

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

TALITA LIMA DE ARAUJO

**Pode o ancestral ser contemporâneo?: pedagogias plurais em danças  
afrocentradas**

São Paulo  
2023

TALITA LIMA DE ARAUJO

**Pode o ancestral ser contemporâneo?: pedagogias plurais em danças  
afrocentradas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura, Filosofia e História da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Cultura da Educação.

Área de concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Dias Prado

São Paulo  
2023

ARAUJO, Talita L. **Pode o ancestral ser contemporâneo?**: pedagogias plurais em danças afrocentradas. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Fabiana Carneiro da Silva

Instituição: Universidade Federal da Paraíba

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Gina Maria Monge Aguillar

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Cibele Verrangia Correa da Silva

Instituição: FAPESP

Julgamento: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, as minhas e aos meus ancestrais que trilharam caminho fértil e afetuoso para que eu hoje esteja aqui, em meio a todas as dificuldades enfrentadas pelas pessoas e comunidades colocadas à margem pelo processo colonial, ainda em curso. Sou movimento e fruto semeado por quem insiste em ter tempo e espaço para partilhar alimentos, histórias de vida e saberes mantidos pela espiral do tempo registrados em nós de corpo inteiro.

Agradeço as minhas avós Lourdes Maria e Jozeisa, e aos meus avôs Manuel Salustiano e Jonas, pela coragem do deslocamento em busca do novo, perseverança em manterem-se em comunidade mesmo existindo o fantasma da modernidade que teima em aumentar os muros; aos meus pais pela bonita tentativa de harmonia entre a manutenção da tradição ensinada a nós e a desobediência em busca de criar novas possibilidades; agradeço a minha mãe Gilce Jane e a meu pai Antonio Roberto, por todo apoio, afeto, ensinamento e chão para que eu possa caminhar tranquilamente. Ao meu irmão Thiago, pelo apoio de mãos dadas, que me faz seguir segura. Ao meu tio Josué, por todas as vezes que interessado perguntava sobre minha pesquisa e queria saber mais, a minha tia Meire que sempre que possível estimulou este estudo.

Agradeço às mestras e aos mestres que sempre estão presentes em minha caminhada, seja em presença física, seja nos seus ensinamentos transmitidos a mim e exigidos por Tempo dia a dia. Minha mestra primeira, minha mãe, Gilce Jane, novamente, por ensinar desde sempre a importância de persistir no caminho em direção ao que se quer, sem esquecer de quem se é.

À Mestre Pinguim, que me ensina tanto sobre mim mesma, sobre quem me antecede e sobre questionar a lógica estabelecida, seja aprendendo a respirar de ponta cabeça, seja em busca de outras memórias, histórias e gestos.

À professora Patrícia Prado, minha orientadora nessa trilha, de quem por tantas vezes me escondi, e desviei do caminho que me causa por vezes tanto estranhamento, desafios e surpresas, esse grande universo chamado pesquisa.

Aos Grupos de dança com os quais dialogo aqui e com as/os suas/seus dançarinas/os, mestras/es, aprendizes com quem aprendi e ainda posso tanto aprender, em especial, ao Mestre Pinguim, a Mestra Nicinha do samba de roda

(in memoriam), a Deise de Brito, a Ciça Coutinho, a Kanzelu, a Luciane Ramos, ao coletivo Negraação, a Pai Adailton, e a dona Fiita do Samba de Roda.

Às professoras Lilian Vilela, Roberta de Paula e Soraia Chung Saura, que participaram de meu exame de qualificação e contribuíram muito com os caminhos de expansão e contração, para que possa ocorrer adensamento de minha pesquisa.

À professora Iracema Santos do Nascimento, fundamental para que essa pesquisa seguisse seu curso.

Ao CNPq pela bolsa de pesquisa nos primeiros 02 anos

Às colegas do Grupo de Pesquisa, Pesquisa em primeira infância: linguagens e culturas infantis, da FEUSP, ao qual gostaria de ter estado mais presente, especialmente, à Laura Santana Lima, parceira de dança e reflexões.

Aos amados companheiros que com amor, na leitura de meus escritos e de mim mesma no dia a dia da vida, incentivam e são alimento em abundância de afeto para que eu permaneça querendo aprender a aprender Aline Fernandes, Erenay Martins, Sandra Coeli, Terená Kanoute, Manoella Mignone , Nathalia Freitas, Yracê Morena, Jairo Ribeiro Justo, Mahara Mathias, Mariana Machado Rocha, Mariana Aguiar, Ronaldo Andrade, Deise de Brito, Ijur Sato, Ana Cecília Coutinho, Eliany Cristina, Vitor Miranda, Igor Freire e tantos outros, sou grata por tanta acolhida e fortalecimento.

## RESUMO

ARAUJO, Talita L. **Pode o ancestral ser contemporâneo?**: pedagogias plurais em danças afrocentradas. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação é fruto de investigações às provocações colocadas a mim pela prática em danças negro-centradas e seus métodos de ensino, refletindo sobre como operam as concepções de dança, os saberes mobilizados em sua transmissão e as formas de manifestações das culturas afro-brasileiras, marcadas pela força de seu pensamento mítico-simbólico. Para tanto, questiona-se: como as culturas de matrizes africanas em diáspora no Brasil operam em relação às culturas hegemônicas? Através dos movimentos inerentes à própria dança, enquanto perspectivas estéticas? Enquanto mobilização política, mítica, simbólica e de cosmovisão por elas circunscritas? De cunho qualitativo, este estudo etnográfico e autoetnográfico tem sido realizado através de pesquisa de campo com observação participante nas propostas do Grupo de dança afro e capoeira angola Guerreiros de Senzala, por Mestre Pinguim, e do diálogo de minha prática como artista educadora e as questões colocadas pela própria prática e pelo Mestre Pinguim, em suas formas de transmissão de conhecimento; entrevistas semiestruturadas (com roteiro prévio) e conversas informais com artistas e/ou grupos; registro em diário de campo e fotografias (mediante autorização prévia). Os dados produzidos e analisados à luz de estudos multidisciplinares nos campos da Educação, Antropologia, Culturas Negras, Pedagogia da Dança e dos Estudos Decoloniais têm apresentado diálogo profundo com as concepções de ancestralidade e contemporaneidade. E como as propostas em dança mobilizam questões relativas aos modos de transmissão de conhecimentos, de oralidades, de signos corporais e gestuais, de construções estéticas, sociais e políticas, com foco nas questões relativas às corporeidades e às identidades, que compõem noções distintas de dança negro-centrada, como possibilidades de incorporar e reconstruir sentidos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Educação e Dança Afrocentrada/Negro-centrada. Ancestralidade. Contemporâneo. Transmissão de saberes.

## ABSTRACT

ARAUJO, Talita L. **May the ancestor be contemporary?** plural pedagogies in afrocentric dances. 2022. Composition (Masters in Education) - University of Education, "Universidade de São Paulo", São Paulo, 2023.

This composition is a result of investigations from the challenges which were presented to me by the practice on black-centered dances and its teaching methods, wondering on how dances' conceptions work, the knowledge mobilized for its transmission, and the way the Afro-Brazilian cultures manifest, cultures which are known for the strength of their mythic-symbolic thoughts. Therefore, we wonder: How do African roots' cultures on diaspora in Brazil work regarding the hegemonic cultures? Through the movements that are inherent to dance itself, as an aesthetic perspective? As political, mythical, symbolical mobilization and from the cosmovision circumscribed by them? From qualitative nature, this autoethnographic and ethnographic study has been settled through field research with participant observation on the dance group "afro e capoeira angola Guerreiros de Senzala" s proposals, by master Pinguim, and from the dialog among my practice as an artist educator, the issues presented to me by the practice itself and Master Pinguim by the way he transmits his knowledge; semi structured interviews (with a previous settled script) and informal conversations with artists and/or groups; records from diaries and photographs (only through previous permission). The data produced and analyzed in the light of multidisciplinary studies on: education, anthropology, black culture, dance pedagogy and from decolonial studies' fields, has presented a deep dialog with the conceptions of ancestry and contemporaneity and how the proposals in dance mobilize issues related to the form of the knowledge transmission, of oralities, of corporal and gestural signs, of aesthetical constructions, social and politics, with the focus on issues concerning the corporeities and the identities, that make up distinct notions of black-centered dance as a possibility to incorporate and rebuild senses in contemporaneity.

Key-words: Education and Afrocentric Dances/ Black-centered. Ancestry. Contemporary. Knowledge transmission.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO – Diáspora, danças afrocentradas e educação.....</b>	<b>08</b>
<b>1 CORPO-TERRITÓRIO: MEMÓRIA QUE O CORPO CARREGA EM MOVIMENTO A PROCURA DE SABER .....</b>	<b>19</b>
1.1 Diáspora negra e atlanticidade: ancestralidade e pertencimento.....	29
1.2 Corpo, território de encruzilhadas: corpo território, lugar e espaço ...	40
<b>2 CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA .....</b>	<b>47</b>
2.1 O conceito de etnografia e autoetnografia voltado à dança.....	59
2.2 Escrevivência e oralitura como meios de pesquisa .....	61
<b>3 O CORPO NEGRO, A NOÇÃO DE PESSOA E ANCESTRALIDADE: PRESSUPOSTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE PEDAGOGIAS NEGRAS EM DANÇA .....</b>	<b>62</b>
3.1 Dança afro, dança afro-brasileira, dança negra contemporânea: nomenclaturas plurais e possibilidades de significação política .....	67
3.2 “Tem que aprender a aprender”: relatos de minha experiência com a dança afro-brasileira de Mestre Pinguim .....	70
<b>4 CONVERSAS MANDINGUEIRAS .....</b>	<b>75</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>97</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>102</b>

## APRESENTAÇÃO – Diáspora, danças afrocentradas e educação

Para iniciarmos essa conversa, uma questão se faz basilar para os diálogos que serão estabelecidos nesse trabalho, sendo ela também um dos principais elementos suleadores das inquietações que permeiam nossa pesquisa e vontade de fazê-la: pode o ancestral ser contemporâneo?

Sendo essa uma das questões centrais de nossa pesquisa e, ao olhar para todo o universo das danças afro e as diversidades de subjetividades que elas preconizam, a indagação se forja numa **encruzilhada**, pois, geralmente, somos levadas a respostas que **gingam** entre as possibilidades de “ser e não ser”, “poder e não poder”, “estar e não estar”. Nesse sentido, outras e novas interrogações surgem para compor o mosaico de ideias que pairam neste campo de estudo: a prática e o ensino de dança afro, quando vinculadas a um pertencimento étnicorracial podem questionar relações de poder e saber? É possível apreender tais questionamentos em discursos performáticos, métodos e técnicas de ensino de tais danças?

Buscaremos aqui apontar relações interculturais de comunidades e epistemologias negras estabelecidas de maneiras distintas das típicas noções ocidentalizadas de identitarismos universalizantes, privilegiando a perspectiva de “re-imaginar o mundo” através da “multiplicidade do diverso” conceitos estabelecidos pelo pensador, filósofo e escritor martinicano, Édouard Glissant (2013), a quem recorreremos com maior adensamento nos capítulos a seguir.

A partir dessas reflexões, entendemos que é importante compreender quais disputas políticas e simbólicas estão inscritas pelos gestos e signos na reivindicação de poder e saber, uma vez que a própria prática e seu desvelar nas formas de ensinar podem garantir tais disputas. Evidenciadas aqui, primeiramente por seus marcadores raciais dados já em sua grafia: Danças afro.

Quando falamos numa perspectiva negro centrada, na experiência diásporica no Brasil e em diálogo com a bibliografia referenciada que privilegia a oralidade e os saberes transmitidos por organizações e coletividades negras, desde o início da diáspora, como por exemplo, os terreiros e as escolas de samba, concebe-se a existência de elementos que permanecem nas gestualidades, na compreensão de mundo, na transmissão de narrativas

corporais, através de movimentos e técnicas compartilhadas em práticas culturais, estéticas e simbólicas.

Estas, remontam às experiências construídas na ancestralidade e se mostram presentes no agora, tanto nas corporeidades quanto na reivindicação dessa ancestralidade, como maneira de encontro com um percurso histórico que foi silenciado, bem como os diversos saberes que também foram invisibilizados em epistemologias subalternizadas. Esse silenciamento se deu no âmbito de um projeto político de retomada das raízes para se entender o que é ser humano, em sua individualidade, bem como na perspectiva coletiva, da noção de pertencimento comunitário, dadas as relações de violência pautadas pela colonização e a prática constante de epistemicídios que ainda hoje transitam entre o apagamento e a perspectiva folclorizante, exotificante ou subalternizada em relação a outras práticas artísticas e/ou culturais já estabelecidas e dadas como norma eurocentrada, branca e patriarcal.

Tal norma foi determinada por uma hierarquia ocidentalizada e embranquecida, que estabelece o que é arte, o que é dança e quais corpos produzem conhecimento. A construção ocidentalizada de ciência é pautada no pensamento cartesiano, em que o “penso, logo existo” se tornou a máxima fundadora de epistemologias que segmentam e separam corpo de cabeça e, por conseguinte, fundamentam que o conhecimento é algo do âmbito da cabeça e não há corpo na produção do conhecimento.

Recorremos a esta ideia para apontar a necessidade pungente de tratar de outras experiências e de evidenciar o papel da dança e do corpo como linguagem de potente campo de construção e produção de conhecimento. Historicamente, é possível recordar como a poesia e práticas próprias da oralidade foram subsumidas pela escrita. O conhecimento produzido via escrita ganha legitimidade por meio da voz (que também é corpo), em que a palavra ocupa um lugar distinto e sem a autenticidade, ou confiabilidade, que a palavra escrita possui.

É relevante citar aqui a importância da tradição oral para as sociedades negras em diáspora, no sentido da manutenção de uma identidade que se conecta com um sentido de ancestralidade. Como diz mestre Pinguim, ao longo da entrevista transcrita no Capítulo 4, “corpo é memória”. E já que voz é corpo,

é fundamental para nós escutar e evidenciar dando destaque a histórias, memórias e narrativas transmitidas também pela voz, pela oralidade.

A esse respeito é fundamental a contribuição da obra literária de Amadou Hampâté Bâ (2010), autor maliano que coletou, compilou e publicou em francês, língua oficial do Mali, narrativas populares fula e bambara, das quais emergem representações de culturas e história da região da África, denominada Sahel. Ele apresenta a oralidade como acionadora de cadeias de transmissão de ensinamentos milenares, através de falas proverbiais, contos, poesias, e engendra significados e orientações para a vida nessa epistemologia de muitas sociedades africanas.

No Brasil, a Profa. Dra. da Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisadora e escritora Leda Maria Martins (1995) cunha o conceito de “oralitura” para chamar a atenção aos elementos processuais e metodológicos que se dão no âmbito das *performances* negras, recriadas nas Américas, evidenciando a potente natureza performática das culturas negras, nos movimentos da oralidade, como lugar privilegiado para a criação e produção de epistemologias. O conceito demarca modos e procedimentos metodológicos típicos às *performances* negras, mesmo sob as condições de desumanização e violência, dada a situação experienciada pela escravização, é possível se recriar pelas *performances* do corpo, e também por ser corpo, através da voz.

Os corpos e as danças das/os negras/os, historicamente, têm sido demonizados ou extremamente sexualizados. Às suas práticas e elaborações gestuais ou coreográficas não se atribui a ideia de técnica, como se os processos de criação envolvidos não fossem construídos por mecanismos complexos que operam na transmissão de seus saberes e recriações simbólicas, mas por algum tipo de naturalidade.

Tal entendimento sobre os corpos e danças das/os negras/os nos alerta para o racismo como modo privilegiado para a manutenção de um poder etnocêntrico. Kabengele Munanga (1999) aponta para a necessária distinção entre racismo e raça. Segundo ele, o primeiro é um fato e uma realidade, ao passo que o segundo não passa de um conceito, ao qual biólogas/os contemporâneas/os recorrem para explicar a ampla diversidade biológica que constitui a espécie humana. No entanto é importante ainda ressaltar que o

conceito de raça é atualmente operante nas reflexões do campo das Ciências Sociais e nos movimentos negros. O termo foi empregado em determinado momento das Ciências Biológicas, mas hoje caiu em desuso.

Torna-se necessário lembrar que a biologia contemporânea já defende a ideia de que a unidade que trata do humano é a espécie, e que não há fatores genéticos (DNA) capazes de distinguir os seres humanos. Tais dados são fundamentais para a oposição a quem ainda propaga ideias estabelecidas por políticas eugenistas do século XIX e começo do século XX (que também foram legitimadas, principalmente, pela Sociologia). Em *Crítica da Razão Negra* (2014), de Achille Mbembe, há uma perspectiva que repensa até mesmo a ideia de negritude<sup>1</sup>, questão que iremos discutir um pouco mais a frente.

Contudo, os contextos criados por grupos que se mantêm no alto das estruturas de poder começam a ser questionados por artistas e coletivos de danças negras na contemporaneidade. Um exemplo oportuno é o contexto criado pela lei de fomento à dança na cidade de São Paulo, sobre o qual Katz (2016) afirma que:

Lentamente, o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo vinha se configurando como uma linha abissal no que diz respeito ao financiamento local da produção. Foi implantado por meio da Lei 14071/05, em setembro de 2006, mesmo ano em que a Cia. Treme Terra foi criada e passou a ser dirigida por João Nascimento e Firmino Pitanga. Nove anos depois, esta companhia fez ouvir a sua voz (representando outras), ao instaurar uma polifonia dissonante no concerto que vinha sendo executado. O questionamento que já se desenhara, e que discutia os critérios de inclusão e exclusão praticados, transformou-se em polarização, com uma novidade. A partir desse momento, ao debate que já se travava em torno do significado de “pesquisa continuada em dança contemporânea” agregaram-se acusações de outra ordem. A novidade introduzida foi a “racialização” do que estava sendo considerado no seu aspecto epistemológico (KATZ, 2016, p. 773).

Que tensionamentos a linguagem de outras formas de conhecimento como as danças afro propõe? (HOOKS, 2019). A criação cênica, coreográfica e simbólica dos grupos pesquisados é mote para nossa investigação de como tais

---

<sup>1</sup> Achille Mbembe aponta para a vinculação e criação do termo “negro” a construção de identidade de subalternidade, próprias do sistema de dominação colonial, que tem como necessidade a criação de lugares estereotipados e criação de hierarquias. Na obra citada, sinaliza ainda que a manutenção do pensamento e de práticas coloniais faz com que a Europa, eurocentrada, crie “novos negros”, a que pretende sujeitar dominação.

elaborações dialogam com construções de ideias de ancestralidade e de que forma isso ocorre. A noção de corpo-encruzilhada nos aponta caminhos:

O corpo limiar é o corpo em situação de jogo na performance ritual, que no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto no Brasil. Parece-me que a Dança Afro e suas variações lançam um olhar para esse corpo limiar, seja de manifestações populares como os sambas de umbigada, aqui citados ou para as danças de orixás, nkises e voduns para buscar elementos para a criação de novas encruzilhadas, que tangenciam as noções de “tradição” e “inovação”, à medida que se reivindica uma identificação com uma ancestralidade africana, muitas vezes nomeando como um ato de “valorização de nossas origens” e ao mesmo tempo preocupada com questões próprias da arte do espetáculo, como a elaboração técnica e a originalidade (SILVA, 2012, p. 5).

A autora acima, pesquisadora e Profa. Dra. da Universidade Federal de Goiás, Renata Lima Silva (2010), propõe a perspectiva de pensar as danças afro como “encruzilhadas”, em que simbologias de matrizes africanas, frutos de elaborações que, ao longo do processo histórico da diáspora negra brasileira, vão sendo ressignificadas, recriadas e atualizadas. Trata-se de corpos munidos de potência expressa e de símbolos relevantes para serem abordados no âmbito da cena contemporânea, pois, além de representarem parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira, afirmam identidades e são a própria possibilidade de criação de novas encruzilhadas.

Nessa perspectiva, vale pensarmos sobre questões que aproximam e/ou distanciam as danças afro das danças populares brasileiras, e seus métodos e saberes mobilizados no ensinar, para uma educação de sensibilidades. Para isso, com fundamento nas ideias de Stuart Hall (2001) e Muniz Sodré (2005; 2012) sobre cultura popular como o amálgama de práticas e formas em choque com a chamada cultura hegemônica, pensamos a cultura popular, a tradição, não como algo estático ou como as representações folclorizantes tendem a caracterizá-las, mas como força motriz para suas dinâmicas próprias.

Assim, questiona-se por que falar de ancestralidade em nosso tempo se tornou tão urgente? Qual o sentido de contemporâneo? E para a dança, o que significa contemporâneo? Quem na dança define o que é e o que não é contemporâneo? E o que não é, é o quê?

A produção de conhecimento realizada por homens e mulheres negras é tão antiga quanto à própria história das primeiras civilizações, no entanto, o processo de colonização estrategicamente tentou e tenta, ainda hoje, apagar registros da história, dos corpos e das memórias desses sujeitos. Mesmo que a História ensine que as civilizações mais antigas da humanidade tenham se desenvolvido no continente africano como, por exemplo, é o caso dos egípcios, o processo colonizador faz questão de não evidenciar a origem africana de tecnologias e elementos culturais presentes no nosso cotidiano. Daí a negação das produções elaboradas pelo “outro”, análogas ao que é caracterizado pelo pensamento ocidental como produção cultural, material, científica e tecnológica, já que o europeu era/é o parâmetro epistêmico. Civilizações e produções de sentido de mundo, de pensamento, foram privadas de configurarem-se como conhecimento, como ciência, esse foi e é um dos pilares do processo colonizador, fundamentado na construção da ideia de superioridade de sua “civilização” em relação às outras. Torna-se fundamental, portanto, refletir sobre o processo de racialização que constrói nas pessoas e grupos um imaginário de subalternidade atrelado à sua identidade, enquanto outro grupo configura-se como superior, como norma.

[...] não faltam imagens e registros históricos capazes de mostrar uma África autêntica em sua múltipla realidade, que possam até criar um sentimento de solidariedade com os países africanos. Essas imagens de uma África autêntica pululam nos testemunhos dos viajantes árabes que se aventuram nos países da África ocidental entre os séculos IX e XI e dos navegadores portugueses que, no alvorecer da era das navegações no século XV, começaram a se aventurar mais ao sul do continente de forma sistemática. [...] Até a véspera da era colonial moderna, era comum encontrar imagens positivas sobre a África (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 32).

O processo de colonização impõe o padrão europeu como norma e essencializa a ideia de humano. A partir do século XVI, as definições do que é o humano, elaboradas com base em um tipo específico de pessoa, emergem como um modelo e se propagam, consolidando a noção de humanidade como inerente à própria Europa e à condição de homem branco europeu, que irá se estabelecer como o produtor de conhecimento por excelência. Ao definir o todo pela parte pretende-se exaltar a razão, a tecnologia, a cultura, a religião, o Estado. À medida que o padrão de

humanidade se torna o branco, quem não é branco não é visto como tão humano assim. Há uma zona de não-ser (FANON, 2008) em que, dada essa concepção, a pessoa negra é colocada.

Pressupor o negro como aquele que é caracterizado pelo exotismo, pela diferença, é estigma que se intensifica ao ponto da sua tipificação como o estranho, o esquisito em relação à norma branca. Esse imaginário, como não poderia deixar de ser, marca profundamente os olhares para as produções artísticas, estéticas e epistêmicas negras, e mais do que simplesmente opor-se a ele, é importante colocar em evidência qual o olhar e os mecanismos que racializam tais produções.

Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmagórica, a raça tem estado no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificina (MBEMBE, 2014, p.11).

Assim, fundamentando-se na ideia de “missão civilizadora”, o homem branco europeu que, a partir da experiência colonial, submeteu o chamado continente negro, impondo o seu modelo de civilização aos povos africanos que, aos olhos da construção normativa, são apresentados como carentes de civilização/civilidade, portanto, bárbaros.

Após a Conferência de Berlim (1885) que definiu a partilha colonial da África entre os países europeus interessados em explorar política e economicamente esse continente, as imagens simpáticas e tranqüilizadoras começaram a sombrear. A infância inocente foi substituída pela imagem de subumanos para justificar a invasão, a manutenção dos processos de colonização e a exploração econômica no continente e para facilitar a operação de sujeição (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 33).

O corpo negro é, assim, complexo elemento político das pessoas negras, já que sua caracterização é precedida pelo racismo. Nesse sentido, o corpo é reconhecido como espaço fundamental para se opor à ordem social vigente que o submete, uma vez que ela ainda deseja subordinar a existência negra à condição de não humanidade, irracionalidade, animalidade, objeto etc.

A construção da(s) identidade(s) negra(s) pelo outro não se anuncia como invenção, antes se inscreve como se tais “especificidades” do ser negra/o fossem naturais à sua condição racial, legitimando as violências praticadas contra as pessoas negras, forjando e reforçando a condição de subalternidade.

O Negro não existe, no entanto, enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento (MBEMBE, 2014, p. 40).

No trecho acima, o autor aponta que o capitalismo produz lugares distintos para corpos e experiências na construção/criação do que é ser negra/o. Experiências que perpassam o Atlântico e a diáspora, valores predominantemente negativos compõem o que, no Brasil, é caracterizado como “a/o negra/o”. Tal perspectiva colonizadora informa o imaginário brasileiro com construções essencialistas, estereotipadas e estigmatizantes sobre as pessoas negras até os dias de hoje.

O contato com as danças afro e com a dança negra contemporânea, assim como a vivência com alguns de seus distintos e plurais processos de ensino e aprendizagem, apontam para questionamentos e tensionamentos com a ordem e opressões preestabelecidas pela sociedade patriarcal, racista e colonizadora de nossas existências. A evocação de imagens, ideias ou símbolos que remetem diretamente a uma ancestralidade negra, como fonte para processos de criação artísticos, para processos de autoconhecimento, de conexão, com a musicalidade e/ou com o outro, provocam o corpo inteiro, rompendo as fronteiras corpo-mente.

Atualmente, observamos a emergência ou insurgência de “novas” vozes nos espaços acadêmicos de produção e reflexão sobre o conhecimento com visibilidade às velhas demandas do movimento negro e de importantes intelectuais negras/os, infelizmente, ainda pouco referenciadas/os nesses espaços, a exemplo de autoras/es como Abdias Nascimento (1980), Beatriz Nascimento (1989), Lélia González (1982), Nilma Lino Gomes (1995) e Petronilha Beatriz Gonçalves (1988), entre outras/os.

O tensionamento dos currículos como, por exemplo, a ainda incipiente, mas já crescente presença de autoras/es negras/os nas bibliografias dos mais diversos cursos, é fruto das lutas e demandas de movimentos sociais, assim como o aumento da presença de estudantes negras/os nas Universidades que, por sua vez, é efeito da luta contínua de movimentos negros, sociais e políticos.

Dados do IBGE (2019) apontam que, pela primeira vez, jovens pretas/os (negras/os e pardas/os) são maioria nas Universidades Federais, 50,3%, segundo o estudo “Desigualdade Social por cor ou Raça”. Sendo assim, poderíamos afirmar que essas identidades, quando visibilizadas, podem colocar em xeque as estruturas de dominação, apresentando-se como horizonte de possibilidades, na (re)atualização de imaginários, propondo pensar considerando os lugares de fala, outras vozes que podem instaurar outros lugares.

Pensando nos lugares distintos ao da subalternidade, observamos a produção do conhecimento a partir de uma experiência comum, negra, que se forja em diáspora e nos leva a atentarmos para os saberes corporais transmitidos pelas distintas experiências negras no Brasil e para a produção de conhecimento, a partir de uma experiência comum negra.

Quando falamos em diáspora, não estamos falando de minorias. Estamos falando de uma grande maioria espalhada pelo mundo. Somos estrangeiros por conta de uma separação criada pelos europeus, mas nossa história fica viva no prato, na memória, na dança (WALKER, 2010, *apud* REIS, 2012, p. 29).

A experiência comum a partir da diáspora constitui o corpo negro a partir da experiência de travessia. Para a ativista, pesquisadora, roteirista e autora negra brasileira Beatriz Nascimento, o corpo negro constitui-se e redefine-se pela experiência da diáspora e da transmigração, o “corpo-documento”, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste. Beatriz Nascimento (1997, *apud* RATTIS, 2006) cunhou o conceito de **atlanticidade**, noção fundamental para os estudos sobre diáspora no Brasil, sua definição de travessias e percursos é basilar para refletirmos a respeito de pessoas negras em diáspora.

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/ mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar (NASCIMENTO, 1997, *apud* RATTS, 2006, p. 68).

Pensar a diáspora, corporeidade e processos de ensino em danças afro/danças negras contemporâneas, aliada às correntes teóricas que pretendem pensar criticamente o que se configurou nas colônias como saber, conhecimento e ciência, é se colocar em oposição ao que foi configurado como perspectivas folclorizantes, ou algo nomeado de forma diferenciada do conhecimento no sentido epistêmico. A perspectiva anticolonial surge não como um avanço teórico, já que não se trata de uma perspectiva evolucionista, mas sim, como perspectiva transgressora, pois considera como produção de conhecimento técnicas e artefatos não vistos pela categorização colonizadora como tal.

Implica, portanto, novos arranjos epistemológicos e políticos que possibilitem outros olhares sobre a produção do conhecimento, pensando a partir de dentro. Por exemplo, investigar formas de saber que privilegiem os corpos e as corporeidades negras de distintas matrizes, é evidenciar outras linguagens como produtoras e constituidoras de conhecimento, assim como seus modos de ensinar, resistir e recriar.

Tomo como referência o trabalho desenvolvido pelo Mestre Pinguim, coordenando as atividades e ministrando aulas de Capoeira Angola e dança afro no Núcleo de Artes Afro Brasileiras, na Universidade de São Paulo, há aproximadamente 20 anos. Apesar de ser reconhecido pela Universidade como Núcleo de Cultura e Extensão, o espaço é constantemente ameaçado de ser desocupado e não há apoio institucional para que o Mestre desenvolva seu trabalho diário. A ideia de reconhecimento da autoridade intelectual das/os portadoras/es de conhecimentos tradicionais não se configura na prática, nesse caso, como será discutido mais amplamente nos capítulos seguintes.

Para apresentar questões em relação às pedagogias em danças afrocentradas em perspectiva prático-teórica, parto do meu percurso como aluna, aprendiz, discípula, dançarina, capoeirista e professora de dança e do corpo como elemento fundamental para pensarmos sobre a diáspora negra e os saberes movidos e constantemente (re)criados por tal experiência na contemporaneidade. Composições e formas de ensinar que são, ao mesmo tempo, potências estéticas de produção de conhecimentos, considerando identidades e diferenças a partir de contextos socioculturais, de composições discursivas, e das distintas matrizes as quais se ancoram a experiência negra no Brasil, evidenciando a diversidade e multiplicidade de poéticas e políticas.

O pensamento apresentado perpassa, sobretudo, minha experiência de 10 anos como aluna e discípula de Mestre Pinguim, mestre de dança afro e capoeira angola do grupo Guerreiros de Senzala e segue apresentando algumas das inquietações, perguntas e fundamentos que me movem a um universo de conhecimentos ao qual sou apresentada por esse encontro.

Os objetivos desse trabalho são evidenciar como a experiência com as danças afrobrasileiras, sobretudo a partir das metodologias transmitidas por Mestre Pinguim, pode suscitar relações com debates sobre identidade, pertencimento, ancestralidade, contemporaneidade, educação, epistemologias negras e dança como produtora de conhecimento.

## 1 CORPO-TERRITÓRIO: MEMÓRIA QUE O CORPO CARREGA EM MOVIMENTO A PROCURA DE SABER

[...] Apesar das acontecências do banzo há de nos restar a crença na precisão de viver e a sapiente leitura das entre-falhas da linha-vida [...]. (Conceição Evaristo, 2010)<sup>2</sup>.

Minha primeira experiência com a dança afro acontece por volta dos meus 16 anos de idade, como participante/aprendiz em duas ou três aulas no Espaço Cultural Tendal da Lapa, na cidade de São Paulo. Cidade de grandiosas dimensões e tão distintas realidades que até parecem fronteiras, cidade onde nasci e resido atualmente. O que mais me lembro das aulas é do diálogo rítmico entre música e dança, e o desafio pela dificuldade técnica de execução dos movimentos, alguns me pareciam familiares, o que hoje associo ao meu contexto sociocultural e às tentativas de (re)criar um específico imaginário em busca de pertencimento, de identidade.

Eu estava animada em participar das aulas do curso livre de dança afro, que aconteciam uma vez por semana, no caminho entre a escola em que eu frequentava o Ensino Médio e minha casa, mas logo após a terceira aula, as oficinas foram finalizadas, antes do tempo esperado, por falta de recursos, corte de verbas e outros mecanismos burocráticos que, à época, eu desconhecia um tanto.

Anos mais tarde, minha relação com a dança afro aconteceria em um espaço, até então, inusitado para mim, a Universidade de São Paulo, espaço fundamental para minha formação acadêmica, enquanto educadora e pesquisadora, mas também símbolo e fruto do conhecimento com paradigmas, ideais e modelos de pensamento que não priorizam as matrizes afro-brasileiras, tão pouco, sobre os conhecimentos e saberes construídos pelas e sobre as corporeidades negro diaspóricas no Brasil.

---

<sup>2</sup> Em: *Apesar das acontecências do banzo*. Publicado em 5 de janeiro de 2010, no Portal Geledés, Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-apesar-das-acontecencias-do-banzo/>. Acesso em: 02/02/2020.

Frequentando a Universidade, como aluna do curso de Letras, nutria grande interesse pela literatura, pois esta tinha o papel de subverter algumas lógicas, mesmo que no campo do imaginário, dada a possibilidade de ruptura de fronteiras, muros. Ela me permitia a criação de novos e outros mundos possíveis, mesmo sendo eu parte integrante de uma estrutura produtivista e meritocrática, que exigia uma numerosa quantidade de textos, livros, artigos como leituras obrigatórias, além da assombrosa ideia da falta, que intimidava aquelas/es que não pertenciam às famílias tradicionalmente intelectuais, sem intimidade com seus contextos, códigos e práticas.

Ainda assim, o curso de Letras possibilitou-me estudos de “avizinhações”<sup>3</sup> fundamentais para a construção do que chamamos Brasil e cultura brasileira, indagando a formação de nossa própria história e em quais narrativas optamos por colocar o foco. As disciplinas de literaturas africanas em países de língua portuguesa (I, II, III, IV e V) e as disciplinas de língua tupi (I, II e III) foram pontos importantes, assim como os estudos de mitologia grega, romana, língua latina etc.

Embora as disciplinas de língua tupi e de literaturas africanas em países de língua portuguesa não fizessem parte da grade curricular obrigatória do curso, foram fundamentais como pulso de movimento para alimentar meu interesse pelas escritas de si. Perceber a possibilidade do estudo acadêmico a partir do desvelar da história, até então invisibilizada, e de que camadas de minha própria história poderiam estar vinculadas a produção de conhecimento foram questões motoras de algumas das perguntas que carrego comigo, muitas delas expressas aqui. A forma da Universidade de São Paulo, reflexo de outras formas de escolarização e de pensamento eurocêntrico de mundo, além das visões estadunidenses imperialistas, permeadas pelo imaginário colonial de subalternidade, coloca-se quase como forma, para pensarmos sobre o mundo e nossas presenças, sobretudo, a presença e contribuição das pessoas negras, no que chamamos, ciência.

---

<sup>3</sup> O termo **avizinhações** aparece aqui no sentido de aproximação, é comum o uso do termo nos estudos de Literatura Africanas de Língua Portuguesa. Sinalizando a tentativa de aproximação, mesmo que pela diferença, de universos culturais e simbólicos construídos em meio ao colonialismo português.

Construída com bases em valores iluministas e cartesianos, mesmo que contestada por teóricos modernos, contemporâneos e pós-modernos, há ainda a ideia de ciência como modos de pensar o mundo diretamente relacionado ao pensamento dicotômico, que separa e hierarquiza, categorizando, por exemplo, pensamento e matéria, corpo e mente, escrita e oralidade, homem e natureza e assim por diante.

Na contradição, foi também na Universidade que conheci a produção de Mauss (1974) e Merleau-Ponty (1992), que empenharam estudos profundos para superar a dicotomia cartesiana do pensamento e da matéria, e através do conhecimento acadêmico me deparei com a noção de pessoa, em contraposição à ideia de indivíduo. No entanto, minha experiência na Universidade mostra que ainda existem muitas brechas entre teoria e *práxis*, e que a desierarquização dos saberes pode vir de espaços de danças afro, como da ocupação localizada na chamada área dos barracões e, pejorativamente, já caracterizada pela USP como “barracolândia”.

Ao pensarmos sobre as particularidades do Brasil e das formas de operação e funcionamento do racismo, senti na pele também a necessidade de afirmar minha identidade pela diferença, eu, fruto da mestiçagem brasileira, negra de pele clara, filha de pai negro retinto e mãe mestiça, por muitas vezes, fui embranquecida pelos olhares da democracia racial. Na USP, espaço à época com escasso número de estudantes negras/os, minha racialidade era evidenciada, em geral, vista pela diferença, demonstrada em situações como a enfática procura de colegas brancas/os por minha opinião a respeito das cotas raciais, do *black face*, da presença de protagonistas negras/os nas telenovelas, ou mesmo, pedindo indicações de obras literárias de escritoras/es negras/os.

Partindo das ideias de corpo-território e corpo-documento, cunhadas pela historiadora Beatriz Nascimento, em RATTIS (2006), os escritos a seguir continuam no movimento de apresentar minha trajetória e sua ligação com as questões de pesquisa expressas nesta dissertação.

Contradições internas e externas são partes integrantes de minha presença no mundo, como fruto de um substrato sociocultural, penso que se faz necessário desvelar minha trajetória e os paradoxos dos quais sou fruto e, por hora, expresso ou não.

Sou nascida em uma família migrante que, constantemente evocava suas memórias e identidades nordestinas, principalmente, por meio da presença e convívio cotidiano com as avós e avôs paternos e maternos, suas histórias, hortas, culinária, garrafadas, musicalidades na fala e no canto, as demonstrações carinhosas de afeto e também a rigidez ao impor limites, sem explicar muito os porquês. Nasci e cresci no quintal de meus avós maternos, minha avó, natural de São Raimundo Nonato, no Sergipe, de onde quase não nos contava nada além das brincadeiras que nos ensinava e das canções de ninar, e meu avô, de Brumado, sul da Bahia. Ele, ao contrário dela, falava muito de sua terra natal, suas águas e cavernas que, mais tarde, eu conheceria, infelizmente, sem ser guiada por sua companhia.

Durante minha infância, minha mãe e meu pai trabalharam muito e os cuidados comigo e meu irmão eram revezados entre avós e tias, minha avó paterna contava histórias de terror que, àquela época, pareciam de amor, sobre sua avó e tias, mulheres indígenas que foram “pegas a laço” pelos maridos, expressão comum para referir-se às presenças de origens indígenas nas famílias brasileiras, o que nos reporta ao histórico de sequestro e violência que muitas mulheres indígenas sofreram no processo de colonização. Meu avô paterno, também sempre presente, era de Caruaru, Pernambuco, cidade que tinha muito amor e sempre que podia retornava para rever irmãs/os e sobrinhas/os. Ele recebia constantemente sobrinhas/os que vinham para São Paulo “tentar a vida”, em busca de trabalho, ou mesmo em busca do sonho de conhecer a cidade símbolo de modernidade e progresso.

O sotaque distinto do aprendido na escola, a musicalidade, o espaço e o tempo para o brincar, a experiência de perceber-se corpo em diálogo com o ritmo, com a dança, eram constantes na infância de todas as crianças de nossa família naquela geração. Até a chegada da adolescência, quando questões sociais e de gênero interviam, sobretudo, sob os corpos das meninas, o medo das/os adultas/os de que ocorresse a temida gravidez precoce, ou ainda, a crescente influência das religiões neopentecostais nos bairros periféricos, entre os anos 1990 e 2000, incluindo nossa família também.

Desde então, a contenção da potência do que éramos e queríamos ser foi delimitada, sobretudo, pelo enfático controle de nós, de nossos corpos. Esse acontecimento deixou parte de nossa adolescência, experiência sedentária e tediosa, espectadora de narrativas televisivas. Minha mãe, que sempre nos incentivou a estudar, dizendo: “a única coisa que ninguém consegue tirar de você é o conhecimento” (frase que repete até hoje), à época em que eu iria cursar o Ensino Médio, procurou me matricular em uma escola pública de referência, mesmo que a instituição fosse distante quase 20 km de nossa casa.

A Escola Estadual Zuleika de Barros Martins Ferreira, no bairro da Pompéia, na cidade de São Paulo, tinha muitos problemas, um quadro com falta de professoras/es, sobretudo, nas disciplinas de Ciências Exatas. Reverberava também na escola a estrutura classista e racista que quase fez desistir muitas/os alunas/os moradoras/es de bairros periféricos da cidade que, assim como eu, estudavam lá. Por outro lado, tínhamos na escola aulas de música, dança e teatro, além do incentivo para frequentar as atividades culturais do vizinho SESC Pompéia, com facilidades para estudantes da escola nas matrículas dos cursos de dança e teatro nele oferecidos.

Minhas experiências com a dança e o teatro provocaram em mim, em meu corpo, novas relações comigo mesma e com o mundo, reconduziram potências e movimentos apreendidos nas aulas de dança de salão e de *jazz*.

Aos poucos, começar a reconhecer técnicas que alinhavavam movimento e ritmo, amenizava as sugeridas preocupações com o tamanho do meu quadril, que crescia demais para os parâmetros da única referência de dança que tinha, até então, nas aulas de *ballet*, quando mais nova. As aulas de História, embora fossem as minhas prediletas, não me bastaram para entender a história/estória de meus ancestrais inscrita no meu corpo e de que hoje tanto me orgulho. A incompreensão de como o racismo atua no imaginário e na construção dos ideais de beleza, existência e inexistência fizeram-me, na época, apagar alguns dos traços mais fortes da minha negritude, como alisar os cabelos em busca de ser aceita, ficando mais parecida com as garotas brancas da minha idade que acessavam aqueles espaços.

Apagamentos possíveis, dada a estrutura do racismo, meu processo de construção de outras identidades étnico-raciais, ausência de referências de beleza negra no meu cotidiano e condição de negra “beginha”, como alguns me denominam, por ser fruto de uma relação inter-racial e algum dos estereótipos do projeto político e ideológico da “mestiçagem brasileira”, a condição de “passabilidade” a que podem estar sujeitadas/os as/os negras/os de pele clara, assim como eu.

Já que o racismo se constitui como motor da manutenção das estruturas de dominação, políticas, ideológicas e econômicas, é fundamental nos atentarmos que, nesse caso como em outros, cada caso não é um caso. Conto minha história, tentando entender também as estruturas as quais estou sujeita. A esse respeito, vale ressaltar o que aponta Nilma Lino Gomes (2016):

Ora, por tudo que sabemos sobre a inserção do negro em nossa sociedade, desde a escravidão até os dias atuais, reconhecemos que estamos inseridos em relações assimétricas e de poder em que os brancos dominam os meios de produção, a mídia, os lugares de poder, a informação, a escolarização. Sendo assim, por mais que a comunidade negra desenvolva, historicamente, estratégias de resistência e de combate ao racismo e à discriminação racial, tenho de admitir que a formulação de um olhar “desencontrado” do negro em relação a si mesmo, à sua raça e a sua cultura invade os espaços sociais frequentados por esse sujeito, o que implica, muitas vezes, para o negro e a negra, uma aceitação parcial do conteúdo da proposição racista e a rejeição à própria história inscrita no seu corpo (GOMES, 2016, p. 143-144).

A Escola Estadual em que cursei o Ensino Médio tinha um projeto pedagógico voltado para as artes, como já foi dito, e o incentivo ao ingresso das/os alunas/os nas Universidades Públicas. Anualmente, recebíamos a visita de ex-estudantes da escola que estavam na Universidade. As/os professoras/es cotidianamente encorajavam-nos a reconhecer a Universidade Pública como horizonte possível e, assim, prestei o vestibular para o curso de História na USP, mas não passei para a segunda fase.

Dois anos depois, fiz novamente a prova do vestibular, mas para o curso de Letras, passei e comecei a cursar, movida pela possibilidade de expandir aquele estudo que, para mim era também paixão, a literatura. No entanto, o curso que tanto me entusiasmava a descobrir novos mundos era parte de um todo que, de certa forma, negava o meu mundo. Apesar da minha

identificação em algumas aulas de Linguística, por exemplo, percebia-me enquanto objeto de estudo, conteúdos que se debruçavam sobre o estudo de variações linguísticas, entre eles, dialetos periféricos.

Nos primeiros anos tive uma relação de não adaptação, afastando-me alguns semestres dos estudos e das aulas, por conta também de trabalhos não acadêmicos. De volta a frequentar as aulas e o ambiente universitário, conheci o Mestre Pinguim, essencial para minha formação e para as indagações que carrego nesta pesquisa.

Pinguim, como nos referimos a ele quando nos corrige, negando o título de mestre é quem coordena e se faz alicerce fundamental para a existência do Núcleo de Artes Afro-brasileiras, na USP. O mestre conduz aulas de dança afro-brasileira, capoeira angola e percussão, em um espaço ocupado, há mais de 20 anos, na área dos barracões, próximo à Escola Politécnica.

Desde que pisei nesse espaço pela primeira vez e o encontrei sigo como sua aprendiz, e no contato com outras referências, questionando também a mim mesma e como me coloco perante este aprendizado, a partir do que consigo com ele apreender.

Cursei algumas disciplinas durante a graduação, disparadoras para pensar a relação da Universidade e o conhecimento de matrizes afro-ameríndias, como: “Do Afro ao Brasileiro”, oferecida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pelo Departamento de Antropologia, ministrada pelo Prof. Dr. Vagner Gonçalves. Foi uma experiência de identificação e estranhamento com a temática e sua forma.

Disciplinas no Departamento de História (FFLCH-USP) deslocaram-me o olhar para fundamentar referências de pensamento para outras histórias possíveis, as disciplinas “História da África” e “História dos Afrodescendentes no Brasil”, com a Profa. Dra. Maria Cristina Wissenbach, foram impulsionadoras de questões e de sabor pelo saber.

Diferentemente da época do Ensino Médio, munida de um pouco mais de referências e atenta a algumas das armadilhas do racismo, busquei logo de início diferenciar-me daquelas/es que já eram tão diferentes de mim, a maioria das/os estudantes da Universidade.

Contraditoriamente, no entanto, parecia que o ambiente universitário também valorizava minha visualidade crespa/cacheada/trançada, como fetiche, ou alumbramento, e era possível exibir o cabelo que eu quisesse que sempre alguém julgaria “lindo”, “diferente”, “exótico”. Em oposição a essa fetichização, minha família que estava acostumada a outra estética (alisada) indagava-me: quando eu iria voltar a cuidar de meus cabelos?

Algumas referências negras, constantemente compartilhadas, foram essenciais para seguir com força em busca de histórias do que eu queria e quero ser, e de como pretendo construir-me pesquisadora. Assim como bell hooks (2018):

Fazer chapinha era um ritual da cultura das mulheres negras, um ritual de intimidade. Era um momento exclusivo no qual as mulheres (mesmo as que não se conheciam bem) podiam se encontrar em casa ou no salão para conversar umas com as outras, ou simplesmente para escutar a conversa. Era um mundo tão importante quanto à barbearia dos homens, cheia de mistério e segredo. Tínhamos um mundo no qual as imagens construídas como barreiras entre a nossa identidade e o mundo eram abandonadas momentaneamente, antes de serem reestabelecidas. Vivíamos um instante de criatividade, de mudança (HOOKS, 2005, p. 1).

Meu próprio corpo, portanto, me provocava como potente lugar de atenção para existências e inexistências, para questionamentos sobre visualidade e visibilidade. Para identidades e fronteiras. A emergência de maior número de alunas/os negras/os e os tensionamentos, frutos de lutas dos movimentos sociais e do movimento negro, colocaram em mobilidade, ao longo dos anos, as estruturas curriculares na Universidade. Assim como foi (e é) possível ler obras de poetisas, contistas e romancistas negras/os, estudar filósofas/os jamaicanas/os, camaronesas, martinicanas/os, argelinas/os e ter seus trabalhos como referências.

O contato com o conceito de **escrevivência**, fundamentado pela escritora mineira Conceição Evaristo (2006), apresenta a capacidade de escritas de si se tornarem narrativas. A partir de experiências com formas distintas da típica escrita normativa e grafada, em “[...] da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita”, a autora aponta que uma de suas principais fontes inspiradoras era o encanto que tinha pela escrita particular de sua mãe, semianalfabeta, que trabalhava como lavadeira

e escrevia com gravetos na terra, uma escrita que mobilizava todo o seu corpo:

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2007, p. 16).

Inspirada também pelas constantes provocações de Mestre Pinguim a suscitar expressões de memórias em forma de dança e em diálogo com o ritmo dos atabaques e congas em suas aulas, fui, então, incitada a narrar minha própria experiência com a dança afro-brasileira. Dança que experiencio inicialmente com ele, e que propicia o questionamento do lugar folclorizado a que são relegadas as manifestações artísticas negras e as de origem popular. A esse respeito, embora não seja o foco do trabalho, vale ressaltar que as ideias de folclore aqui apontadas evidenciam pensamento social que hierarquiza e não apenas diferencia as manifestações eruditas e populares, contemporâneas e tradicionais:

O primeiro aspecto a ser ressaltado é o fato de que as noções de cultura popular, folclore e cultura de massa são categorias do nosso pensamento social e um modelo civilizatório (Cavalcanti, 2001:70). São conceitos forjados por uma tradição de estudos datada, que procurava delimitar, caracterizar e nomear práticas que não são (ou eram), necessariamente, designadas pelos seus atores como pertencendo ao rótulo de manifestações folclóricas ou populares [...] (GONÇALVES; OSÓRIO, 2014, p. 14).

Quais modelos civilizatórios são evidenciados quando tratamos de culturas negras? Qual a relação do tempo para o fazer e o aprender artístico,

nesse caso, em dança, e do tempo ou da fragmentação dele na vida das sociedades moderno capitalistas, nas sociedades contemporâneas?

O conceito de corpo-pensamento é o mote para investigar experiências com dança afrocentrada, considerando sua diversidade de significação e nomeação. A partir das minhas vivências em diferentes grupos relato a seguir processos de imersão em suas metodologias.

Os grupos negros que reivindicam suas produções como dança negra contemporânea e dança contemporânea negra, bem como a não segmentação corpo-mente, o diálogo constante entre presente, passado e futuro; a invocação da ancestralidade no presente como possibilidade de (re)criação de presente e futuro, sem perder de vista o passado, nos colocam algumas questões importantes. A quais corpos é permitido deslocar-se do lugar da tradição, da manutenção? Como se reinventar em um lugar marcado por processos de não ser? Como voltar ao passado e recriar possibilidades de futuro? De que modo tem se dado a disputa política e simbólica de tais grupos por espaços que reconheçam as produções artísticas negras e permitam o acesso aos recursos para que elas possam figurar na cena contemporânea? Quais implicações essa disputa teria para a prática dos próprios grupos?

A imagem de um tempo progressivo e linear não daria conta de abarcar a complexidade de vivências nas quais práticas de diferentes tempos e contextos se sobrepõem, e forjam experiências que evidenciam a relação entre o ancestral e o contemporâneo. A figura metafórica de temporalidade **Sankofa**, nos parece, nesse caso, interessante para refletir sobre essa relação. Ela parte de um conjunto de ideogramas chamados adinkra, representado por um pássaro que volta a cabeça à cauda. O símbolo pode ser interpretado por: “não perder o passado de vista para ressignificar o presente e criar possibilidades de construir o futuro”.

O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo,

o futuro. Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental. Os Ashantes de Gana usam os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas. Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar (SANKOFA, 2013, p. 4).

Pensar sobre as danças afro e as danças negras contemporâneas como produtoras de conhecimentos é repensar os padrões colonizadores do que seja o próprio conhecimento, que é parte e expressão de uma sociedade racializada pelo processo colonial e colonizador, portanto, torna-se fundamental questionar os pressupostos de sua produção, reconhecendo que a perspectiva que o informa não é neutra, especialmente, do ponto de vista das relações étnico-raciais. Ou seja: de que forma o racismo estrutural estabeleceu racialmente quais são os corpos que produzem conhecimentos? Quais as formas de transmissão de conhecimentos que ainda mantêm a hierarquização racial? Como o racismo opera nas produções científicas criando epistemicídios? Como as produções e saberes podem dele se libertar?

### **1.1 Diáspora negra e atlanticidade: ancestralidade e pertencimento**

O processo da diáspora negra no Brasil, ocasionado pelo sequestro e escravização de povos africanos, fragmentou comunidades, pertencimentos, símbolos e elementos culturais. Religiosidade, dança, música, gastronomia foram reinventados na tentativa de restabelecer ou recriar o elo de ligação da espiral<sup>4</sup> passado-presente-futuro, sendo necessário também reinventar outras noções de pertencimento. Tecer, na medida do possível, pontes com os habitantes desta terra a que os colonizadores chamaram Brasil foi fundamental para a (re)criação de territorialidades que buscavam construir outros sentidos que não o da objetificação para corpos negro e indígenas, observando territórios

---

<sup>4</sup> Espiral aparece aqui em referência ao conceito cunhado pela pesquisadora Leda Maria Martins em sua obra *Performances do Corpo Espiral: Poéticas do Corpo-tela* em que são discutidas complexamente categorias como tempo, memória e performances em diálogo com a África e o pensamento afro-diáspora. Gestos e suas camadas histórico sociais, quando em performances afrodiáspóricas ou que façam menção a ela, são enxergados como retomadas de memórias atualizadas no presente, relacionando assim de maneira imbricada passado-presente e futuro em “espiral”.

que pudessem construir perspectivas de luta e autonomia em relação às práticas coloniais.

Superando as muitas dificuldades impostas pelas violências que dizimavam populações inteiras ou proibiam práticas religiosas e culturais, como até mesmo o uso de línguas nativas, foi possível apontar e encontrar caminhos de luta por liberdades. Os quilombos no Brasil, por exemplo, foram territórios que nasceram a partir da busca da construção de novos sentidos para as pessoas negras e indígenas e, posteriormente, afro-ameríndias.

A historiadora Beatriz Nascimento debruçou-se crítica e poeticamente sobre as categorias diáspora e pertencimento e é uma de nossas principais referências para pensar esses contextos. Nos chama atenção uma de suas falas-metáforas que é também título homônimo de publicação póstuma que reúne alguns de seus textos sobre o assunto: “*Eu sou Atlântica*”, obra reunida pelo pesquisador Alex Ratts (2006). A partir ainda das categorias “transmigração” e “transatlânticidade”, a autora relaciona o corpo e o território como espaços de resistência da cultura africana em meio à diáspora da colonização/escavidão. Segundo ela, o corpo negro se constitui e se redefine nesta experiência: da África para a América, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste. Seria por meio da “experiência da perda da imagem” e da “experiência do exílio” que a comunidade negra (re)constrói sua imagem e seu território perdidos na diáspora.

[...] A terra é o meu quilombo,  
o meu espaço é o meu quilombo.  
Onde eu estou,  
eu estou,  
quando estou eu sou

[...] Ó paz infinita, poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angola. Jangas. E os povos do Benin de onde veio minha mãe. Eu sou atlântica.  
(NASCIMENTO, 1989 *apud* RATTTS, 2007.)

Ao se afirmar “(trans)atlântica”, Beatriz identifica de que forma o corpo negro carrega o território africano e o redefine no contexto americano. Por exemplo, por meio dos terreiros, dos bailes *blacks*, das escolas de samba, mas, sobretudo, pelo quilombo. Segundo Alex Ratts, Beatriz demonstra em sua obra que “a chamada ‘cultura negra’ recriada estendia-se pelo que ela denominava

de transatlanticidade nas relações América, Europa e África” (RATTS, 2007, p?). São memórias fragmentadas do território africano que são costuradas como formas de resistência do outro lado do oceano, ao mesmo tempo que se realiza a construção de uma outra imagem e de um novo território atravessado por diferentes contextos.

Beatriz Nascimento aponta as relações tecidas em diáspora negra como os conceitos de corpo-território e corpo-documento e as vivências que tive com a pedagogia de mestre Pinguim (que será apresentado no capítulo 3, desta dissertação) me sensibilizam e provocam a pensar essas categorias através da experiência, em que observo ser possível identificar como o corpo-território do mestre modifica espaços como a universidade e, ao mesmo tempo, as práticas ensinadas por ele contribui para a retomada de nosso corpo-território, sendo este movimento um convite para habitarmos nosso corpo e as narrativas em espiral de passado, presente e futuro ligadas a ele, seus gestos, símbolos e signos.

Mestre Pinguim é um homem negro em diáspora, baiano de São Gonçalo do Retiro, Salvador, que vive na cidade de São Paulo desde a infância, mas sempre manteve estreitas relações com a Bahia e constrói e reconstrói lá muitos de seus lugares de pertencimento.

Referencia basilar para este trabalho é também a produção de Stuart Hall, filósofo jamaicano, que analisa o conceito de identidades evidenciando seus contextos culturais distintos e atrelando-o a perspectivas da diáspora pós-colonial. Hall demonstra em “Quem precisa de identidade?”, texto da obra *Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais* (2000) a necessidade de pensar o sujeito complexamente não centrado em si toda a origem da historicidade. O autor salienta a importância de atentarmos para o conceito de identidade como algo nunca completo, sempre em movimento. “Identidade é sobretudo sobre a diferença sobre a relação com o outro/com a falta” (HALL, 2000). Analisando nosso percurso histórico e social, a “falta” caracterizada por Hall opera na lógica colonial atribuindo a identidade ao outro e estabelecendo-se o sistema colonial, a branquitude, o patriarcado e as monoculturas de cultivo e ideias como regra, como padrão e parâmetro, já as identidades e diversidades linguísticas e étnicas dos povos originários e das populações africanas escravizadas são estigmatizadas no lugar da falta.

O filósofo Zigmund Bauman (2005), embora assuma outro olhar para a questão, também pontua as particularidades e especificidades do tema nos diferentes lugares do globo e vê com cautela o termo políticas identitárias, observando essa categoria como uma convenção socialmente necessária, uma espécie de linguagem dos que foram marginalizados pela globalização para adentrarem no campo de disputa discursivamente. Marcar a diferenciação entre quem pode escolher sua identidade e transitar e/ou consumir e quem já teve a identidade atribuída a si por outros por imposição é fundamental.

Na contemporaneidade é possível ver símbolos que referenciam a cultura negra estrategicamente utilizados em propagandas, obras de arte e em espaços de produção de conhecimento diversas vezes protagonizados por pessoas brancas, já pessoas negras em sua diversidade são convocadas a ocupar tais espaços quase que sempre com um aspecto de “falta”, seja em uma obra que trata de miséria, pobreza, ou interpretando uma personagem que é subordinada a uma pessoa branca.

Partindo da definição de identidade que a situa como uma passagem entre papéis sociais atribuídos ao sujeito, “papéis sociais de discursos particulares” e processos de subjetividade, além de “pontos de apego temporário na condição de sujeito que as condições discursivas constroem para nós” (HALL, 1995), indagamos: Como opera a subjetividade colonial em relação à raça? E como é possível percebê-la nos espaços de produção de conhecimento como a Universidade de São Paulo?

Mestre Pinguim (uma das principais referências e inspiração desse trabalho), em diversas falas públicas, explicita suas reflexões também a esse respeito. Em uma palestra que proferiu ao projeto “MASP Professores - Dança como prática de educação”, em 2019, no auditório do Museu de Arte de São Paulo, por exemplo, disse: “A gente está dentro da Universidade, mas a Universidade não gosta de cultura. A universidade gosta de estudar cultura”

No Brasil, espaço marcado por um violento e nefasto processo de colonização que se mostra ainda em curso, algumas construções de identidades historicamente têm a intenção de estereotipar, humilhar, desumanizar e estigmatizar sujeitos e suas comunidades. Em nosso processo histórico é fundamental a diferenciação racial e social de quem pode transitar pelo jogo de

máscaras identitárias e quem não pode. Quem estrategicamente ressignifica a identidade atribuída a si, pelo outro, como maneira de reinventar-se? Perspectivas africanizadas de escrita de si foram por muito tempo invisibilizadas ou marcadas pelo estigma e estereótipo atribuídos as experiências negras no Brasil, como, por exemplo, as diversas políticas eugenistas, a noção de degenerescência, a objetificação de corpos e pessoas negras, a hiperssexualização da negritude e da mestiçagem, a construção da ideia de “mulata tipo exportação”, cruéis estratégias coloniais em busca de validação da segregação hierárquica de pessoas e existências e eixos importantes para a construção do racismo estrutural no Brasil.

É necessário então situar e localizar que as perspectivas negras no Brasil são múltiplas quanto à simbologia, técnica e poéticas, e estão/estiveram sempre em diálogo com outras perspectivas. As culturas de matriz(es) afro(s) brasileira(s) que trataremos aqui são múltiplas e plurais. Identidades dentro desse contexto, então, são respostas políticas, e seus discursos são conceituados e fundados via processo de luta histórica.

Será a identidade negra no Brasil, ainda hoje, algo que nos identifica para o outro ou estratégia política para nós mesmos? Como são construídos os significados que atribuímos a nós, dentro de uma perspectiva racializada? E como se dão esses significados? O que isso tem a ver com dança?

Uma das primeiras formas de diferenciação do sujeito em relação ao mundo e da imagem que o mundo produz de si mesmo, segundo os estudos do psicanalista Lacan, é o primeiro contato que, ainda bebês, temos com o espelho, com nossa projeção, é o que relata em seu experimento o *Estádio do Espelho* (1998). Na cosmogonia yorubá, o espelho é elemento mágico, artefato conhecido também como abebé, arma e elemento de auto encantamento da divindade que representa o amor, a abundância de recursos e a água doce: Oxum.

Mirar-se no espelho e reconhecer/projetar características positivas sendo negra/negro em uma sociedade racializada e estruturada pelo racismo é arma de luta e fruto de processo de conscientização histórico-cultural ou armadilha no jogo das identidades e do consumo.

O contato e estudo com pedagogias, técnicas, estéticas e poéticas plurais em dança afro centrada sob a condução de Mestre Pinguim, no Núcleo de Artes Afro-brasileiras, nos leva a pensar que pode ser sim arma para a criação e recriação de outros imaginários possíveis e elemento de conexão com narrativas invisibilizadas, não por acaso. Isso é claro, considerando as especificidades mobilizadas pela condução do Mestre nesse processo e também minha própria trajetória.

Em uma de minhas primeiras aulas de dança-afro, sob a orientação de mestre Pinguim, lembro do susto que levei com a provocação do mestre: estava eu entre uma tomada de fôlego e outra após uma sequência exaustiva de movimentos de dança, e o mestre enquanto orquestrava a condução da “bateria” de músicos percussionistas, já que suas aulas são realizadas com música ao vivo, e é ele também o maestro/mestre da percussão ao mesmo tempo que conduz a proposição de movimentos de dança integrados aos ritmos, Pinguim indagava aos dançantes: Quem é você? Qual sua nação? Você sabe quem é sua família? Essa história que está sendo contada aqui é uma história de mulheres, história de matriarcas, você sabe o que é isso?

Só o tempo, a pesquisa, o convívio e muito movimento dentro e fora de mim me fizeram refletir tempos depois sobre essas identidades, identificações e pertencimentos dos quais tratava o mestre nesse dia e em tantos outros. O tempo e seus deslocamentos necessários me apontaram o curso para uma auto investigação, aliada a uma investigação coletiva, ancestral. Palavra e conceito que aprendi também com Mestre Pinguim: “Quem” é sua ancestralidade? Era outra interpelação que ouvíamos constantemente em suas aulas. Dando forma personalizada e caracterizando como elementos identitários substantivos que protagoniza o legado de antepassados, na proposição de movimentos associados aos elementos da natureza e, em suas provocações, o mestre suscita questões sobre nós mesmos e sobre a diáspora negra no Brasil.

As famílias às quais se refere, soube algum tempo depois ao me debruçar nessa pesquisa e em como ele mesmo diz “nesse universo de conhecimento”, são as de religiões de matriz afro-brasileira. Famílias e nações de candomblé, nações jeje, ketu e banto. E as matriarcas a que faz menção são as yalorixás de terreiros, com as quais mantém estreitas e respeitadas relações. Nesse jogo,

a procura por projeções de identidades possíveis nos espelhos simbólicos das narrativas com as quais fui me familiarizando ao mesmo tempo em que percebia as mudanças de postura, expansão e consciência corporal (mas não só) a cada mirada nos espelhos das salas de aulas de dança fui conduzida pela dança afro, percorri caminhos em que foi preciso recuar para poder avançar. Os ensinamentos do Mestre mobilizam constantemente o exercício de voltarmos à história de nossos antepassados para nos compreendermos no aqui e no agora. E assim recriar seus movimentos e inventar narrativas poéticas e movimentos de futuro.

Pensar sobre identidade adquire sentido a partir de sua grafia no plural, grafado pela letra “s”, letra de sinuosa grafia, por vezes evocada em experimentos de dança<sup>5</sup> para imgeticamente ser aproximada de mobilidades que podem fazer nossa coluna ao se movimentar com sinuosidade. É também a partir do corpo, e pela dança, que sou provocada a olhar para a ideia de identidade como categoria sinuosa, tortuosa, ziguezagueante e a pensar categorias aproximando-as de deslocamentos corporais. O movimento que faz a curva, a volta, assim como a onda em seu eterno curso de avanço e recuo, é para mim também metáfora para pensarmos a concepção das identidades.

Um dos teóricos que mais se debruçou sobre as temáticas das identidades foi já citado anteriormente aqui, Stuart Hall, revela que a concepção de identidade é sobretudo a respeito da diferença, sobre a relação do outro com o mesmo, indagando-nos: o que não nos torna o outro? (HALL, 2001). Hall expõe ainda a profunda relação entre identidades e movimento na modernidade, nas sociedades capitalistas afetadas pela globalização que provoca e obriga migrações, apagamentos e reificações.

Fundamental para essa pesquisa, como já foi dito, é evidenciar a racialização e suas reverberações nas estruturas sociais e culturais, assim como perceber possíveis alternativas para a promoção da identidade negra através de

---

<sup>5</sup> O experimento em dança relatado aqui refere-se às práticas realizadas por mim, sobretudo em cursos e espaços de dança que pretendiam construir ponte de diálogo entre as danças tradicionais dos orixás e as danças moderna e contemporânea, como o curso “Os elementos dos orixás no corpo”, ministrado pelas educadoras e pesquisadoras Adriana Aragão e Beatriz Coelho, no Centro Cultural São Paulo em 2011, e o curso de criação e improvisação em dança, ministrado pela dançarina, coreógrafa, educadora e pesquisadora, Vera Passos na Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 2019.

pedagogias de dança. Pensar identidades e diáspora negra na contemporaneidade é mover com a sinuosidade da onda, que expande, mas retorna; é pensar a respeito de processos de construção histórica, seus trânsitos atlânticos, a necessidade de assunção de novas identidades, de deslocamentos e de perceber os movimentos que podem alargar e expandir horizontes individuais e coletivos ou estigmatizar e aprisionar em concepções engessadas de sujeitos e pessoas colocadas em determinados lugares pelo signo de “outro”.

Em nossa perspectiva, o corpo é elemento privilegiado para evidenciar a complexidade do termo e seus desdobramentos como a identificação. Seja no olhar atribuído a esse corpo que o identifica como parte ou não de determinadas estruturas e grupos sociais ou na forma como me reconheço em meu próprio corpo ao olhar outros corpos/outras corpas<sup>6</sup> e me reconhecer, identificar (ou não) com estes espaços e grupos. Em nossa sociedade racializada, corpos que carregam o fenótipo da negritude são marcados pelo olhar de fora para dentro com olhares carregados de racismo, construções que os objetificam ou tentam estabelecer formas e lugares fixos, rígidos de imobilidade e rasos para suas existências. No entanto, as epistemes e o conhecimento transmitido pela oralidade e pela experiência dos corpos negros operam constantemente a identidade negra dentro de uma lógica de negociação e conflito.

Dada a violência deste processo, por vezes, olhares de dentro para fora do sujeito também contribuem para a manutenção dessas estruturas e sua reprodução. Como analisa Frantz Fanon, em *Peles Negras Máscaras Brancas* (2008) - obra em que discute profundamente como o processo de colonização constrói subjetivamente o homem negro - a pessoa negra, um duplo de vítima e algoz desse processo, sofrendo a violência, é submetido a reproduzir essas violências consigo mesmo e com os seus pares.

---

<sup>6</sup> A palavra “corpa” aparece aqui como exercício de marcar a dissidência dos corpos, corpas, aos quais dialoga essa dissertação. Há nas artes da cena movimentos insurgentes, fruto de lutas coletivas e movimentos sociais, sobretudo de pessoas subalternizadas e/ou invisibilizadas, numa tentativa de (per)formar também uma nova linguagem, que abarque as complexas relações a que estão submetidos corpos dissidentes. Eu como mulher negra dançarina e educadora, senti a necessidade de marcar aqui esta grafia e seu sentido político. A esse respeito é possível referenciar o artigo “Corpos/corpas e corpes dissidentes e a cena artística”, de Fátia Meireles, publicado na revista *Moringa* (disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53469>).

Pressupor o negro como aquele que é caracterizado pelo exotismo, pela diferença, é estigma que se intensifica ao ponto da sua tipificação como o estranho, o esquisito, em relação à norma branca. Esse imaginário, como não poderia deixar de ser, marca profundamente os olhares para as produções artísticas, estéticas e epistêmicas negras, e opera mecanismos próprios do racismo que tentam subjugar a ascendência de identidades negras como lugares de falta por si só.

O conceito de identificação evidencia mobilidades, deslocamentos e mudanças a que as identidades estão sujeitas, fruto do próprio processo histórico e cultural, já que somos atores sociais em relação com as esferas sociais e culturais, a ideologia, as esferas psicológicas do sujeito e os papéis discursivos que este pode ou não ocupar. Da perspectiva dos estudos afro-diaspóricos, relacionamos também o conceito de ancestralidade. Novamente, o movimento sinuoso possibilitado pelo meu corpo em contato com as práticas de danças afro-centradas, me aproximam da onda que recua ao passado para seguir seu futuro, nesse caso, ao atlântico e sua travessia.

Stuart Hall aponta ainda o conceito de identidade “argilosa”. Ao refletir sobre suas complexidades, a projeção da imagem que vem a minha mente é a de um terreno pantanoso, aquele com muita lama e que para atravessar é preciso estratégia. Assim como a terra em contato com a água, se mobilizando em lama, o entendimento do conceito é denso, profundo e complexo, pois se relaciona intimamente com outras concepções, como a ideologia, a simbologia e a subjetividade. Estratégia possível, imagino ser, deixar-se contagiar por esse elemento, a lama, que marca sua presença em diversas cosmologias a respeito do nascimento da humanidade.

Mitos e narrativas sobre a identidade, o eu e o outro remontam à antiguidade. Assim, temos da antiguidade grega o mito de Narciso, o qual se apaixona por si mesmo ao debruçar sobre seu próprio reflexo nas águas do rio. Não sabendo que o outro trata-se de si mesmo. Assim, pergunto: que elementos elegemos para a nossa identificação? Com quais elementos nos identificamos?

Para a cosmogonia yorubá, como me ensina mestre Pinguim, Nanã cria os seres humanos moldando o barro (tal imagem evidentemente me remete à argila, alegoria do conceito no texto de Hall), elemento que a constitui e serve

para modelar formas e contornos ao esculpir a humanidade. O barro quando seco, engessa, fica imóvel, mas, ao adicionar outro elemento, também mítico, a água, pode ganhar novamente movimento e permitir infinitas remodelagens e formas.

Hall convoca teorias que relacionam identidade e identificação a superestruturas como a ideologia e também a subjetividade do sujeito. Cita também a íntima relação da formulação com os conceitos de simbologia e imaginário.

Pensar identidades, seus processos de construção histórica, seus trânsitos, deslocamentos e diferenças, envolve o corpo como elemento privilegiado. Seja o olhar atribuído a esse corpo (de fora para dentro) que o identifica como parte ou não de determinadas estruturas e grupos sociais, seja a forma como me reconheço em meu próprio corpo (de dentro para fora) ao olhar outros corpos, outras corpas; me reconhecer, identificar ou não com estes espaços e grupos. Em uma sociedade racializada, corpos que carregam o fenótipo da negritude são marcados pelo olhar de fora para dentro por estereótipos racistas, construções que o objetificam ou tentam estabelecer formas e lugares fixos, rígidos e rasos para suas existências, como já dissemos aqui.

Pensar a dança afro ensinada por Mestre Pinguim como um discurso é parte integrante dessa pesquisa, as metodologias, estéticas e poéticas realizadas e ensinadas pelo Mestre são bases de relação de conhecimento para o diálogo com as teorias explicitadas. O discurso que mobiliza a ancestralidade remete à necessidade de retomada histórica perante o apagamento da “herança”, da bagagem de conhecimentos de matriz(es) afro(s) que o racismo estrutural pretende impor.

Embora seja reconhecido há muitos anos como Mestre Pinguim, este nega o título, diz que está aprendendo como todos e que não quer ter a responsabilidade de ser exemplo, embora saiba que ao chamá-lo de mestre seus alunos e colegas da capoeira angola, mestres da cultura popular, pesquisadores, dançarinos e estudantes estão reconhecendo seu caráter de representante de

um importante saber, relacionando-o a figura do griot<sup>7</sup>. Ao negar o título de mestre,, Pinguim nega também assumir o lugar do “conselheiro”, figura típica da modernidade que pode ensinar o caminho “do sucesso”, a partir de sua própria experiência, como a figura do “*coaching*”, que treina indivíduos para sucessos ocasionais, nas mais diversas esferas (econômicas, afetivas, sociais etc.).

Bauman (2005) indica como a globalização líquida, a velocidade das transformações tecnológicas e da produção de mercadorias e, na mesma proporção, a produção de necessidades, faz com que os sujeitos possam assumir, “escolher”, qualquer identidade que desejar, sendo assim, torna-se parte desse processo a “troca” de identidades de acordo com os interesses do sujeito ou sua necessidade temporária.

Não mais monitorados e protegidos, cobertos e revigorados por instituições em busca de monopólio - expostas, em vez disso, ao livre jogo de forças concorrentes -, quaisquer hierarquias ou grau de identidades, e particularmente os sólidos e duráveis nem fácil de construir. [...] As identidades ganharam livre curso e cabe a cada homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas (BAUMAN, 2005, p. 35).

A negação do lugar de mestre é também provocação para que possamos assumir protagonismos nessa investigação, nesse mergulho. Pinguim pode estar nos propondo um mergulho em nossa trajetória em diálogo com a diáspora negra. A quem acha que sabe a resposta, ele faz outra provocação: “Cultura não é consumo. Não venha consumir minha nação”.

O mestre talvez queira saber até que ponto as alunas e os alunos conhecem e relacionam-se com essa ancestralidade histórica, religiosa, e/ou estão dispostos a inquirir sobre como os movimentos de dança, os ritmos e as provocações propostas reverberam em suas vidas. Nos provoca a identificação rítmica, com a música ao vivo, percussão de atabaques, caixas, agogôs e cantos nos ritmos do ijexá, do congo de ouro e da barra vento e ajudam o mestre a ler seus alunos. A proposição de movimentações que se assemelham ou são sugeridas a partir de vários elementos da natureza, como a fluidez e a ondulação

---

<sup>7</sup> Palavra comumente utilizada inicialmente pelos colonizadores franceses para sinalizarem os africanos guardiões da tradição. Na contemporaneidade, a palavra foi ressignificada por movimentos culturais, sociais em diálogo com o movimento negro e caracteriza pessoas portadoras de grande saber, especialmente saberes próprios e transmitidos através da oralidade.

das águas, a trepidação do fogo, a firmeza e sustentação que pode ter a terra, os movimentos causados pela ação dos ventos em contato com nossos corpos é uma constante em suas aulas.

## **1.2. Corpo, território de encruzilhadas: corpo território, lugar e espaço**

Pensar sobre corpo e ser uma mulher negra miscigenada de pele clara no Brasil é também pensar sobre memórias negadas, (re)imaginadas, (re)inventadas e forjadas pela colonização. O corpo não edificado pela norma colonial, hiperssexualizado pelo mesmo sistema e sua perpetuação, pode cumprir papéis dentro de um complexo sistema pautado no racismo que ora a ele atribui signos de embranquecimento, o permitindo pertencer mesmo que entre perpetuações de violências, ora o exclui quando estes corpos buscam ocupar lugares distintos dos marcados pela colonialidade do ser.

Dadas as premissas de nosso processo colonial pautado na construção política da ideia de democracia racial, paira sobre o Brasil, um dos países mais racistas do mundo, a ideia de que por conta da miscigenação somos todas e todos “brasileiros” e, portanto, iguais no que diz respeito à racialidade. Nas universidades brasileiras apenas muito recentemente é possível perceber a presença de jovens racializados equiparando-se ao número de jovens brancos.

No entanto, raros são os programas e departamentos de ensino pautados na teoria negra-brasileira. Os corpos das pessoas negras ocupando espaços propositalmente embranquecidos modificam esses espaços, seja por evidenciar violências mantidas pela perpetuação de tradições e cânones que contribuem para o epistemicídio, seja por questionar formas rígidas e fixas de saber e de fazer que não contemplam produções negras/diaspóricas como produção de conhecimento. Encruzilhada para estudantes que estão em busca de pertencimento dentro do espaço acadêmico e de reconhecimento de si no fazer científico.

Na possibilidade de traçar novos caminhos, ou olhar de maneira diferente para as alternativas e direções apontadas pelo que pretende estabelecer como única via para o fazer científico, é a **encruzilhada** elemento privilegiado para a

assunção de novas perspectivas teóricas. Na cosmogonia yorubana, a divindade que representa a encruzilhada e nela faz morada é Exu, sendo esta a dona dos caminhos, o mensageiro entre os mundos, quem conecta o *ayê* (a terra) ao *orun* (morada dos orixás). Exu está ao mesmo tempo no futuro, no passado e no presente; tranca e abre caminhos; joga com as possibilidades existentes e cria novas; ginga, brinca e debocha do que tenta se estabelecer com rigidez.

É na encruzilhada, então, que os caminhos podem se encontrar, sejam estes traçados e estabelecidos pela colonialidade em relação ao que é conhecimento, norma, ciência, religiosidade, civilização, arte, cultura, civilidade e humanidade; seja pelos caminhos construídos pela subalternidade, construções poéticas, estéticas, científicas e políticas negadas pelo processo de dominação colonial, como afirmam os pesquisadores Allan da Rosa em *“Pedagogia, Autonomia e Mocambagem”* (2013) e Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2020), sendo estas condições elencadas por eles como inferior, profanas, populares, étnicas, exóticas, excêntricas e animais que cruzam direções e têm a encruzilhada como ponto de encontro.

Luiz Rufino aponta para a potência desse ponto de encontro de caminhos tão distintos para a “digestão” de novas possibilidades:

[...] risco meu ponto sendo fiel ao princípio exusíaco, segundo o qual se engole de um jeito para cuspir de outra forma. Essa é a máxima da encruzilhada de Exu enquanto *enungbarijó* - senhor da boca coletiva ou a boca que tudo come: engolir de um jeito para restituir de forma transformada (RUFINO, ano, p.?).

Exu convoca a experiência, a reelaboração, e a ele agradeço e peço agô para partilhar o conhecimento que me proporciona, vivido e experienciado por meu corpo, pelas palavras e memórias que mestres, mestras, pesquisadores e encantados sopram em meus ouvidos. Por aprender com Mestre Pinguim, que assim como Exu, “capoeira é tudo o que a boca come”, sendo jogo de ginga maliciosa, em que a comunicação e mandinga se fazem necessárias; em que é preciso ter força, mas não tanta rigidez; é preciso saber malandrear.

O conhecimento vivido e experienciado através do corpo pode tensionar e questionar normas e formas estabelecidas e canonizadas, e é pelo corpo e

através dele que fui provocada a atentar a esta encruzilhada de saberes e a realizar escolhas provocadas pelo corpo, em suas potências e desafios.

Seja o desafio de existir como mulher negra periférica, nas complexas camadas históricas e sociais que constroem o meu corpo e minha corporalidade, seja nas repetidas vezes em que meu corpo em processo de aprendizagem nas danças afro-brasileiras era desafiado por movimentos de dança a se equilibrar em uma perna só, pulsando tronco e cabeça no ritmo dos tambores, enquanto minha voz entoava cantos em coro com as/os outras/os dançantes e marcávamos coletivamente o ritmo com um bastão em cada mão e, na marcação de tempos de 4 ou 8 compassos, fazíamos movimentos que se encontravam, cruzando o bastão uns com os outros.

É fundamental, mais uma vez, assumir que, para nós, pessoas e pesquisadores negros em diáspora, é imprescindível a discussão sobre racialidade, que antecede e é pressuposto para o estabelecimento da dominação colonial, assim, travarmos diálogos com referenciais teóricos que assumem a perspectiva decolonial, no entanto, acreditamos que nossa referência principal é a anticolonial. Pretendemos aqui nos privilegiar da assunção de uma perspectiva anticolonial, já que acreditamos que ela pode evidenciar produções de conhecimento, estruturas de pensamento e práticas invisibilizadas ou estabelecidas pela ausência. Pretendemo-nos ser anticolonial, já que o colonialismo é sistema de dominação pautado pela hierarquização racial para estabelecer seus processos de controle. Portanto, sempre que necessário, recorreremos às análises sob a perspectiva racial em diálogo com autores chamados decoloniais.

Os corpos da maioria dos dançantes/estudantes na época que iniciei meus estudos no Núcleo de Artes Afro-brasileiras eram corpos não racializados, estudantes brancos, em sua maioria alunas e alunos de variados cursos da USP, estudantes de Pedagogia, Arquitetura, Biologia, Letras, História, Geografia, Engenharia etc. Desde as primeiras aulas que frequentei, me recordo de Mestre Pinguim convidando a todos os presentes a visitarem Santo Amaro, em referência a cidade de Santo Amaro da Purificação, cidade localizada na região do recôncavo baiano e mundialmente conhecida como uma das “mecas” da capoeira angola, do samba de roda e do maculelê, além de outras muitas

manifestações culturais, danças tradicionais e festas afro-religiosas. E somente quando estive lá comecei a entender a importância de “beber da fonte”<sup>8</sup>. Esse espaço geográfico<sup>9</sup>, então, passa a partir da criação de múltiplos sentidos a torna-se para mim um lugar de alimento (a tal fonte da qual fala o mestre), de troca, de criação de relações com pessoas que ali habitam e de constante (re) invenção de memórias.

A primeira vez em que estive em Santo Amaro da Purificação foi no ano de 2010, em junho, na época das aparições das Caretas, do Nego Fugido e do encontro de sambadores e sambadeiras do recôncavo baiano. Fui na companhia de minha grande amiga, Yara, que era também estudante na USP, na Faculdade de História e, mais tarde, iríamos encontrar com outra grande amiga estudante de Letras e também dançante e aluna de mestre Pinguim, Mariana. Encontrei com Yara na rodoviária de Salvador e nossa ideia era conhecer o famoso sul da Bahia e suas lindas e exuberantes praias. Yara era amiga de um rapaz que vivia próximo a Ilhéus e iria nos hospedar, mas as palavras de mestre Pinguim não saíam da minha cabeça “você precisa beber da fonte”, “tem que ir lá”, assim como a lembrança de um papel que eu tinha no bolso com algumas indicações de rota e nomes de pessoas, mestras e mestres de referência a quem procurar caso chegasse em alguma cidade do recôncavo.

Yara, muitos anos depois, também seria aluna de mestre Pinguim, mas nessa época já acompanhava com grande entusiasmo minha paixão por esse universo de conhecimento a que eu estava tendo acesso através da dança e dos estudos com Mestre Pinguim. Quando sugeri que ao invés de irmos para o litoral Sul da Bahia fôssemos para o recôncavo ela topou na mesma hora. Compramos então passagem só de ida para a cidade de Cachoeira, vizinha a Santo Amaro, também no recôncavo. Nós habitávamos a moradia universitária da USP, o CRUSP, e sabíamos que em Cachoeira havia uma universidade, a Universidade Federal do Recôncavo Baiano, então, pensávamos que provavelmente seria

---

<sup>8</sup> Expressão constantemente usada por mestre Pinguim, quando convida suas alunas e alunos a visitarem a cidades do recôncavo baiano e estarem em contato direto com mestras e mestres das manifestações culturais de que são referências.

<sup>9</sup> Espaço aqui pensado como categoria geográfica.

mais fácil nos hospedarmos por lá, mesmo sem saber ao certo se havia residência universitária ou não.

Chegamos em Cachoeira e fomos imediatamente recebidas por Ramene\* (nome fictício), que nos ofereceu hospedagem na residência universitária. Nas cidades de Cachoeira, Santo Amaro da Purificação, Teodoro Sampaio e São Brás, conhecemos mestras como Dona Dalva do Samba da Suerdick, Dona Nicinha do Samba de Roda Raízes de Santo Amaro (em memória), Dona Fiita Do Samba de Teodoro Sampaio, Dona Joanice do Samba de Roda Raízes de Acupe (em memória), Mestre Primeiro, Mestre Góes, Mestre Felipe, Mestre Adó, e tantas outras mestras e mestres. Por ser aluna de Mestre Pinguim, as portas e os caminhos nessas cidades sempre estavam e estão abertos se caminhamos dentro de alguns procedimentos ensinados e reelaborados constantemente em relação com ele.

Mestre Pinguim gosta de acompanhar nossas experiências, chegadas e construções de relações. Nos apresenta e nos provoca a observar e escutar. Ritmos, histórias, técnicas, cantos, danças e gingas e também a dialogar com os saberes em que estamos em contato: “Faça uma pergunta para a Mestra”, provoca ele. Ensina a nós também a construção de conhecimento com a fonte pautada no respeito, cuidado e na atenção em referenciar as mestras e mestres, mantendo relações cotidianas com os mestres do saber que são referência para seu trabalho, partilhando as oportunidades de trabalho e/ou fortalecendo como possível e necessário as comunidades, casas, grupos, terreiros etc. Inclui suas alunas e alunos também nessa rede complexa, sem que isso seja uma exigência para participar das atividades.

“Somos purê ou saco de batatas”, diz Mestre Pinguim, na tentativa de privilegiar ações coletivas como rodas de conversas com mestras e mestres, idas a cachoeiras (como a cachoeira da Vitória, na cidade de Santo Amaro) e atenção ao encantamento presente nesse e em outros espaços da cidade, até mesmo uma simples ida a feira na cidade de Santo Amaro da Purificação e de evidenciar a importância de olharmos para isso como grupo.

“Se o saco de batatas rasgar, elas se espalham cada uma vai para um lado diferente, mas se formos como um purê, ficamos juntos e misturados”. A metáfora expressa na fala de Mestre Pinguim aponta uma estratégia política e

simbólica fundamental para a manutenção de práticas culturais e religiosas de comunidades negras no Brasil.

O **aquilombamento**, importante conceito cunhado pela pesquisadora Beatriz Nascimento, revela a assunção de estratégias contra hegemônicas a respeito de corpos políticos e seus saberes. Aquilombar-se significa fortalecer-se comunitariamente, afetivamente, economicamente, culturalmente. No entanto, dentro dessa complexa teia de relações de identidades e diferenças, é necessário questionarmos sobre que tipos de paralelismos surgem com a ideia de aquilombamento. Assim, indagamos: Que relações é possível estabelecer com as ideias de quilombo já que as identidades e pertencimentos raciais são tão plurais? Que quilombo é possível criar em espaços com heterogeneidade de identidades e hierarquias?

Mestre Pinguim idealizou um projeto de intercâmbio cultural há muitos anos e segue em processo de construção, é o “Ajagunã” que prevê relações entre suas/seus alunas/alunos e as comunidades do recôncavo baiano e de Dias D’Ávila, município na zona metropolitana de Salvador. Ao longo dos anos e com a parceria de alunas/os, Pinguim comprou um terreno há aproximadamente 15 anos em Dias D’Ávila, e ao longo desse tempo, foi realizando a construção do espaço que abrigará o “Centro Cultural Ajagunã”. Uma das ideias do Mestre para o espaço é a de que suas alunas e alunos possam partilhar seus saberes com essa fonte que os alimenta com conhecimentos em dança, capoeira, ritmo, musicalidade e formas de saberes e técnicas inscritas na corporeidade negra dessa região; o espaço contará ainda com bibliotecas, salas para práticas corporais, cozinha coletiva e alojamento. Mais recentemente, Pinguim, em parceria com alunas/os e alguns integrantes do grupo Guerreiros de Senzala, realizou compra coletiva de terreno na cidade de Santo Amaro da Purificação, por ser uma terra adquirida através de uma compra coletiva entre Mestre e membros do grupo e pelo histórico do Centro Cultural Ajagunã penso que o intuito do uso dessa terra também é ser coletivo.

Pude perceber nesses anos como sua aluna o trânsito entre mestras/es e alunas/os e as cidades de São Paulo, Salvador e o recôncavo baiano. Constantemente recebemos mestras/es em São Paulo, que vêm a cidade

realizar trabalhos como vivências em dança afro, capoeira, samba de roda e construção de instrumentos.

Esse espaço criado pelo mestre Pinguim para a troca de saberes e afetos, transcende fronteiras geográficas e também são tensionados por elas, configura-se como espaço de resistência, de recriação de memórias e existências possíveis, porém as complexidades dessa rede seguem presentes.

O “Núcleo de Artes Afro-brasileiras”, coordenado por Mestre Pinguim, está em uma das universidades mais racistas e elitistas do mundo, a USP, uma das últimas universidades brasileiras a implementar a política de cotas raciais. Portanto, a presença massiva de estudantes brancos é previsível e também estratégica, já que são as pessoas que constroem esse “purê” do qual fala o mestre.

## 2 CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

[...] Eu sou a minha própria embarcação (Luedji Luna<sup>10</sup>).

[...] Minha última prece: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questione! (FANON, 2008. p. 191).

Algumas categorias e conceitos emergentes permitem a possibilidade de “desinvisibilização” de histórias, conhecimentos, experiências, corpos, línguas e culturas que rejeitam as ausências e as distorções historicamente impostas para disputarem vozes na Universidade, nas Artes e nas Políticas Públicas. Além de presentificarem outras vozes - as vozes corporais, da tradição oral, do diálogo com ritmos -, buscam compreender e romper com o vocabulário, com as etiquetas coloniais inventadas para se referir à África e com um imaginário caricaturado do continente construído pelas fantasias epistêmicas ocidentais, caminhando ao encontro com o que Sheila Walker (2018) chama de “conhecimentos desde dentro”.

Pretendemos evidenciar um olhar para esse debate aliando minha trajetória como aprendiz, educadora, dançarina e pesquisadora à bibliografia levantada e ao conhecimento construído em relação com os grupos de dança e as metodologias compartilhadas e experienciadas.

Essa pesquisa de mestrado surge, portanto, da convergência entre minha experiência, como aprendiz/pesquisadora, desde 2009, frequentando aulas de dança afro-brasileira no grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala, sob a orientação de Mestre Pinguim, em intersecção com viagens ao recôncavo baiano, que proporcionaram diversas vivências em dança afro-brasileira e no contexto sociocultural da região e que, mais tarde, confluíram no trabalho de campo. Experiências sempre motivadas pelos ensinamentos do Mestre Pinguim.

Importante salientar também a minha participação em cursos na escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), onde tive contato com outras perspectivas, estéticas e metodologias em danças

---

<sup>10</sup> Na música “Um corpo no mundo”, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA>. Acesso em 01/02/2020.

afrocentradas. Posteriormente, atuei como dançarina em grupos que partem das danças de matriz afro-brasileira para construir suas narrativas, como a Cia. Treme Terra, a Cia. Candaces de Arte e Cultura Negra e, atualmente, com o Grupo de Danças Brasileiras Água de Menino, sob a orientação de Mestre Kenura, além da engendra na *práxis* com o coletivo Heranças do Corpo.

A Cia. Treme Terra que desenvolve seu trabalho na periferia da zona oeste da cidade de São Paulo, no bairro do Rio Pequeno, contribuindo para a descentralização da produção da música e dança contemporâneas, há 10 anos vem fomentando atividades de formação nas linguagens de dança e música, buscando promover a transdisciplinaridade e constituir um espaço de discussão, troca e pesquisa acerca das culturas negras, sob orientação do coreógrafo Firmino Pitanga, em diálogo com a comunidade do entorno<sup>11</sup>.

A Cia Candaces de Arte e Cultura Negra surge do desejo da coreógrafa e dançarina Regina Santos em reunir dançarinas negras em busca de processos de criação coletivos e conceber narrativas e poéticas como horizontes de possibilidades para mulheres negras, mesclando repertórios de danças tradicionais afrodiaspóricas com criações contemporâneas, em que as apresentações trazem dança, música e encenações de poesias de autoras negras (atuamos nesse espaço entre os anos de 2017 e 2019).

O Grupo de Danças Brasileiras Água de Menino é um grupo orientado por Mestre Kenura, com trajetória de 50 anos divulgando e ensinando a capoeira, o Samba de Roda, Maculelê e a Puxada de Rede, ensinando as manifestações artísticas e seus contextos socioculturais a dançarinas/os e pesquisadoras/es integrantes do grupo. Kenura orienta também os processos criativos e coordena as apresentações e oficinas do grupo, que ensaia semanalmente na Escola Municipal Desembargador Amorim Lima, na cidade de São Paulo.

Já o coletivo Heranças do Corpo inaugura seu processo criativo (“Memória, Gesto e Movimento”) no ano de 2019, com fomento do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, da Secretaria Municipal de Cultura de

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.nacao.org.br/sobre-1-c4xz>. Acesso em 01/02/2020.

São Paulo, formado por mim e as dançarinas Aline Fernandes, Nathalia Freitas e Terená Kanouté. O coletivo investiga a intersecção de memórias próprias com camadas históricas que constituem a corporeidade negra como ponto de partida para a criação coreográfica. O processo criativo conta com a orientação das artistas Luciane Ramos Silva, Vera Passos e Rosângela Macedo, além de oficinas que ministramos (nós, dançarinas) em casas de Cultura e Centros Culturais da cidade de São Paulo. As oficinas são também parte de nosso processo criativo, já que a proposta é de troca com o repertório que cada integrante carrega (estreamos nosso primeiro processo criativo conjunto em julho de 2020).

Igualmente, é importante evidenciar minha prática como arte-educadora, sobretudo no programa de formação continuada de educadores da Rede Municipal de Ensino de São Paulo, no ano de 2016, com enfoque na Educação para as Relações Étnico-Raciais, ministrando aulas de dança afro para a comunidade escolar, incluindo alunos, professores, equipes gestora e de apoio. Tal trabalho somente foi possível dadas as condições criadas pelo, ainda estreito, caminho aberto pela lei 10.639/03, que permitiu a inserção dessa prática no ambiente escolar.

Observando às pesquisas teóricas de discípulos e aprendizes de mestre Pinguim, assim como outras fontes referenciais relacionadas às danças afrocentradas, danças negras/dança afro, suas matrizes e múltiplas formas de ensinar, e dada a diversidade de grupos e projetos expoentes do ensino de danças afrocentradas, optamos inicialmente por esta nomenclatura, por considerar que pode abarcar variações presentes ao longo do texto, como por exemplo, as nomeações danças afro/danças negras contemporâneas e danças afrodiaspóricas, sempre evidenciando a designação que os respectivos grupos e/ou artistas assumem para suas produções estéticas e pedagógicas.

No decorrer da pesquisa e em contato com diferentes referências bibliográficas como, por exemplo, a obra de Édouard Glissant (2013) e o conceito de poética da relação, buscamos construir um olhar privilegiado para as produções negras em diáspora, assim como outras/os autoras/es movidas/os por tal leitura, como Santos (2019) que, a partir da proposição da

relação entre as culturas, aponta para caminhos de construções afro-orientadas. Sendo assim, danças afro-orientadas é um conceito que também me interessa como significação que evidencia as relações, questão que discutirei adiante sobre os distintos paradigmas que compõem as diferenças de significações.

Temos buscado observar como as ideias de negritude, de ancestralidade e de memória são expressas no ensino de danças que partem de tradições negras para criar sentidos na contemporaneidade, alinhando o ontem e o hoje. Também pensar como o corpo negro cria metodologias em dança revelando variadas estratégias que são fundamentais para disputar espaços na cultura, na sociedade, sendo este um contexto que revela um corpo visível, tecido de múltiplos saberes, que constrói seu gesto em oposição ao corpo negado e invisibilizado, assim como quer o racismo em suas práticas e mecanismos.

Ao reunir possibilidades plurais para o ensino de dança afro, indagamos os modelos cartesianos, eurocêntricos e hegemônicos de pensamento sobre o corpo e sobre os saberes, associando o conhecimento afro-orientado e a dança<sup>12</sup>. Estabelecemos, assim, uma interlocução com pesquisas que encontram relação com (e indagam) o “fazer negro” em áreas dialógicas de conhecimento. Assim como os estudos sobre o Teatro Negro, encenado e pesquisado no Brasil e nos Estados Unidos, no século XX, realizados por Leda Martins (1995):

A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo, ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, **mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos que o projetam e representam [...]**. O que busco é discernir alguns traços e rastros sígnicos que me permitam apreender a nervura da diferença, evitando, assim, o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes discriminam sem, no entanto,

---

<sup>12</sup> Para fins metodológicos, optamos por marcar, a partir deste momento, prioritariamente a nomenclatura dança afrocentrada, embora outras noções também sejam recorrentes no texto, como dança negra contemporânea, por exemplo, no caso de um dos grupos pesquisados: a Cia. Sansacroma. O debate em torno da nomenclatura não será negado, será evidenciado ao longo da pesquisa ao tratarmos especificamente da nomenclatura, que é diversa, e diz respeito também sobre a concepção de cada grupo em relação à dança, como aponta nossa revisão bibliográfica e as questões apontadas por Ferraz (2012); Paula (2017) e Silva (2010).

compreender e apontar, criticamente, os traços da diversidade (MARTINS, 1995, p. 26, grifo meu).

Em diálogo com pesquisas análogas a nossa temática que privilegiam a corporeidade negra e evidenciam suas estéticas plurais e sua experiência comum no Brasil, a diáspora, observamos de que maneira as estéticas da dança afro encontram-se em horizonte de **encruzilhada** (SILVA, 2010), ou seja, em intersecção com a performance, a música e/ou a teatralidade. Quando tal hipótese ocorre, investigamos como isso se dá nos referidos grupos e qual a importância desse entrelaçar de expressões artísticas para o fazer afrocentrado.

A respeito da complexidade sobre a temática da corporeidade negra, as contribuições do antropólogo Muniz Sodré nos são caras, sobretudo no que se refere a fundamentos da experiência negra na diáspora, como a conceituação de segredo e luta, princípios direcionadores para as comunidades negras. O autor discute ainda a ideia de jogo como algo inerente a essas culturas, motoras de formas, falas e jeitos de corpo que evidenciam processos de resistência.

Em *O terreiro e a cidade*, Sodré (1988) trata fundamentalmente da ideia de território, do espaço como categoria fundamental para as culturas não hegemônicas e, especificamente, as culturas da diáspora negra que tiveram (e têm) como necessidade a (re)territorialização, dada a sua condição de exílio. Sendo assim, olhamos o corpo também como espaço privilegiado, já que é o que resta como experiência de ligação entre o atlântico negro e a vida na diáspora. É o corpo o espaço e elemento civilizatório, em luta, já que foi objetificado pelo racismo e pela condição de mercadoria que assume na América, mas que enfrenta cotidianamente tal situação para sobreviver e permanecer.

No entanto, práticas e formas de ver o mundo foram (e são) disseminadas pelo corpo negro, constituindo valores civilizatórios, interpretações de mundo, organização histórica da realidade e perspectiva de reconhecimento. Sodré discute a concepção do corpo integrado às lógicas de concepção do mundo, em contraposição à visão ocidental cristã. Na obra *Samba, o dono do corpo* (1985), o autor aponta para a ideia de

descolonização dos saberes e em *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes* (2012) configura reflexão epistemológica sobre as ações práticas no campo da Educação. Concepções que abordaremos de forma articulada às análises desta pesquisa.

Vale lembrar que, nesta articulação, também temos buscado por produções sobre a temática do ensino da dança afro na perspectiva da arte-educação e suas relações com a tradição africana brasileira, como os estudos da pesquisadora, coreógrafa e dançarina Inacyra Falcão dos Santos. Em sua tese de doutorado, *Corpo e Ancestralidade* (2002), ela já apontava para a estreita relação entre as danças afro-brasileiras, as comunidades de terreiro e seus mitos, bem como os processos de iniciação no candomblé:

O movimento corporal é, portanto, o elemento integrador na comunicação com o sobre-humano e dissemina as mensagens. O corpo é preparado, desta forma, durante as iniciações a se tornar um instrumento ativo, um filho ou uma filha de santo, aquele que tem o conhecimento mítico incorporado (SANTOS, 2002, p. 37).

Na pesquisa acima, a ideia de ancestralidade tem lugar privilegiado, por isso, seguimos referenciadas por essa ótica, em que a concepção de ancestralidade revela a ativação de ideias a partir de um pensamento e uma concepção de dança que, ao investigar a **in (corpo) r (ação)** do conhecimento mitológico corporificado no gesto, cunha ao conceito de ancestralidade a ideia de atualização do vivido. Analisar como e se tal ponto de vista é referido nos grupos em questão também nos interessa aqui.

Os corpos que dançam sugerem as experiências vividas e analisadas. Podem expressar tanto o repertório religioso, quanto de prática social e, ainda, de imaginários em relação às religiosidades de matrizes africanas. Em tal perspectiva, recorreremos aos estudos antropológicos sobre o ensino de danças de matrizes africanas aliados a perspectivas que busquem pensar a transmissão desses saberes. Como praticante/aprendiz das referidas danças, relato minhas experiências e evidencio desafios, diálogos e ensinamentos de mestras/es, professoras/es, artistas e pesquisadoras/es.

Em minha prática, ministrando aulas e oficinas de dança afro, foi perceptível que algumas e alguns participantes, *a priori*, negam a participação em tal atividade tendo como base construções imagéticas e estereótipos, associando diretamente esta prática às incorporações presentes nas religiões de matrizes afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. Entretanto, são exatamente os elementos como atabaques, ritmos típicos ou próximos aos tocados em cerimônias de terreiros, a incitação aos pés descalços e alguns arquétipos associados a elementos da natureza que podem ser mobilizados como fundamentos para o ensino da dança afro.

Outras/os potenciais praticantes interessam-se pelas danças afro justamente por sua ligação, por vezes, estreita com a religiosidade, as crenças, os valores, as manifestações culturais e outros elementos de afirmação das identidades negras.

Contudo, a construção de uma supremacia cultural, social e simbólica judaico-cristã, eurocêntrica ou, na contemporaneidade, expressa pela perspectiva neocolonialista estadunidense, segue na tentativa de cristalizar modos padronizados de ser, saber e viver nas complexas relações de sentido que constroem, positivando seus elementos culturais e simbólicos em detrimento de conhecimentos de matrizes afro-brasileiras e afro-ameríndias:

A regência cultural de matrizes judaico-cristã, europeia ou estadunidense em sua postura no contato com outras etnias vem sendo marcada há muito tempo por uma estrutura heroica, empenhada em lutar contra, em conquistar, em dominar e converter o diferente. Utilizando-se do racismo como modo de manutenção de um poder, como esteio para desqualificação de pessoas e de sociedades inteiras, ocasionando guerras turbulentas e atiladas humilhações individuais (ROSA, 2013, p. 24).

O imaginário social, cultural e individual, como apontado aqui, é construído por signos corporais e gestualidades. Assim, esta pesquisa também buscou como alicerce a fundamentação do conceito de mito, como em Ferreira-Santos (2004), observando narrativas dinâmicas das imagens e dos símbolos que podem orientar a ação articuladora entre um passado (*arché*) e do presente, em direção ao futuro (*télos*): “[...] mito é a própria descrição de uma determinada estrutura de sensibilidade e de estados da alma da espécie humana” (FERREIRA-SANTOS, 2004, p.188).

Face ao exposto, indagamos as concepções transmitidas no ensino de danças afrocentradas, investigando quais signos performáticos, corporais e simbólicos atuam no imaginário de suas/seus praticantes (mestras/es e aprendizes), além da dimensão de ativismo na afirmação das identidades negras pelas danças.

Em Salvador/BA, por exemplo, a artista e pesquisadora Renata de Lima Silva (2010) conta que, nos anos de 1970, as expressões chamadas dança afro, balé folclórico e dança negra contemporânea surgiram em paralelo com os movimentos negros organizados e com o processo de reafirmação do carnaval. Ela ressalta a importância neste processo do trabalho do coreógrafo e bailarino estadunidense Clyde Morgan, que integrava o corpo docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Clyde Morgan foi fundamental para a reestruturação do curso de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) que, até então, priorizava as matrizes europeias na dança. O professor trouxe seu olhar de dançarino negro e priorizou a produção artística da diáspora negra estadunidense. As danças afro-baianas tratadas até então como folclore passaram a integrar o currículo do curso de dança na referida Universidade

Um expoente desse movimento é o bailarino baiano Firmino Pitanga, formado em dança pela UFBA, também influenciado por Morgan que, após um curto período no interior de São Paulo, estabeleceu-se na capital paulista, a partir de 1985, passando a ter um papel relevante na divulgação da dança afro na cidade (PAULA, 2017).

A fim de levantar hipóteses para o desvelar dessa prática e sua relação com mitos e/ou rituais de matrizes africanas no Brasil, indagamos como as imagens construídas nas danças afro são reflexos das narrativas mitológicas próprias das culturas afro-brasileiras, ou mesmo, das religiões de matrizes africanas. Importante pensarmos que os processos de ensinar estes saberes próprios e suas manifestações vão quase sempre dialogar com tais mitos, imagens e signos.

Neste viés, em Seminário organizado em 16 de outubro de 2018, no Centro de Referência da Dança, da cidade de São Paulo, o bailarino e

coreógrafo Firmino Pitanga afirmou a dança negra como elemento simbólico, estético e político, evidenciando sua trajetória pessoal com os movimentos de negritude. Entretanto, é necessário ressaltar a multiplicidade da experiência negra em diáspora e a distinção de identificação com códigos e signos que a negritude carrega.

Para desenvolver essas questões, partimos das formulações de Durand (1997), que propõe inicialmente a não dissociação entre o pensamento lógico e a imagem, já que a imagem carrega sentido diretamente ligado à significação imaginária, ou seja, um signo, um símbolo. Tal como o autor, entende-se aqui que o imaginário não é apenas uma atividade que se manifesta para transformar o mundo, no sentido de imaginação criadora, mais que isso, ele é, sobretudo, “[...] transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 1997, p. 432).

Alguns aspectos da cultura afro-brasileira têm como fundamento, construção e reconstrução, o mito. Ao subestimar seu conceito e tudo o que o envolve desdenha-se de suas bases simbólicas e de suas construções fundamentais. Ao olhar para a diversidade das produções estéticas e metodológicas dos grupos em questão, buscamos como ponto de partida privilegiar tais bases como os conceitos de ancestralidade, preceitos e regras de âmbito comunitário, que têm ponto de partida nas poéticas e políticas do corpo negro.

Reivindicando lugares distintos, os corpos negros talvez se encontrem em uma encruzilhada (SILVA, 2010), no “não lugar” atribuído pela norma clássica que opõe ao mito a ideia de racional e científico. Apesar de contestar a lógica hegemônica de poder que nomeia e estabelece o que é ou não ciência, arte, conhecimento e seguir em contraponto a esta, estes grupos atuam e (r)existem na cena contemporânea cultural da metrópole paulistana e carioca, criando outros imaginários possíveis para os corpos negros e suas produções de conhecimento, problematizando o próprio conceito de dança contemporânea como um conceito em disputa<sup>13</sup>.

---

13 Helena Katz (2016, p. 4) aponta para a “racialização” de emergentes grupos de dança contemporânea, que não são vistos por grupos já consolidados com a alcunha da dança

O modo como os corpos negros são vistos não se separa da maneira de como as danças negras são concebidas, constantemente estigmatizadas e estereotipadas, como algo tipificado no passado. A própria tradição erroneamente por vezes é exotizada como algo rígido e fixo. Cada vez mais é perceptível o aumento de grupos que se identificam com o uso da palavra contemporânea/o, marcando seu lugar de criação no mundo, dando respostas como possibilidade de não aceitação dos lugares e dos estigmas folclorizantes.

Aliás, subvertendo tal lógica, podemos citar também a ressignificação do termo folclore por grupos de artistas negros como a Cia de Dança Balé Folclórico da Bahia, grupo que atua desde 1988, definindo-se como uma companhia de dança tradicional e contemporânea, e apresentando-se no mundo inteiro como uma das principais referências de dança do Brasil.

A criação cênica, coreográfica e simbólica dos grupos pesquisados é mote para nossa investigação de como tais elaborações dialogam com construções de ideias de ancestralidade e de que forma isso ocorre. A noção de corpo-encruzilhada nos aponta caminhos.

Muniz Sodré (2005) aponta que na cosmovisão negra, porém, a ação regula-se pelo padrão do indivíduo total, ou seja, de um sujeito articulado consigo próprio em consonância com a sua comunidade. Tal visão de mundo é como um jogo, que diz a esse sujeito a intuição de mundo negra em questão, pois o jogo, mesmo fora do poder, tem potência para possibilitar certa integração da existência como uma esfera praticamente orgânica da vida. Assim, aos estudos que pensam as danças populares é necessário refletir sobre os complexos modos e arranjos sociais, simbólicos e os sujeitos que delas participam.

Atravessados pela racialidade, posta pela distinção criada pelo eurocentrismo e enfrentando o racismo que estigmatiza, agride ou tenta impedir existências plurais para as artes negras, evidencia-se como os

---

contemporânea, como que passíveis de não existência, “[...] produzindo inexistências desde sempre, no sentido descrito por Santos (2007), e tomando a forma de uma cerca simbólica a circunscrever os que se reconheciam como iguais, guardando alguma semelhança com o que Cristian Dunker (2015) chamou de ‘lógica do condomínio’”.

artistas e/ou grupos investigados subvertem e ressignificam a lógica da ausência de saber legada pela história em relação aos grupos de matrizes africanas no Brasil.

Contemplados ou não por editais de financiamento à dança, às artes e/ou à cultura, esses e outros grupos que, declaradamente, sinalizam-se com a nomenclatura afro ou negra/o, têm que lidar com estereótipos e lugares (ou não lugares) referidos a eles. Por esta perspectiva, quem julga o que é conhecimento, o que é arte, se define enquanto norma. Relembrando a máxima do pensamento de Descartes, em *O Discurso do Método* (2001), “penso, logo existo” é relevante que seja feita a pergunta: quem pensa? E se quem pensa é também quem produz arte e quem produz conhecimento, observamos a continuidade de grupos que se constituem como parâmetro da ideia de contemporaneidade, caracterizados em oposição ao que se concebe como afro/negro, estes configurados como “o outro”, ou ainda, o inexistente:

Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro”. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade de co-presença dos dois lados da linha. O universo deste lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SANTOS, 2009, p. 71).

Nesse sentido, entendemos a importância de buscar relações que evidenciem a negritude, no caso das/os artistas e/ou grupos investigados, a construção de simbologias no ensino de danças afro, assim como de ressaltar suas formas do fazer ensinar. As relações potenciais de como a força mítica, latente na cultura afro-brasileira, contribui para o processo de transmissão de saberes, nesse caso, é também o que investigamos. A palavra mito, por muitas vezes, é interpretada como algo menor em relação a uma suposta verdade maior, base do pensamento cristão-catequizador que atuava (e atua) na tentativa de combater mitos fundadores de povos de matrizes africanas e ameríndias.

Parece-nos, então, urgente pensar as relações de “mitos” e os universos complexos que os envolvem, atrelados à transmissão de seus

saberes, contrapondo às ideias que rebaixam, estigmatizam e inferiorizam os saberes pautados em cosmovisões mitológicas. Como aponta Rosa (2013):

Vivências que priorizam bases simbólicas e que cultivam a ancestralidade alimentada por preceitos e regras; vivências que ativam processos de jogo. De teatralidade, de âmbito comunitário e que se colocam como alternativa à clássica maneira de considerar o que seja verdade absolutamente “racional” e “científica”. E de se abrir outros horizontes perante as questões referentes à noção de pessoa, de poder, de criação, de pensamento (ROSA, 2013, p. 23).

Assinalando-os em relação à tradição e evidenciando-os como atores sociais e artistas criadoras/es da, e na, cena contemporânea, as/os artistas e/ou grupos sob investigação, seus modos de saber e ensinar danças afro, são pensados a partir dos aspectos que essa prática mobiliza, nas relações de aproximação e distanciamento a outras formas de saber e ensinar, e em relação ao imaginário e às culturas de matrizes africanas em diáspora no Brasil.

Refletimos, também, sobre os estereótipos e as complexas construções de imaginário que as nomenclaturas danças afro/danças negras contemporâneas possuem, a partir de algumas noções propostas por Renata Silva (2010) e Franciane de Paula (2017), que evidenciam a dinâmica de mudança da nomenclatura (dança afro, dança negra contemporânea), mas a permanência de construções simbólicas comuns.

Para Sodré (1998, p. 30), “[...] o corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro”. Este é um corpo pertencente a uma cultura de *Arkhé*, cultuada nas comunidades-terreiros, que não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força da continuidade do grupo. Isto posto, propomos, então, que ampliemos o nosso olhar para os corpos e gestos negros diaspóricos presentes no Brasil, suas relações corporais, movimentos e espaços políticos.

Ampliar as brechas para a imersão de outros olhares a respeito de antigos conceitos e significados é caminho traçado, há tempos, por

intelectuais negras/os e, procuramos aqui, fundamentar e referenciar as/os que alimentam nossa escrita e estudo.

## **2.1 O Conceito de etnografia e autoetnografia voltado à dança**

Amplamente utilizado como uma das formas de pesquisa antropológica, a etnografia permite ao pesquisador não só observar seu objeto de pesquisa, mas também submergir no mesmo, participando ativamente, também e não só, como objeto e sujeito da pesquisa. Conforme nos ensina Laplantine (2000), citado por Dantas (2016): “o objetivo principal da etnografia é a aprendizagem por impregnação de “[...] uma cultura que não é a minha ou de um segmento de minha própria cultura” (p?).

Dessa forma, como posso estudar e pesquisar sobre a dança quando eu mesma me proponho a ensiná-la? Como posso ser, a um só tempo, pesquisadora e pesquisada? Como não atrelar minhas emoções e significados a algo que me é tão caro e me acompanha desde a adolescência?

[... ] o que caracterizaria o antropólogo é essa formação para “ser afetado” por outras experiências. Por isso é que vamos a campo munidos de teorias e voltamos retroalimentando-as, transformando-as: “Agitar, fazer pulsar as teorias reconhecidas por meio de dados novos, essa é a tradição da antropologia” (PEIRANO, 1995, p. 4).

Mas não sou antropóloga, nem aqui pretendo ser. Como educadora, leitora, dançarina e estudante, poderia utilizar os conceitos e técnicas seculares da antropologia ou, mais precisamente, da etnografia, para basear meus estudos e observações? Entro em contato então o conceito de autoetnografia, explicado por Ellis, Adams e Bochner, citados por Cano e Opazo (2004, p. 149), em que a autoetnografia comumente diz respeito a um modo de pesquisa em que se busca “valorizar a experiência do pesquisador através da descrição e análise sistemática para a maior compreensão dos aspectos do contexto ao qual pertence ou em que participa”.

Ainda assim, resta uma pergunta, pode o ancestral ser contemporâneo? Tentarei respondê-la nesse ensaio, mas, primeiramente, o que é contemporaneidade?

Elaborado por Giorgio Agamben, o conceito referencia a "singular relação [do homem] com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Dessa forma, apesar de analisarmos e constantemente buscar o exercício de reinventar nosso tempo, também somos permeadas por ele, uma vez que é também o tempo parte do que somos.

E quanto à ancestralidade? Como defini-la de modo a não retornar a um passado escravocrata? Gaby Oliveira, mestre em Psicologia da Saúde, define a ancestralidade negra de forma respeitosa:

[...] ancestralidade é fonte de vida, sabedoria, identidade, pertencimento e criatividade, é o fio que tece passado, presente e futuro, formando uma teia de relações que conecta humanidades. É também a memória que transcende espaço e tempo para recriar futuros possíveis e saudáveis (OLIVEIRA, ano, p?).

No entanto, a própria diáspora africana, e também a colonização e o racismo estrutural, nos afastaram de nossa localização ancestral africana, tornando um desafio constante nosso processo de humanização e pertencimento.

O caminho que é traçado pelas danças afro a meus pés me leva a estradas por onde caminha a arte que dialoga com a vida, com conhecimentos, estratégias, novas sabedorias e afetos. O que eu ainda não sabia, ao iniciar minha jornada, é que era parte integrante também deste conhecimento as memórias que já habitavam meu corpo, minha ancestralidade - ancestrais que me guiam até aqui – e isso foi fundamental para meu percurso nessa pesquisa, bem como o estudo da obra de mulheres negras, escritoras e pesquisadoras, sendo o contato com essas produções que me estimularam a dar voz a minha própria história de vida em diálogo com pesquisadoras/es e mestras/es de referência no processo de construção dessa pesquisa.

## 2.2 Escrivência e oralitura como meios de pesquisa

Conceição Evaristo, em seu magnífico e autobiográfico *Insubmissas lágrimas de mulheres* (ano) define a escrivência como “o quase gozo da escuta”, de gostar de ouvir a “voz outra”, de sentir, de fazer as histórias se (con)fundirem com sua própria história” Tal conceito é basilar à pesquisa que desenvolvi e apresento nesta dissertação; um relato não só autoral, mas também etnográfico, que dialoga também com a Sociologia, sobre ensino das danças afrocentradas. Não procuro encontrar e repassar ensinamentos, mas reaprender a aprendê-los como participante e docente, fundindo-os com minhas próprias raízes, vivências e histórias.

Dessa forma, talvez a palavra conhecimento não dê conta dessa experiência, nem tão pouco a palavra aprendizado; talvez seja uma redescoberta de tudo que sou e tudo que todos os que vieram antes de mim também foram.

Leda Martins define oralitura em *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória* (2003) como não só o repertório de procedimentos culturais da tradição verbal, mas também a presença de um traço residual e estilístico, presente na grafia do corpo em movimento. Assim, é possível dizer que é pelo corpo que se funda minha história; o meu corpo sou eu, e as camadas histórico-sociais que o formam, que constroem e reconstroem esse eu. O movimento a que me levam as danças afrocentradas é o que me conduz para retomar o fio do passado e fazer perguntas, as quais nem todas consigo responder, no presente, nessa pesquisa.

### 3 O CORPO NEGRO, A NOÇÃO DE PESSOA E A ANCESTRALIDADE: PRESSUPOSTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE PEDAGOGIAS NEGRAS EM DANÇA

Como já foi dito anteriormente, parto de meu percurso para apresentar questões em relação às pedagogias em danças afrocentradas em perspectiva prático-teórica, em diálogo com os aprendizados da relação com as metodologias de dança afro brasileira ensinadas por Mestre Pinguim e provocadas a partir delas a buscar novos horizontes de pensamento, pertencimento e movimento.

O pensamento apresentado percorre, sobretudo, minha experiência de 10 anos como aluna e discípula de Mestre Pinguim, mestre de dança afro e capoeira angola e segue apresentando algumas das inquietações, perguntas e fundamentos que me movem a um universo de conhecimentos ao qual sou apresentada por esse encontro.

Ao mesmo tempo, tal relação me provoca a buscar novas e distintas experimentações em concepções de dança negra e distintas formas de ensinar e enunciar: como a experiência como aluna do curso “Devolve meu Quadril”, metodologia de dança negra criada pela pesquisadora, educadora e provocadora corporal Deise Brito, no “2º Fórum em Dança de Criação Convivial: A Dança da Indignação”, em 2019, com a companhia de dança contemporânea negra Sansacroma, conduzida por Gal Martins; integrante da primeira turma do 1º Curso de Extensão em Danças Negras Contemporâneas, estruturado pelo coletivo carioca Negraação, em parceria com a UFRJ, na cidade do Rio de Janeiro, nos meses de outubro e novembro de 2019; além da investigação inspiradora com a metodologia teórico-prática, “Corpo em Diáspora”, criada por Luciane Ramos Silva (2017), em sua tese de doutorado, e nas aulas conduzidas por ela também experienciada por mim, de setembro a dezembro de 2019.

A investigação epistemológica fundada também em minhas experiências evidencia, por isso, os limites paradigmáticos que expressam minhas contradições, como em minha escrita, como as dicotomias sobre “ser” e “ter” um corpo. No entanto, a perspectiva fundamental para essa investigação é evidenciar a ideia de que sou um corpo. O conceito **corpo-território**, cunhado

pela socióloga Beatriz Nascimento (1997), motiva a possibilidade de inscrição do meu corpo e, portanto, de minha narrativa, no espaço acadêmico, apontando pontos de vista que dialogam com o olhar autoetnográfico e buscando pontes para que a construção discursiva aqui apresentada referencie a noção antropológica de pessoa, não a de indivíduo.

Aproximando-se do conceito antropológico de pessoa defendido por Mauss (1974), que diz respeito ao sujeito em relação com seu grupo social, ou seja, como uma categoria social, assim também conceituarei o corpo, categoria de totalidade que agrega a pessoa e sua agência, assim como sua sociabilidade.

As perspectivas de Mauss (1974) e Merleau Ponty (1992) para a noção de pessoa, assim como a concepção de corpo proposta por Leite (1995, *apud* SILVA, 2017), evidenciam a busca por uma formulação mais complexa e menos fragmentada para o entendimento do corpo.

Na obra *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de eu* (1974), o antropólogo e sociólogo Marcell Mauss, analisa a noção de pessoa e discute como ela se desenvolve a partir de um lento e elaborado processo tramado socialmente de maneira fluida e sujeita ao que o autor denomina “outras categorias do espírito humano”. Já Fabio Leite, antropólogo e um dos fundadores do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo, traz essa mesma reflexão sobre as diversas esferas que compõem o ser, para a noção de corpo, entendendo-o enquanto um todo complexo e passível de atravessamentos: O corpo, manifestação visível do homem, possui um complexo externo e outro interno, ambos se encontrando em relação constante. O primeiro é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O complexo interno está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo - além da explicação relativa aos órgãos e sistemas ligados à noção de vida física - a capacidade do homem experimentar sentimentos. Deve ser acrescentado que o significado social do corpo é proposta precisa: ele constitui em referencial histórico, aparecendo como fator de individualização, de trabalho e de reprodução da sociedade (LEITE, 1995, p. 5, *apud* SILVA, 2017) p. 23-4).

Assim, buscamos a compreensão do corpo como horizonte de visão de mundo e lugar do conhecimento. O reconhecimento das noções africanas sobre o corpo e sua complexidade é fundamental para pensar a diáspora negra no Brasil, a cultura afro-brasileira, a cultura negra e, portanto, a cultura brasileira. Referenciar a África, nesse sentido, não deve ser entendido como voltar ao passado e sim como necessidade de evidenciar narrativas que

alicerçam identidades negras plurais, vivas e dinâmicas alinhadas com o presente, criadoras de futuros.

Para esta pesquisa é fundamental, então, compreender o conceito de ancestralidade como dinâmica de ligação de formas de ser que se reinventam no tempo-espaço, mantendo sentidos que permitam elos de ligação, historicizando o percurso da diáspora negra e seus saberes em relação com os contextos culturais diversos.

Nesse sentido, o sociólogo Fábio Leite contribui para pensarmos a noção de pessoas e as relações socioculturais negro-africanas em prisma complexo. A respeito da ancestralidade, sua obra *A questão ancestral: África negra* (2008) aponta elaboradas definições para o conceito de ancestralidade, alinhadas com a perspectiva dos povos yoruba, agnin (grupo akan) e senufo.

Não obstante a tentativa de se chegar a conhecimento mais decisivo acerca das sociedades negro-africanas recomendar abordagens diferenciais que permitam melhor captação de suas realidades singulares, a abrangência de que se revestem certos fatores manifestados na diversidade constitui universo privilegiado para a apreensão das propostas de organização do mundo articuladas por essas civilizações. Nesse sentido, alguns exemplos comuns a um grande número de sociedades podem ser lembrados, de maneira genérica e com a ressalva de que cada grupo é detentor daqueles valores que lhes são próprios, o que lhes confere suas individualidades (LEITE, 1995-1996, p.103-118).

Olhar para o passado, pensar o presente como possibilidade de ampliar o horizonte de futuro é atentar-se também para a relação complexa de temporalidades imbrincadas nas práticas pesquisadas. Tempo e espaço. Busco relatar as práticas e compor material de análise para pensar em diálogo com o conceito corpo-pensamento (NASCIMENTO, 1989). “Eu sou Atlântica”, diz Beatriz Nascimento, assim como os caminhos percorridos por saberes afrodiaspóricos em dança no Brasil, como observamos, inscritos nas corporeidades e nas práticas pedagógicas (corpo-pensamento) do grupo ao qual essa pesquisa se relaciona e nos seus contextos socioculturais.

A frase de Beatriz Nascimento ecoa, para mim, a voz de Mestre Pinguim, que ao corrigir as posturas de suas/seus alunas/os para que olhem para cima diz: “O olhar é além-mar, ergue a cabeça, a gente tem que ver quem está lá do outro lado, o que está lá?”

O que está lá? Como o “além-mar” mobiliza criações cênicas e coreográficas em dança? Que memórias de diáspora são recriadas nas danças afro-brasileiras? É possível que gestos possibilitem deslocamentos de meu corpo-pensamento em direção ao além-mar? Algumas respostas a essas perguntas vieram somente com a prática constante (o tempo) de movimentos de dança e a reflexão a seu respeito, outras mudam de significação também com o tempo e algumas outras talvez o próprio tempo não me deixe encontrar respostas, mas permite que eu faça novas perguntas.

Para isso, percebo hoje que foi necessário deslocar o sentido de pensamento construído em meu próprio corpo até então pelo processo de escolarização pautado na colonização, que me fez acreditar que para pensar eu precisava primordialmente da cabeça, isolando-a de outras partes do meu corpo, como se uma hierarquização repartisse a mim mesma em fragmentos mais e menos importantes para se pensar o mundo.

Quando iniciei meus estudos em dança com Mestre Pinguim, ele cantarolava repetidamente a frase “para de pensar, para de pensar, para de pensar” observando que eu dava pausas na execução dos movimentos, me distanciava e queria “entender o movimento primeiro com a cabeça do que com o restante do corpo”, ao invés de experienciá-lo, eu acreditava que deveria observá-lo por muitas vezes, analisá-lo e somente então, e sem sucesso, executá-lo.

A orientação do mestre do “olhar além-mar” era uma provocação imagética muito forte que imediatamente reorganizava meu corpo inteiro. O que havia além desse mar? As narrativas contadas por ele davam algumas respostas, mas a provocação a ver com meus próprios olhos e buscar, procurar saber era e é o grande motor para revelações, aprendizados e encantamentos.

Importante salientar que as reflexões apresentadas aqui embora de caráter autoetnográfico não foram feitas somente por mim em relação comigo mesma, mas sim e primordialmente com Mestre Pinguim, com todas mestras e mestres em que encontrei nos meus caminhos, com outras colegas estudantes de dança e com artistas da dança.

São reflexões que fluem como possibilidades e fruto de muitas lutas da ancestralidade negra, especialmente no sentido da sobrevivência, resistência e desejos de manutenção e /ou recriação de existências complexas, técnicas e epistemes outras. São fruto da observação e do diálogo com o tempo e da ação dele sobre mim. De constantes movimentos de busca por pertencimento em diálogo com minha ancestralidade.

Em suas aulas, Mestre Pinguim nos provoca a estender o tempo, alargar, dilatar; as aulas, em geral, têm duração de duas a três horas, assim como os ensaios. No entanto, o tempo no espaço de Mestre Pinguim para o aprendizado é também o tempo do convívio, da criação de teias e relações; tempo para o preparo de um alimento que será partilhado entre o Mestre e alunos, que pode ser uma fruta, uma salada, um caldo, uma moqueca, um cozido, um caruru, acarajés ou um xinxim de galinha<sup>14</sup>.

Ainda sobre a questão do tempo, convocado durante as práticas de dança e capoeira, Mestre Pinguim faz questão de enunciar que somos observadores, que da escola de onde vem são necessários 10 anos para se tornar aluno. E sempre que possível cita também sua linhagem de mestres e mestras de referência.

Nessa pesquisa busco também evidenciar a potencialidade de espaços de produção de pensamento e práticas não legitimados de poder, como por exemplo, o espaço do Núcleo de Artes Afro-brasileiras, ocupação coordenada por Mestre Pinguim em parceria com o grupo de capoeira angola Guerreiros de Senzala.

A perspectiva que transcende os espaços de produção de pensamento legitimados de poder intenta reconhecer a historicidade e agência de sujeitos situados no campo dos estudos críticos sobre corpo e cultura e os estudos de dança com perspectivas africanas e afrodiaspóricas (SILVA, 2017, p.16).

Após o exame de qualificação, nosso percurso sofreu algumas alterações, ou seja, a proposta inicial de análise e diálogo das metodologias e estéticas, poéticas e políticas de quatro grupos distintos foi alterada, por indicação da

---

<sup>14</sup> A maioria dos alimentos citados aqui são pratos típicos do “ajeum”, momento de partilha de alimentos nas religiosidades de matrizes africanas, especialmente o candomblé. Acredita-se que as “comidas de santo” como são conhecidas alimentam tanto nosso corpo físico, quanto espiritual.

banca de professoras presentes no exame, que apontaram possíveis fragilidades e superficialidades caso a pesquisa seguisse analisando e dialogando com tantos grupos dado o tempo limite para que o estudo ocorra e o nosso desejo de aprofundamento e adensamento teórico em diálogo com tais epistemologias. Assim, fizemos os ajustes necessários para seguir, no entanto, é fundamental apontar e agradecer a experiência como integrante da residência artística no Fórum: a Dança da Indignação, da CIA Sansacroma, no Curso de extensão em danças negras, organizado pelo coletivo Negração e nas aulas Corpo em Diáspora, ministradas pela pesquisadora doutora Luciane Ramos Silva. As possibilidades de olhares múltiplos e questionamentos estéticos distintos feitos por provocações corporais e afetivas estão presentes em cada linha dessa escrita e na busca por perguntas e respostas.

### **3.1 Dança afro, dança afro-brasileira, dança negra contemporânea: nomenclaturas plurais e possibilidades de significação política**

É possível observar o uso de distintas nomenclaturas ao longo dessa pesquisa para tratarmos das danças afrocentradas. Descrevemos aqui brevemente a significação de cada uma delas partindo da referência dos próprios participantes das modalidades e dos sentidos atribuídos por grupos e pesquisadoras/es expressivos das linguagens. Necessário é também apontar a racialidade marcada nos termos expressos aqui.

Trajetórias como a da bailarina, coreógrafa e educadora Mercedes Batista nos contam que pessoas negras eram/são invisibilizadas assim como sua produção de conhecimento em seus fazeres. A bailarina e, posteriormente, mestra é uma das mais expressivas referências em dança afro. Ela quando atuava no Balé Municipal da cidade do Rio de Janeiro era proibida de participar dos testes para o elenco das apresentações de dança. Uma das histórias recolhidas pela pesquisadora Mariana Monteiro nos conta que Mercedes resolveu então um dia participar das audições masculinas para o espetáculo de balé, já que não era vista como bailarina. E teve uma das melhores notas,

evidenciando que poderia dançar qualquer espetáculo de dança naquele local em qualquer papel.

A trajetória da mestra Mercedes Baptista nos aponta que mesmo que corpos de pessoas negras estejam dançando expressões artísticas quaisquer que sejam são pautados e lidos pela racialidade, como já foi dito o sistema colonial, em que se funda nossa história e sociedade, se pauta na racialidade para inferiorizar, controlar, estabelecer lugares fixos e/ou dizimar o que não reconhece como igual, como norma, como branco.

A racialidade presente nas nomenclaturas de dança afro, danças negras, dança negra contemporânea é algo que é fruto também desse processo. Pessoas negras dançam, porém dadas as condições criadas pelo racismo são lidas primeiramente pela racialidade. É estratégia de manutenção e reinvenção que dialoga com o princípio da cisma, no sentido de obstinação por existências.

Pergunto-me se existe(m) sabere(s) circunscritos pelo(s) corpo(s) pelo(s) gesto(s), pelo imaginário ou pela memória?

E é a partir destes que se fundam formas e métodos de ensinar e aprender? De construir signos e significados?

A respeito das diferentes formas e métodos da cultura afro-brasileira em relação à cultura hegemônica, é possível apontar algumas tecnologias de transmissão de conhecimento, presentes também na dança como produção de conhecimento. O segredo, tecnologia de manutenção de vida e práticas culturais e religiosas afro-brasileiras, pode ser apontado como uma delas.

É certo que o capitalismo pretendeu sempre agir como lei de organização absoluta do mundo, como poder centrifugador das forças arcaicas tradicionais, fazendo-as convergir para os cânones da individualização e transformando as pulsões, as energias, em força de trabalho. Mas também é certo que sempre houve uma grande distância entre o que se diz e o que se faz, entre a representação e o referente, entre a interpretação e o real. No contexto brasileiro, a persistência da cultura negra tem assinalado essa diferença. De fato, o terreiro, enquanto guardião do axé, revela-se como uma contrapartida à hegemonia do processo simbólico universalista, exibindo um segredo - o de deter forças de aglutinação e solidariedade grupal. É uma solidariedade para além das dimensões do individualismo burguês, com raízes na divindade (princípios cósmicos) e na ancestralidade (princípios éticos). Por meio da aglutinação grupal, acumulam-se de preferência homens, seres-forças, ao invés de bens regulados pelo valor de troca. No entanto, a força permanece como algo maior que a sua inflexão histórica num determinado contexto. Com efeito, ela se apresenta sempre como um conjunto de passagens de transformação, portanto

como o próprio movimento de satisfação de uma incompletude, mas um movimento sem fim, porque o que se busca completar é o real, e este é por natureza incompletável, inextinguível, irrepresentável por inteiro. A incompletude abre espaço para a força de realização, axé, o que também se denomina "mistério". O mistério, força que aciona a relação de segredo, não é algo posto a serviço de uma falta, de um rombo originário na existência do sujeito (tal é a ontologia básica da cultura ocidental), porque não existe para a cultura negra a pressuposição de uma falta ontológica, de um Pecado Original. O mistério volta-se para a expansão do ser (SODRÉ, 2002, p. 118).

A presença de mitos e seu papel na reconstrução de imaginários é outro ponto importante para nossos estudos que dialoga com a antropologia do imaginário, a partir dos estudos de Durand e com o princípio da similitude, em que não há corte que separe sujeito e objeto, imaginário e razão, imaginário e razão. O próprio sujeito é entendido como múltiplo em recusa às rupturas. Presentificação significa o estado de espírito que convoca para o aqui e o agora, que convoca a presença de corpo inteiro, com a ancestralidade presente.

Pretendo aqui apontar a natureza da diferença ao invés de buscar concepções generalizantes ou universalistas.

A pesquisadora Leda Maria Martins em seus estudos sobre o teatro negro no Brasil e nos EUA nos provoca a atentar o olhar para as produções e pessoas negras como plurais, diversas e com sentidos em si mesmas e não como "avesso do branco".

Cabe então aqui pensar como operam as concepções de dança e os saberes mobilizados em sua transmissão.

A dança afro-brasileira, ensinada por Mestre Pinguim é plural em seus métodos e formas de ensino, já que está em diálogo com suas alunas/ alunos e com o universo simbólico de distintas manifestações afrocentradas já apontadas neste trabalho como o maculele, o samba de roda, as danças dos orixás, a capoeira angola. Muitos de seus alunos não têm contato direto e/ou cotidiano com as manifestações culturais criadas pela experiência negra no Brasil. Uma das estratégias de Mestre Pinguim é a ludicidade, em que usa o "brincar" como prática pedagógica e diz quanto nos passa instruções para a movimentação: "não descaracteriza", "não mata minha nação", em alusão às formas simbólicas das nações jeje e ketu.

Partindo de pressupostos estabelecidos por Durand, filósofo e grande estudioso do imaginário, é possível aproximar a premissa do filósofo aos

métodos de Mestre Pinguim, já que para Durand, em seus estudos sobre a concepção antropológica do imaginário, para que a criação ocorra é necessário imaginar.

Nas aulas de dança afro-brasileiras, além das complexas relações experienciadas pelos corpos moventes entre movimentação e ritmo, são mobilizadas concepções de pensamento mítico-simbólico da(s) cultura(s) afro-brasileiras. Já que o imaginário social e individual é construído por elementos corporais, de que maneira essas danças poderiam contribuir para a recriação de imaginários a partir de tais práticas corporais?

O tempo pode ser uma das respostas a esta profunda questão. O tempo espiralado que convoca a ligação entre passado, presente e futuro, no aqui e no agora, a não segmentação entre corpo e mente, sagrado e profano, jogo e luta. Provocando aluno/dançante a incorporar essa experiência e atribuir sentido a si mesmo a partir de seu corpo. Já que também é ensinado a nós por Mestre Pinguim “que não vale dublar” diz ele, em indicação a quem tenta copiar, somente imitar o movimento do próprio mestre ou de outro aluno/dançante. É necessário “sentir a música”, “deixar o corpo falar”, ecoar as vozes que cada corpo carrega.

### **3. 2 “Tem que aprender a aprender”: relatos de minha experiência com a dança afro-brasileira de Mestre Pinguim**

Mestre Pinguim, como é conhecido, chama-se Luiz Antônio Nascimento Cardoso, e ministra regularmente aulas de capoeira angola e dança afro-brasileira no espaço coordenado por ele e ocupado, conjuntamente, com o grupo de capoeira angola Guerreiros de Senzala (do qual é mestre e diretor artístico), há 20 anos, na Universidade de São Paulo. O grupo que, em busca de diálogos com a Universidade e negociando espaços para existir com a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária há, aproximadamente, 15 anos, tornou-se Núcleo de Cultura e Extensão. Estudantes veteranas/os, em parceria com professoras/es que reconhecem o trabalho do Mestre e sua contribuição para a formação de diversas/os pesquisadoras/es na Universidade de São Paulo, coordenaram a expansão do espaço ocupado pelo

Grupo de capoeira angola, no sentido de reconhecimento de seu trabalho de pesquisa, ensino e extensão.

Em 2007, portanto, passa a ser identificado como Núcleo de Artes Afro-brasileiras, abrangendo o grupo de capoeira, de dança afro-brasileira, o projeto de capoeira para crianças (desenvolvido desde 2018), Angol'erê, e os Encontros de Artes Afro-brasileiras, evento bienal que recebe mestras/es do recôncavo baiano para apresentações, falas públicas em diálogos com pesquisadoras/es e oficinas abertas à comunidade.

Desde então, o título Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da Universidade de São Paulo, é algo que, por um lado, projeta Mestre Pinguim, seu grupo de alunas/os, o Núcleo e suas ações, vinculando-o à USP. No entanto, este vínculo dificulta a participação de projetos desenvolvidos pelo Núcleo de Artes em editais e projetos com recursos provindos para além da Universidade, como os da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, por exemplo. Mesmo que não receba diretamente recursos da Universidade, as comissões julgadoras entendem, em geral, que é um espaço privilegiado por estar de alguma forma vinculado a ela.

Para Mestre Pinguim formou-se o Núcleo de Artes Afro-brasileiras para manter o diálogo com a Universidade, porque se fosse “só” capoeira ela não aceitaria, evidenciando o olhar para a manifestação da capoeira angola enquanto objeto e não como sujeita na produção de conhecimento.

O espaço e as aulas são mantidos com contribuições voluntárias de estudantes regulares e algumas pontuais doações de parceiros, no entanto, observo que o Mestre não gosta de falar em valores e no pagamento das aulas, mesmo que sua renda venha desse trabalho. Em geral, são as/os alunas/os mais velhas/os, com mais tempo de prática, que informam a quem chega sobre o funcionamento e dinâmica do espaço. Sem que haja um protocolo por escrito, um regimento, a organização é feita pela partilha de práticas, observação de quem chega e disposição em fazer; há algumas dinâmicas de conduta internalizadas por alunas/os e pelo Mestre, ensinadas nas aulas de dança e capoeira, e outras para além delas, no convívio e nas vivências coletivas.

Por exemplo, a participação na organização das festas e em tudo que envolve as aulas cotidianas e os eventos, como o Encontros de Artes Afro-

Brasileiras, a presença nas diversas confraternizações, a que o Mestre chama de vivência, ao longo do ano, além da presença e trabalho nos mutirões organizados para conter infiltrações, pintar o espaço e fazer todos os reparos necessários no local das práticas.

Não há divisão das/os alunas/os em módulos ou níveis, “O tempo...”, como diz o Mestre em suas aulas: “...aqui gira ao contrário”. Lógica de transmissão de conhecimento que vai na contramão da meritocracia, não há um prazo a cumprir; o Mestre evidencia que cada um/a tem o seu tempo e agrega na mesma roda crianças de 2 a 80 anos. É um processo de formação contínua, como a vida.

Cheguei ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras em 2009, a convite de um amigo, para conhecer as aulas de dança afro, ministradas por Marcio Folha. Lembro de minha dificuldade na execução dos movimentos e do anúncio do professor de que aquela seria sua última aula, indicando que, a partir da próxima aula, quem assumiria a turma seria seu Mestre, Pinguim. Fiquei assustadíssima, embora quisesse muito continuar nas aulas, pensei que, se já me eram difíceis as aulas com Marcio Folha, imagine então, as de seu Mestre, mas permaneço até hoje.

Pinguim, além de mestre de capoeira e exímio dançarino, coreógrafo, diretor artístico e educadora é *ogã* do Ilê Axé Ya Omin na cidade de Santo Amaro da Purificação, no estado da Bahia. *Ogã* é, nas religiões de matriz afro-brasileiras, como o candomblé, o responsável, entre outras coisas, por fazer a comunicação entre o plano terreno e o plano dos deuses. O *orun*, onde habitam os *orixás*, é que dá voz aos *atabaques*, manipulando toques nos instrumentos; são os *ogãs* que permitem que o transe aconteça, como intermediários entre os mundos:

Um dia Xangô, Iansã, Olokum, Oloba, Ilounae Odi estavam todos reunidos e Xangô pediu que fizessem um *ebó*, para se contrapor à ação mágica de Oliyú. Quando iam fazer o *ebó*, encontraram no caminho um objeto estranho, e voltaram a consultar o Oye Bucia, a feiticeira do lugar que lançou o *opelê*. O oráculo respondeu que um novo *orixá* acabava de nascer e, efetivamente, no meio de um fogaréu apareceu um homem que tinha cada parte do corpo de uma cor diferente. Era Sobôadam, que trazia os tambores e outros instrumentos de música africana.

Algum tempo depois, Bucia propôs uma grande festa no país dos Ewe, para celebrar o nascimento de Sobôadam. Compareceram

todos os Orixás, mas Sobôadam morre, tocando seus tambores: tinha realmente se tornado um Orixá. (R. Guimarães, “A divinização da música negro-brasileira”, *Seival*, 4, 1939). R. Guimarães conclui que música têm caráter mágico (...) o mito justifica assim o caráter de intermediários entre os membros da orquestra de um lado, e os Orixás, de outro (BASTIDE, 1978, p. 22).

Santo Amaro é referência também por ser a cidade natal de Mestre Gato Preto, mestre de Pinguim, além de ser conhecida como polo da cultura popular afro-baiana. O recôncavo baiano é marcado por suas expressões culturais afrocentradas como o Samba de roda, o Maculelê, as Caretas, o Rei Roubado e diversas outras.

Mestre Pinguim convida com frequência suas/seus alunas/os a conhecer e frequentar, tanto as festas populares, quanto religiosas, já que nos diz que não há ruptura entre elas e ensina que devemos cuidar do nosso espírito, enquanto nos ensina técnicas e movimentações de dança e capoeira. Influenciada por seus convites, desde 2010, frequento festas populares e religiosas em Salvador/BA e nas cidades do recôncavo baiano, como Santo Amaro, Cachoeira, Acupe e São Brás.

Em uma dessas vezes, no entanto, fui surpreendida por um convite para entrar em uma das famílias espirituais de meu Mestre. Em 2017, fui suspensa<sup>15</sup> ekedji<sup>12</sup>, pela nação jeje mahim, no terreiro Zogodo Malê Rondó Bogum, em Salvador/BA, enquanto eu acompanhava a festa de obrigação de Erenay, outra aluna de Mestre Pinguim, que poucos dias antes tinha sido confirmada na mesma função em que agora eu era suspensa.

O terreiro do Bogum tem papel fundamental na formação de Pinguim. Seu Mestre, Gato Preto, era ogã dessa casa e o levava ao terreiro para conhecer seus fundamentos, sacerdotisas e universo cultural. Pinguim mantém estreitas relações com sua família espiritual nos dois terreiros, também em São Paulo, onde recebe babalaôs, ogãs e ekédís em seu espaço de trabalho e partilha com eles suas/seus alunas/os, sua visibilidade, sua

---

<sup>15</sup> Ser “suspensa” na liturgia do candomblé significa ser escolhida por uma deidade, orixá, nkise ou como no meu caso vodun para ser ekedi. Para ser responsável pelos cuidados com o vodun de que se é escolhido, desde o canto de suas músicas até a ajuda em todas as práticas ritualísticas. Ser “suspensa” é palavra utilizada também em alusão ao ato de ser suspendida, levantada pela comunidade do terreiro em que foi escolhida como forma de celebração desse convite da entidade religiosa.

remuneração, suas oportunidades de trabalho e seus vínculos de afeto. Reconstrói, assim, essa família e a expande cada vez mais, já que também compartilhamos, como alunas/os, nossas casas e rotinas com essa família expandida que acompanha e é referência para nosso Mestre.

Com frequência mestras e mestres de referência visitam o espaço do Núcleo de Artes Afrobrasileiras e partilham seus saberes com as/os alunas/os. Mãe Edinha de Oxum, Mãe Índia (Nandoji de Azonssu), e ogãs como Raimundinho do Jeje, contribuem com as aulas do Mestre, partilhando seus conhecimentos, sua estética, sua poética e suas formas de ensinar. Filhos de Mestre Gato Preto: Mestre Góes e Mestre Zeca também realizam vivências semestrais ou anuais nas aulas de Mestre Pinguim.

#### 4 CONVERSAS MANDINGUEIRAS

As entrevistas transcritas aqui são de 2016, quando iniciei registros em áudio e vídeo de Mestre Pinguim e seus fazeres como professor, mestre de dança afro e capoeira Angola, artista criador em dança e performance, músico e pesquisador.

Quando da realização do documentário *Trabalho de Mestre - o ensinar de Mestre Pinguim*, em que participei da direção, produção e captação de imagem e áudio, em parceria com o coletivo Alvo Vídeo All<sup>16</sup>, voltei a entrevistar o Mestre Pinguim, nos anos de 2019 e 2020 e para esta pesquisa o entrevistei novamente nos anos de 2020 e 2021. Nestes dois últimos anos, em particular, dadas as condições impostas pela pandemia da SARS Covid-19, nossas conversas aconteceram por meio de vídeo chamadas e mensagens de áudio enviadas pelo aplicativo de mensagens WhatsApp, já que o Mestre Pinguim foi passar a quarentena na Bahia, entre as cidades de Santo Amaro da Purificação e Jaguaquara, locais que, em suas palavras, foi realizar seu “resguardo”. Em Santo Amaro, especificamente, foi “se resguardar” com sua família espiritual, mestres e mestras, e com sua família de santo, no terreiro de candomblé Ilê Axé Yá Omin, onde atua como *ogã*<sup>17</sup> da casa, junto à sua família “da roça”. No ano de 2021, Mestre Pinguim retornou à São Paulo, foi quando voltei a entrevistá-lo presencialmente.

Sou aluna-aprendiz de Mestre Pinguim desde 2010 quando comecei a frequentar as aulas de dança afro-brasileira ministradas por ele. Alguns dos registros, reflexões e narrativas apresentadas aqui compreendem este período até os dias atuais. No mês de agosto de 2021, Mestre Pinguim retomou as atividades presenciais, e voltou a ministrar aulas de dança-afro e capoeira angola

---

<sup>16</sup> O Coletivo Alvo Vídeo All é um grupo de pesquisadores, estudantes e brincantes que tem interesse em documentar manifestações culturais populares da cultura brasileira, sobretudo as que dialogam com a rua e acontecem na cidade de São Paulo.

<sup>17</sup> Ogã é na tradição das religiosidades afro-brasileiras o responsável por criar canais de conexão e evocar o sagrado e suas entidades através dos sons que propaga nos tambores. No candomblé, tradicionalmente, são três os tambores tocados pelos agãs, ou seja, o rum, o rumpi e o lé, e cada um cumpre uma função rítmica e ritualística.

a suas/seus alunas/os do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, no entanto, ainda por conta de questões sanitárias e normas que pretendem conter o avanço da pandemia SARS COVID-19, as aulas acontecem em espaços a céu aberto na Universidade de São Paulo.

Sendo assim, peço licença<sup>18</sup> aos mais velhos e aos mais novos para compartilhar aqui, através da escrita, um pouco dos registros corporificados em minha memória, bem como material em vídeo e áudio realizados por mim e autorizados por Mestre Pinguim, também os conteúdos socializados comigo por Ana Flávia Carvalho e Eliany Cristina Ortiz Funari, alunas mais velhas de Mestre Pinguim, que se disponibilizaram trocar afetuosamente suas memórias e histórias nas e sobre as aulas, além de alguns registros em vídeo e fotografias de rodas de capoeira, aulas e apresentações de dança afro, material este recolhido desde a década de 1990, quando Pinguim, ainda contramestre e “instrutor”, acompanhava as aulas de seu Mestre Gato Preto, no Sesc Ipiranga, São Paulo/SP.

Peço licença também aos que corporificam os conhecimentos que tanto me movem a seguir em busca de, como diz Mestre Pinguim, “Aprender a Aprender” na ginga mandingueira, que exige muita respiração e transpiração, ao trazer para a escrita saberes e conhecimentos corporais e próprios da cultura oral para a linguagem escrita e acadêmica.

É relevante citar aqui a importância da tradição oral para as sociedades negras em diáspora, no sentido da manutenção de uma identidade que se conecta com um sentido de ancestralidade. Como diz mestre Pinguim, ao longo da entrevista transcrita a seguir, corpo é memória. E já que voz é corpo, é fundamental para nós escutar e evidenciar dando destaque a histórias,

---

<sup>18</sup> “Dai-me licença ê; dai-me licença; dai-me licença ê, dai-me licença, dai-me licença” é um trecho de uma das músicas tradicionais do maculelê, dançado, tocado e brincado por Mestre Popó de Santo Amaro da Purificação, cidade do Recôncavo baiano, cidade em que nasceu também Mestre Gato Preto, a quem Mestre Pinguim referencia diversas vezes ao longo das entrevistas transcritas aqui. Pedir licença nas identidades afrocentradas é uma forma de demonstração de respeito a quem veio antes, abrindo caminhos para estarmos aqui; é aqui reconhecimento de luta e trabalho dos que antecederam o percurso como alunas/os, mestras/es e/ou detentores desses saberes. Licença à ancestralidade presente e aos “encantados”, energias não visíveis que possam estar presentes. A necessidade de pedir *agô*, licença, para adentrar, uma vez que iremos aprender e interpretar significados e significantes de uma cultura, num contexto onde o corpo-memória são também tecnologias e formas de pensamento e construção de conhecimento.

memórias e narrativas transmitidas também pela voz, pela oralidade. A esse respeito é fundamental a contribuição da obra literária de Amadou Hampâté Bâ (2010).

No Brasil, a professora e escritora Leda Maria Martins (2003) cunha o conceito de “oralitura” para chamar a atenção a elementos processuais e metodológicos que se dão no âmbito das *performances* negras, recriadas nas Américas. Evidenciando a potente natureza performática das culturas negras, nas *performances* da oralidade, lugar privilegiado, segundo a autora, para criação e produção de epistemologias. O conceito demarca modos e procedimentos metodológicos às atuações negras, mesmo sob as condições de desumanização e violência, dada a escravização podem ser transportados e recriados pelas *performances* do corpo e também no corpo à voz.

Historicamente, é possível recordar, sobretudo, pela imposição de uma única forma de ser e existir, no caso a do colonizador ou a que se assemelha a ele, emergir em detrimento de outras, evidenciando como a poéticas próprias da oralidade e da corporalidade foram subsumidas pela escrita.

Apontamos a necessidade pungente de tratar de outras experiências e evidenciar o papel da dança e do corpo como linguagem, potente campo de construção e produção de conhecimento.

Mestre Pinguim provoca em mim e em todas/os nós pesquisadoras/es, que somos também suas/seus alunas/os, uma importante indagação: “Essa conversa vai chegar onde?”, diz ele sempre que possível, ou quando se farta de tantas perguntas parecidas. Habitado a interlocução com estudantes de graduação e pós-graduação, além de saber ser ele o conhecimento que transmite, disparador para diferentes temáticas de pesquisa de mestrado e doutorado na Universidade de São Paulo, Pinguim, como gosta de ser chamado, sem que seja evidenciada a alcunha de Mestre, nos chama de “universiotários”, num sentido bastante irônico e provocativo, nos atentando para o lugar a que estamos sujeito nesse modelo de ensino da Universidade, tipicamente distanciado de nós, uns dos outros, e nós mesmos, da natureza, de nossa história, de nossa ancestralidade.

A ancestralidade, conceito e expressão tão atualmente em voga, mas que existem a mais de dez anos, sempre ouvi ser parte integrante do vocabulário do

Mestre e é algo que tem me inquietado e produzido sentidos variados para a minha existência e *práxis* acadêmica. “Quem é você?”, pergunta que Pinguim realiza constantemente ao nos observar com dificuldade na execução dos movimentos propostos, seja ir ao chão, buscando aterramento com os pés inteiros no solo, flexionando os joelhos e baixando o quadril e a cabeça, na posição da “cocorinha”, seja quando nós alunas/os estamos exaustas/os após uma série de movimentos explosivos, de saltos e giros, sob a exigência de sorriso no rosto e “estado de espírito”, e a pergunta provocativa que é mote dessa narrativa, segue sendo proferida pelo mestre-professor: “Quem é você?”.

Seus comandos metodológicos também filosóficos vão nos dando pistas sobre por onde podemos iniciar a investigação. Quando ele nos interpõe sobre a ideia de “estado de espírito” é comum que nos perguntemos: qual? Me arrisco a palpar que é sobre um estado específico que essa fala enuncia, que é o da presença. Presença que se personifica em encontro consigo, na história comum que representa cada narrativa pessoal argamassada em coletivo, nas memórias corporais, na própria ancestralidade.

“Quem é você?” O quanto sabemos da vida para responder a essa pergunta? Seria preciso flertar com a psicologia tradicional para responder à questão? Ela ainda se faz essencial para o entendimento de nós mesmos e o nosso papel no mundo? Em que sentido a ancestralidade figura como resposta ideal? Dados os marcadores sócio raciais, essa pergunta faz alguma diferença?

Tentarei, através dos diálogos estabelecidos nesta pesquisa, responder humildemente tais indagações. Longe de encontrar respostas definitivas, segue o percurso como possibilidade de encontro com uma existência mais harmônica e justa para as diferenças que nos cabem.

Segue, na sequência, a transcrição de conversas que tive como o Mestre Pinguim para pensarmos em alguns universos epistemológicos importantes para o trabalho que está sendo desenvolvido.

**Talita:** Mestre, o senhor pode, por favor, se apresentar?

**Mestre Pinguim:** Mestre? Meu nome é Luiz Antônio Nascimento Cardoso, mas o pessoal me chama de Pinguim. Nasci em Salvador, em São Gonçalo do Retiro, vim pra São Paulo ainda menino, na idade de menino, adolescente, tinha lá uns

13 anos. E me envolvi com capoeira. Minha história dentro dessa educação, dessa disciplina, é com a capoeira.

**Talita:** Por que te chamam de Pinguim?

**Mestre Pinguim:** Ah, porque quando eu comecei a treinar capoeira, a muito tempo atrás, com o Mestre Pato, no Rio Pequeno, era normal né? Naquela época, não tinha isso de chamar de *bullying*, não era *bullying*, era apelido, a gente chamava apelido. E cada um era um animal assim da água, tinha Pato, Tubarão e eu fui Pinguim.

**Talita:** E quando foi isso, Mestre, que você começou a treinar com o Mestre Pato?

**Mestre Pinguim:** Foi quando eu trabalhava na feira, devia ter a idade de 13 anos, por aí, 14. Aí conheci Mestre Pato e gostei da capoeira e nunca mais saí. Mas, de verdade, eu não escolhi a capoeira, ela que me escolheu.

**Talita:** Por que, Mestre?

**Mestre Pinguim:** Porque tudo isso que está acontecendo, gata<sup>19</sup>, eu não busquei nada disso. Eu comecei a treinar com o Mestre Gato e tudo foi acontecendo. Mestre Gato me recebeu como família, me chamava pra<sup>20</sup> Bahia, pra Santo Amaro, pra acompanhar ele nas rodas, nas aulas. Depois me convidou pra entrar na Companhia (na Companhia de Dança Bata Koto em que Mestre Pinguim foi um dos dançarinos e mais tarde também professor de dança afro) e as coisas foram acontecendo.

Eu era contramestre na época do Sesc (no fim dos anos 90 e início dos anos 2000, época em que Mestre Gato Preto, Berimbau de Ouro da Bahia, ministrava aulas regulares de capoeira angola no Sesc Ipiranga). Aí quando acabou o projeto no SESC, o pessoal quis me trazer pra cá. Hoje em dia eu dou aula na universidade sem fazer parte desse meio “universitário” (Pinguim performa as

---

<sup>19</sup> Mestre Pinguim costuma chamar de “gata” as suas alunas, sobretudo as que fazem suas aulas de dança afro e capoeira angola já há alguns anos, como uma interlocução de carinho e proximidade.

<sup>20</sup> Marcas de oralidade como esta estarão presentes na transcrição da entrevista. Optamos manter no texto os traços de linguagem informal presentes no contexto de oralidade.

aspas com as mãos), esse ambiente acadêmico. E tem mestres e doutores fazendo pesquisa sobre o que a gente tá fazendo aqui. Eu não procurei por nada disso, gata. Tudo foi acontecendo. Foi uma necessidade, aqui dentro, na Universidade, a gente não pode ser só um grupinho de capoeira. A Universidade não gosta de cultura, né? Gosta de estudar cultura. Hahahaha (gargalhada).

**Talita:** Por que, Mestre, a Universidade não gosta de cultura?

**Mestre Pinguim:** Por que? Porque olha aqui como a gente tá? (o Mestre aponta para as estruturas do teto e uma das rachaduras na parede). Eu não tenho do que reclamar, tudo isso aqui que tá aqui foram vocês que trouxeram. Vocês os alunos (o Mestre mostra os artefatos, instrumentos musicais, tecidos, e diversos objetos e memórias materiais que decoram e embelezam o espaço do Núcleo de Artes Afro-brasileiras). Aqui a gente é uma ocupação. Ocupação, tá entendendo? A gente ocupou esse espaço porque precisava de um espaço para trabalhar. Eu só quero um espaço pra desenvolver meu trabalho. Quando me perguntam quem eu sou. Eu sou o zelador do espaço. Eu quero é desenvolver meu trabalho. Ficam toda hora me chamando de Mestre, Mestre aqui na Universidade é outra coisa, né? Mas, na cultura, pra ser Mestre....é outra coisa. É muito tempo de observador, de aluno, de orador, de professor...é muito tempo. Ser Mestre é muita responsabilidade, gata. Eu quero é um espaço pra desenvolver meu trabalho.

Acho... E essa história, gata. Porque agora essa palavra Mestre está na boca de muitos, mas parece que agora. E vai perdendo o sentido. Fica bajulação. Porque começa com comodismo. Eu estou orientando, ensinando o que eu aprendi e aprendo, cada um é que é mestre de si mesmo.

Eu não quero comodismo. Isso vai levar aonde? Título de mestre? Eu quero desenvolver o meu trabalho. Fazer um mestrado é importante, faça seu negócio, mas mestrado é três, quatro anos na universidade né? Na cultura, são pelo menos vinte anos pra você começar a desenvolver de outro jeito. Vinte anos aprendendo, vinte anos. Se o plano dele é ter pressa, não dá. Vinte anos! Aí na Universidade o pessoal quer estudar a cultura, não no tempo da cultura, quer fazer um livro pra deixar na prateleira. É bom, tem que fazer, cada um fazer o seu negócio, mas cultura não é pra ficar na prateleira (pausa).

E tem muita gente que tá nas comunidades, que não tá na universidade e também tem muito conhecimento, aprende muita coisa. A comunidade tá cheia de liderança, gata, moleque liderança. Tem muito, mas não tem oportunidade, né?

Aqui mesmo, o pessoal acha que porque a gente tá dentro da USP, tá dando aula pros *boys*, tá cheio de dinheiro. Mas não é verdade. O espaço tá aberto pra quem quiser vir, e eu quero um espaço pra desenvolver meu trabalho. A universidade não quer a gente aqui e a gente vai resistindo.

**Talita:** Mestre, conta um pouco, por favor, como é essa relação com a Universidade? Com a gestão da Universidade? Com a Reitoria?

**Mestre Pinguim:** Ah! A relação com a Universidade é uma relação conflituosa, a USP não quer a gente lá, essa é a verdade. Eles “aceitam” (Pinguim volta a fazer o gesto de aspas com as mãos ao pronunciar a palavra). Em novembro, às vezes, a gente sai no jornal, vai alguém lá tirar foto, entrevistar. Mas eles não querem a gente lá.

A gente teve que virar Núcleo (desde 2005 o até então Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala se mobiliza para criar junto à Universidade o Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-brasileiras da USP, partindo de esforços e trabalho de articulação de alunos e alunas de Mestre Pinguim e a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP que cadastrava novos NASCE’S<sup>21</sup>. Alunos e Mestre se mobilizam a procura de apoio e conseguem cadastrar o projeto, mais tarde, porém, saberiam por informe da própria reitoria que o cadastro não garante a ocupação regular de espaço físico dentro da Universidade de São Paulo). A gente também não pode mais ser “só um grupinho de capoeira”, a gente tá aqui com pesquisadores, professores, né? Mas, e a comunidade?

Trabalhar na comunidade é outra coisa, com moleque liderança? Ah, quero ver. Você sabe, fazer seu trabalho com a comunidade é outra coisa... Na época em que a gente trabalhava na FEBEM então, aí a gente conseguiu envolver o

---

<sup>21</sup> UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Resolução nº 5940, 26 de julho de 2011. Regimento de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo. Diário Oficial [do] Estado de São Paulo, Poder Executivo, São Paulo, SP, 28 julho 2011, Seção 1, p. 69-70

pessoal aqui da Universidade em outro espaço. É que o a gente quer fazer em Dias D'Ávila<sup>22</sup>, a gente conseguiu esse terreno, cada um ajudou um pouco. E é isso, cada um vai fazendo sua parte. O que a gente tem que fazer é esse intercâmbio com a comunidade. Não pode ficar só discutindo dentro dos muros não.

**Talita:** Mestre, pode contar um pouco sobre o Projeto Ajagunã, em Dias D'ávilla?

**Mestre Pinguim:** Ah, é um projeto que é nosso, todo mundo está envolvido, né? A gente comprou um terreno a muito tempo já, cada um contribuiu com uma parte e aos poucos a gente foi construindo, cada um ajuda também com uma parte, um saco de cimento, areia, pedra e é isso. Tá lá, quase pronto já. Agora a gente precisa de pessoas pra desenvolver o trabalho. Porque a comunidade precisa de oportunidade, de aula, de biblioteca, o espaço tá lá ficando pronto. E quem vai pra lá? Tem que ir. A gente tem que fazer esse intercâmbio cultural<sup>23</sup>. Não dá pra ficar só aqui dentro não. E a gente também vai aprender muito com a comunidade. A gente tá mais aprendendo do que ensinando quando a gente vai ensinar. A gente começa a ver as coisas de outra maneira. Uma coisa que você achava que era, não é. E outra é.

---

<sup>22</sup> Projeto Ajagunã nasce de uma iniciativa do Contramestre Pinguim, que orientado por Mestre Gato, buscou meios de construir um espaço que pudesse abrigar atividades culturais e educativas nos moldes do trabalho que já estava sendo desenvolvido por ele junto ao Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala na Universidade de São Paulo desde 1997. O início do Projeto se deu no final do ano de 2000, quando o Contramestre Pinguim e alguns membros dos Guerreiros de Senzala reuniram suas doações visando, em conjunto, adquirir um terreno onde fosse construído esse espaço físico. O local escolhido foi um lote no município de Dias D'Ávila, cerca de 50 minutos da cidade de Salvador. Desde então a construção foi iniciada, sendo sempre viabilizada e custeada pelo Contramestre Pinguim e também por meio de doações de alunos, alunas e apoiadorxs e inclusive pela participação direta na construção. Para além de criar um novo espaço cultural, a proposta, nas palavras do Contramestre Pinguim, é de "levar o trabalho para a comunidade", ou seja, promover um trabalho cultural e educativo voltado principalmente para crianças e jovens da região. Transgredindo a ideia de iniciativa de cunho social, o Projeto Ajagunã se constitui também como uma da forma de retribuição às comunidades da Bahia pelo aprendizado proporcionado aos pesquisadores e pesquisadoras do Núcleo. (texto extraído do site oficial do Núcleo de Artes Afro-brasileiras da USP: <https://sites.usp.br/nucleoartesafrabrasileiras/projeto-ajaguna/>)

<sup>23</sup> Um dos principais projetos e propostas de Mestre Pinguim para a casa de cultura Ajagunã é o intercâmbio cultural, que consiste na partilha de saberes de seus alunos que frequentam as aulas de capoeira Angola e de dança afro-brasileira com a comunidade de Dias D'Ávila. Há próximo ao espaço cultural em fase de finalização, uma casa que pode abrigar alunos dispostos a desenvolverem atividades com a comunidade pelo período em que permanecerem por lá.

**Talita:** Mestre, nas suas aulas, você nos diz que temos que “aprender a aprender”. Você pode falar um pouco mais sobre isso? Como e o que devemos Aprender a Aprender?

**Mestre Pinguim:** Precisa aprender a aprender, aprender a respirar, quando a gente está de cabeça pra baixo a gente respira de outra forma. E cada um respira de um jeito, tem que encontrar a forma de respirar pra você, cada um tem que achar. Quando vocês chegam aqui, vocês têm que aprender tudo de novo, a enxergar, a ouvir, a escutar, a ver. E só com o tempo que a gente começa a ver, a enxergar, a ouvir.

**Talita:** Mestre, esse tempo e esse aprendizado é diferente do tempo da escola?

**Mestre Pinguim:** Ah, aí vocês que sabem melhor do que eu. Aqui não tem isso de passar de ano. O aprendizado é de cada um, não tem prova, todo mundo treina junto. O tempo é o tempo do aprendizado, do segredo, da escuta, de conhecer o próprio corpo. E cada um tem seu tempo, cada um tem sua natureza.

**Talita:** Mestre, quando você estava na escola, você lembra como era esse tempo do aprendizado e essas formas de aprender? Você lembra de algum conteúdo na escola que te marcou?

**Mestre Pinguim:** Ah, na escola era só aquilo, de Europa, né? Até as guerras, revoluções. O que tinha no livro didático, não falava da gente. Agora acho que tá diferente, né? Mas naquela época, era só Europa. Aula de história mesmo, era só falar da Europa.

**Talita:** Você lembra, Mestre, da escola, dos professores, dos livros retratarem alguma coisa sobre a capoeira ou sobre as culturas negras?

**Mestre Pinguim:** Minha relação na sala de aula eu não digo que foi meio conturbada, lá pelos anos de 74, minha mãe se desquitou do meu pai, veio pra São Paulo pra tentar trazer a gente, pra se livrar dos maus tratos... e aí é outra história. Lembro que na época da escola a gente estava sendo ensinado a ler, tinha uma professora lá na comunidade, só que ela era muito brava, tinha até palmatória, eu não sei muito o que aconteceu, não lembro direito, mas lembro que levei umas palmatórias. Nesse momento, eu não sabia o que era escola, a

gente estava em outra situação, estava na imigração. Minha mãe, que estudo ela tinha? Nenhum. Meu pai, que estudo ele tinha? Nenhum. Mas eram trabalhadores, a gente tinha comércio. Então morava perto do comércio, mas a gente sabia já pesar as coisas, entendia de comércio. O tempo foi passando, meu pai veio a falecer, a gente veio mesmo pra São Paulo, minha mãe com cinco filhos veio pra São Paulo, minha mãe estava trabalhando de doméstica aqui e ela também fazia doce, a gente ajudava a vender.

Ela fazia bolo, arroz doce, chegava a noite do serviço e ia fazer os doces. A gente (os filhos) pegava as caixinhas e ia vender os doces, dentro das construções. Que estavam construindo essas casas.

Aí, a gente já morando aqui na Vila Gomes, um dia meu irmão Lorival viu a escola, era o Cesar de Siqueira, a escola, (...) Lorival foi lá perguntar, uma professora gente fina conversou com ele e levou a gente tudo pra se matricular. (...) fiz o primeiro, segundo, terceiro e quarto ano lá. A gente saiu da Vila Gomes, precisou se mudar, minha mãe arrumou uma casa no Rio Pequeno e eu já adolescente, já precisava ajudar. Já estava dando trabalho, (...) já comecei a trabalhar. Aí fui trabalhar na feira. Arrumei um trabalho na feira.

(...) fiquei um tempo sem estudar, depois quando voltei já fui estudar na escola de adulto, estudar a noite. Aí fui fazer escola de adulto. Ia pra quinta série. Mas nessa época chamava de Mobral, né? Aí a gente saiu do Rio Pequeno, minha mãe comprou um barraco e a gente foi morar no São Domingos com o Rio Pequeno, saímos do aluguel, aí fui estudar de novo no... naquela escola que têm no Bonfiglioli, esqueci o nome... aí fui estudar, quinta, sexta e sétima, repeti a sétima... Aí eu já estava treinando capoeira, trabalhando, já estava correndo pra lá e pra cá... e a escola foi ficando pra trás. Eu nem esperava, mas comecei a trabalhar no comércio, na feira, correr pra lá e pra cá...

**Talita:** E as coisas que você aprendia na escola de alguma maneira te ajudavam no seu trabalho?

**Mestre Pinguim:** O que me ajudou na minha vivência foi trabalhar na feira. Trabalhar com gente. Trabalhei com uma turma de descendência de japonês, que me ensinou muito, mais do que a escola. Eu na feira aprendia a fazer conta, conversar com as pessoas.

Nas aulas da escola eu era coordenação lenta, sabe? Português, eu era coordenação lenta. Essas coisas que você leva um tempo pra entender. Mas eu tive que terminar o colégio, né? Depois de um tempo, fui estudar onde compramos nossa casa mesmo, lá no Jardim de Abril. Eu gostava de sair, de curtir, de sair pra me divertir e já estava trabalhando também, né? Mas eu terminei o fundamental, eu fiz.

**Talita:** O que mais você lembra ou quer contar dessa época de escola, Mestre?

**Mestre Pinguim:** O que eu me lembro que não se falava nem do Brasil, tudo era se espelhando lá fora, na Europa, que não sei o que, Revolução Russa, Revolução Francesa. Não falava nada, quando falava daqui, era dia vinte e um dia, dia treze de maio, era só data, não falava nada. Era diferente de hoje, né? Eu não aprendi nada disso na escola.

**Talita:** E na capoeira, Mestre? O que a capoeira e a dança afro podem nos ensinar?

**Mestre Pinguim:** Ah, a capoeira, a dança, é um encontro com você mesmo, com a gente mesmo, com o outro, com coisas que gente ainda nem sabe. Só sabe quando tá lá. A capoeira e dança são universos que dão possibilidades pra gente descobrir quem a gente é, pra gente criar. São oportunidades para esse universo paralelo que é a cultura.

**Talita:** E seu trabalho como professor e Mestre, você pode falar um pouco mais sobre isso?

**Mestre Pinguim:** O que eu conheço de educação eu conheço através da cultura, a escola me deu muito pouco, mas a capoeira e a cultura afro-brasileira me deu muito, que eu estou dentro da Universidade sendo pesquisado por mestres, doutores... a gente faz um trabalho voltado para a educação e também fazer uma pergunta que escola, que eu mesmo eu acho que até hoje talvez muito trabalhar na escola, que relacionamento escola tem com o aluno? Ainda está distante. Eu acho que já tem melhorado, entendeu. Tem professores buscando fazer diferente, está querendo fazer direito, tem a resistência. A escola tem que olhar pro aluno, eu vejo assim, muitas escolas boas aqui, mas tem muito a melhorar.

O adolescente está a mil por hora, mas querendo entender. Vai à escola porque ele tem que ir para a escola. Ganhar certificado, se não, ele não ia. Mas a mente dele tá a mil por hora, está refletido muito rápido. Muita informação mesmo.

O relacionamento na escola pública entre aluno e professor ainda está distante. Então a escola não conseguiu acompanhar isso... O livro didático ainda não está dialogando com a realidade da comunidade.

Quando eu estava na escola mesmo, o conteúdo era isso aprender o verbo, frases, o português correto, nomes, datas...

Mas a cultura é raciocínio rápido no corpo, quando eu me envolvi com as manifestações, dança, capoeira... já foi de outro jeito. Sei lá... Eu tive que me disciplinar, fui obrigado a me disciplinar, a própria prática te obriga a disciplina. Desde quando eu comecei a treinar com Mestre Pato, lá em 83, 84. Mesmo quando Mestre Pato me deu cordão de contramestre eu já estava dando aula de capoeira, mas eu ia procurar outros Mestres, queria conversar com o pessoal, aprender, era uma coisa de dentro.

Eu trabalhava na feira, tomava conta de banca, ia pro Ceasa comprar, a necessidade (de estudar) quando voltei pra escola foi minha mesmo, mas eu já dava aula de capoeira. Minha educação foi mesmo dentro da cultura, conheci Mestre Gato, fui dar aula no Sesc, na FEBEM, aí precisei terminar o terceiro grau, aí comecei a estudar com colégio pago. Você estuda em casa e paga, sabe?

Mas não dava, eu trabalhava na feira, dava aula, comecei a dar aula também no *Ballet Stagium*, no Joantina, mas aí não estava dando mais pra voltar pra escola. Mas eu continuei estudando, nessa disciplina e estou estudando até hoje. Todas essas viagens minhas pra Santo Amaro, eu sou um pesquisador da cultura afro. Tudo que diz respeito a cultura afro, o pesquisador é obrigado a saber.

**Talita:** As professoras, os professores, sabiam da sua pesquisa, do seu envolvimento com a cultura afro?

**Mestre Pinguim:** Não, porque eu sempre fui um cara fechado. E é muita gente, né? Não dá pra colocar essa responsabilidade no professor também, né? Eles já chegam a noite cansados, como vai saber da vida do aluno. 35, 30 alunos na sala. Bora, bora a matéria é essa.

Quem me ajudou mesmo foi a cultura, eu que fugi, porque era pra eu estar tomando conta de uma boa banca de fruta de feira. Mas eu fugi, queria trabalhar com cultura. Minha mãe uma época comprou uma banca daquelas sofisticadas, que colocava de tudo, cachorro quente e tudo, mas eu não queria. Sempre quis trabalhar com cultura. E eu não tenho que reclamar, nesse meu trabalho eu conheci muita gente. Firmino Pitanga, Clyde Morgan, Mário Gusmão<sup>24</sup>. O trabalho com cultura é disciplina, é um tal de um espaço e tempo que o relógio biológico .... não entende de primeira. E depois você tem que ir lá ver se isso é verdade, toda essa cultura, essa tradição. Você vai conversar com os mais velhos e ver. Você viu lá, quando você foi, não viu? Você tá dando aula também... é isso.

**Talita:** Mestre, e sobre seu trabalho como professor, aqui no Núcleo, você pode, por favor, falar um pouco sobre?

**Mestre Pinguim:** Eu não escolhi a escola, a escola me escolheu, eu não escolhi nada disso do que está acontecendo aqui, gata. Eu não planejei nada, eu só queria um lugar pra desenvolver meu trabalho e as coisas foram acontecendo. Eu estou trabalhando com pessoas, a gente tá aqui lidando com gente. E aí? Cada um tem sua personalidade, sua natureza, cada um tem seu *orí*<sup>25</sup>. E cada um precisa de uma folha, de um banho, precisa cuidar de cada um de jeito diferente. E cada um precisa conhecer sua natureza. Você conhece sua natureza? Você é vento? É água? É fogo? Porque pra cada um tem um jeito diferente de se cuidar.

---

<sup>24</sup> Firmino Pitanga, Clyde Morgan e Mário Gusmão, são importantes artistas e pesquisadores. Pitanga e Clyde são também professores, dançarinos e coreógrafos que possuem trabalho expressivo com as danças afro. Firmino Pitanga foi o percursor da dança negra em São Paulo e por muitos anos co-dirigiu a cia. De dança negra Treme Terra. Clyde Morgan foi professor do departamento de artes da Universidade Federal da Bahia e travou disputas nessa Universidade para a inserção das danças negras no curso de dança da UFBA. Mário Gusmão foi o primeiro ator negro formado pela UFBA e importante ativista e artista do teatro brasileiro evidenciando as contribuições das matrizes negras nas artes cênicas.

<sup>25</sup> Orí é palavra que na língua Yorubá significa cabeça. Para as religiões de matriz(es) africana(s) no Brasil é no Orí a morada de nossa orixalidade guia. Nosso “orixá de cabeça”, nos guia a partir do Orí e é lá também morada de nossa energia vital.

**Talita:** E porque temos que conhecer nossa natureza? Isso influencia no aprendizado aqui?

**Mestre Pinguim:** A cultura é um rio, o candomblé é um rio, a dança é um rio, a capoeira é um rio, cada um tem o seu curso, o seu caminho. Mas os rios se encontram, né? A gente tem que conhecer as coisas, porque isso é nosso, é nossa cultura. É nossa história, são memórias, a gente tá dançando memórias, tá criando memórias, tá narrando o nosso Negro.

**Talita:** E a dança afro, o que é, Mestre?

**Mestre Pinguim:** A dança são memórias, é a sua energia, é a sua ancestralidade, é o seu corpo se comunicando. Mas aí se a gente for falar de dança afro, de qual afro a gente tá falando? Tá falando de orixás? Tá falando de África? Tá falando de Malinke? Tá falando do que? Eu venho da escola de seu Firmino Pitanga, de Clyde Morgan, é a escola que bebe na fonte das danças dos orixás, mas que cria em cima, a gente tá fazendo ancestralidade, mas não tá dançando pra orixá. A gente dança, mas não pode descaracterizar, ao mesmo tempo que cada um tem sua natureza, tem seu jeito, sua forma de dançar. E ainda tem o lúdico, né? Que é o que vai fazer você chegar naquele estado de espírito. Para você conseguir enxergar, respirar e aprender a conhecer e sentir seu próprio corpo.

**Talita:** Mestre, você pode falar mais um pouco sobre a dança que aprendemos com você e suas formas de ensinar?

**Mestre Pinguim:** A gente tá fazendo o que ali (Em referência as suas aulas no Núcleo de Artes Afro-brasileiras)? A gente tá lidando com gente. E cada um precisa aprender sua natureza, aprender a respirar, quando a gente está em cima de uma perna só, o nosso corpo respira diferente, de cabeça para baixo, a gente respira diferente. A gente pensa diferente, a gente enxerga diferente, vê outras coisas que não via antes. A gente tá aguçando a nossa percepção, a gente percebe o mundo de outra maneira. Quando a gente respira diferente, a gente pensa diferente. A gente tem mais paciência pra perceber o que antes a gente não percebia.

Ali a gente está com um espaço para desenvolver esse trabalho, essa fusão, essa fusão que é a capoeira, que é a dança, que é a cultura.

Nós temos um espaço pra desenvolver um legado e nós temos a obrigação de fazer direito, de não descaracterizar, de aprender a aprender e de ensinar a ensinar. Assim como a gente foi ensinado. A gente tem que ser completo, saber cantar, tocar, observar, ensinar, aprender tudo. A cultura é um rio, a capoeira é um rio, o candomblé é um rio, o maculelê é um rio, o samba de roda é um rio, a dança é um rio, cada um tem seu curso, mas em alguns momentos esses rios se encontram, a gente tem que saber de tudo isso. A gente ali mais do que ensinando, dança e capoeira, a gente tá formando pessoas, a gente tá ali pra aprender a conviver, pra viver melhor, cada um conhecendo sua natureza e sabendo respeitar o outro. Na capoeira, na dança, pra lidar com cultura a gente tem que enfrentar primeiro a gente mesmo. E aí aprender a conhecer a gente, o nosso corpo e essas memórias que estão ali. Na aula, a gente faz um movimento que tem que sustentar o nosso próprio peso, é o seu quilo, nada mais do que isso, mas isso já é muita coisa.

A gente vai dançar o vento? Quem segura o vento? O vento tem contagem? Como se ensina o que é o vento? Mas nesse momento (na aula) a gente brinca com isso, coloca uma contagem para o vento que quando você sentir mesmo o vento dançar você vai ver que é outra coisa. É o Negredo.

**Talita:** Mestre, o que é Negredo?

**Mestre Pinguim:** Ah (risos), o Negredo. O Negredo é o segredo, é uma história que você passou, mas que você não pode contar, são histórias de sofrimento, de vida, são memórias que estão aí no seu corpo. Mas que não é toda hora que você vai ficar falando disso. Só que isso tá aí. E isso hora ou outra vai se manifestar. É o Negredo das *yssabas*, eu não posso falar, mas aparece hora ou outra aparece, e quando cada um precisa saber, vai buscar, vai procurar saber. Quem são as *yssabas*? São as folhas sagradas, né? É essa relação com ancestralidades. Agora a Universidade quer falar de ancestralidade. O que é ancestralidade? Que ancestralidade é essa? Quem tá cuidando da ancestralidade?

No terreiro tem o zelador, tem a família que cuida. Um cuida do outro. O que a gente tá fazendo ali (no Núcleo de Artes Afro-brasileiras da Universidade de São Paulo) é tradição de família também. E família é treta. É convívio, é troca, é cuidado, mas também é treta. É vivência, é compartilhar uma comida, uma história, ajudar quem tem um problema, lá não é academia em que você faz a aula e vai embora. Você faz a aula e depois precisa de um tempo pra conversar, pra saber quem é o outro que está ali do seu lado. A gente treina pra ser uma pessoa melhor, pra ter consciência, resistência, percepção. E a busca é essa. A busca é por dias melhores...

A gente precisa de respiração e inspiração para correr atrás de nossos objetivos, a agilidade, a percepção, tudo isso, a dança, a capoeira, o maculelê, trabalha e vai chegar um momento em que você, em que o aluno vai perceber isso, e que isso tem que estar na vida, na sua vida, você vai levantar da cama de outro jeito, com essa inspiração, depois de muita transpiração.

Mas antes é preciso passar por todos os estágios, observador, aluno, orador, professor...

Como é que a gente vai entender isso?

Treinando, praticando. Aprendendo a aprender e, depois quando professor, ensinando e aprendendo como se ensina a ensinar.

**Talita:** Mestre, fala um pouco mais, por favor, sobre essa fusão? O que é essa fusão?

**Mestre Pinguim:** A fusão que aconteceu aqui, né? Essa mistura. Nós somos frutos dessa fusão. Quando trouxeram os negros pra cá, já existiam os índios. E os quilombos? Os quilombos precisaram dessa fusão, o povo dessas terras era quem conhecia os caminhos, as ervas de lá não eram as mesmas ervas daqui, pra fazer os remédios, os banhos, alguns trouxeram algumas coisas, trouxemos muitas coisas, mas muito do que tinha lá (em África) não tinha aqui e aí tiveram que aprender com o povo que já vivia aqui. Aí aconteceu essa fusão, que é o que a gente é hoje. Que é o caboclo. Que é a sabedoria do povo da terra. Do povo que já vivia aqui em diálogo com quem chega, esse diálogo teve também conflito, né? Tiveram os portugueses, colonizadores (muda o tom de voz)... Mas muita coisa sobrevive, mesmo com esses conflitos, muita coisa foi passada, foi

recriada. Os próprios quilombos, quem sabia o caminho? Os índios, né? Eles que conheciam os caminhos, as folhas, os remédios. Por isso a gente precisa também saudar o povo da terra. Os caboclos são o povo da terra.

Essa é uma narrativa e essa narrativa tá acontecendo, não só aconteceu, tá acontecendo, são memórias, mas são memórias vivas, no agora.

**Talita:** E essas memórias? De que maneira estão presentes na dança? Na capoeira? No movimento?

**Mestre Pinguim:** Na dança e na capoeira a gente brinca com o mundo lúdico, tem as memórias que estão no nosso corpo e quanto mais a gente pratica mais a gente vai perceber, essa percepção que é outra... Bom então eu não sei.... Como a gente vai fazer? Eu não sei o que é nem o que vai ser. Falar de capoeira e falar de dança afro, falar de movimento... movimento na capoeira e na dança não é só ficar levantando perna para lá e perna pra cá, o movimento na cultura tem que ter intenção. Qual a intenção desse movimento? Qual é a narrativa dessa história que a gente tá contando? Quando você tá lá (dançando ou jogando/treinando capoeira) você tá narrando uma história de não sei quantos anos e a ginga, isso aqui é ginga (O Mestre levanta e ginga) é malandreada, você está fazendo uma pergunta e já se preparando para uma resposta, quando é guarda isso aqui é guarda (muda a movimentação e mostra uma guarda com os joelhos flexionados e os braços em cruz protegendo o rosto e o tórax) “tô” de guarda, eu “tô” aguardando o que vêm de lá. Estou malandreado a espera. Mas também estou pronto pra responder. A capoeira não é violenta, ela é maliciosa, ela joga de acordo com o jogo, ela é malandreada, o que aconteceu é que ela ficou violenta, em alguns momentos ela precisou dar respostas violentas, mas hoje já não precisa mais. A capoeira, mesmo, ela não aceita violência, porque ela é um jogo de pergunta e resposta e é um jogo jogado junto, você precisa do outro pra jogar com você, pra tocar um berimbau, um pandeiro, um agogô. A gente não pode ser só um grupinho dentro da Universidade, mais um. Mais um grupo de dança e capoeira. A gente tem que fazer certo. A gente foi ensinado certo e é nossa obrigação fazer certo. Pra onde é que a gente vai e onde a gente vai chegar? Onde a gente vai chegar? Você pode trabalhar com isso, todo esse repertório que a gente tem dá oportunidade pra fazer muita coisa, percussão,

dança, capoeira, berimbau, tem muita coisa, muito repertório. Agora... tem que ter base, tem que ter um início. Não podemos esquecer da base, do início. De onde tudo começou. E tudo começou lá no Abassá. Dança afro e capoeira são movimentos pra vida, não é uma aula de 1h, 1h30, 2h que você vai aprender, não é para um ano, não é para 10 anos e não forma ninguém, cultura não forma ninguém, você vem como observador, depois você vem como orador, depois aluno, pra chegar a discípulo, então, cada estágio são vários anos, e você tá observando e praticando, então a cultura afro não forma ninguém, porque não se formava escravo, mas deixa pronto pra vida, me deixa pronta para entrar em qualquer lugar e conversar, entender o curso das coisas. Ela (a cultura) concede estado de espírito, que é o que se perdeu, né? Não vamos confundir estado de espírito com religião, entendeu? Quem é você? O que você está fazendo aqui? Isso vai dar onde?

Todas essas perguntas estamos falando de educação, o governo não quer educação, coloca um muro entre a escola e a comunidade, entre a Universidade e a comunidade.

Quando a gente trabalha com cultura e com arte, a gente está em outro universo, em universo paralelo, em outro tempo, que você respira de outra maneira, você tem que fazer isso porque se você faz isso aqui (o Mestre faz um movimento de parada de cabeça e segue conversando comigo de cabeça para baixo, com a cabeça apoiada no solo e os pés para cima, equilibrando-se sob sua cabeça e ombros, move por vezes as pernas sem perder o eixo) você respira de outra maneira, você respira de várias formas, você faz um movimento e se você está nesse movimento aqui você tá respirando aqui, seu corpo todo tá respirando e seu centro de gravidade mudou e aí e a respiração que é de uma forma (quando se está de pé) a respiração aqui é de outra forma, o seu cérebro tá respondendo de outra forma, bom, então a gente tá nesse movimento, buscando respirar, buscando percepção...

**Talita:** Mestre, você falou que nós quando estamos nesse espaço de ensino e aprendizado (no Núcleo de Artes Afro-brasileiras, na cultura afro), nós não estamos perdendo tempo, estamos ganhando tempo. Pode, por favor, falar um pouco mais sobre isso?

**Mestre Pinguim:** Quando estamos aqui (no espaço do Núcleo de Artes Afro-brasileiras), quando estamos em contato com tudo isso, nós estamos em contato com memórias, estamos ganhando também memória. Estamos cantando, tocando, dançando e convivendo. Aqui é um espaço de convívio de troca. Espaço em que pode não estar tudo bem na vida, aí você chega aqui, vai dançar, vai tocar, vai sentir outras coisas, que o dia a dia vai ficando com um peso mais leve. Esses dias a gente estava tocando berimbau, tocando uma ladainha e chegou um rapaz aqui que ficou assistindo, observando, escutando e começou a chorar. Aquele canto despertou memórias nele que ele nem tinha mais contato com isso. Quando ele ouviu a música, despertou. Ele começou a contar a história dele, dos avós, de migração e todo mundo que estava ouvindo foi lembrando também de suas memórias, foi tomado por aquela memória que mexeu na memória de todo mundo. E ainda, todo mundo ganhou com essa história, tudo o que ele contou. É um tempo que não é tempo de relógio, é tempo que é um tempo que já passou, tempo das memórias, tempo de troca.

**Talita:** Mestre, e a presença desses outros tempos e formas de aprendizagens na escola é possível?

**Mestre Pinguim:** A dança tem que estar junto com a educação, a música tem que estar junto com a educação, o teatro tem que estar junto com a educação, tem que estar cada coisa no seu lugar sem misturar religião. Ao mesmo tempo que religião está dentro da música, está dentro da dança, do teatro, então misturou tudo, e você como professora tem que explicar que não é religião, mas tem elementos de religião lá. Isso é fundamento, não pode perder o fundamento, sabe o que é isso? Não tem palavras pra falar de fundamento, não tenho palavras, como que vamos falar? Estamos contando histórias de 400 anos, de 300 anos, as memórias são africanas mesmo, mas chegou aqui se bateu com os tupiniquins que também tem uma história e aí juntou. Quem vai contar essa história? A escola?

É uma história de salva, é salvar, uma salva é a pergunta e a resposta, na capoeira. Então, em cima do pensamento do outro, você dá a resposta no corpo, vai pro chão que é fundamento, cocorinha é fundamento, ficar miudinho mas ao mesmo tempo pode se expandir, cada toque e cada ritmo o seu corpo se

expressa de um jeito. É que o corpo se expressa de um jeito malicioso e maliciosamente simula, é um jogo de simulação, de fingir que vai mas não vai, correr para cá e pra lá, você tá sempre negociando. Capoeira é um encontro com outro. A gente pode estar jogando normal, cada um fazendo o seu movimento, sua pergunta, sua resposta. Ou você pode estar vindo para cima de mim e aí vindo ao meu encontro e o negócio que eu vou fazer, vai ser o que? Estou saindo dessa coisa sua, desse golpe, dessa maldade, mas vai chegar uma hora em que se o camarada vier ao meu encontro na maldade, vai chegar uma hora que eu vou dar uma rasteira nele para falar que entendi o que ele quer comigo porque eu já percebi que tem alguma coisa, não estou aqui “ai, ah” entendeu? Então cada toque, cada toque, o aluno, o observador, ele tem que saber interpretar, é uma conversa, um jogo de chão, daí o jogo floriado, o jogo amarrado, o jogo de linha de cintura jogo, o jogo de dentro... o jogo vai ser pra te testar, vamos testar como ele está. E na capoeira, na dança, que também tem cada ritmo e cada ritmo seu movimento, você já sabe como a pessoa está, se está moscando, se está atenta. Então é um aprendizado para o dia a dia, para se educar por si mesmo. Cada um vai saber. A cultura a gente aprende pra conhecer a gente mesmo e respeitar o outro, respeitar o próximo. Às vezes, a gente tá fingindo que viu e não viu, tá fingindo que fez e não fez. E quando a gente trabalha com o corpo todo, esse estado de espírito entrega, não tem como você fingir, a não ser que seja o fingimento próprio da capoeira, da cena. Quando você chega nesse estado de espírito e se comunica com a ancestralidade, isso se manifesta no seu corpo todo, corrija sua postura, você centraliza, respira fundo, olha no horizonte. E o horizonte é além mar. O olhar quando a gente está dançando, jogando capoeira é o olhar de além-mar. Você não pode estar displicente na cultura, se não vai desequilibrar, vai tomar uma cabeçada, vai perder o ritmo. O professor tem que estar com a percepção aguçada pra trabalhar tudo isso na sala de aula, senão não vai conseguir, tem que perceber os alunos. A gente tá trabalhando dia a dia. Esse é o nosso trabalho aqui (em referência ao Núcleo de Artes Afro-brasileiras) estamos em um núcleo de formação de professores, você é professora, a outra menina também, tem um montão de professoras aqui. Só que a gente não tá dando diploma pra ninguém, porque não é esse o caminho, título, diploma, deixa a gente acomodado. Eu sou um professor que estou

fazendo esse trabalho de formação de professores dentro da Universidade, sem ainda ter passado por esse meio universitário, sem ter cursado universidade. Aqui não têm prova, a prova vai ser na vida, e essa jornada da gente, a riqueza é o conhecimento, e esse buraco é fundo. Por isso que eu não gosto de título, eu não quero título de Mestre.

**Talita:** Porque você não quer o título de Mestre?

**Mestre Pinguim:** Quem me chama de Mestre são vocês, os alunos, o título traz muita responsabilidade, hoje todo mundo quer ser Mestre. Mas tem um montão de Mestre aí que não têm fundamento, não sabe os toques, não cuida da espiritualidade. Eu quero é continuar desenvolvendo meu trabalho.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

É fundamental pensarmos nas cargas históricas atribuídas aos sujeitos e às concepções aqui, em questão. A palavra ancestral possui a carga histórica da sociedade a que pertence, talvez estratégia epistêmica para promover a separação da morte e criar futuros em relação com novos paradigmas.

Semelhante a Hall, Glissant argumenta a favor da lógica do compartilhamento, na relação entre as culturas, sem que isso seja, entretanto, um caminho para uma liquefação extrema ou redutora. Sua questão síntese, "como ser um eu mesmo sem sufocar o outro, e como abrir-se ao outro sem asfixiar o eu mesmo", na obra *Introdução a uma poética da relação* (2013), tornou-se presença constante nas aulas da proposta Corpo em Diáspora, ao mobilizarmos o conhecimento desde dentro, o relacionarmos com os contextos ao redor e enfatizarmos que a ideia de afro-orientação caminha de mãos dadas com a reelaboração e interpretação das experiências subjetivas da pessoa que dança (SILVA, 2018, p.105).

Sendo assim indagamos se as formas de ensino das metodologias de Mestre Pinguim em diálogo com a bibliografia referenciada revelam modos de ensinar que se opõem às tecnologias de manutenção e propagação da colonização?

Os corpos e as propostas em danças afrocentradas, aqui, podem ser pensados como espaços, territórios, territorializações de realização, de pedagogias plurais e de disputa de poder?

Como apontar metodologias de análise que evoquem a corpografia desses corpos e de seus territórios? Como analisar as práticas de ensino, de produção artística, e de suas ressignificações nos espaços?

## REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALÉ de pé no chão. Direção: Lilian Santiago e Marianna Monteiro, Brasil, 2005 (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kb2tSAMFQuY>. Acesso em: 01/02/2020.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé na Bahia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CIA. SANSACROMA. **A Dança da Indignação**. São Paulo: Papel Brasil, 2017.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

DIOP, Cheik A. Origem dos antigos egípcios. In: MOKHTAR, Gamal (org.). **História Geral da África II: A África antiga**, v. II, São Paulo/Paris: Ática/UNESCO, 1983, p. 63-98.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marco Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007, p 16-21.

\_\_\_\_\_. **Apesar das acontecências do banzo**. Publicado em 5 de janeiro de 2010, no Portal Geledés, Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-apesar-das-acontecencias-do-banzo/>. Acesso em: 02/02/2020.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território político. **Baleia na rede**. Revista online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura. UNESP, Marília, v. 1, n. 6, ano VI, p. 416-429, dez. 2009. Disponível em: [https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c\\_CorpoPolitico\\_imagens.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf). Acesso em 05/01/2020.

FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEITOSA, Charles. Revolução, revolta e resistência: a sabedoria dos surfistas. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza: Fundação de Cultura, Esportes e Turismo, 2007. p. 17-31.

FERRAZ, Fernando M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes), IA-UNESP, São Paulo, 2012.

FERREIRA SANTOS, Marcos. **Crepusculário**: conferências sobre mito, hermenêutica e educação em Euskadi. São Paulo: Zouk, 2004.

FÓRUM de Danças Contemporâneas em Corporalidades Plurais. **Carta** endereçada à Assessora de Dança, da Secretaria Municipal de Cultura, jan. 2017.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 1979.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto: Sextante, 2013.

GOMES, Nilma L. Cultura Negra e Educação. **Rev. Bras. Educ.** 2003, n.23, p. 75-85. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a05.pdf>. Acesso em 28/02/2020.

GOMES, Nilma Lino; GONÇALVES e SILVA, Petronilha Beatriz. **Experiências étnico-culturais para a formação de professores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sem Perder a Raiz**: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. São Paulo: Autêntica, 2016.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão Decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: COSTA, Joaze B.; TORRES, Nelson M.; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 55-78.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed – Brasília: UNESCO, 2010. p.

HOOKS, bell. **Alisando o Nosso Cabelo**. Revista Gazeta de Cuba. Unión de Escritores y Artista de Cuba, jan./fev. 2005. Disponível em: <http://coletivomarias.blogspot.com/.../alisando-o-nossocabelo.html>. Acesso em: 02/01/2020.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. “Desigualdade Social por cor ou Raça”. **Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica**. n.41, Rio de Janeiro, 2019.

KATZ, Helena. A dança na cidade de São Paulo, em meio à produção de inexistência, de novos hábitos cognitivos e do homo economicus. **Anais** do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016. p. 771-779.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP**, São Paulo, v. 18-19, n. 1, p. 103-118, 1995-1996.

\_\_\_\_\_. **A Questão Ancestral: África Negra**. São Paulo: Pallas Athena, 2008.

LODY, Raul; SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana: Antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo Espiral : Poéticas do Corpo – Tela**: Rio de Janeiro. Cobogó, 2021.

\_\_\_\_\_. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (Santa Maria)**. UFSM, v, 25, p. 55-71, Santa Maria, 2003.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do “eu”. In: **Sociologia e Antropologia**. v. 1. São Paulo: EPU/Edusp, 1974, p.369-397.

\_\_\_\_\_. Esboço de uma teoria geral da magia. In: **Sociologia e Antropologia**. v. 1, São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

\_\_\_\_\_. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.399-442.

MBEMBE, Achille. **Crítica à razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

\_\_\_\_\_. **Necropolítica**. São Paulo: N1, 2019.

MEIRELES, Flávia, **Corpos/ Corpas e Corpes Dissidentes e a Cena Artística**. Revista Moringa. Paraíba: UFPB, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MONTEIRO, Marianna. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

\_\_\_\_\_. Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira. In: NORA, Sigrid & SPANGHERO, Maíra. (Orgs.). **Húmus** 4. v. 4, p. 51-59, Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade** - Os sete saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2005.

MUNANGA, Kabengele. **Estratégias de combate ao racismo na educação**. Ministério da Educação e do desporto, (mimeo), s/d.

MUNANGA, Kabenguele; GOMES, Nilma. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso. **Estudos Afro-Asiáticos**. Rio de Janeiro, v. 6-7, CEAA/UCAM, p. 259-265, 1982.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: IBECA, 2003.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber, Brasil, 1989 (93 min). Documentário. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/filme/?name=ori>. Acesso em: 02/02/2020.

PAULA, Franciane S. de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. Dissertação (Mestrado em Dança). UNESP, São Paulo, 2017.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.

REIS, Marlise L. M. Dos. **Diáspora como Movimento Social**: A Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diaspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional. Tese (Doutorado em Sociologia), UFSC, Florianópolis, 2012.

ROSA, Allan Santos. **Pedagoging, Autonomia e Mocambagem**. São Paulo: Tramas Urbanas, 2013.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANKOFA. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. Núcleo de Estudos de África, Colonialidade e Cultura Política (NEACH), São Paulo, n. XII, ano VI, dez. 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa;

MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 71-94.

SANTOS, Inaicyr F. dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, Luciane Ramos da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese (Doutorado em Artes), IA-UNICAMP, Campinas, 2017.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: processo de criação na dança. Goiânia: UFG, 2012.

\_\_\_\_\_. **Corpo Limiar e Encruzilhadas**: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Artes). IA-UNICAMP, Campinas, 2010.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe eu venho cavando. In: LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (orgs.) **Memórias do Jongo**. Salvador: UFBA, 2007.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. **O Terreiro e a Cidade**. Salvador: UFBA, 2002.

\_\_\_\_\_. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Reiventando a educação**: diversidade, descolonização e redes. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

TRABALHO de Mestre - O Ensinar de Mestre Pinguim. Direção: Talita Lima de Araujo, 2018 (50 min). Documentário.

WALKER, Sheila S. (Org.) **Conhecimento desde dentro**: Afro-Sul-Americanos falam de seus povos e suas histórias. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

## APÊNDICES

### APÊNDICE 1 – MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_, RG \_\_\_\_\_, autorizo a realização de entrevista e a

utilização dos dados coletados, para realização da pesquisa: **Pode o Ancestral Ser Contemporâneo? Pedagogias Plurais em danças afrocentradas**, pela pesquisadora Talita Lima de Araujo, do Curso de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo, RG: 4422798-2, e-mail: correiodatalita@gmail.com, telefone para contato: (11) 977200717, para âmbito restrito de sua pesquisa de mestrado e seus desdobramentos de divulgação científica (publicações e apresentação em congressos acadêmicos). A pesquisadora compromete-se a disponibilizar todos os dados coletados, retornar e discutir os resultados obtidos na presente pesquisa, assim como, colocar-se a disposição para qualquer dúvida e esclarecimentos.

Data \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

Assinatura

---