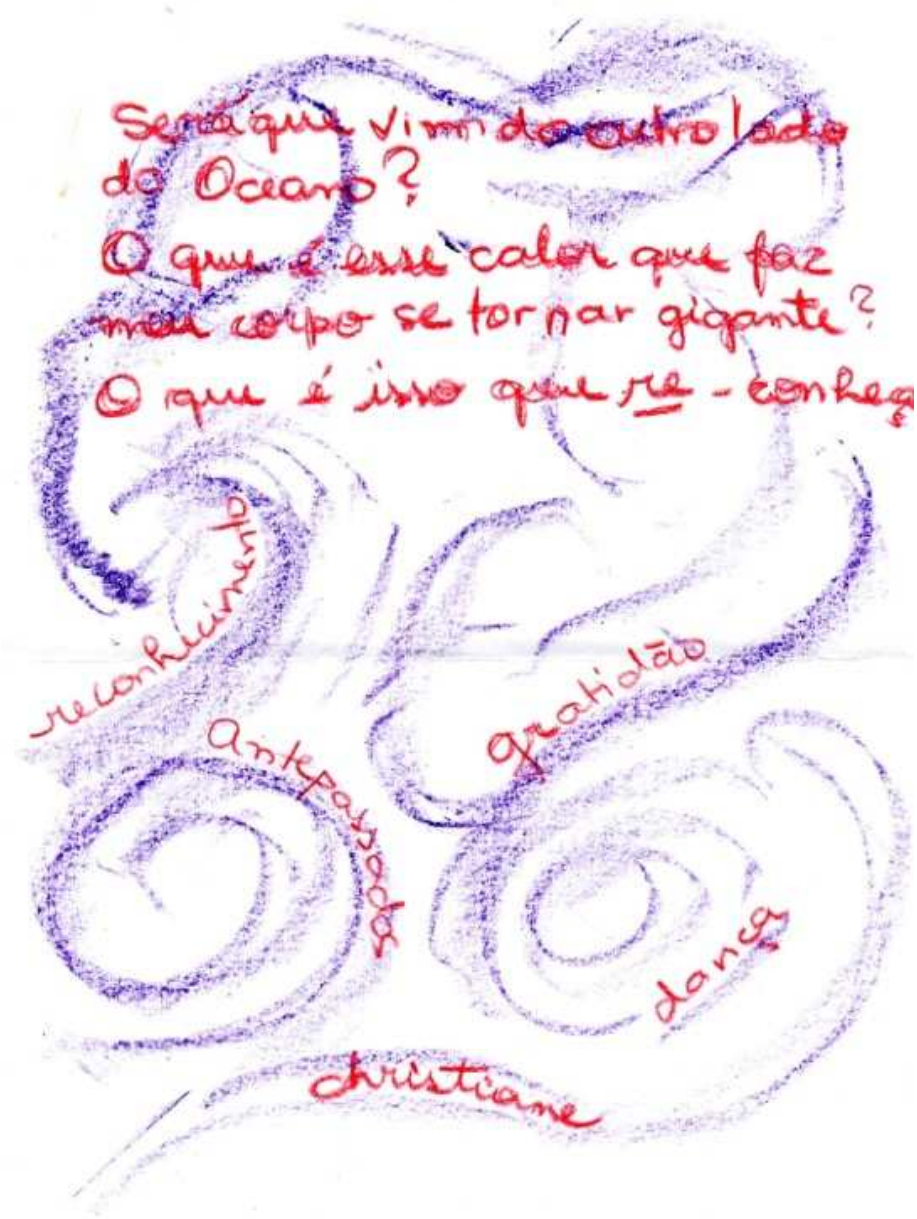
> *É muito interessante olhar no âmbito da vida da cultura popular e no corpo, no âmbito da vida popular e no âmbito da vida religiosa, como a natureza está presente. E como ela se manifesta em nós. É a natureza manifestando em nós mesmos. Muitas vezes, eu saí daqui me perguntando: Onde é que eu tô aí, né? Onde isso realmente vive em mim? Onde que isso ficou esquecido, porque eu tomei uma decisão de não seguir esse caminho porque a minha família toda era do Candomblé e a vida me levou pra outros lugares. Me levou pra outros caminhos e tudo bem, eu sou feliz assim, eu tive encontros maravilhosos com outras religiões, com outras práticas religiosas e estou bem assim, mas aí esses encontros, pra mim, foram uma provocação de perguntar assim: Onde é que isso vive em mim mesmo? O que eu sei disso? E eu sei disso, mas e aí? Então, isso ficou reverberando. Tinha dias que eu saía daqui um pouco tranquila, tinha dias que eu saía com perguntas. Muitas imagens também vieram pra mim da minha família, dos meus primos, da minha vó, que era muito forte nesse lugar. Foi provocativo. Em alguns momentos, eu falava assim: Isso está me provocando, mas e aí? Então, eu acho que o maior sentimento que eu tive foi de me sentir provocada, sabe? E foi bem interessante ter que também me respeitar. E essa possibilidade de escuta foi importante. Assim como foi importante me entregar totalmente.* (T. B. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

> *Pra mim, fica um sentimento de gratidão. Foi engraçado como eu vim parar aqui, porque alguém colocou meu nome lá na lista. Alguém colocou meu nome porque, normalmente, não daria pra eu estar aqui nas segundas, mas aí aparece meu nome na lista e eu pensei: eu vou. Muitas vezes vieram lembranças da minha infância de quando eu morava na Bahia. Meus pais frequentavam uma casa de Umbanda eu lembro nitidamente quando eu ia do toque dos tambores, pra mim, até hoje, vibra dentro do meu coração, porque era muito forte quando ia nesses encontros. Não sei nomear os encontros que a gente ia, mas era encontro de pessoas dançando, caracterizadas e vestidas e era bem forte pra mim e me trazia mais curiosidade. Porque eu estou num lugar que eu conheço bem pouco, nesse sentido. Mas eu estou com vontade de conhecer mais, de poder participar mais, porque pra mim esses nossos encontros foram bem legais, bem especiais e que me lembraram bastante da minha infância.* (R. S. A. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

> *Pra mim também foi uma coisa muito interessante, porque, assim, pra mim, os Orixás são desafiadores no sentido de tentar lembrar qual que é o que, qual representa o quê... Pra mim, é muito difícil de lembrar e de memorizar o que é o quê. Mas depois que a gente começou a dançar eu comecei a lembrar de coisas que eu não lembrava da minha infância. Eu morei no Rio de Janeiro e comecei a lembrar que minha mãe me levava num lugar e eu comecei a lembrar do cheiro do lugar, dos tambores e das cores do lugar, vieram lembranças que eu não tinha mais na minha consciência, sabe? E aí eu fiquei pensando, eu também fiquei com essa pergunta: onde isso vive em mim? Porque tem muitas coisas do Rio de Janeiro que vivem em mim misturadas. Um balaio de muitos ciganos, que me atraíam muito, aí tinha a igreja, tinha esse lugar que eu ia com a minha mãe e a praia, que sempre tinha muita coisa. Comecei a pensar: eu acho que dançar é onde tá*

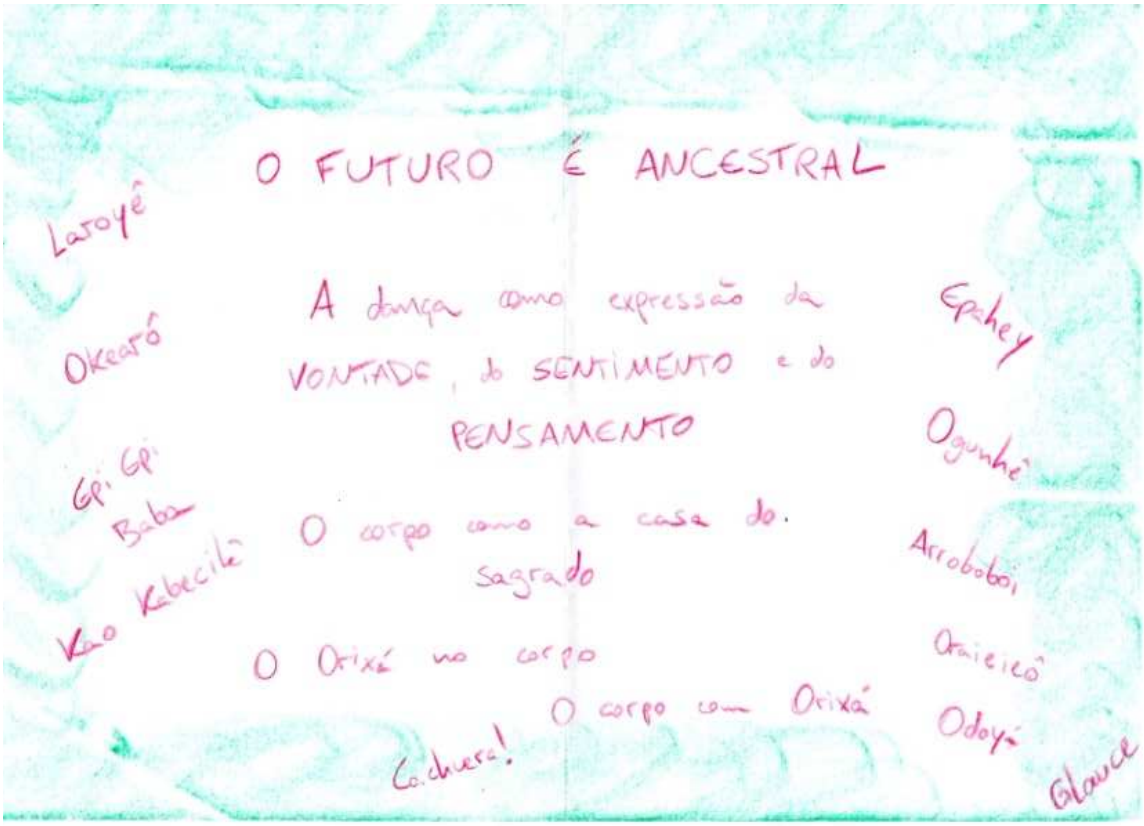
em mim. Eu acho que é isso. Eu sinto no meu corpo essas naturezas, essas qualidades. Quando trabalhamos com o vento e o fogo, eu senti que tenho braços imensos, me deu um calor diferente... Quando trabalhamos na mata, senti e percebi muito foco, olhar atento. Acho que tudo isso vive quando danço, mas ainda eu preciso fazer mais pra entender. (C. F. Educadora. Encontros dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

Figura 74: Desenho educadoras 5



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.

Figura 75: Desenho educadoras 6



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022.

Sobre as percepções dos caminhos didáticos da *Dança Terreira:*

> *Quero ressaltar a qualidade da condução das aulas e o lastro que você tem pra fazer o que você faz. É muito nítido na didática, no seu jeito de trazer as propostas, o amor que você tem pelos Orixás, a relação que você tem com eles e o quanto isso é muito verdadeiro em você. O tempo inteiro isso emana, esse fio que você faz de querer, de sentir, de pensar. Você faz de um jeito que quando a gente dança com você, parece que a gente está dançando há muito tempo, que temos total domínio do corpo, da linguagem, você nos aproxima da linguagem. Você trouxe com muita confiança cada uma das temáticas e isso despertou na gente aquelas forças. Mesmo tendo um planejamento inicial, você se abriu para o que estava acontecendo. Há uma escuta ativa que foi muito importante nessa jornada. Aliás, foi Ogum que ganhou as eleições!!* (M. Z. Educadora. Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

> *Acessamos um lugar muito, muito profundo mesmo, porque a gente lida com a cultura, a gente lida com a história, a gente lida com Antropologia, com a Sociologia, esses temas todos eles se cruzam nesse grande arcabouço que você traz e, ao mesmo tempo, achei muito lindo como a gente conseguiu transcender o conceito de religiosidade nessa aula. O quanto a gente pode ficar amarrado nisso se a gente quiser, porque de fato os Orixás eles são divindades de uma religião, de um panteão religioso, mas eles estão aqui como cultura (...). É muito lindo de ver o quanto cada uma, por diversos motivos e de diferentes caminhos, ficaram, permaneceram, se nutriram, se alimentaram, sustentaram esses encontros. Isso tudo tem*

a ver com a forma de ensinar, com seu vigor, com seu entusiasmo, com a sua verdade. (...) Você convocou meu corpo de um lugar que ele nunca tinha sido convocado a dançar, que é um lugar de ancestralidade, que a gente pode chamar de lastro, de história, de caminho. Têm muitas palavras pra isso, mas o corpo, ele é convocado e ele entra nessa roda e aí todo mundo é muito bonito, é muito potente, transcende aquele lugar de passos, de uma coreografia ou do errei, acertei. Eu nunca pensei nisso nesses encontros, eu estava imersa nas paisagens, nas sensações, nas narrações que eram propostas (...) meu corpo foi convocado de uma maneira muito, muito nobre, para sentir cada Orixá em cada lugar do corpo e cada força da natureza. Eu sentia as temperaturas diferentes, eu sentia a viscosidade da pele diferente, a cada encontro minha mão ficava de um jeito, meu pé ficava de outro, meu corpo tinha diferentes experiências de acordo com a temática, o elemento, a qualidade trabalhada. Exu foi o que mais me marcou com certeza, eu cheguei a te falar isso no final do encontro, eu experienciei uma liberdade com o meu próprio corpo que eu nunca tinha tido. Lembro que foi naquele encontro que eu acionei meus pés de uma maneira que pulei muito e depois você ressoou, pulando que nem eu e eu falei: gente eu nem sei da onde veio isso!! Acho que a gente foi acessando aos poucos essas matrizes, que traziam diferentes experiências para nosso corpo, memórias e possibilidades. (M. Z. Educadora. Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, 2022).

Figura 76: Rememorando



Fonte: Encontros Dançantes. Escola Livre Areté, SP, 2022. **Fotografia:** Cristina Maranhão.

FLECHA



Foto: Luana Pontes

FLECHA – Considerações Finais

> - Seu Antônio, quando é que uma roda acaba?
> - Uma roda é círculo infinito, sem começo nem fim, com recomeços e espirais. Campo de múltiplas possibilidades, gira de tempos e espaços, que nos refaz e nos coloca o tempo todo a fazer da vida e da arte um inacabado diálogo com o outro.

É preciso “dar de comer” para a nossa trajetória. Trabalhar com a memória é preservar o futuro e, por isso, foi preciso ir lá atrás para lembrar e reverenciar, para depois criar as novas memórias que me trouxeram até aqui, nessas últimas páginas. Contudo, um processo de pesquisa e de escrita talhado por tantas histórias, saberes, encontros e práticas não acaba na última página, ele é chão no qual sigo pisando, é água que segue movendo o meu centro, é ar que segue ventando no peito e fogo que ilumina as ideias.

Espero ter proporcionado a você leitor(a) que veio até aqui, o “tanto de mundo” que cabe em uma proposta de ensino de dança ancorada nas CorpoOralidades afrorreferenciadas, que carregam e expressam o infinito léxico de gestos, símbolos, movimentos, cores e sons da cultura brasileira. Espero também ter demostrado como a experiência com a *Dança Terreira* contribuiu para a formação das educadoras participantes, aproximando-as desse universo de forma sensível e profunda.

Iniciei a jornada deste estudo porque queria conversar, encontrar pessoas, autores(as), que pudessem me dar as mãos para, em roda, pensar e repensar a proposta de ensino que vinha sendo forjada ao longo dos anos, por meio de práticas e encontros com educadores(as), artistas e estudantes. Era necessário fundamentar e (com)partilhar o que eu intuía ser um caminho possível para a valorização e o reconhecimento dos saberes tradicionais afro-brasileiros na formação de educadores(as), com e pela dança, e somar forças na construção de uma educação menos colonial e mais aberta à escuta dos saberes tradicionais ancestrais.

Dei as mãos a antigos(as) conhecidos(as) e a novas pessoas, me coloquei a girar e (re)aprendi que em uma roda estamos sempre em movimento. No caso do campo dessa pesquisa, os percursos foram (re)visitados em constante readequação, devido à necessidade de olhar diferente para o conhecido frente ao grupo que se formou, das condições em que se deram os encontros e do contexto sociopolítico que atravessávamos no momento da investigação, o qual interferiu significativamente, provocando sensações que mobilizaram múltiplas emoções, e desvendando as

encruzilhadas que eu precisava habitar, como educadora em constante movimento.

Nas encruzilhadas que a pesquisa revelou e para dialogar com o que se apresentava, me movi e me despi das certezas que carregava, abrindo-me a uma escuta cada vez mais sensível, (re)vendo-a como um lugar de múltiplas possibilidades. Precisei de coragem para nomear a proposta e suas confluências didáticas, sem cristalizá-las, a fim de partilhar o que acontece e existe no corpo e pelo corpo, lugar de acontecimentos e experiências, reconhecendo-me CorpoNatureza e suas infinitas expressões e possibilidades, junto às participantes deste estudo. Foi preciso um giro para cair na gira.

Ancestralidades – memória - saberes encorpados – tradição e inovação convergem, neste trabalho, para um plano de futuros possíveis, onde poderei pensar e praticar formações mais plurais, que tragam para o centro os saberes que muitas vezes ainda habitam as margens, que façam do corpo o próprio chão da educação: um corpo plural, que pulsa, fala, narra, canta, ginga e impulsiona a vida.

Despeço-me, por ora, acreditando que para ocorrer um processo de ensino e aprendizado, com apropriação dos *saberes em dança afrorreferenciados*, em qualquer corpo que considere a dança como linguagem, é imprescindível que existam processos de criação com modos/metodologias/maneiras de vivenciar no e pelo corpo os fazeres estésicos, que considerem o binômio corporalidade-oralidade e que liguem ao par sentir e significar cada movimento que emerge de memórias corporais próximas e ancestrais. Dizendo de outro modo, o ensino da dança acontece pelas respostas criativas do corpo a partir das experiências com as “dançasssss” oportunizadas a cada um(a) de nós e, com essas experiências, ampliamos nossas cosmopercepções de mundo e sobre nós.

Então, que possamos possibilitar cada vez mais as dançasssss tão plurais que fundam a nossa cultura, compreendendo as brasilidades como um ecossistema de encantamento de mundo. Que possamos desvendar com curiosidade e respeito o que está “dentro do passo” e que este estudo, nesse sentido, seja uma flecha encantada lançada pra esse presente-futuro.

Todo dia haveremos de despertar, de caminhar ao encontro de tantos(as) educadores(as) que fazem arte-educação todos os dias nesse país, para lembrar-lhes que de pé no chão também é possível aprender. Axé só pode ser mantido quando renovado e transmitido e é preciso dizer que “Cotidianamente se faz luta com as experiências, os saberes e as tecnologias ancestrais que emanam da diversidade de

jeitos de sentir, vibrar e praticar o mundo com as coisas que por ele passam” (Rufino, 2021, p. 9).

Estamos todas na sala de aula, com piso de madeira, um resto de pó de giz no chão, a luz pisca por mau contato. Estamos cansadas e suadas, mas com um leve sorriso no rosto. Fazemos uma roda de mãos dadas, fechamos os olhos, respiramos profundamente e Seu Antônio pede pela última vez a palavra:

- Gostei de dançar com vocês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carolina Romano de. A experiência em dança: Corpo, tempo e educação. In. GODOY, Kathya Maria Ayres de (org.). **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino**. Curitiba, Appris, 2020. (p.27-40)

ANDRADE, Carolina Romano de. **Dança para criança: uma proposta para o ensino da dança voltada para a educação infantil**. 309 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

ANDRADE, Carolina Romano de; GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Dança com crianças:** propostas, ensino e possibilidades. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

ANTUNES, Rita de Cássia Franco de Souza. Corpoarte: releitura do corpo na educação. Território do corpo no mundo dos saberes. In: LARA, Larissa Michele. **Dança**. Dilemas e desafios na contemporaneidade. Maringá: EDUEM, 2013.

BENJAMIN, Roberto. **Conceito de Folclore**. Unicamp, [s.d.]. PDF. *On-line*. PDF. Disponível em: https://www.unicamp.br/folclore/material/extra_conceito.pdf. Acesso em: 29/12/2023.

BONDÍA LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência In: **Tremores**: escritos sobrea experiência. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BOTAS, Paulo Olusinadé. **Xirê:** a ciranda dos encantados**.** São Paulo: AM edições, 1997.

BRASIL**. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: D.O.U., 26/12/1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 04/01/2024.

BRASIL. **Lei n. 10.639 de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, 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 dá outras providências. Brasília: D.O.U., 10/01/2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 28/12/2023.

BRASIL. **Lei n. 11.645, de 10 março de 2008.** Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, 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". Brasília: D.O.U., 11/03/2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 04/01/2024.

BRASIL**. Lei n. 13.005, de 25 de junho de 2014.** Aprova o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências. Brasília. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm. Acesso em: 04/01/2024.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018. PDF. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 04/01/2024.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Brasília: D. O. 19/05/2004. PDF. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf. Acesso em: 04/01/2024.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. **Resolução n. 1, de 17 de junho de 2004**. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. PDF. Disponível em: http://www.prograd.ufu.br/sites/prograd.ufu.br/files/media/documento/resolucao_cne-cp_n.o_1_de_17_de_junho_de_2004.pdf. Acesso em: 04/01/2024.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. **Anatomia para o movimento. Volume 1: Introdução à analise das técnicas Corporais** São Paulo: Manolle, 1991.

CLANDININ, D.J.; CLONNELY, F.M. **Pesquisa narrativa: experiência e história na pesquisa qualitativa**. Trad. de Grupo de Pesquisa Narrativas e Educação de Professores. Uberlândia: EDUFU, 2011

DICIONÁRIO Houaiss. Verbete Qualidade. *on-line*. 2011. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#0. Acesso em: 14/01/2024.

DICIONÁRIO Michaelis, Verbete Ato, 2023, *on-line*. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ato/. Acesso em: 14/01/2024.

ENCARNAÇÃO, Ed. [Curriculum]. WhatsApp. 20/12/2023, às 22:04h. 1 mensagem de WhatsApp.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GERKE, Eduardo Domeni (Babalorixá Logunwá). [Depoimento]. WhatsApp. 20/11/ 2023, às 14:25h. 1 mensagem de WhatsApp.

GERKE, Eduardo Domeni (Babalorixá Logunwá). [Depoimento]. WhatsApp. 12/02/2023, às 10:35h. 1 mensagem de WhatsApp.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. Transformações nas concepções sobre dança de profissionais atuantes no meio artístico e educacional. In: LARA, Larissa Michelle (org). **Dança: dilemas e desafios na contemporaneidade**. Maringá, EDUEM,2013.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. **A construção de sentidos na formação continuada de professores em arte: corporificando ideias**. In: Congresso Nacional de Formação de Professores, 3; Congresso Estadual Paulista sobre Formação de Educadores, 13. 2016. **Anais** [...] São Paulo: UNESP/Prograd, p. 152-164.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino**: Dança, arte e educação, v. 1. Curitiba: Appris, 2020.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. Tecer redes de conhecimento: rasgando espaços na formação de artistas educadores. In: GODOY, Kathya Maria Ayres de (org.). **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino**: Dança, arte e educação. v. 1, Curitiba: Appris, 2020, p. 13.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino**: Dança, arte e educação**,** v. 2. Curitiba: Appris, 2021.

GODOY, Kathya Maria Ayres de**. Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino**: Dança, arte e educação, v. 3. Curitiba: Appris, 2023.

GOMES, Adriana Celi Castelo; SILVA, Daniella Rocco da; GODOY, Kathya Maria Ayres de; CORRÊA, Renata Fantinati. Saberes em Dança: uma proposta artística educativa junto aos estudantes de graduação em arte e educação no contexto pandêmico. In: GODOY, Kathya Maria Ayres de (org.). **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino**: Dança, arte e educação, v. 2. Curitiba: Appris, 2021.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais:** uma topologia do presente. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais e Elaboração do Dossiê para Registro do Jongo no Sudeste.** Dossiê IPHAN 5/Jongo no Sudeste, Brasília: Iphan, 2007. PDF. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf. Acesso em: 15/01/2024.

JORGE, Mariana Dias; CÁLIPO, Nara. O Corpo como protagonista na formação em dança: encruzilhadas pedagógicas para o movimento encarnado. In: SOUZA, Ellen; NOGUEIRA, Sidnei; TEBET, Gabriela (orgs.). **Giro Epistemológico para uma Educação Antirracista.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2022, p. 195-208.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Lisa Ullmanm (org.). São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Renata Kabilaewatala. **Corpo limiar e encruzilhadas**: capoeira Angola e sambas de umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

MACHADO, Vanda. **Pele cor da noite.** Salvador: Edufba, 2013.

MARIANO, Agnes; QUEIROZ, Aline. **Obarayí:** BabalOrixá Balbino Daniel de Paula. Salvador: Barabô, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Letras, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article. Acesso em: 15/01/2024.

MARINS, Luiz L. Orixá Didá Aye: òbátálá e a criação do mundo Iorubá. **África:** Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo. v. 31-32, p. 105-134, 2012. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/115347. Acesso em: 22/11/2023.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** O reinado do Rosário no Jatobá́. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Mazza, 1997.

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

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular brasileira. **Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 24, n. 69, p. 349-371, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10530/12272 . Acesso em: 15/01/2024.

OLIVEIRA, Kiusam Regina de. Pedagogia da Ancestralidade. **Revista on-line** - SESC, SP, 18 jul. 2019. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13431_PEDAGOGIA+DA+ANCESTRALIDADE. Acesso em: 28/12/2023.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. 1. ed. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAULA, Debora Campos de. Corpo sem título: em busca de caminho de conhecer. In: Congresso da Abrace, 11. **Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia,** 2021, Campinas, SP, **Anais** [...] Campinas, Abrace, 20 dez. 2021, p. 1-9. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123. Acesso em: 26/12/2023.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Itan dos mais-velhos**: contos. 2. ed. Ilhéus, Ba: Editus, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Ifá, o adivinho**: histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2002.

PRANDI, Reginaldo. **Xangô:** o Trovão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. 2.ed. São Paulo: Arché, 2020

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** Processos de Formação**.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Reedição 2005).

RODRIGUES, Graziela. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal:** reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ROMERO, José da Silva. **A noção do entrelugar:** o ato de criação na relação entre dança e artes visuais. In. GODOY, Kathya Maria Ayres de (org.). Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino. Curitiba, Appris, 2020, p. 145-156.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização.** 1.ed. Rio de Janeiro: Morula, 2021.

RUFINO, Luiz. **Ponta cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas**. 1ed. Rio de Janeiro: Morula, 2023

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

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte:** Pàde, Àsèsè e o culto de Égun na Bahia**.** 14. Ed. Petrópolis,RJ: Vozes, 1986.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade:** uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação. 5. ed. Curitiba: CRV, 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo; a afirmação das epistemologias do Sul**. 1ed. Belo Horizonte: Autentica editora, 2019

SEVERINO, Antônio J. **Metodologia do trabalho científico: diretrizes para o trabalho didático-científico na universidade**. 17ed. São Paulo: Cortez, 2008

SCHÖN, Donald. Formar professores como profissionais reflexivos. In: NÓVOA, A. **Os professores e a sua formação**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 77-91.

SCHÖN, Donald. **Educando um profissional reflexivo:** um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SILVA, R. L. **Mandinga Da Rua:** A Construção Do Corpo Cênico A Partir De Elementos Da Cultura Popular Urbana. 2004. Dissertação (mestrado em Dança). Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284844. Acessado em 20 de fev. 2022

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas:** processo de criação na dança. Goiânia: UFG, 2012.

SILVA, Wellington Campos da. **Deuses que dançam**: a Orixalidade no ensino da dança. 2022. 150f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia. 2022.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2018. 281p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2020.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 17. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores e Referências Afro-brasileiras. In: BRANDÃO, Ana Paula (org.). **A Cor da Cultura**: Caderno de atividades, Saberes e Fazeres. v. 3. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006

VERGER, Pierre F. **Orixás deuses lorubás na África e no Novo Mundo**. 6. ed. Tradução de Maria Aparecida da Nobrega. Salvador: Corrupio, 2002.

AGO



Foto: Luana Pontes

APÊNDICE A - GUIA AGÔ

Este guia é composto de duas partes: a primeira apresenta uma visão geral do que é um Xirê no contexto do candomblé Ketu e como este se apresenta dentro de um sistema cultural bastante complexo que é o Candomblé (que neste momento não irei aprofundar). Trago o Xirê como foco porque este prescinde do corpo, com o intuito de focalizar a presença das CorpoOralidades e como as danças acontecem nesse território, aqui contadas a partir de minhas experiências no Ile Ase Ayinlá Õpó, terreiro do qual faço parte como Egbomi.

Em seguida, trago em formato de narrativa imagética um panorama sobre as danças abordadas pela proposta da *Dança Terreira*: a dança dos Orixás, que norteiam o trabalho com e no corpo, e as danças do Jongo, Coco de roda e Moçambique de bastão que são convocadas a comporem esse percurso. Destacam-se as temáticas que cada uma desperta para o trabalho corporal, as qualidades de movimento que propõem, assim como as estruturas físicas e representações simbólicas acionadas no corpo e no movimento.

Inspirada pelo livro “Xirê: ciranda dos orixás” de Paulo Olúsinadé Botas (1997) escolhi neste capítulo trazer os Orixás e as danças afro-brasileiras tradicionais que com eles(as) coabitam na proposta de ensino aqui referendada para se apresentarem em primeira pessoa. Esse recurso ficcional é utilizado para evidenciar essas vozes na pesquisa, uma tentativa de compor essa exposição de maneira mais lúdica, original e aproximar o(a) leitor(a) dessas CorpoOralidades. Um(a) por vez, eles e elas se apresentam e contam o que trazem para a ‘roda’ dessa proposta de ensino, para logo em seguida explicitarem os saberes que trazem para “o corpo de quem os(as) dança”, na *Dança Terreira*.

A.1 O candomblé Ketu - o Xirê e as danças

Um dos significados da palavra Xirê é jogo, divertimento, brincadeira. Brincar na cultura tradicional brasileira é coisa séria, é celebrar, festejar, reunir, e principalmente local e ambiente de ensinar e aprender, de transmitir conhecimentos, de se fortalecer quanto comunidade e sociedade. Não existe luta sem festa e nem festa sem luta.

Xirê também pode ser traduzido por jogo, momento lúdico e divertimento. A "brincadeira" tem capacidade de reunir, criar, comunicar, celebrar, festejar e permite

a socialização de uma maneira leve. No *Xirê*, muitas coisas acontecem: reúnem-se fragmentos de memórias, algumas experimentadas, outras retomadas no decorrer da festa e no ritual religioso, e possibilita-se a expressão e comunicação corporal das identidades e histórias. O Xirê afirma que somos alegres e solidários, inventivos e criativos, generosos e abundantes em ritmos, gingados e ancestralidades, que inundam nossos corpos e com as quais dançamos e celebramos a vida, que insiste em perseverar.

Dinâmica fundada na diáspora, aqui no Brasil o Xirê é uma roda na qual aparecem sequências de dança rituais, muitas vezes chamadas de Atos, dos candomblés, que começam com Exu e terminam com Oxalá, seguindo uma ordem estabelecida, um roteiro, um enredo que atende aos significados de determinado festival dedicado a um ou a uma família de Orixás.

É no Xirê que os corpos narram e grafam os feitos de cada Orixá, suas histórias, memórias, características e qualidades. Reatualizam os rituais e reúne, traduz, transforma memórias em dança e coreografia.

O Xirê é um fenômeno brasileiro, que reatualiza as particularidades de diferentes povos africanos representados por cada divindade, uma vez que cada Orixá provém de diferentes regiões do continente Africano e é cultuado por diferentes comunidades de África (Ogum, proveniente de Irê; Xangó de Oyó; Oxóssi de Ketu, Oxum de Osogbo). Na diáspora, essas entidades aparecem em uma roda única, estabelecendo relações e proporcionando a manutenção das identidades.

Os Xirês como rituais reconhecem a base de suas práticas no mito, nos Itans, e no recorte e eleição de um conjunto de símbolos, mitos e memórias tornam esses rituais a um só tempo únicos, repetíveis e atualizáveis. É nesse encontro, nessa reunião que se formam novas mitologias e possibilidades, é na roda que todos e todas se veem como parte de um todo, apesar de únicos, é no Xirê que todos pertencem.

No Xirê o Orixá é trazido para o convívio da vida cotidiana, para a festa, para partilhar da música, da alegria, do canto e da dança. É no Xirê que, reunidos, surgem ações criativas no e pelo corpo, expressas no gesto, no pé de dança e na performatividade de cada Orixá.

Nas tradições de Candomblé não se temem os deuses, não se apaziguam os deuses, mas sim convoca-se os deuses para que estejam mais próximos de todos e todas nós, para que partilhem de nossas alegrias e tristezas, desafios e conquistas, para viverem e trocarem conosco, partilhando do sagrado que é tudo, tudo que existe,

move, toca, relativizando assim a dicotomia que vivemos no sistema cristão. O sagrado está em toda parte, em tudo que fazemos, tocamos e, portanto, deuses e humanidade compartilham juntos dessa roda, dessa brincadeira.

É no Xirê que os devotos experienciam as CorpoOralidades do Orixá. É nessa roda que descobrem-se os gestos, matrizes que desenham a dança de cada Orixá, revelam-se habilidades, conhecimentos, qualidades. Rememora-se pelo corpo os costumes, passagens da vida daquele ancestral mítico e o que o tornou orixá, transforme-se em rio, vento, borboleta, fogo, cobra.

> Está no xirê uma oportunidade de reunir fragmentos de memórias, algumas já experimentadas e outras que serão retomadas na prática da festa, no ritual religioso, no sentimento lúdico, entre outras formas que possibilitam expressar e comunicar corporalmente identidades, histórias pessoais e estilos de comunidades e regiões. (SABINO, LODY, 2013, pg.195)

Assim, unindo e revivendo esses fragmentos de tantas memórias, recriam-se e ampliam-se as grafias e falas corporais, atualizando-os no encontro com o corpo do(a) devoto(a), também moldados por suas experiências pessoais do cotidiano, da vida de cada um e cada uma. Um encontro entre a mítica do Orixá com a vida e mítica de cada pessoa ali presente. Dessa maneira o Xirê é lugar privilegiado de expressão e comunicação das linguagens corporais, de reconhecimento dos saberes de matriz africana, no qual em tempo e espaço um conjunto de posturas, gestos, comportamentos, atitudes e conhecimentos são dançados e performados.

A dança no contexto do candomblé não está isolada das demais expressões, ela é tão importante quanto saber cozinhar, cantar, macerar uma folha. Ela não é algo excepcional, faz parte de um complexo sistema do conjunto de saberes que estão implicados na cultura de terreiro. O conhecimento de cada passo, postura, gesto, dinâmica, faz da dança no contexto ritual, uma extensão de toda a experiência cotidiana do indivíduo integrado à sua comunidade. Ela é transmitida por aqueles e aquelas que estão a mais tempo por aqui, ela é apresentada aos poucos no extenso processo iniciático em uma pedagogia própria de terreiro, que buscam estabelecer, pela repetição fundamentada e com sentido, a transmissão desse conhecimento. Moldada no corpo e pelo corpo, refaz e refunda narrativas que possibilitam unir a memória ancestral à memória próxima, a memória individual à coletiva, fortalecendo a identidade mítica, a identidade individual de quem dança e a identidade da comunidade, do terreiro, da Egbé.

O Xirê é o momento no qual essa dança se torna pública, é compartilhada. Nele

cada e todos os Orixás comungam da festa e da alegria do encontro.

A.2 Os Orixás se apresentam

Todos estão chegando e a festa vai começar! Foram dias de preparação, rituais, banhos, comidas, rezas, ebós[81], pinturas, conversas, cantos, sacrifícios, nos quais cotidiano e sagrado conversavam num incessante vai e vem de gente, histórias, memórias e afetos.

> Seu Antônio se anima:
> -A festa já vai começar?! Oba!! Tava ansioso por essa parte... nem lembro mais como faz festa. Será que vem bastante gente? Será que a estrada tá boa? Será que a comida vai dar pra todos e todas?

O *Xirê*, conhecido popularmente como roda dos *Orixás*, como já dito acima, é uma liturgia organizada, cantada e dançada coletivamente numa festa de terreiro. Nessas rodas sagradas, em geral, há uma organização sequencial das danças, em que se reúnem vários *Orixás* - águas, terra, caça, vento, criação do mundo (*Exu*, *Ogum*, *Oxéssi*, *Ossain*, *Obaluaê*, *Nanã*, *Oxumarê*, *Ewá*, *Oxum*, *LogunEde*, *Oyá*, *Obá*, *Xangô*, *Iemanjá, Oxalá*, entre outros), seguindo uma ordem funcional preestabelecida pela nação de Candomblé e a comunidade de terreiro em questão.

É o momento de máxima expressão das CorpoOralidades em movimento espiralar. Trago nesse Xirê quem são os sujeitos que aparecem na proposta de ensino, como aparecem e o que compartilham com a *Dança Terreira*. Atabaques afinados, alguns chegando um pouco atrasados, alabês[82] a postos, o tempo invoca o sagrado para ser festejado. Uma fresta se abre e o encanto começa a girar… girar… girar. Então, vamos espiar quem veio para "frestar nessa roda".

---

[81] Ebó: trabalho, oferenda, sistema ancestral de mobilização de energias.

[82] Alabê é o responsável pelas cantigas e toques rituais de orixás no Terreiro, assim como por zelar dos instrumentos sagrados da comunidade.

Exú

Figura 77: Exú



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[83]

"Sou Exú: o princípio dinâmico da comunicação e individuação, o princípio da existência cósmica e humana" (BOTAS, 1997, p. 58). *Gosto de movimento, de encontros, gosto de transitar no entre. Como antes de todos(as) e como tudo, sou a boca do mundo. Sou eu que faço a comunicação entre humanos e Orixás e se não estiver alimentado não trabalho, atrapalho, provoco, cutuco. "O que gosto mesmo é do movimento, de provocar acontecimentos"* (BOTAS, 1997, p. 58)*, de enfrentar os desafios e de alimentar os sonhos, as esperanças, o mercado que é a vida. Sou o senhor do mercado, onde todos e todas se encontram, vivem, trocam, ensinam, aprendem. Sou o mensageiro e habito os vazios, as frestas que esquecemos e que deixamos para trás. Preciso do corpo de cada um e de cada uma para existir, preciso do sêmen que fecunda o novo, o acontecimento. Ensino a olhar os encontros que temos traçados na vida com prazer e alegria e não apenas a ver suas paralelas. Moro no cruzo, na encruzilhada, na possibilidade de sermos muitos, múltiplos e um. Sou aquele que dinamiza, que inicia, que possibilita.*

[83] Disponível em https://www.instagram.com/p/CxwDkZHuguq/. Acesso em 19/01/2024

Figura 78: Exú

Figura 79: Detalhes das mãos





Fonte: MARIANO; QUEIROZ. “Obarayí - Babalorixá Balbino Daniel de Palma”, 2009, p. 394.
Fotografia: Haroldp Abrantes
Fonte: Pierre Fatumbi Verger, “Orixás”, 2002, p. 250.

No corpo de quem me dança trago pés enraizados, joelhos sempre flexionados para dar agilidade ao mover, trago firmeza no gesto com as mãos fechadas pulsando na altura do plexo solar - em um constante abrir e fechar, concomitante com as pernas - ou uma mão fechada sobre a outra, trazendo firmeza, presença – que pulsam em movimento excêntrico na altura do peito.

Trago para a dança a ação da travessia nas mudanças de direção, no avançar e recuar, nos giros espiralares, e desperto irreverência no corpo. Proporciono muitas possibilidades de se mover em um ritmo constante. Lembro, com minha dança, que estamos entre terra e céu, reverberando nos movimentos o pulsar da vida e os encontros, que são para serem apreciados e para nos contaminarmos deles, para nos modificarmos a partir deles. Realizo muitos giros e convido, quem me dança, a sempre mudar de ponto de vista com seu mover.

Mobilizo:
trocas, encontros, conexão terra e céu,
mobilidade, transferências de peso, agilidade.

Elemento:
fogo e terra.

Figura 80: Gestos e movimentos de Exu



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes












Figura 81: Gestos e movimentos de Exu

Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

Ogum

Figura 82: Ogum



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[84]

Sou Ogum. Desbravador, guerreiro com a verdade e com ela tudo transformo. (BOTAS, 1997, p. 66).

> Ogum senhor de dois facões. Usou um deles para preparar a plantação e o outro para abrir os caminhos. No dia em que Ogum veio da montanha, ao invés de roupa usou fogo para se cobrir[85].

Vou sempre à frente abrindo os caminhos, à procura de evolução. Busco a ordem, a precisão, o contorno, o objetivo. Arar a terra. Abrir a terra para novos caminhos. Fui eu quem ensinou aos homens o domínio da forja para fazer enxada, foice, pá, arado; para com eles ter o domínio sobre a terra, pois, com a forja, fiz instrumentos para intervir na vida, para modificar, para abrir a terra e os novos caminhos. Preparo o solo para que a colheita seja abundante, próspera para todos e todas. Na contemporaneidade, sou reconhecido como o senhor das tecnologias, que abre o caminho para novos lugares, pessoas, possibilidades. Sou a sabedoria de viver o aqui e agora, o presente, a ação precisa, direta. Sou o próprio caminho.

[84] Disponível em https://www.instagram.com/p/CxwDkZHuguq/. Acesso em 19/01/2024
[85] Trecho de um Oriki de Ogum apud BOTAS, 1997, p. 66

Figura 83: Ogum dançando



Fonte: MARIANO; QUEIROZ. “Obarayí - Babalorixá Balbino Daniel de Palma”, 2009, p. 440.
Fotografia: Haroldo Arantes.

No corpo de quem me dança trago moldados nas mãos e gestos meus escudos e facões. Terra e fogo fazem com que a ação em dança se faça presente e precisa, cortante. Abro, avanço e guerreio com os movimentos: finco os pés no chão com tônus, narro os movimentos das minhas guerras e conquistas. Pés enraizados, assoalho pélvico dando sustentação e uma leve inclinação de tronco para frente, enfatizando minha relação com a terra. Na mão esquerda carrego o escudo, na direita, a espada; com uma defendo e com a outra ataco. Trago consciência da estrutura e do esqueleto formado pelos ossos - estrutura do corpo; e ensino a desenhar o espaço na ação de cortar, abrir, guerrear. O corpo todo atento, engajado e implicado na ação que nasce do centro, intenção e ação em sintonia. Mãos em conexão com o coração.

Mobilizo:
força, precisão, contorno, ação engajada, aterramento, projeção do corpo no espaço.

Elemento:
ferro (terra e fogo)

Figura 84: Gestos e movimentos de Ogum



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes



















Figura 85: Gestos e movimentos de Ogum

Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

Oxóssi

Figura 86: Oxóssi



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[86]

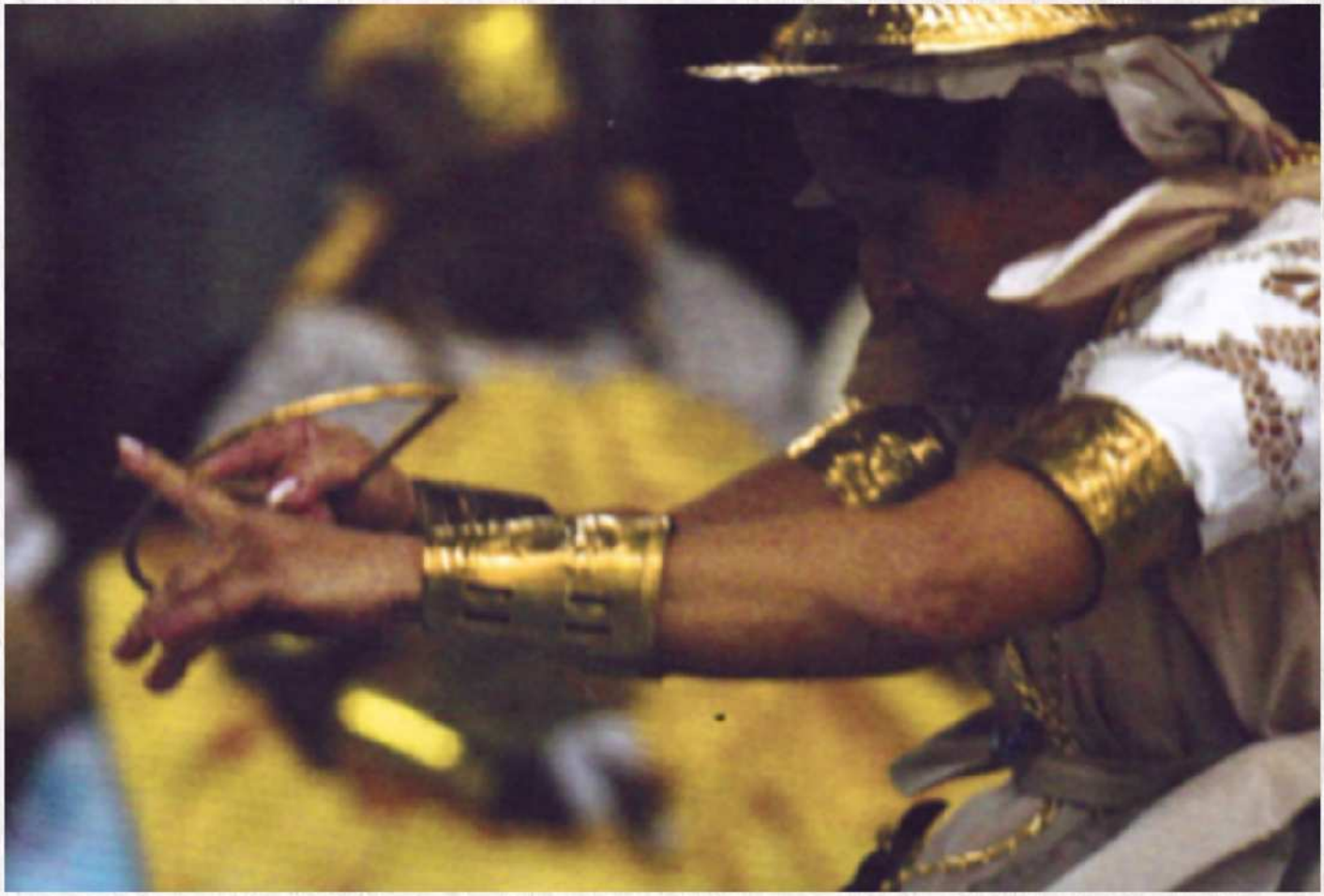


”Sou Oxóssi, que entra na mata e aprende a ler os sinais e indícios da caça que não conheço mais, sei existir. (BOTAS, 1997, p. 79*). Para a minha comunidade trago as dádivas da minha caminhada, compartilho o que cacei, e narro a cada um e cada uma o que descobri nas minhas andanças. Vivo no limiar do acontecimento, daquilo que está prestes a acontecer, sou o frescor em vigília, em estado de alerta do caçador. Piso no chão úmido, de terra e folha, sem deixar marcas, escutando o farfalhar das folhas, o canto dos pássaros e a música dos leitos dos rios.*

Sou o novo, padroeiro das matas, florestas. Atento, gosto de esperar em silêncio pelo tempo certo para lançar a minha única flecha, mantendo-me "como sentinela para que a vida não se esvaia entre os dedos, nem as mãos fiquem vazias de escolhas [...] Decido a trajetória da flecha pela tensão do arco, pois é pela tensão vibrante da vida que traçamos a trajetória dos nossos destinos” (BOTAS, 1997, p. 80)*. Minha flecha evoca o futuro, marco o caminho para que nunca me perca, e possa sempre lembrar de onde vim e para onde vou.*

[86] Disponível em https://www.instagram.com/p/Czteah0uIWX/. Acesso em 19/01/2024

Figura 87: Detalhe da mão de LogunEde/Oxóssi moldando Ofá



Fonte: MARIANO; QUEIROZ. “Obarayí”, 2009 Obarayí. p. 316. **Fotografia:** Dada Jaques

No corpo de quem me dança trago o Ofá, arco e flecha moldados nas mãos e no gesto, para apontar os caminhos. Evoco domínio das direções, das trajetórias e linhas do espaço, porque olho longe, vejo além e com foco. Chego montado em meu cavalo, agarrado nas rédeas, altivo, astuto, com passadas certeiras, porém suaves, que deslizam no espaço pisando no chão como se com ele conversasse. No meu Ato, conto sobre a caça e sobre o compartilhar do alimento e fartura com a comunidade. Caço, esquivo, projeto um bailado por todo o espaço, com foco e destreza, em constante movimento de ir e vir, com balanço ritmado. Piso na terra úmida e fresca, deslizo sobre as folhas amassando o barro que compõe o chão. Pés enraizados com muita mobilidade, micros apoios, joelhos arqueados, assoalho pélvico e diafragma dando sustentação, escápulas sempre em movimento, pulsos e balanços.

Mobilizo:
foco, direções, domínio do espaço, agilidade, atenção e concentração.

Elemento:
terra e água.

Figura 88: Gestos e movimentos de Oxóssi



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes











Figura 89: Gestos e movimentos de Oxóssi

Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

Omolu / Obaluaê

Figura 90: Omolu / Obaluaê



Fonte: LOESER, Breno – Behance[87]

Sou Omolu e venho de muito longe. Sou o senhor da terra. Já andei pelos quatro cantos desse mundo. Sou senhor da morte e da vida, minha dança revela as duas faces da mesma moeda: morte-vida, luz-sombra, doença-cura, expansão-recolhimento. Sou o senhor da terra, do centro da terra, do magma, daquilo que está dentro escondido em cada um e cada uma. Sou mais antigo do que o metal e carrego no meu corpo, coberto por palhas, as marcas da doença e da cura. Falo das transformações mais profundas, mas muitas vezes necessárias, que se revelam em chagas e febre quando não atendidas. Falo daquilo que precisa ser trazido à superfície, à pele, para ser curado. "Conheço a dor das feridas e cicatrizes, tanto as do corpo como as da alma". (BOTAS, 1997, p. 74). *Não temo a vulnerabilidade. Debaixo de minhas roupas e marcas, há a recompensa do tão desejado brilho das pérolas, da luz do sol, que conta sobre a potência da importância do cuidado e do afeto.*

[87] Disponível em https://www.behance.net/gallery/148616479/Festa-de-Orixa/modules/839486769; Acesso em 19/01/2024

Figura 91: Dança de Obaluaê



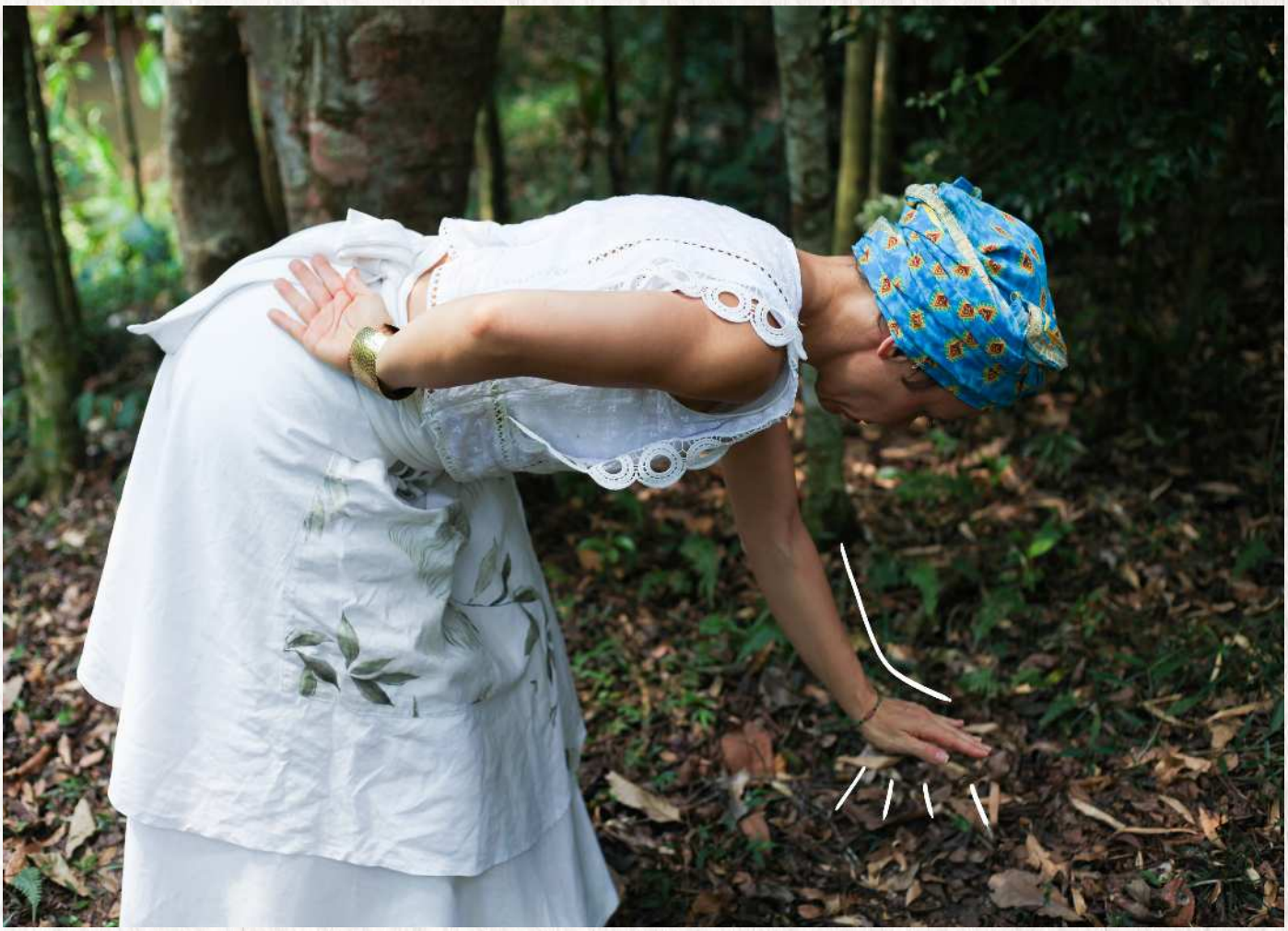
Fonte: MARIANO, A. Obarayí: Babalorixá Balbino Daniel de Palma, 2009, p. 280. **Fotografia:** Haroldo Abrantes

No corpo de quem me dança há uma entrega à terra, ao peso e ao corpo em vulnerabilidade. Marco muito bem os tempos, convido o corpo para um tremor constante, que varia a intensidade e se mantém no movimento. Danço com as mãos direita e esquerda, alternadamente, ora se voltando para cima, ora para baixo, mostrando continuamente os dois lados de nossa existência. Varro o chão com as mãos e com os braços bem soltos; varro o corpo com minhas palhas, num balanço denso e ritmado. No gesto de apontar as feridas e orifícios do corpo, trago a lembrança de que todos somos vulneráveis à vida, às dores inevitáveis da existência humana. Convido a experimentarem as pequenas quedas, os tremores de corpo e as sustentações em pequenos desequilíbrios na direção da terra, durante toda a minha dança. Tenho uma forte relação com o chão, postura arqueada para baixo, pés enraizados, joelho flexionado e um diálogo dos chãos do corpo em balanços e pulsos fortes, dirigidos à terra.

Mobilizo:
pulsos e impulsos, sustentação, quedas e recuperações, consciência do contorno - da pele do corpo.

Elemento:
terra.

Figura 92: Gestos e movimentos de Obaluaê



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes













Figura 93: Gestos e movimentos de Oballuaê

Fonte: Estudos da pesquisadora.
Foto: Luana Pontes

Nanã

Figura 94: Nanã



Fonte: LOESER, Breno – Behance[88]



Sou Nanã. Lama primordial. A mais antiga ancestral divinizada. Aquela que emprestou a matéria-prima para modelar e moldar os homens e para compor a existência do Ará (corpo). Sou o feminino por excelência, a matriarca, mãe ancestral, o ciclo da vida. O Mangue é minha morada. Lugar onde tudo se decompõe, para depois renascer. Lugar sagrado, berço da existência onde tudo se recicla. Ventre da terra, do mar, da vida que se regenera, se refaz e se transforma. Sou a continuidade, a permanência, a avó ancestral.

[88] Disponível em https://www.behance.net/gallery/148616479/Festa-de-Orixa/modules/839486741; Acesso em 19/01/2024

No corpo de quem me dança faço chegar a calmaria, o tempo lento, o deslizar da lama. O movimento das águas paradas, do mangue do pântano fazem de minha dança calma e cheia de densidade. Trago para as mãos o gesto do pilão que amassa, que macera as folhas que curam e carrego nos braços o Obirin, instrumento sagrado, que nino como se ninasse a própria humanidade. Nos pés, provoco um constante tatear do chão, com o uso dos micro apoios, sugerindo a imagem de carregarmos nas solas dos pés raízes bem fincadas e muito antigas que arrastamos ao caminhar, lembrando da importância de nos reconhecermos como matéria finita e de nos curvarmos à vida. Tenho forte relação com o chão, uma postura arqueada para baixo, pés enraizados, joelho flexionado e movimentos lentos e contínuos.

Mobilizo:
entrega, introspecção, sustentação, peso e transferências, contornos.

Elemento:
terra e água- lama.

Figura 95: Gestos e movimentos de Nanã



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes







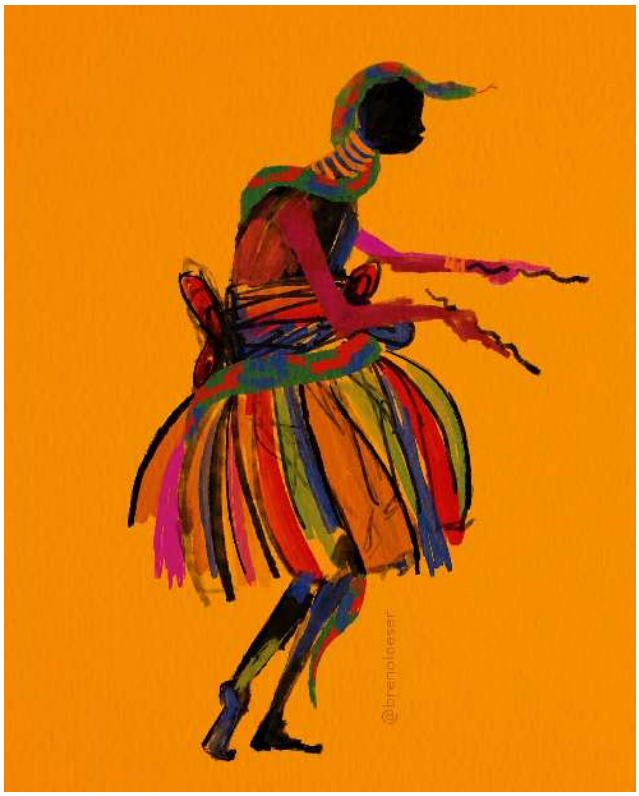



Figura 96: Gestos e movimentos de Nanã

Fonte: Estudos da pesquisadora.
Foto: Luana Pontes

Oxumarê

Figura 97: Oxumarê



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[89]



Sou Oxumarê. Sou a cobra que troca de pele, o arco-íris depois da chuva, as águas que evaporam e condensam revelando ciclos da vida. Sou os ciclos constantes da vida e as transformações diárias, que nunca cessam. Sou tudo que é alongado - cordão umbilical, coluna vertebral. Ensino que a prosperidade está em reconhecermos nossos presentes diários, a riqueza e a abundância da vida sempre em movimento, as pequenas possibilidades de transformação. Sou o símbolo da continuidade e permanência da vida, sempre em movimento. Sou a mobilidade da Terra, a rotação e a translação do planeta em harmonia, porque tudo está intrinsecamente ligado. Sou a união de terra e céu e sou eu que mantenho, no meu abraço, a terra como ela é. Meu arco-íris faz esse elo acontecer, aparecer para logo em seguida desaparecer, nos lembrando que nem tudo é palpável e possível de ser contido. Sempre lembro que todos e todas nasceram da relação entre passado e futuro - o cordão umbilical.

[89] Disponível em https://www.instagram.com/p/CyleZ_CuEdZ/; Acesso em 19/01/2024

Figura 98: Detalhe das mãos Dança de Oxumarê



Fonte: Pierre Verger. Orixás, 2002, p. 212.

No corpo de quem me dança busco acordar a coluna vertebral como uma estrutura de mobilidade, um convite à sinuosidade e ao alongamento através da imagem da cobra. Convoco o corpo à conexão terra-céu através de gestos e movimentos contínuos e flexíveis, indicados com os dedos das mãos, que apontam terra e céu em alternância esse equilíbrio, o movimento cíclico, sem começo nem fim. Trago a possibilidade de dançarmos a troca de pele, a metamorfose, por meio da dança, das torções, das ondulações da coluna. Meus pés percorrem o chão em um constante vai e vem, ciscando, rastejando, deslizando. Pés em micros apoios ligados à terra, sinuosidade na coluna, escápulas soltas, topo da cabeça em conexão com o céu.

Mobilizo:
flexibilidade, alongamento, movimentos cíclicos, torções, fluidez.

Elemento:
terra e água.

Figura 99: Gestos e movimentos de Oxumarê



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

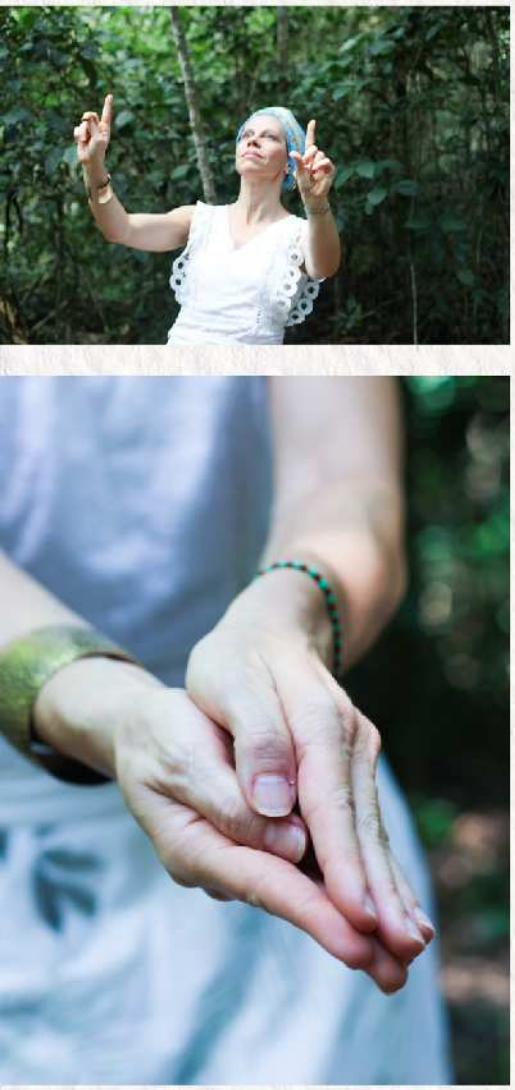











Figura 100: Gestos e movimentos de Oxumarê

Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

Oxum

Figura 101: Oxum



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[90]

Sou Oxum, a grande mãe, princípio e fim da vida. (BOTAS, 1997, p.109). *Água por excelência. Molho a terra com a fertilidade que de mim brota. Ventre do mundo, carrego em minhas entranhas a vida que desabrocha em plenitude. Águas criadas para fecundar a terra, a vida, sou espelho para sua beleza. Sou a água doce, que borra o movimento, aquarela do mover, o suaviza, o eterniza.*

> Danço como dançam as águas embaladas pelos ventos da eternidade [...] Sou eu quem ensina que as águas correm e alisam, no fundo de seu leito, as pedras que, pacientemente, suportam os seus movimentos e as mudanças do tempo. [...] Sou eu que lembra que nada é definitivo e tudo está em constante mudança. (BOTAS, 1997, p. 111).

[90] Disponível em https://www.instagram.com/p/CEcr55NBSvW/ . Acesso em 19/01/2024

Figura 102: Oxum



Fonte: Revista Trip https://rapemmovimento.wordpress.com/2017/06/27/as-religioes-de-matriz-africana-no-hip-hop (s.d.). Consulta 3/maio/2023

No corpo de quem me dança trago a suavidade e a constância. Sou o convite para olhar o centro do ventre e o quadril e vê-los como uma bacia cheia de água, para fertilizar a terra. Balanço suave, mãos que viram espelhos, nos refletem o tempo inteiro para que possamos nos olhar, nos reconhecer, nos acariciar. Trago autocuidado, um convite a se olhar. Dança embalada, cheia de curvas, balanços ritmados, fluida, borrada, transitória. Convoco no corpo o gesto do espelho moldado nas mãos e os braços abrindo e fechando sempre em balanço, como que acariciando as águas. Pés pisam suaves no chão, joelhos fletidos em pulso leve; o quadril cheio de água, sinuoso, desenhando infinitos; uma água que escorre nos ombros e as escápulas se movimentando suavemente, em balanço.

Mobilizo:
movimentos circulares, infinitos, balanços, transferências de peso, leveza, fluidez.

Elemento:
água.

Figura 103: Gestos e movimentos de Oxum



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes












Figura 104: Gestos e movimentos de Oxum

Fonte: Estudos da pesquisadora.
Foto: Luana Pontes

Oyá

Figura 105: Oyá



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[91]



Sou Oyá a ventania da transgressão. Desobedeci ao espalhar as folhas de Ossain e comer o fogo de Xangô, para dividir o calor com ele. Sou criadora, transgressora por excelência, e não suporto a vida medíocre, a mesmice. Nada temo do que há de vir, nem a morte. "Sou Oiá, a que lembra sempre de que podemos e devemos ir mais longe, e que a morte da semente é a condição de sua expansão." (BOTAS, 1997, p. 102). *Sou aquela que sacode a vida, a ventania que tira tudo do lugar, aquela que voa como borboleta e também que veste a pele do búfalo. Sou aquela que lembra todos e todas de vestirem as suas peles, da liberdade de ser, de amar e de existir. Sou a força da natureza que garante a não estagnação da vida, tempestade necessária para que possamos existir.*

[91] Disponível em https://www.instagram.com/p/CuUk3U_O2h-/. Acesso em 19/01/2024

Figura 106: Dança de Oyá



Fonte: Mariano, A. “Obarayí - Babalorixá Balbino Daniel de Palma”, 2009, p. 452. **Fotografia:** Dadá Jaques

No corpo de quem me dança trago a imagem da ventania para mover o corpo, sou rápida, fugaz. Promovo a transgressão pelo movimento e provoco o desequilíbrio, o deixar-se ir necessário para o encontro com outras formas de ser e de estar. Trago o impulso, os braços soltos na altura do peito com ações que empurram, ventam, espalham. Convoco à expressividade de cada uma e cada um, convido à experiência do movimento inesperado, e instigo a vivenciarem no corpo da leveza da borboleta a firmeza terrena do búfalo. Meus pés ora flutuam, deslizam, ora ciscam, adentram a terra como labaredas. Comigo, seus movimentos estarão sempre abrindo e expandindo, revelando quem você é. Pés deslizam em micros apoios, impulsos movem o corpo, os chãos do corpo - sola do pés, assoalho pélvico e diafragma - em intenso diálogo, braços e escápulas abertas com mãos espalmadas na altura do plexo solar.

Mobilizo:
expansão, expressividade, contraste, desequilíbrios e impulsos.

Elemento:
ar e fogo.

Figura 107: Gestos e movimentos de Oyá



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes












Figura 108: Gestos e movimentos de Oyá

Fonte: Estudos da pesquisadora.
Foto: Luana Pontes

Xangô

Figura 109: Xangô



Fonte: LOESER, Breno – Behance[92]

Sou Xangô, o calor da vida, o pulso constante da vida, o coração que bate sem cessar. Sou trovão, com meu som anuncio a justiça que tarda, mas não falha. Justiça que deve vir junto com o amor, porque "Justiça sem amor é tirania" (BOTAS, 1997, p. 95). *Amor é liberdade. Faço justiça para criar espaços de liberdade, em que as pessoas possam crescer e se expandir, sou altivo, grande. Represento a força, a resistência, a longevidade na sístole e a diástole da vida que dão ritmo, pulso a ela. Sou rei, carrego coroa e um machado de dois gumes, para lembrá-los(as) que sempre há a possibilidade de todos e todas serem protegidos e acolhidos. Não escolho lados, meus movimentos são bilaterais como meu machado.*

[92] Disponível em https://www.behance.net/gallery/148616479/Festa-de-Orixa/modules/839486767. Acesso em 19/01/2024.

Figura 110: Dança de Xangô



Fonte: Mariano, A. Obarayí - Babalorixá Balbino Daniel de Palma, 2009, p. 110. **Fotografia:** Pierre Verger

No corpo de quem me dança gero calor, movimentos que aceleram o metabolismo e faço o corpo sentir o pulso do coração para, seguindo suas batidas, acelerar o movimento até quase a exaustão. Trago força, presença, vida. Na dança faço uma simulação de golpes de machado, ora rasgando o espaço à frente do corpo, ora cruzando com um opositor imaginário. Levo para o movimento dos braços o ímpeto e a alternância entre sístole e diástole. Com a coluna ereta, carrego a coroa na cabeça com elegância, lembrando sempre de que sou um grande rei. Meus pés parecem saltar sobre brasas, alternando sempre os apoios e, dessa maneira, impulsionam o tronco, enfatizando a verticalidade dos meus movimentos.

Mobilizo:
energia, calor, verticalidade, expansão e recolhimento, movimento aeróbico.

Elemento:
fogo.

Figura 111: Gestos e movimentos de Xangô



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes












Figura 112: Gestos e movimentos de Xangô

Fonte: Estudos da pesquisadora.
Foto: Luana Pontes

Iemanjá

Figura 113: Iemanjá



Fonte: LOESER, Breno – Instagram[93]

"Sou Iemanjá, a que conduz os seus filhos e filhas ao mar imprevisível da vida" (BOTAS, 1997, p. 118). *Sou o eterno movimento de ir e vir, o eterno fazer e refaze, as ondas que vem e vão. Muitas vezes sou mar revolto, em outras, calmaria. Da explosão de meus seios saiu a imensidão do mar, fonte de vida. Sou a senhora dos Oris (cabeça/individualidade), da consciência humana, e sei da importância de sermos cardumes e singulares também. Não permito que quem me navega fique na acomodação, ou que usufrua sem nada dar em troca. Sopro o mar e produzo as ondas, que de longe parecem linhas, com os quais costuro pérolas sobre as feridas inevitáveis da vida.*

[93] Disponível em https://www.instagram.com/p/CHvRwpujacx/. Acesso em 19/01/2024

Figura 114: Balanço do mar - Iemanjá



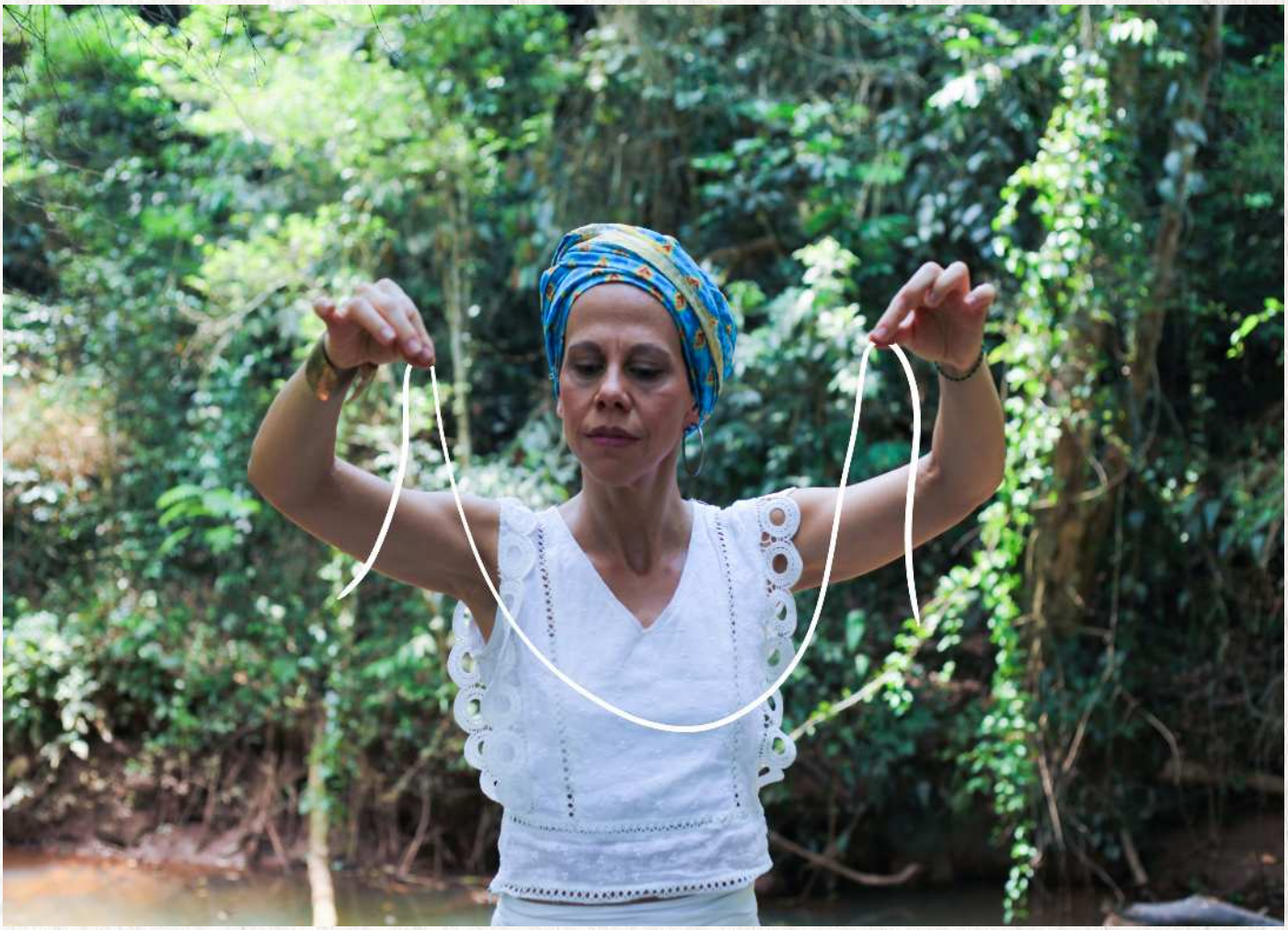
Fonte: Barabô Obarayí - Babalorixá Balbino Daniel de Palma, 2009, p. 468. Fotografia: Haroldo Abrantes

No corpo de quem me dança trago movimento, leve e suave, e um gesto que une o dedão e o indicador, como se segurassem uma linha em cada mão, que dançam realizando movimentos como se costurassem a trama de um tecido, ou da pele, das feridas que precisam ser cicatrizadas. Danço como se tecesse o tempo todo e, em dado momento, simulo com o impulso do corpo a quebra das ondas, como se fosse um arremate dos pontos que teço. Trago o arqueamento dos joelhos, transferências de peso e a consciência do quadril em balanço, que me dão altivez suave. Sobre os ombros escorrem as ondas que movem as escápulas e braços simulando o balanço do mar. No balanço das águas, convido quem me dança a sentir a imensidão do mar, a ampliar os movimentos de seu corpo, explorando elaboradas sinuosidades.

Mobilizo:
transferências, mobilidade, expansão e recolhimento, pulso e impulso.

Elemento:
água - salgada.

Figura 115: Gestos e movimentos de Iemanjá



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes



Figura 116: Gestos e movimentos de Iemanjá

Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

Oxalá

Figura 117: Oxalá



Fonte: LOESER, Breno – Behance[94]



Sou Oxalá, aquele que dança por último na roda dos encantados, fechando lentamente essa gira espiralada da vida. Fui eu quem teve a missão de moldar do barro de Nanã a humanidade que dança, canta e (re)memora hoje e sempre seus feitos pela dança e pelo corpo. Sou o conciliador da humanidade, a memória ancestral, o ar, o hálito da vida. "Trago comigo o mistério da vida em toda sua plenitude, a profundidade de seus segredos e as veredas de seus destinos. (BOTAS, 1997, p. 126).

Sou como o caracol, que vagueia lentamente sobre a terra se expandindo e se recolhendo, numa espiral infinita, que emana lucidez e paz. Conheço o íntimo e o coração de cada um(a), e os encantamentos que devemos perseguir para uma vida bela e feliz. Sou o abraço final no Xirê, pois vi e esperei todos e todas dançarem; esperei que todos brincassem para depois recomeçar com novas trocas, novas danças, novas terras, novos mundos. Sou a respiração inicial e final.

[94] Disponível em https://www.behance.net/gallery/148616479/Festa-de-Orixa/modules/839486759. Acesso em 19/01/2024.

Figura 118: Dança de Oxalá



Fonte: Obarayí - MARIANO; QUEIROZ “Babalorixá Balbino Daniel de Palma”, 2009, p. 377. **Fotografia:** Haroldo Abrantes

No corpo de quem me dança trago um convite à morosidade, ao equilíbrio, à confiança no equilíbrio do próprio corpo, trabalhado na consciência do peso. Com o corpo arqueado, olhando para si, chamo quem me dança a se reconhecer como parte do todo, caracol vagaroso, a passos lentos. A imagem do ìgbìn (caracol) é altamente sugestiva para o deslocamento que faço: lento a ser explorado. Moldo nas mãos o símbolo do Opá Ọ̀ró, um cajado imaginário, semelhante à coluna, que me apoia nesse caminhar. Desloco o eixo de equilíbrio para esse cajado imaginário, provocando o arqueamento da coluna e a entrega do peso. Movo-me com serenidade, pois, nas costas, carrego toda a sabedoria.

Mobilizo:
densidade, peso, sustentação, trabalho com o tempo lento.

Elemento:
ar e água.

Figura 119: Gestos e movimentos de Oxalá



Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes











Figura 120: Gestos e movimentos de Oxalá

Fonte: Estudos da pesquisadora. **Foto:** Luana Pontes

A.3 As danças tradicionais afro-brasileiras se apresentam

A.3.1 Coco de roda

Sou o Coco de roda e convido Elizabeth Menezes[95] para me apresentar, uma pesquisadora-artista-educadora que muito já escreveu sobre mim:

> O coco fruto, em sua redondeza. Traz a riqueza de uma plantação que concentrou o trabalho do negro escravizado e suas manifestações de resistência no ritmo do trabalho de quebrar o coco para seu alimento, de cantar pisando o barro e dançar sapateando para o nivelamento do chão da casa de pau a pique, construída em mutirão. (MENEZES, Elizabeth apud SILVA; GODOY, 2021, p. 64.).

Carrego comigo, na dança marcada por "trupés" de pés no chão, de Alagoas, Ceará, Pernambuco, a alegria de festejar porque não há luta sem festa e nem festa sem luta. Troco com o chão batido de terra minhas memórias e histórias de terreiros, de festejos, de rodas e cirandas. Promovo com as batidas dos pés no chão inúmeras variações rítmicas, de uma riqueza genuína. Sou a roda por excelência, onde todos e todas podem chegar, saias a gira, poeira a subir, vozes a cantar.

Trago para o corpo de quem me dança a representação da ação de amassar o barro com os pés, de revolver o chão para depois deixá-lo lisinho. Os joelhos fletidos, para dar pulso constante ao movimento e os pés enraizados conversando constantemente com o chão. O quadril em movimento de transferências de peso dá leveza a tanto aterramento e move as saias coloridas. Trago a brincadeira, o estar em roda, em comunidade; trago a alegria e o sentido da festa.

Mobilizo: consciência do peso e transferências, ritmo, jogo, interação.

Elemento: terra.

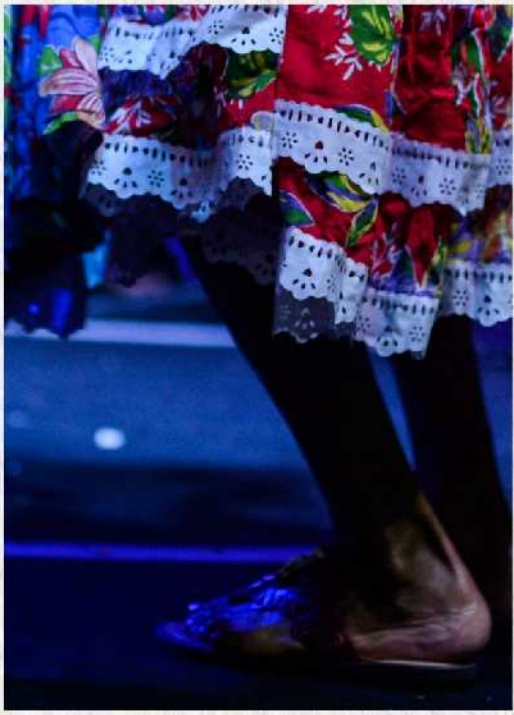
Figura 121: Pés amassando o barro



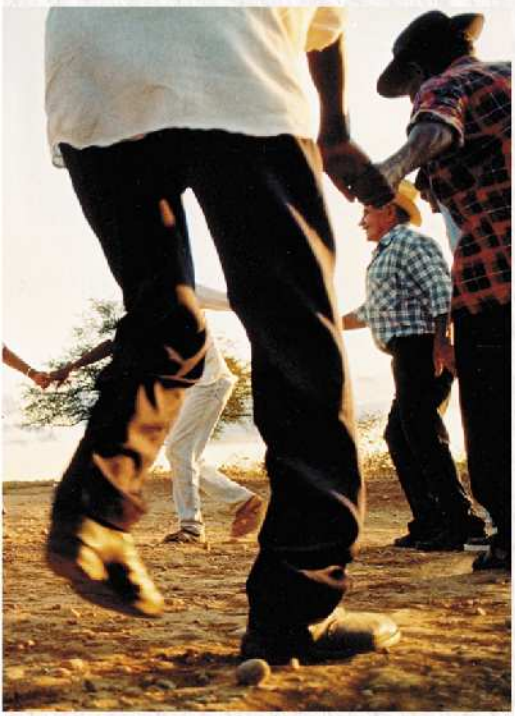
Fotografia: Neto de Oliveira, Ile Asé Ayinlá Opó, 2021.

[95] MENEZES, Elizabeth apud SILVA; GODOY, 2021, p. 64.











A.3.2 Jongo

Sou o ancestral do samba, uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos. Tenho raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo, os de língua bantu e comecei a acontecer na diáspora, no encontro dos escravizados, que trabalhavam nas lavouras de café e de cana-de-açúcar localizadas no sudeste brasileiro, principalmente, no vale do rio Paraíba do Sul.

Posso me apresentar de muitas maneiras, a depender da comunidade que me pratica. Posso acontecer nos quintais urbanos e rurais, assim como nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras. Sou roda, sou música encantada em forma de pontos, sou poesia e magia, resistência negra e trago sempre comigo os espíritos dos mais velhos, dos avos e avós, dos antepassados. Em roda saldamos as memorias daqueles e daquelas que vieram antes.

Fico animado em noites festivas com a dança à luz da fogueira, quando todos e todas se reúnem na criação e decifração de versos enigmáticos, compartilhando da bebida e da comida, em roda.

No corpo de quem me dança trago profundo respeito às ancestralidades, evoco a umbigada, matriz de movimento que convoca à conexão com o sagrado e com o outro. Trago os passos marcados no chão, arqueamento de joelhos, quadril sempre presente nos volteios e transferências, no balanço e nos giros.

> No tambor do Quilombo de São José da Serra e no jongo de Guaratinguetá, os participantes dançam na roda sem sair do lugar, cantando e batendo palmas. Os solistas ocupam o centro da roda aos pares e ali se alternam de maneira espontânea. Ao se aproximarem em passos ritmados pela música, os dois solistas, que se defrontam, giram ligeiramente o corpo à esquerda ao levar a perna direita à frente, para logo apoiar o corpo sobre o pé direito. É como se quisesse encostar seus respectivos joelhos. Logo que o pé direito se apoia no chão, o corpo do dançarino é impulsionado e ele dá passos de recuo girando sobre si mesmo e afastando-se do par. A dança consiste em um contínuo ir-e-vir ao centro da roda, e em aproximações e afastamentos coordenados dos solistas. (IPHAN, 2007, p. 35[96]).

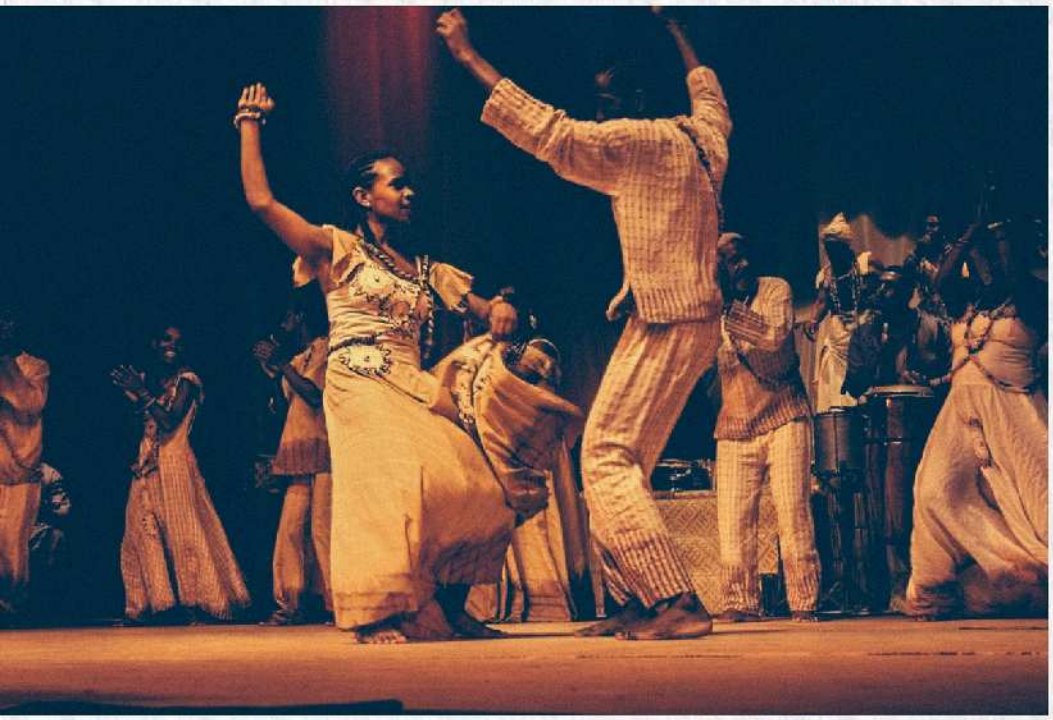
Mobilizo: transferências do peso, ritmo, jogo, interação, movimentos de quadril, balanços e giros.

Elementos: água e terra.

---

[96] IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais e Elaboração do Dossiê para Registro do Jongo no Sudeste, Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste, Brasília: Iphan, 2007, p. 35.













A.3.3 Moçambique de bastão

Sou da família das congadas, nasço dentro das confrarias e irmandades pretas, como forma de resistência e de memorar cortejos das épocas da coroação dos Reis Congo. Conservo a memória de reis e rainhas e de uma corte, para manter a identidade cultural vinculada às raízes africanas, expressando resistência no corpo, na voz e na dança. O Vale do Paraíba do Sul, em São Paulo, é onde minha presença é maior, mas também estou no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Para dançar, os brincantes usam bastões de madeira, que são percutidos, sempre acompanhados de uma coreografia e de manejos. Alguns moçambiqueiros usam 'paiás', que são fitas com guizos amarradas em volta da perna, pouco abaixo dos joelhos, as quais contribuem para a rítmica da dança e criam polifonias ainda mais ricas.

Sou o convite para que cada uma e cada um se reconheça como mastro fincado ao chão, memoria encarnada, e defenda-se com suas armas de madeira e temporalidades. Assumo tempos e volteios espirais, desenhos que riscam o chão, cantos que festejam o sagrado

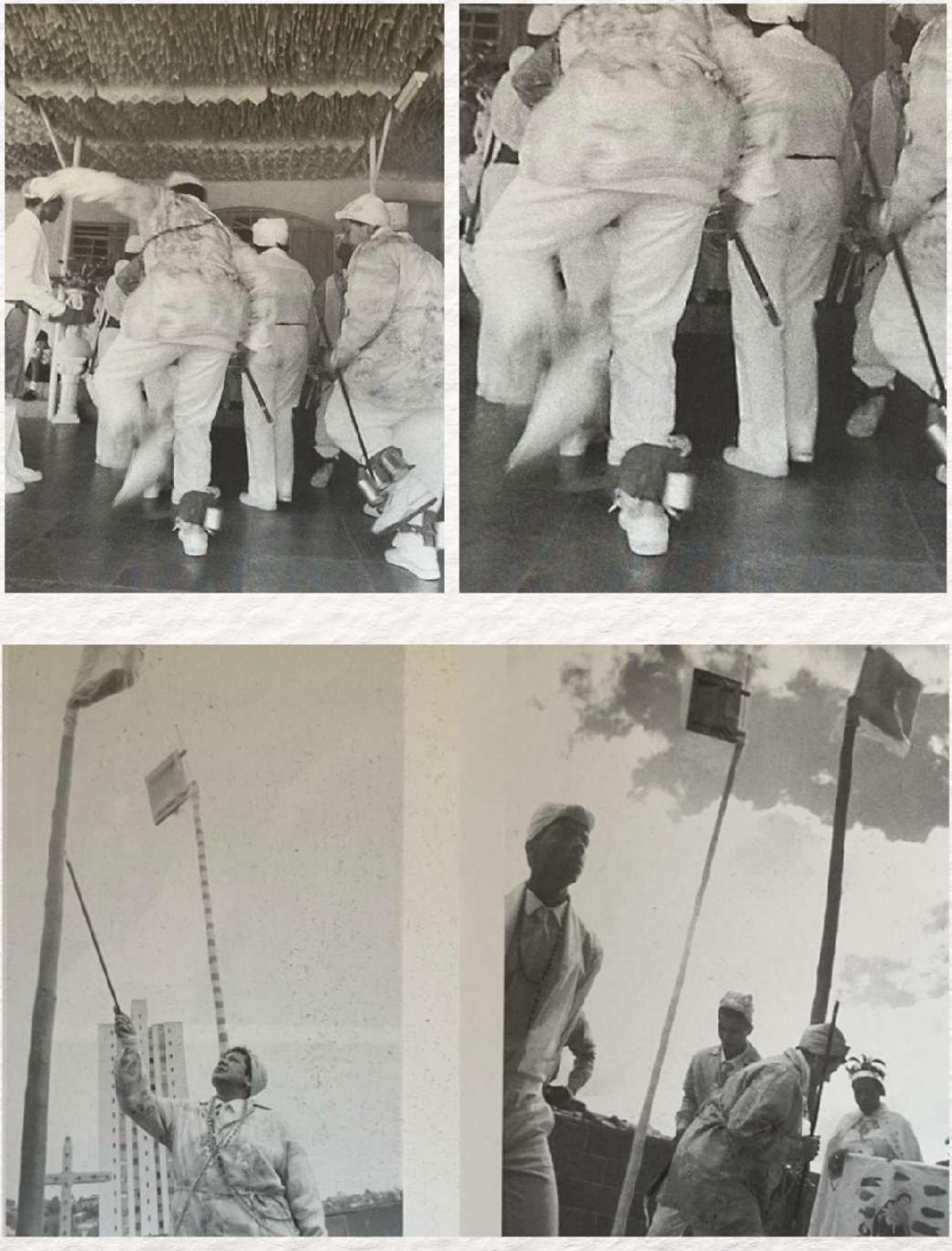
Para o corpo de quem me dança trago uma grafia rítmica, com movimentos de avanço e de recuo, a presença do bastão traz consciência do eixo e da coluna vertebral, proporcionando verticalidade e presença. Trago passos marcados, que tem nomes conforme o ritmo que produzem. Os bastões trazem manejos compostos por pontos, que marcam o tempo, defendem, atacam, percurtem.

> Para o alto e para baixo, para frente e para trás, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anelos da ancestralidade [...] um corpo-chão, terra, no qual pulsa, como nas batidas dos tambores, as raízes ancestrais, o coração do ancestre, como é também, alçando-se para o infinito, um corpo-mastro. (MARTINS, 2021 p. 82).

Mobilizo: consciência do eixo, verticalidade, ritmo, interação, domínio do tempo e espaço.

Elementos: ar e terra.

Figura 122: Moçambique de Dona Efigênia
Figura 123: Hasteamento do mastro



Fonte: RODRIGUES, 1996, p. 58, 117 e 57. Belo Horizonte, 1996. **Foto:** Eustáquio Neves

Os convidados(as) acrescentam muito à festa. Cada um(a) deles(as) merecia uma roda exclusiva, pois todos(as) carregam saberes específicos, elementos e matrizes corporais e simbólicas que carregam múltiplas memórias. Como dito anteriormente, a este estudo cabe promover os encontros entre esses convidados, investigando o que de suas CorpoOralidades conflui para a formação em dança dos(as) participantes. Interessa saber quais matrizes corporais são trabalhadas e experienciadas a fim de que a formação se dê nos "cruzos", nos entrelaçamentos de seus saberes afrorreferenciados.

Enfim, com todos e todas devidamente apresentados(as), explicitando imageticamente as matrizes corporais e representações simbólicas abordadas, convido você leitor(a) a vir me visitar sempre que quiser. Espiar, se inspirar, respirar as cores, sabores, sons, moveres que compõem as danças que adentram na proposta da *Dança Terreira* e juntos(as) caminhamos por entre esses saberes.

ANEXO A – Formulário de Identificação

Encontros dançantes "Dança afrobrasileira: memória e potência"

Esse formulário tem como objetivo colher impressões, depoimentos e percepções dos(as) participantes que irão compor um ciclo de 12 encontros ancorados em uma metodologia aqui intitulada "Dança ritual: uma linguagem brasileira de corpo e movimento", para o ensino e vivência das danças brasileiras afrorreferenciadas e ancestrais. Estes encontros fazem parte da pesquisa de Mestrado "Ancestralidade e futuro na cena e na sala de aula: caminhos possíveis para a transformação", em Arte Educação da Unesp - Universidade Estadual Paulista, desenvolvida pela artista-educadora-pesquisadora Leticia Doretto Gonçalves.

* Indica uma pergunta obrigatória

1. Nome *

2. E-mail *

3. Idade *

4. Gênero com o qual se identifica

Marcar apenas uma oval.

- ◯ Masculino
- ◯ Feminino
- ◯ Nao binário
- ◯ Outro
- ◯ Prefiro não dizer

5. Autodeclaração de cor

Marcar apenas uma oval.

- ◯ Branco
- ◯ Preta
- ◯ Amarela
- ◯ Parda
- ◯ indigena
- ◯ Prefiro não declarar

6. Escolaridade *

Marcar apenas uma oval.

- ◯ Ensino fundamental I
- ◯ Ensino Fundamental II
- ◯ Ensino Médio
- ◯ Curso superior -Graduação
- ◯ Curso superior - Pós Graduação
- ◯ Outro: _____

7. Formação profissional (incluir datas) *

_____

8. Atuação profissional atual (incluir função e/ou cargo e o nome das instituições formais ou não formais) *

_____

9. Escreva brevemente como você se apresenta.

Vamos agora adentrar em uma conversa. A idéia aqui é poder saber um pouco mais de cada uma e cada um de vocês para seguirmos adiante...

Nossos encontros serão como uma jornada pela fiscalidade, símbolos e paisagens das danças afrorreferenciadas do Brasil. Pensando nisso, te convido a responder esse questionário, com liberdade para deixar em branco o que não compreender ou não quiser responder, e me ajudar a te conhecer melhor.



10. O que o (a) trouxe até aqui? Como você se sente adentrando nessa jornada? Você pode usar imagens e sensações para essa resposta.

11. Quais sentimentos você traz para essa jornada?

12. Você traz algum conhecimento nas artes corporais e de movimento para essa jornada? *

Marque todas que se aplicam.

- [ ] Sim
- [ ] Não

13. Se sim, conte o que você traz.

14. Você dança em seu cotidiano?

Marcar apenas uma oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

15. Se sim, em quais momentos isso acontece?

16. O que você espera encontrar nesses encontros? *

17. Você costuma ou costumava escutar historias sobre festas, manifestações populares, festejos, cortejos em sua família? Se sim , pode me contar um pouco sobre isso?

18. Alguém da sua família dança ou dançava? Se sim, quem e em qual situação?

19. Se você tivesse que escolher um animal para representar sua dança, qual você escolheria? Descreva quais são as características desse animal e porque vc escolheu esse animal.

20. Você conhece as danças chamadas afrobrasileiras e/ou afrorreferenciadas? Se sim, quais? Quando e como elas aparecem na sua vida? *

21. Quando você era estudante as danças afro-brasileiras ou afrorreferenciadas faziam parte de suas vivencias na escola? Se sim, onde e quando elas eram vivenciadas na escola?

22. O que vc acha sobre a presença das danças populares brasileiras afrorreferenciadas no contexto escolar?.

23. Como educador(a) você tem contato com as danças populares brasileiras afrorreferenciadas no contexto escolar e/ou em espaços educacionais? Se sim, quando isso acontece?

24. As danças populares fazem parte de suas práticas pedagógicas? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não

25. Quando você pensa em cultura popular afrobrasileira quais objetos, imagens e/ou situações vem a sua mente ? Fale mais sobre isso se puder.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

ANEXO B – Termo de Consentimento



.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntario (a) da pesquisa "Ancestralidade e futuro na cena e na sala de aula: caminhos possíveis para a transformação". O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é *"sistematizar, compartilhar, analisar e refletir sobre a metodologia de ensino de dança desenvolvida pela pesquisadora Leticia Doretto Gonçalves a partir de encontros dançantes com educadores e educadoras*". Nesta pesquisa pretendemos *"aferir e documentar as possíveis transformações desses educadores(as) no que tange a visão sobre as danças afrorreferenciadas e sobre as corporeidades que compõe essas manifestações, assim como os benefícios físicos e psíquicos da advindos das práticas corporais das manifestações tradicionais afro-brasileiras ".*

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você: *"encontros teórico- práticos conduzidos pela pesquisadora, trocas de experiências, preenchimento de formulários, reflexões coletivas".* A pesquisa pode ajudar na manutenção da saúde física e psíquica do participante, autoconhecimento e aprofundamento no estudo das culturas afro-brasileiras"

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo**,** nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução No 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, _____ de _____ de 20 22.

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC – UNESP Bauru Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br

DOCUMENTO

_____
Assinatura do participante
Nome do participante
RG:_____

_____
Assinatura do Pesquisador
RG:_____

Pesquisador Responsável: NOME
Instituição:
Contato: TELEFONE E EMAIL
Orientador (se for o caso): NOME
Instituição:
Contato: TELEFONE E EMAIL