



ALINE SERZEDELLO NEVES VILAÇA

“LINHAS DE FORÇA”:

Danças “gengibreiros” reterritorializados pela afrocentricidade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe - UFS/SE, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Culturas Populares.

Orientadora: Dra. Alexandra Dumas (UFBA; UFS)

São Cristovão/SE
2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

V695l Vilaça, Aline Serzedello Neves.
“Linhas de força”: dançares “gengibreiros” reterritorializados
pela afrocentricidade / Aline Serzedello Neves Vilaça; orientadora
Alexandra Dumas. - São Cristóvão, SE, 2020.
301 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares)
– Universidade Federal de Sergipe, 2020.

1. Cultura popular. 2. Afrocentrismo. 3. Negros nas artes cênicas. I.
Dumas, Alexandra, orient. II. Título.

CDU 316.73

“LINHAS DE FORÇA”:
Danças “gengibreiros” reterritorializados pela afrocentricidade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, UFS/SE, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

ALINE SERZEDELLO NEVES VILAÇA

Banca examinadora:

Presidente: Dra. Alexandra Dumas, UFBA/BA e UFS/SE

Dra. Neila Dourado Gonçalves Maciel, PPGCult/UFS

Dr. Toni Edson Costa Santos, ETA-UFAL/AL

SUPLENTE

Membro Interno

Para ser revisada, revisitada, ressignificada sempre. E para homenagear os(as) protagonistas das transformações mais radicais que interpelaram minha pele, corpo e corAção.

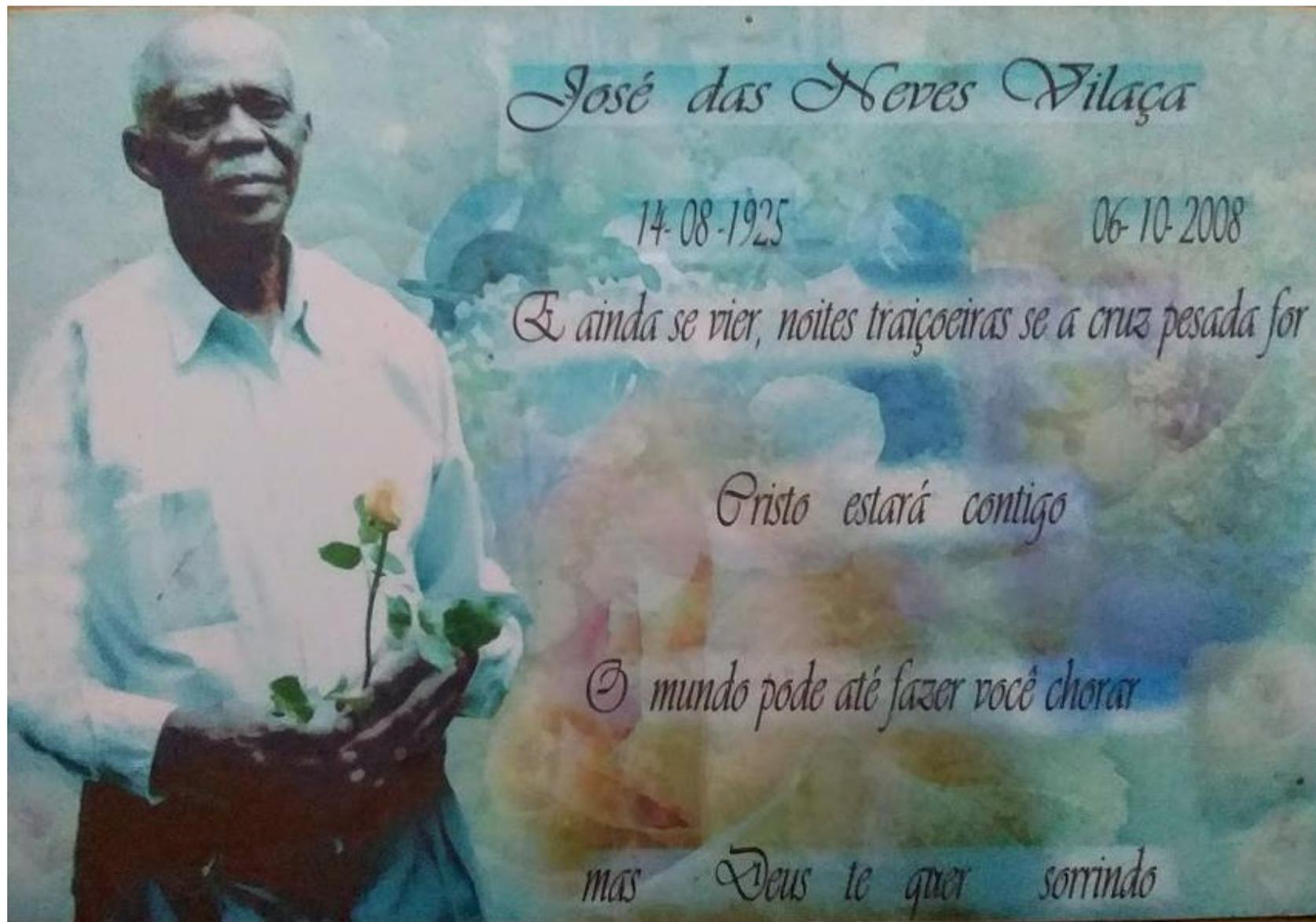


Imagem 01. Dissertação dedicada à José das Neves Vilaça (Seu Zé Duga; meu amado avô). Santinho de Passagem. Foto: acervo pessoal da autora.

Agradecimentos

Há doze anos sou ‘gingibreira’. Há trinta e um anos sou Serzedello Neves Vilaça. Acumulo treze anos de vida acadêmica e, tais somatórias espaço-temporais não facilitam a complexa oportunidade, direito e dever de traçar agradecimentos.

De maneira resumida e amedontrada, nos momentos de qualificação e defesa agradei apenas:

Às Famílias: Vilaça; Serzedello; Neves, dos Anjos; Teodósio. Ao Grupo Gengibre.

À Dra. Inaicyra Falcão dos Santos.

À Dra. Amiga, mestra, companheira, Carla Oliveira de Ávila. Ao Mandi’o e ao Aldeia Mangue.

Agradeço ao PPGCult pelo apoio, compreensão e confiança. E, imensamente, agradeço ao cuidado e às afetuosas orientações da profa. Dra. Alexandra Dumas que seguiu confiando e compreendendo os imprevistos e o difuso tempo disperso que salvaguardei para a escrevivência deste texto.

Com distanciamento pós-conclusão e ciente de já ter derramado todas lágrimas doce e densas sobre estas páginas, gostaria de começar agradecendo aos mais Velhos e aos Mais Novos que certamente sussurraram detalhes e fundamentos durante a escrita e, obviamente, garantiram que as adversidades da vida não me congelassem.

Agradeço ao meu pai Valdir Neves Vilaça e ao meu tio Marcos Serzedello (representando Alcides e Lydia Serzedello) que seguem sendo os grandes fomentadores das minhas pesquisas e performances.

Dedico e agradeço reverenciando olho no olho à minha madrinha Maria Luiza Vilaça Nogueira da Silva que, excepcional *griot* que é, em um tempo outro, foi me contando e recontando as histórias da família. Materializando Bisavó Duga a cada detalhe, a cada fato surpreendente.

Agradeço à minha mãe Lélia Serzedello que mesmo em momentos exigentes e dolorosos de percepção outra das muitas realidades e consciências, junto da minha tia Juliana Serzedello, tinha grandes lembranças e acertividade dos detalhes da imensa árvore genealógica a qual pertencemos. Foram elas as responsáveis por me informar datas, nomes, sobrenomes e parentescos.

Agradeço à minha irmã Liz Serzedello Neves Vilaça pela contínua crença no meu trabalho.

APLAUSOS, ABRAÇOS, LÁGRIMAS E MUITOS SORRISOS À TODOS E TODAS DO GRUPO AFRO GANGA ZUMBA, HERDEIROS DO BANZO, CONGADOS. Em especial Tia Efigênia, Sô Pedrinho, Amauri Adolfo, Farinhada, Bel, Mariana, Mônica, Lindinho, Romário, Juninho.

Agradeço às amigos e amigas das sete cidades que residi. Em Viçosa, as gengibreiras e as compaheiras de JazzcomJazz. Ana Maria Pereira, Jaqueline Cardoso, Ananada Deva, Willer Barbosa, Mayara Helena, Rafaela Grupioni, Camila Zucon, Ramon Gregório, Gláucia Lahmann, Aline Dutra, entre muitas outras amizades essenciais.

Em Lisboa, agradeço à Madalena Lobo Antunes, Bruno, Monica Martins, Katarina, Daniela, Francesco, Fabio, Diaby, Nuno, Uta e

Milton que carinhosamente me auxiliaram durante as apresentações de **“Linha de Força”** na terra do colonizador.

Na capital do “tombamento”, Rio de Janeiro, agradeço profundamente à Elisângela Santos, Alessandro Conceição, Vilma Neres, Tatiana Rosa, Ana Maria Pereira, Humberto Martins, Ricardo, Renata, Bruno, Jiló, Elis Mina, Claudinha, Nathalia, Anamarina, Hugo Lima, Rafael Cruz, Roberto Borges, Nilma Lino Gomes, Dona Dida, entre tantos outros amigos(as) imprescindíveis.

Em Aracaju, uma vez mais, agradeço ao *Aldeia Mangue*, às minhas orientandas de TCC maravilhosas!!!!!! À querida amiga Bianca Bazzo, à Renata Alves, Jussara Tavares, Helena Zucon, Carol, Edmar, Flávio Nascimento, Ricardo, Demétrio, Brenda Maia, Sheila Karine, Luara, Sidney, Janaína, e à Iyá Sônia.

No retorno à Rio Claro agradeço, dançantemente em meio à mais sorrisos e lágrimas, às minhas famílias e à família Magdalena Ribeiro, em especial, à Luís Henrique Magdalena Ribeiro.

Por fim, agradeço à vó Duga!!! Sou porque somos!!!

RESUMO

Esta dissertação apresentada em formato experimental de ensaio acadêmico-literário, carrega o título da composição coreográfica que conduziu as investigações, memórias e reflexões da presente pesquisa e relato de experiência que propôs (re)conhecer e problematizar os detalhes metodológicos, poéticos e teóricos que balizaram o trabalho de ensino, pesquisa, extensão e criação artística inspirados nas manifestações populares afrodiáspóricas e indígenas realizados pelo *Grupo Gengibre* (ÁVILA, 2018) entre 2005 e 2012 na Universidade Federal de Viçosa-UFV/MG. Quatro capítulos somados à introdução e considerações finais foram construídos entrelaçando poemas, músicas, fotografias, lembranças, citações artísticas e teóricas concomitante ao processo de revisitar as metodologias do Grupo a partir da leitura da Afrocentricidade (ASANTE, 1989) como paradigma, sob uma cosmopercepção (OYEWUMI, 2004) feminina africano- diaspórica, de forma crítico-analítica afroperspectivista (NOGUERA, 2015). Sistematizando conceitual e artisticamente os dançares gengibreiros inspirados em “corpo e ancestralidade” (SANTOS, Inaicyra, 2006) que possibilitaram a criação de “*Linha de Força*” (2009) e potencializaram outros produtos e ambientes artístico-acadêmicos de ensinagem como o *Grupo Mandi*”o (UFGD), *Projeto de Extensão Aldeia Mangue* (UFS), e disciplinas do curso de Licenciatura em Dança da UFS como: *Africanias*, *Africanidades* e *Extensão e Dança*. Revendo o passado para realçar os caminhos de ensinagem e composição de personagens, pontuando o fazer ficcional das Artes Cênicas Negras como espaço de ativismo, denúncia, reivindicação e enunciação de pedagogias antirracistas em combate ao epistemicídio.

PALAVRAS-CHAVE: Grupo Gengibre; Processo de criação; Afrocentricidade; Culturas Populares.

ABSTRACT

This dissertation presented in experimental format of an academic-literary essay, bears the title of the choreographic composition that led to the investigations, memories and reflections of the present research and experience report that proposed (re-) knowing and problematizing the methodological, poetic and theoretical details that the work of teaching, research, extension and artistic creation inspired by the popular Afro-Diasporic and Indigenous manifestations carried out by the Gengibre Group (ÁVILA, 2018) between 2005 and 2012 at the Federal University of Viçosa-UFV/ MG. Four chapters added to the introduction and final considerations were constructed intermingling poems, songs, photographs, memories, artistic and theoretical quotations concomitant to the process of revisiting the Group's methodologies from the reading of Afrocentricity (ASANTE, 1989) as paradigm, under a female African-diasporic “cosmoperception” (OYEWUMI, 2004), and with critically-analytical Afropperspectivist (NOGUERA, 2015). Conceptually and artistically systematizing inspired by “dançares gengibreiros” in “body and ancestry” (SANTOS, Inaicyra, 2006) that enabled the creation of “Power Line” (2009) and potentiated other artistic-academic teaching products and environments such as the Mandi'o Group (UFGD), Extension Project Aldeia Mangue (UFS), and subjects of the course of Degree in Dance of the UFS like: Africanias, Africanities and Extension and Dance. Reviewing the past to highlight the ways of teaching and character composition, punctuating the fictional making of the Black Performing Arts as a space for activism, denunciation, claim and enunciation of antiracist pedagogies in the fight against epistemicide.

KEY WORDS: *Gengibre (Ginger) Group; Creation process; Afrocentricity; Popular Culture.*

SUMÁRIO

Autoapresentação..... p. 19

Prefácio.....p. 25

Qualificação e seus percalços

“Sempre seguir como Água” (Mateus Aleluia)

LINHA DE FORÇA –Introdução

“Por muito tempo/ fui folha levado ao vento/ com o tempo eu aprendi/ a ser o vento” ADOLFO, Amauri

DUGA.....p. 36

Gengibre

Objetos

Problemas

Objetivos

Justificativas

Metodologias.

CAPÍTULO I – SANKOFA –

da cosmovisão à cosmopercepção

“Esse mundo é cheio de vira-vorta, cheio de vira-vorta”

Caminho de Volta: Um Brinde à Dona Quininha

Dona Quininha.....p. 56

I.i. Heranças teórico-metodológicasp. 59

Oralitura:

Um Brinde à Leda Maria Martins Ciência: Porque ainda somos iluministas?.....p. 65

I.ii. Afroepistemes

Notas sobre Afrocentricidade Afroperspectiva.....p. 82

I.iii. Metodologia Café com Broa

Epistemologia Afrodiaspórica.....p. 91

CAPÍTULO II – Gengibre, Mandi’o e Aldeia Mangue – Raízes de uma mesma Baobá

II.I. Baobá - Corpo e Ancestralidade –

Inaicyra Falcão dos Santos.....p. 95

O que é Corpo e Ancestralidadep. 105

II.II. Gengibre

Tire a Energia da t(T)erra.....p. 110

Ensino-pesquisa-extensão-criação artística Laboratórios

EnRaizamento.....p. 113

Árvore do Esquecimentop. 131

II.III. Extensão é pesquisa, é ensinagem e é criação artística

.....p. 155

Chuva caiu, Fogueira não apagô (ou Primeiro encontro)p. 171

CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....p. 192

CAPÍTULO III – Intérprete-pesquisadora

Dispositivos Teórico- Metodológicos a partir de quem os dançou
A UNIÃO FAZ A FORÇAp. 212

Árvore Genealógica

Memorial Ancestral e/ou “Inventário Pessoal”

COMPOSIÇÃO SOLÍSTICA

(1) Concreto.....p. 242

(2) Míticop. 244

(3) Etéreop. 247

CAPÍTULO IV – Iroko (Passado-Presente-Futuro)

IROKO.....p. 252

Aldeia Mangue

IV. I. Cultura Popular X Cultura do Povo X CulturaS
PopulareS.....p. 257

IV.II. Cultura Brasileira: intérpretes-pesquisadoras
lastreadas.....p. 270

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por uma atenção à futuridade

Estética-ética do povo potência motriz de processos
de ensinagem multirreferenciados pluriversais e
afrocentrados.
.....p. 274

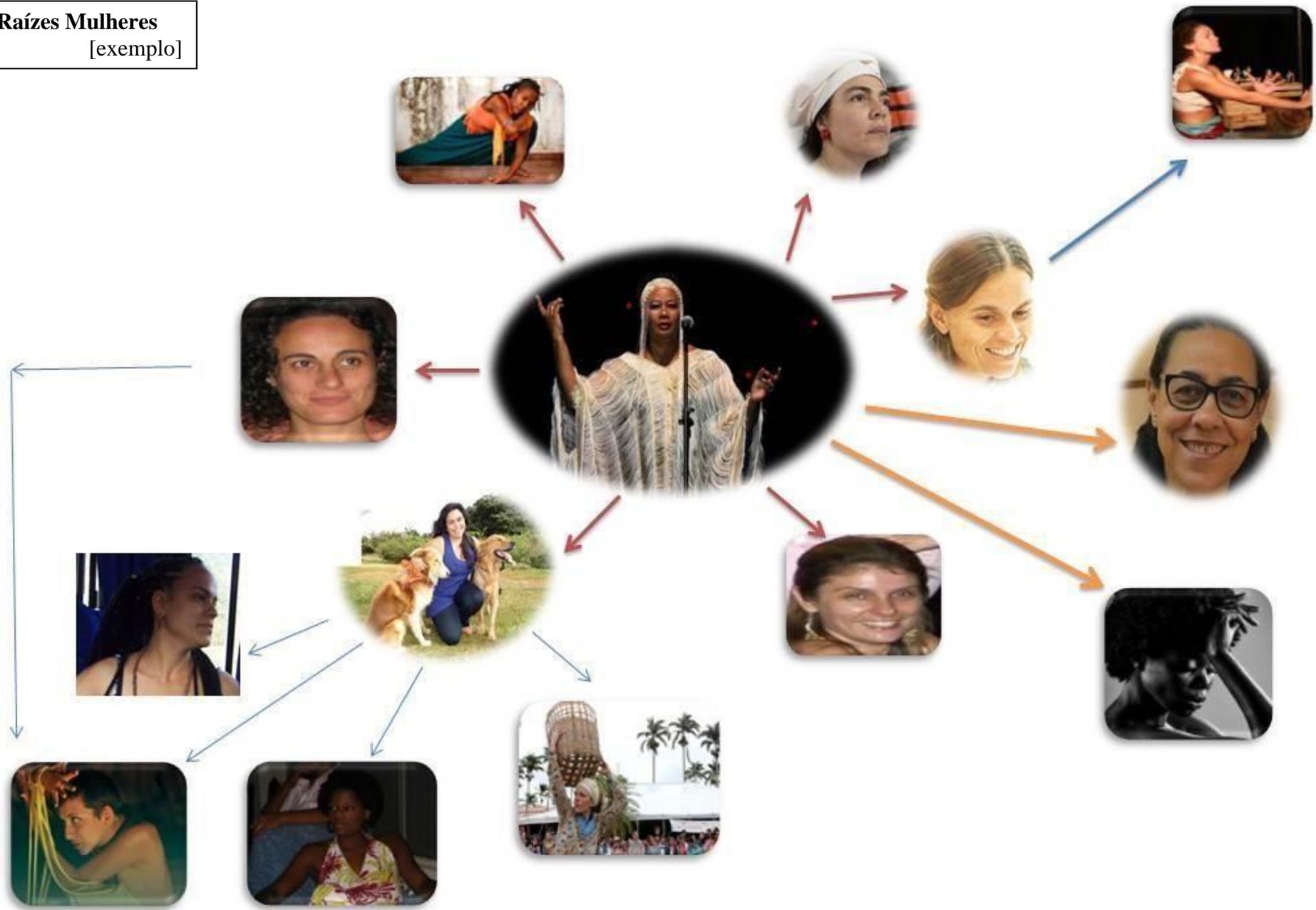
REFERÊNCIAS.....p. 284

APÊNDICES.....p. 296

LISTA DE IMAGENS (Fotos)

*Ao longo dessa dissertação
você leitor(a) encontrará personagens e
cenas de espetáculos dançados pelos
grupos **Gengibre, Mandi'o e Aldeia Manguê.**
Este encontro em sua caminhada é pensado
para que possamos refletir e dançar juntas.
E afirmar que escrever também
é dançar!!!*

Raízes Mulheres
[exemplo]



IMAGENS - RAÍZES MULHERES

A seguir, a relação dos organogramas no formato-simbólico “Raízes Mulheres” acompanhados do número da página em que se encontram.

Organograma 01.p.103; 206

Dra. Inacyra Falcão, Baobá central entrelaçando saberes na formação de outras pesquisadoras, intérpretes-criadoras.

Organograma em miniatura na borda direita.

Organograma 02.p.207

1ª Geração

Organograma 03.p.208

2ª Geração

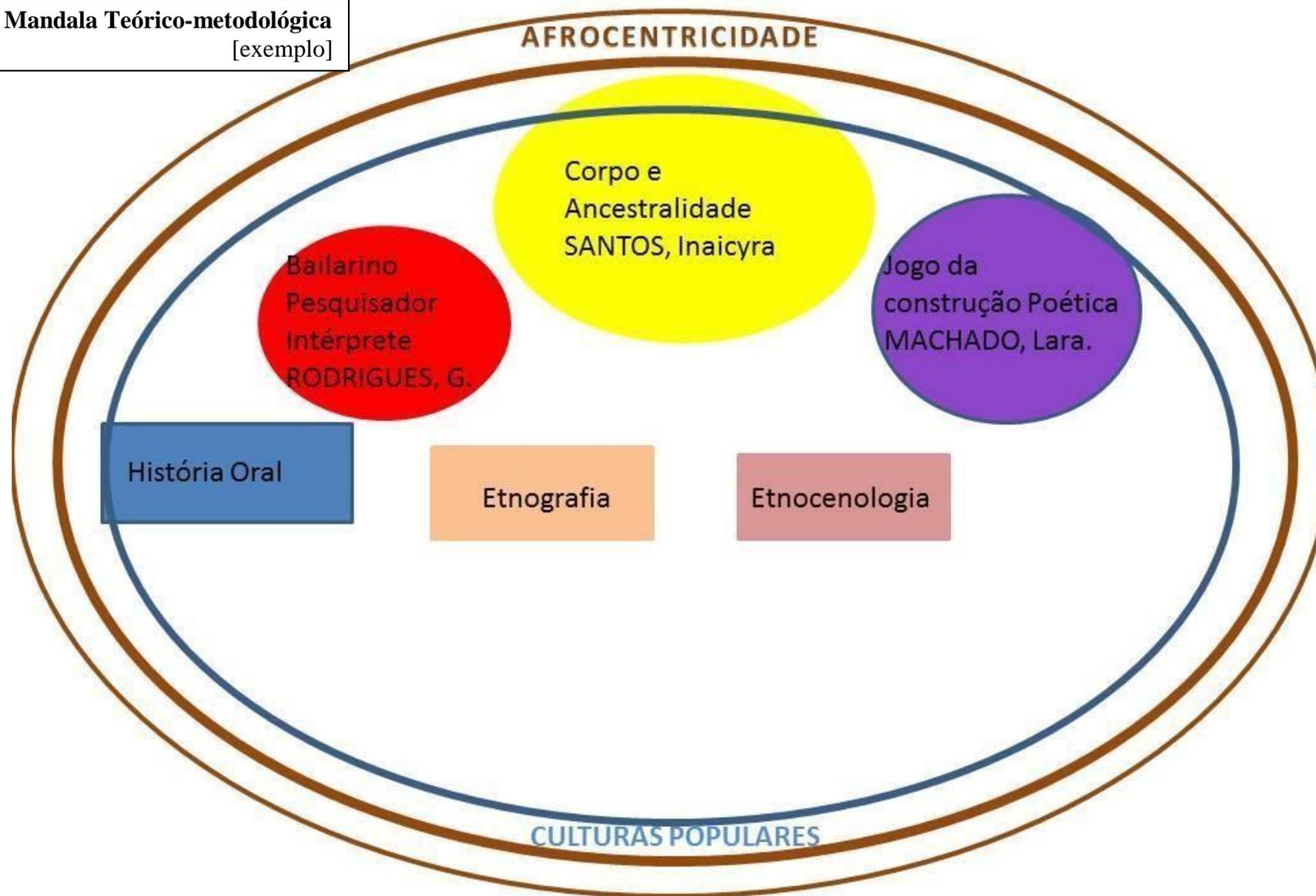
Organograma 04p.209

2ª Geração

Organograma 05p.210

3ª Geração

Mandala Teórico-metodológica
[exemplo]



*Exemplos encontrados com mais detalhe no Capítulo II. Segue a lista na próxima página.

LISTA DE MANDALAS

Mandala 01.	p.105
Fundamentos metodológicos de <i>Corpo e Ancestralidade</i> .	
Mandala 02 e 03	p. 107
Sistematização dos 4 passos da metodologia “ <i>Corpo e Ancestralidade</i> ”.	
Organograma 04	p. 110
Elementos método-didático-pedagógicos para composição coreográfica.	
Mandala 05	p. 146
Oficina Opressão e Resistência	
Mandala 06	p. 148
Mandala Laboratório Cênico-criativo	
Mandala 07	p. 156
Subordinações da palavra. Palavra sob análise	

LISTA DE FIGURAS

01 “As teorias”. RUIZ, 2016, p. 46.....	p. 72
02 “O saber científico”. (RUIZ, 2016, p. 22).....	p. 77
03 Globo do Eurocentrismo	p. 85
04 Globo da Afrocentricidade	p. 85

LISTA DE PINTURAS

01 Sankofa de Rphel Cruz.....	p. 56
02 Montagem com Sankofa de Rphel Cruz	p. 57



Imagem 02. Amigos(as) e Famílias Serzedello, Vilaça, Teodósio e dos Anjos reunidas. Rio Claro/SP. 2015. Foto: acervo pessoal da autora.

**“Água de beber
Bica no quintal,
Sede de viver tudo,
E o esquecer
Era tão normal,
Que o TEMPO parava,
E a meninada respirava o vento,
Até vir a noite
E os velhos falavam
Coisas dessa vida,
Eu era criança, hoje é você, e no amanhã nós,
Água de beber
Bica no quintal,
Sede de viver tudo,
E o esquecer
Era tão normal,
Que o TEMPO parava,
Tinha sabiá, tinha laranjeira, tinha manga rosa, Tinha o sol da manhã,
E na despedida, tios na varanda, jipe na estrada,
E o coração lá”.**

(“Fazenda”, Milton Nascimento)

16 de MARÇO de 1989



Em dezesseis de março de mil novecentos e oitenta e nove, nasci na cidade de Rio Claro interior de São Paulo. Registrada como Aline Serzedello Neves Vilaça, cresci em uma família negra com duas tradições diferentes.

Os(as) Serzedello(s), negros(as) de família altamente escolarizada e intelectual de tradição acadêmico-universitária. Meu avô Alcides Serzedello ex-diretor do Campus Rio Claro da UNESP, garantiu junto de sua esposa Lydia Serzedello que os quatro filhos, Marcelo Serzedello, Marcos Serzedello, Juliana Serzedello, e Lélia Serzedello (minha mãe), tivessem formação escolar completa e uma vivência eurocentrada de costumes, hábitos, amigos(as) e espaços de convívio.

Os(as) Vilaça(s), negros(as) de família altamente carinhosa e cheia de “mineirices” de tradição trabalhadora e também diaspórica. Dentro dos limites nacionais, cumpriu parcialmente a racista expectativa da sociedade brasileira e muito sofreu com as comuns narrativas de restrições econômicas junto à realidade rural no interior de Minas Gerais e, em seguida, lançaram-se às duras jornadas na Vila Industrial perseguindo o sonho de “vencer na vida” nas proximidades da cidade das promessas de crescimento da vida moderna dentro das indústrias, São Paulo. E nas periferias da planejada cidade que nascia, Brasília.

Meu avô José das Neves Vilaça “Zé Duga”, garantiu aos quatro filhos, incluindo meu pai, Valdir Neves Vilaça educação formal e auto-estima suficiente para que Valter Vilaça, Maria Luiza Vilaça e José Carlos Vilaça buscassem transitar e ocupar outros espaços sócio-político-econômicos independente do lugar onde estivessem.

Enquanto uma família formava doutores e “churrascava” ao som de Jazz, a outra família garantia com sacrifícios a

educação básica, fugia de estigmas e de trajetórias naturalizadas (neste país que criou a democracia racial) de ocupação de setores desprestigiados do mercado de trabalho e, “churrascava” com muito samba e *Black-music*.

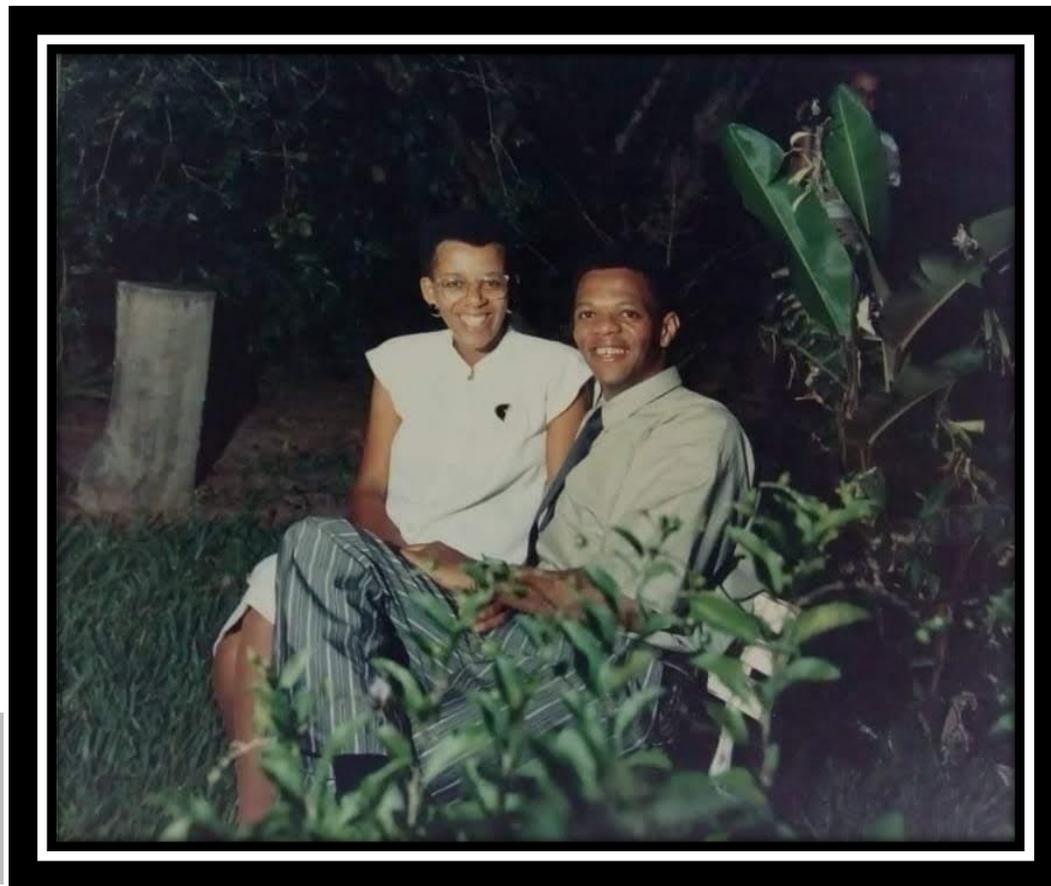


Imagem 06. Lélia Serzedello e Valdir Neves Vilaça. Dia 30 de Dezembro de 1988. Foto: acervo pessoal da autora.

Observando tal dicotomia, cresci problematizando tais diferenças que, inclusive, em alguns momentos aparentavam ser complementares e, fiz estas e outras pontuações encorajada por meus pais que tentaram me educar construindo um equilíbrio entre os dois mundos que ancestralmente me constituíam. Como nos explica *Sobonfu Somé* em “O espírito da intimidade”, vejo o casamento dos meus pais como a união “[...] de duas ou mais linhas ancestrais, duas culturas e muitas formas diferentes de ver o mundo.” (SOMÉ, Sobonfu, 2007, p. 79)

Comecei a dançar em cursos livres de Dança aos nove anos. Fiz cursos de *Street Dance*, Jazz, Dança, Ballet, Dança Contemporânea, *Soft Shoes*, um pouco de Sapateado Irlandês e sempre adorei o Sapateado Americano. Com aproximadamente 12 anos comecei a ministrar aulas de “Estilo Livre” aos sábados na escola estadual onde estudava durante a semana. Tratava-se do projeto voltado a ocupação e ressignificação dos espaços escolares aos finais de semana concebido pela Secretaria de Educação do estado de São Paulo chamado, “Escola Aberta”.

O ensino fundamental I e II cursei em escolas públicas do estado de São Paulo, localizadas em regiões centrais da cidade de Rio Claro/SP, no período matutino, utilizando as tardes para aulas de inglês em instituições privadas como CCAA e CNA. Assim como dava continuidade nas aulas de Dança (Jazz, Ballet, etc.) no SESI e em Academias Livres de Dança da cidade. No ensino médio, ingressei em um elitizado e renomado colégio católico da cidade. Devido às aulas em período integral cursadas em alguns dias da semana, parei de fazer aulas de Dança e inglês e foquei totalmente no vestibular (UFV e UNICAMP) que se aproximava.

Assim, dançando e estudando muito, cresci e vivi em Rio Claro até os dezessete anos.

No ano de 2006 prestei dois vestibulares, o primeiro para o curso de licenciatura e bacharelado em Dança da UNICAMP, tendo como segunda opção o curso de licenciatura em Filosofia da mesma instituição. O segundo vestibular ao qual me candidatei naquele mesmo ano, foi para os cursos de licenciatura e bacharelado em Dança da Universidade Federal de Viçosa-UFV/MG. Foi com uma mala azul, sapatilha, meia calça, *collant* e, trezentos reais escondidos na meia que aquecia o pé esquerdo que cruzei cerca de oitocentos quilômetros rumo à desconhecida e desejada Viçosa/MG.

Os Serzedello(s) se perguntavam o que eu estava indo fazer tão longe e tão distante do que eles conheciam como civilização. Os Vilaças estavam animados com meu possível retorno a terra onde tudo recomeçará da diáspora pra frente. E meus pais, símbolo do equilíbrio, haviam concordado com minha escolha mineira depois de serem colocados a par do currículo do curso.

Aproximadamente catorze horas de distância da terra natal e muitas expectativas no corpo. Ainda carregava a sapatilha, ainda adorava o Ballet Clássico e muito queria pesquisar o Jazz que tanto ouvia na casa dos Serzedello(s) e dos Vilaça(s).

Em 2007, primeiro ano de graduação, cursei carga máxima de disciplinas e entrei em muitos projetos de extensão que me possibilitavam dançar, porque a graduação em Dança não necessariamente quer dizer palco. Frequentei e colaborei artisticamente em projetos como: “*Atelier Coreográfico*”, “*Grupo Experimental de Dança*” coordenados pela professora Dra. Solange Caldeira. “*Dança de Salão*” orientado pela professora Dra. Maristela Moura. Além de grupos de Dança, terapias holísticas e reeducação somática com a profa. Ms^a. Evanize Siviero.

“*Voz em Movimento*” (2008), espetáculo foi o primeiro espetáculo que assinei a direção do processo coreográfico e do resultado final, sob orientação da Profa. Dra. Solange Caldeira e, em parceria com Paula Murno e Paulo César, discentes do Curso de Licenciatura em Dança da UFV, na época. O espetáculo fazia uma homenagem à Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Mas a transformação de corpo, paradigma, desejos, política e pedagógica realmente aconteceu no mesmo ano, 2008 quando entrei para o corpo de intérpretes-pesquisadores(as) do *Grupo Gengibre* sob orientação da profa. Ms^a. Carla Ávila, discípula da Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos.

“*Gengibre*” era um grupo interdisciplinar de ensino, pesquisa, extensão e composição em Arte que amparado pelas pesquisas de “*Corpo e Ancestralidade*” (SANTOS, Inaicyrá, 2006), pesquisa de campo, história oral, etnografia e composição coreográfica, adentrava a Zona da Mata mineira para junto das comunidades congadeiras, quilombolas e rurais compor danças, cantares, livros, documentários, sonhos e processos educativos populares com e para as comunidades parceiras ressaltando a negritude inscrita em seus e nossos corpos.

Para ser intérprete deste coletivo além do trabalho de campo, eu deveria fazer um memorial ancestral, uma árvore genealógica e fazer um grande mergulho nas minhas raízes familiares, raciais e nas mitologias próprias do meu povo negro que eu tanto desconhecia.

Nesta época construímos o espetáculo “*Terra Preta*”¹. Compus a personagem “*Duga*”, os solos “*Linha de Força*”², “*Pela Pele*”, “*Pecado Vermelho*” e o duo “*A carne*” com Rafaella Grupioni. Organizamos e ministramos oficinas em escolas, na e para a

¹ Segundo espetáculo do *Grupo Gengibre* em parceria com o *Grupo Afro Ganga Zumba* (Ponte Nova/MG), direção Dra. Carla Ávila.

² “*Linha de Força*” – solo em Danças Brasileiras inspirada no memorial ancestral familiar e em pesquisa de campo com a congadeira “*Dona Quininha*” de Ponte Nova/MG.

comunidade acadêmica, rural dos arredores de Viçosa, assim como propusemos oficinas teórico-práticas, artístico-sensíveis chamadas de: “Corpo e Ancestralidade” e “Opressão e resistência”, por exemplo.

Produzimos eventos com caráter educativo, formativo e integrativo, onde acadêmicos e mestres e mestras *griot* partilhavam seus conhecimentos e processos distintos e, por vezes complementares, de construção de conhecimento, gerando trocas profícuas de saberes e vivências em um forte compromisso com processos pautados no ensino-aprendizagem emancipatórios com fortes características populares, antirracistas, poéticos, criativos que colaborassem com a implementação efetiva da Lei nº 10.639/03.

LÁGRIMAS DO SUL – Milton Nascimento

*Reviver tudo o que sofreu
Porto de desesperança e lágrima
Dor de solidão
Reza pra teus orixás
Guarda o toque do tambor
Pra saudar tua beleza
Na volta da razão
Pele negra, quente e meiga
Teu corpo e o suor
Para a dança da alegria
E mil asas pra voar
Que haverão de vir um dia
E que chegue já, não demore, não
Hora de humanidade, de acordar
Continente e mais
A canção segue a pedir por ti
África, berço de meus pais
Ouço a voz de seu lamento
De multidão
Grade e escravidão*

*A vergonha dia a dia
E o vento do teu sul
É semente de outra história
Que já se repetiu*

*A aurora que esperamos
E o homem não sentiu
Que o fim dessa maldade
É o gás que gera o caos É a marca
da loucura
África, em nome de deus
Cala a boca desse mundo
E caminha, até nunca mais
A canção segue a torcer por nós
África tudo o que sofreu
Porto de desesperança e lágrima
Dor de solidão
Reza pra teus orixás
Guarda o toque do tambor
Pra saudar tua beleza
Na volta da razão
Pele negra, quente e meiga
Teu corpo e o suor
Para a dança da alegria
E mil asas pra voar
Que haverão de vir um dia
E África, em nome de deus
Cala a boca desse mundo
E caminha, até nunca mais*

Compositores:

Milton Nascimento / Marco Antonio Guimarães

*“O que fazer?
Chorar?
Sorrir?
De veras,
Sempre seguir
Como a água,
Como a água,
Serpenteando,
Se o obstáculo está na frente
Contorne-o
Por cima,
Por baixo,
Ou pelo lado,
Mas siga sempre!”*

(Mateus ALELUIA, 2018)

*“Sempre seguir feito Água”
Mateus ALELUIA*



Imagem 6. Solo “Linha de Força”,
Cachoeira/BA 2018.
Foto: Doger

Prefácio

Antes de iniciar propriamente dita a introdução deste texto dissertativo um dos pré-requisitos para obtenção título de mestre em Culturas Populares, pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares-PPGCULT/UFS, me pareceu pertinente apresentar o que você encontrará caso decida prosseguir com essa leitura.

As páginas que antecederam foram: capa artística, capa, folha de rosto, folha de assinaturas, resumo, *abstract*, espaço para a futura ficha catalográfica, lista de imagens, organogramas, Raízes Mulheres, de mandalas, siglas e, auto-retrato.

Os exemplos de Mandala e Raízes Mulheres que foram citados nas páginas anteriores estarão distribuídos ao longo da dissertação. Propondo maneiras imagéticas de compreender e sistematizar.

“*Raízes mulheres*” enquanto organograma plástico-visual sistematizador, busca situar, valorizar, e requisitar protagonismo à intérpretes-criadoras-pesquisadoras das manifestações populares negras, e transposição corporal, dançada, criativa e ficcional que as mesmas propuseram dentro e fora da academia. Expõe a **prática dessas mulheres** e as interliga em uma forte rede, por vezes não anunciada, sutilmente notada e aqui forjada.

As “*Mandalas*” serão outras formas, propostas de organização de conteúdos, teorias, metodologias, inspirações que compõem esse grande universo no qual o Grupo Gengibre, objeto desta pesquisa, bebeu para balisar sua prática e fazer artístico-teórico. Aproximando, distanciando, cruzando, dialogando, construindo e tirando limites entre eles.

A seguir o prefácio, encontra-se uma introdução intitulada “*Qualificação e seus percalços*” na qual contextualizo este momento específico de insegurança e grande oportunidade de avanço, chamado, qualificação.

Após alguns parágrafos sobre esse estado de aprendizado/construção/produção intelectual que

“Pensar a **prática de mulheres negras** me fez perceber quanto isso era importante para restituir humanidades negadas.”

(RIBEIRO, Djamila, 2018, p. 19)

configura-se como requisito base para conclusão deste primeiro ano de mestrado, apresento uma breve amostra das disciplinas cursadas, dos eventos e espaços de formação e debate que pude participar.

É importante ressaltar que a construção desta dissertação também não é linear, é tão colorida quanto as *Mandalas*, tão espalhada, dinâmica, fluída quanto as *Raízes*, quanto os rizomas. E por isso, você encontrará pedaços de capítulos, pedaços de subitens, citações ainda não costuradas. Caso cause incômodo, tente não sofrer, releia um poema da lateral direita, reveja uma fotografia das muitas distribuídas pelas páginas e lembre-se que o tempo do *Gengibre* também era outro.

Falando em fotografias, a dissertação estará recheada de imagens com vários protagonistas e personagens. Dentre as personas, Duga, será uma das mestras de cerimônias. Minhas memórias mescladas com as dela e com pessoas que a conheceram poderão em diversos momentos lhe auxiliar na leitura desta Mandala dissertativa. Todas e todos serão apresentados aos poucos, está forte presença é justificada através da noção de **corpo** que busco ratificar nestas páginas. Um corpo que “em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto”. (MARTINS, 2003, p. 78)

“*Linhas de Força*”: dançares “gengibreiros” reterritorializados pela afrocentricidade está sendo tecido como um **ensaio** acadêmico-literário carregando o título da composição coreográfica, “Linha de Força”, flexionado no plural oportunizando a possibilidade de trazer tal composição solística como condutora das investigações, memórias e problematizações. Com este exercício dissertativo com pitadas de caráter ensaístico, pretendo pesquisar, (re)conhecer e problematizar os detalhes metodológicos, poéticos e teóricos que balizaram e balizam o trabalho de ensino, pesquisa, extensão e criação artística inspirada nas manifestações populares afrodiáspóricas e indígenas realizadas pelo *Grupo Gengibre* (2005 – 2012), justificando a utilização o termo “gengibreiros” no subtítulo remetendo às metodologias de tal coletivo colocadas a baila como objetos de exposição, apresentação, análise e crítica.

“O **corpo**, nessas tradições, não é portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural”.
(MARTINS, Leda, 2003, P.78)

“[...] o **ensaio** com seu caráter livre e pessoal que não se prende a regras pré-estabelecidas e não é puramente teórico nem puramente literário, trazendo para seu campo a subjetividade, através da qual transparecem as visões do ensaísta, que sem buscar a imparcialidade traz para o texto suas experiências pessoais ao mesmo tempo em que mantém firme seu papel de intelectual.”
(BUBNIAK, 2017, p. 201)

O *Gengibre* fundado entre 2004 e 2005, nasceu e cresceu no campus principal da Universidade Federal de Viçosa-UFV/MG, na pequena cidade da Zona da Mata mineira, sob orientação da profa., hoje doutora, Carla Ávila, o grupo era um espaço-corpo-coletivo que subvertia a lógica patriarcal, vertical, monocultural de fortes ares do agronegócio que rondavam a atmosfera daquela que havia ganhado prestígio como Escola Superior de Agronomia. *Gengibre* subvertia inclusive seu micro espaço, o Departamento de Artes e Humanidades- DAH.

O nome **Gengibre** se deu, além do constante chá e cafezinho com bolo nos encontros teórico-práticos às sextas pela manhã, devido à característica rizomática desta saborosa especiaria. “No rizoma, podemos entrar por qualquer lado, por qualquer raiz; nos desconectamos e conectamos com qualquer talo alimentador de possibilidades e discussões. Não há uma centralidade, nenhuma unidade suposta, é a multiplicidade por excelência”. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p.10).

A “multiplicidade por excelência” fazia do *Gengibre* um grupo interdisciplinar de ensino, pesquisa, extensão e criação em Dança que mesmo registrado institucionalmente como projeto de apenas extensão vincula-se à outros tantos propósitos, assim como o ligava ao departamento citado e ao Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UFRV, mas expandia seus territórios de atuação convocando a parceria com discentes de diversas graduações, como: Ms. Jaqueline Zeferino (Ed. Física); Lara Machado; Felipe Luchete e Ellen Araújo (Comunicação); Nathália Oliveira; Piquerobi de Souza (Economia); Ms. Ananda Deva (Dança); Ícaro Silva (Geografia); entre outras. E, docentes parceiras- aliadas(os) como: Dra. Isabel Cristossomo (Geografia); Dra. Kátia Fraga (Comunicação); Ms. Antônio Oliveira (Geografia). Consturando prático e teoricamente a concepção de **rizoma**.

Rizoma é uma espécie de raiz que está em metamorfose constante, transformando se em outras raízes, desconectando eixo, transformando-se ou não de seu se ela mesma um outro eixo, para que dela saiam outros rizomas [...].(ÁVILA, Carla, 2007, p. 27).

O grupo ampliava suas conexões com o território, com as diversas áreas da universidade e



Ilustração: 01. **Gengibre**. Foto: c.f. lista ilustrações.

*Sinto o meu corpo como um rizoma. **Rizoma** esse que se conecta com minha dança e meus ancestrais, na qual as histórias dos meus antepassados não tem um início nem um fim, mesmo se separando continuará crescendo onde estiverem, a essa distância existem uma rede de conexão trazendo uma resistência e reinvenção da essência de minha ancestralidade. Portanto, necessário se reconectar ao passado. (SILVA, Janailza, 2018, p.10)*

privilegiava a parceria para além das fronteiras do campus. Parcerias, vivências, cafés e broas com a comunidade circunvizinha da UFV forneciam sentido às pesquisas, propostas, oficinas, documentários e danças do *Gengibre*.

O interesse das *Gengibreiras* não era inscrever-se naquela paisagem como pesquisadoras que falam sobre os grandes feitos de reexistência das(os) guardiãs da memória e das motrizes artístico-culturais daquela região, e sim, dialogar com as(os) protagonistas/agentes de tais saberes ao sentir o barro entrando nos dedos dos pés e pisar junto com as congadeiras(os), com os reisados, benzedeiros, sindicalistas, ativistas, agricultoras, aquele território concreto, os tantos territórios simbólicos, assim como adentrar as paisagens físicas tanto quanto as paisagens poéticas e sonoras. Havia a pretensão de fazer do grupo o núcleo disforme com diversos braços/troncos/raízes que não concentra-se energias, ações e propostas, mas expandisse.

Um rizoma não começa nem concluir, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, interser, Intermezzo. Os rizomas ainda podem ser transformados para outros territórios distantes de seu caule, que continuará crescendo. Ou seja, mesmo passando por uma desterritorialização, territorialização ou reterritorialização, ele não se esgota, continua se recriando e possibilitando novos rizomas [].(ÁVILA, Carla, 2007, p. 27)

Os congados de Airões, São José do Triunfo, Ponte Nova, eram inspiração e também protagonistas da parceira citada, assim como, os agricultores(as) agroecológicas, os poetas e músicos de Espera Feliz/MG e Pedra Redonda. Os Grupos Afro pertencentes de quilombos urbanos de Ponte Nova, “Ganga Zumba” e “Herdeiros do Banzo”. As(os) indígenas da etnia Puri. E, a família de violeiros, “*Família Guiga*”.

É interessante destacar que os rizomas são também subterrâneos, ou periféricos, ou seja, crescem sob a terra, lançados e esporadicamente para fora dela, para que se crie novos rizomas, podem também ser transformados por intermediários (abelhas, ventos e outros) e se reorganizar em troncos de árvores ou em outras superfícies, enraizando subterraneamente de novo. (ÁVILA, Carla, 2007, p. 27).

Seu caráter subterrâneo e periférico me faz lembrar o quão diferentes éramos com todas aquelas



C.f. TRIVELATO, Ananda. Memória em dança no Vai e Volta: um olhar sobre o Baile dos Guigas. Viçosa/ Minas Gerais: UFV, 2017. (Dissertação de Mestrado; Orientador: Dr. Ângelo Assis).

metodologias e práticas contrastantes com o contexto conservador e ambientado no agronegócio denunciado páginas anteriores. E a potência da criação de novos rizomas e transformações, me emociona ao lembrar do *Grupo Afro Ganga Zumba* avançando em projetos de capacitação de fomento estadual, federal e ampliação de sua sede. Além da criação décadas depois de Grupos ‘parentes’ como o *Mandi’o*, o *Aldeia Mangue*, o *Micorrizas* que serão brevemente apresentados nos próximos capítulos.

Porém o grande estopim do grupo se deu com a incisiva solicitação-convite de Seu Pedrinho Sr. Pedrinho

*“E o Gengibre na nossa vida e a **Carla** na nossa vida?”*

A Carla na nossa vida foi um renascer das cinzas. Foi um momento muito difícil no Ganga Zumba e ela veio para ser o nosso espelho, igual ela mesma falou; que ela não veio para fazer nada para nós, ela veio para ser o nosso espelho, para mostrar para nós a nossa capacidade especial, o potencial que a gente tinha.

Tanto que no grupo formamos uma dança com os gestos e trabalhos dos nossos ancestrais no cafezal. Foi através dos movimentos de nossos ancestrais, do rachar lenha, do apanhar o café, da sopra do café, da sopra do arroz, de cantar cantoria de trabalhos de nossos ancestrais. Foi assim, foi o nosso renascer que a Carla foi muito boa para nós juntamente com o Gengibre.

*O Gengibre veio para fazer a diferença no Grupo Ganga Zumba. Foi muito bom e gostoso poder participar, poder colaborar e receber o conhecimento e saber que eles levaram o conhecimento. **Foi uma troca de saberes, uma grande troca de saberes.***

Para falar de Carla... ela foi encontrada numa situação um tanto complicada num momento complexo do grupo Ganga Zumba.

*Fui procurar escolas dentro da Universidade num momento de desespero, procurando uma saída para o problema e consegui encontrar a Carla Ávila, ainda quando o departamento dela, no início da faculdade de dança, numa casinha pequenininha e ali nós ficamos nos conhecendo, ali conversamos um pouco e ali eu pedi a ela uma ajuda, pois naquele momento que a gente tava vivendo era um pedido de socorro; para ver **o que poderia ser feito para a gente dar continuidade em nosso trabalho**, devido a tantos problemas que acontecia naquele tempo.*

*E daí conhecemos Carla Ávila. **Sempre sorridente**, muito simpática, muito prestativa, muito receptiva. Nós conversamos, nos entrosamos e aí ela veio a Ponte Nova/MG, conhecer o grupo aqui.*



Imagem 07. **Carla Ávila** e Aline SerzeVilaça(eu). Foto: **Revista Contemporâneos**. Disponível em: www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/carla.pdf
Acessado em: 2019.

*Fui editora assistente da **Revista Contemporâneos** de 2009 a 2011. Publicava poemas, ensaios, críticas e entrevistas. A entrevista com a querida Carla Ávila foi realizada em 2009. Bem no começo de nossa amizade, ensinagem e gengibragens.*

E daí nós começamos a participar de um projeto chamado Gengibre.

*O Gengibre foi nossa vida um momento de muita expectativa e de muito crescimento, quando surge para nós um momento maravilhoso, **que além do trabalho que era feito na nossa sede foi o projeto Rosarina, foi espetacular, daí veio outros projetos como Terra Preta**; sempre com orientação de Carla que para nós não é uma professora, é uma amiga, e assim viemos, crescemos e ela passou a ser uma pessoa muito especial, muito da família. E a gente via nela uma mãezona no meio de tantas pessoas mais velhas do que ela, pelo carinho e pela atenção e pelo momento que a gente vivia ela precisava dar pra gente um apoio e ela deu o ombro e o colo dela pra gente poder mudar aquele momento.*

Foi um momento muito espetacular com o Ganga Zumba, Gengibre e Carla Ávila, se misturam, é uma coisa só.

*E ainda dentro do Rosarina fizemos apresentação em Viçosa-MG e ela achou melhor **trazer para Ponte Nova para o nosso grupo ser reconhecido para continuar nosso trabalho**, e aí ela achou melhor mostrar o trabalho em Ponte Nova e trouxe para Praça Palmeira, onde nós fizemos uma apresentação, foi maravilhoso”*

*Pedro Gama Catarino, Ifigênia Catarino e Mariana Nzinga
Ponte Nova, MG – Abril de 2018. (In: ÁVILA, 2018, p.182-183)*

Além de narrar às formas de Arte, de propor, de procurar, de conceber, não só o que pretendia ser Arte, mas o que se enunciava como ensino, pesquisa, extensão e criação, espero que as páginas que seguem possam problematizar e apresentar o “como”, analisá-lo e criticá-lo com lentes emprestadas da Afrocentricidade e/ou do Afroperspectivismo, procurando saber se tais práticas levam também a fazeres antirracistas, ativistas e, ao enegrecimento pessoal e acadêmico.

Isso porque, conforme será partilhado com mais atenção no Capítulo I, uma das minhas inquietações centrais era: “mesmo discentes, docentes, artistas, intérpretes, cantores(as), pesquisadores(as), mesmo esse diverso coletivo se encontrar em estado de paixão em relação às manifestações negras populares e seus protagonistas, tal encantamento que levava à aprofundamentos histórico-artísticos sobre tais fenômenos e grupos, não garantiam práticas antirracistas e/ou comprometimento com ativismos”.



Imagem 09.
Logo do Grupo Afro Ganga Zumba.
Foto: site FOMENE.

Estou a questionar e pensar que tais citados estados de paixão e encantamento não levavam, não garantiam transformações radicais e/ou revolucionárias daquela realidade, território, grupo que se entrara em contato e modificara a dinâmica.

E, talvez tão sério quanto, este viver/conhecer/aprender os encantamentos das manifestações populares e seus protagonistas, a princípio por fins artístico-antropológicos, não pressuponha modificações/transformações radicais de cunho antirracista no intérprete-pesquisador(a).

Veja, é uma questão e tanto. Um incômodo e tanto.

Ao longo dos capítulos e diversos subitens deste reencontro dissertativo com o *Gengibre*, espero que ao menos essa inquietação apresente à vocês a intensidade de sua origem.

Qualificação e seus percalços

Parei para comprar água, deixei meu olhar se perder um tanto ali à frente e ao redor. Calor escaldante costumeiro no Vale do Paraíba, região em que a pequena cidade de Aparecida do Norte encontra-se e onde foi construída com suntuosidade e devoção a Basílica de Nossa Senhora Aparecida, padroeira de um Brasil de outrora, aparentemente, de população que professava de maneira massiva a fé e as doutrinas católicas.

Enquanto observava meu pai, minha irmã e minha mãe seguindo a caminhada, onde seus passos distanciavam-se do meu foco e os aproximavam da citada igreja, voltei a me perguntar em silenciosa angústia particular: “Porque estava com tanta dificuldade para escrever esta segunda **dissertação?**”

Pois bem,

O que aquele ambiente remetia?



Imagem 10. “Promessa dela. Promessa Nossa!!!” Aparecida do Norte/SP. 2019.
Foto: acervo pessoal da autora.

dissertação

a primeira intitulada: *“Diz!!! Jazz é Dança”*: *estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica*; foi defendida em 2016 no Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do CEFET/RJ, sob orientação da professora Dra. Elisângela de Jesus Santos.

OBS. Estou diluída no texto, o que provavelmente gerará dúvidas e curiosidades, mas nos próximos capítulos mais do que vivi e senti será partilhado.

Retorno à Aparecida, a eterna repetição das rotinas. A incansável profissão de fé. A reatualização de votos, promessas, sacrifícios, sonhos, devaneios, culpas, escolhas. O refazer de gestos que buscam conforto e garantem a retomada do velho, distante, conhecido e desconhecido lugar da repetição. A retomada de tradições familiares que “são porque são”, e por assim ser, sabe-se que é um tanto “melhor que permaneçam assim”.

Conseguir sincronizar tempos contemporâneos e conciliar uma viagem em família carregava as hipersensibilidades dos baús das memórias individuais em conflituoso diálogo com as memórias daquele pequeno coletivo de pai (Valdir Vilaça), mãe (Lélia Serzedello), irmã (Liz Vilaça) e eu (Aline Vilaça).

Expectativas da viagem, logísticas, programação, divisão dos quartos, negociações com a intensidade do escolhido/forçado convívio rápido, passageiro, com ar de férias e sabor de eterno.

Ah, quanta sensibilidade.

E na imensidão destes e de outros pensamentos/sentimentos que, ao vê-los caminhando, fui mais uma vez entendendo que a dificuldade desta dissertação não está em ser primeira ou segunda, em ser dissertação ou monografia, em ser em Dança, em Artes Cênicas ou em Culturas Populares. O que tem sido absolutamente difícil e protagonista de relutância (in)voluntária, é o fato que trata-se de um hipersensível revisitar de memórias familiares, individuais, coletivas, acadêmicas, históricas, étnicas e raciais.

É um complexo apanhado de tempos que se cruzam, cenas que se interpelam, histórias que se sobrepõem, vivências que se completam. Um audacioso compêndio de sonhos que se resignificaram, frustrações e medos que foram superados, solapados e/ou escondidos e, tudo isso fundamentado pela saudade. Tudo isso envolto por vozes, sorrisos e lágrimas de muitas pessoas que dançaram esse caminho comigo em trechos distintos e épocas das mais diversas.



Imagem 11. “Promessa dele. Promessa Nossa!!!” Aparecida do Norte/SP. 2019. Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 12. Aline Vilaça e Zé Duga Vilaça. Batizado em Aparecida do Norte. (aprox. 1990). Foto: acervo pessoal da autora.

Parece que tem um recorte temporal, de 2008 à 2018. Parece que há territórios selecionados por serem mencionados com mais frequência, Viçosa/MG e Aracaju/SE. Sabe-se também que os sujeitos da pesquisa serão os diversos métodos que orbitam em torno do *Grupo Gengibre*.

Durante esta década citada, morei em Viçosa/MG, Lisboa/PT, Ouro Preto/MG, Rio de Janeiro/RJ e Aracaju/SE, alguns detalhes desta saga das oito cidades estarão no capítulo III, pois os territórios e as relações construídas nas mesmas foram inspiração em vários processos criativos e metodológicos que serão apresentados.

No ano de 2016, em Aracaju/SE, diante do mar de Atalaia terminei de escrever a dissertação brevemente citada na lateral direita páginas acima. Mudei para esta capital nordestina depois da aprovação no concurso federal simplificado para docente em regime de substituição no **Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe**. E foi neste curso de ensino superior que pude reencontrar métodos e poéticas gengibreiras ao ser desafiada a ministrar disciplinas como: *Africanias, Africanidades, Pedagogia e Dança, Dança e Etnia*; a opinar na reformulação de ementas de componentes curriculares como: Extensão e Dança; Cultura Brasileira; e a bela oportunidade de construir junto das colegas de departamento, Ms. Bianca Bazzo Rodrigues e Ms. Jussara Rosa Tavares e das discentes do curso o **Projeto de Extensão Aldeia Mangue**.

Dentre mangues, restingas, mares, rios, brejões. Com sabor de mangaba, sururu, meladinha. Ao som de Sambadas, Pareias, Reisados e Aboios, as disciplinas e o *Aldeia Mangue* me levaram até o *Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares-PPGCult* e, ao desejo de propor questões, sistematizar e criticar métodos, paradigmas e aportes que ascendem (também) de Gengibre.

O texto que será escrito em primeira pessoa, pois é construído por uma pesquisadora-intérprete e participante, terá momentos em que será narrado em terceira pessoa do plural, pois à minha voz ousarei somar vozes de outras parceiras de campo, de **oralitura** (MARTINS, 2000) e literatura específica e/ou

Curso de Licenciatura em Dança/UFS e Projeto de Extensão Aldeia Mangue, estão provisoriamente em Aracaju/SE e não no campus principal da universidade situado na cidade São Cristovão/SE.

MARTINS, Leda Maria. A **oralitura** da memória. **Brasil afro-brasileiro**, v. 2, p. 61-86, 2000.

adjacente.

As referências de citações no corpo do texto seguirão o padrão ABNT (SOBRENOME, ano., p.X), no entanto, para afirmar, valorizar, combater o sexismo, inclusive dentro da academia, além de colocar foco sobre a presença feminina, usaremos a fórmula de referência acrescentando o primeiro nome da autora. *Por exemplo:* (VILAÇA, Aline, 2016, p.x).

Personagens, ensaios-coreográficos, solos, espetáculos, oficinas, relatos de campo, memórias, lembranças, *insights*, hipóteses interpretativas, trechos de entrevistas, canções, poemas, citações dos diários de bordo, relatos do memorial ancestral, fotos, imagens, *link* de vídeos, clipes e músicas, mandalas, imagens, pedaços de documentos, jornais, revistas, interpelarão o texto/dissertação.

Tais enxertos ora estarão no corpo do texto e em muitos outros momentos estarão nas colunas situadas na margem direita destas páginas que compõem essa dissertação, *em itálico*, ou em fontes diferenciadas e coloridas, ora em tom mais pessoal afetivo, ora em tom informativo. E, talvez, esse alargamento de possibilidades imagéticas e poético-complementares que justifique o formato horizontal destas páginas. Complementos do texto central com explicação na lateral terão **uma palavra em negrito e colorida** que estará neste texto central e na lateral também. Ideal é a leitura em *pdf*, em um programa que lhe permita acrescentar comentários, identificar as cores e escrever e desenhar nos espaços possíveis em toda a folha. Mas caso você esteja com uma versão impressão em preto e branco as palavras em **negrito** e em *itálico* lhe ajudarão a identificar os diálogos entre texto e bordas.

Em uma tentativa de ampliar o território da escrita, ampliar as entrelinhas, o campo de visão, de sensações, reflexões, fornecer espaço a ser significado pelo leitor(a) que pode usar tais laterais para escrever, acrescentar lembranças, desenhar, inserir poemas, músicas.

Enfim, bordas para transbordar...

“O que fazer?”

Bom,

“O que fazer? Chorar? [...]

Se o obstáculo está na frente. Contorne-o”

Este prefácio era para ambientar, situar como penso-sinto tudo que será proposto. Mas acima de tudo era um prefácio e não uma introdução. Uma sincera partilha dos momentos em que entendi algumas das dificuldades subjetivas deste reencontro, deste lembrar, deste dissertar.

Acreditava que a natureza da dificuldade encontrava-se não apenas na constatação que: falar do Gengibre era falar de mim. Mas, tornou-se intensamente complexo porque falar do Gengibre era falar do “como” fui interpelada radicalmente por novas formas de existir, perceber, ser, criar, estudar e conviver. “**Caminhos de volta**” que evidenciaram a saudade de tudo que não vivi. Saudade de Minas, saudade de África, saudade de Duga e dos seus...

A saudade da ancestralidade africana é o sentimento de ter sido arrancado de sua terra e dos seus pelo discurso da razão e da fé moderna. É uma saudade guerreira preta de luta, pelo fato de ter sido arrancado de sua terra e ter que se reinventar em terras alheias. (SANTOS, 2014, p. 23)

No final de novembro de 2018 tive a incomensurável oportunidade de fazer a abertura do show de **Mateus Aleluia** durante a noite de encerramento do *Seminário Internacional Experiência de Liberdade no Mundo Atlântico*, promovido pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e, nesta ocasião ouvi a resposta para meus medos, anseios, dúvidas.

O grande mestre *Tincoã*, Mateus Aleluia, entoou: “*Como água, como água, [...] siga sempre*”.

Chorar?

Sorrir?

De veras,

Sempre seguir

Como a água,

Como a água,

Serpenteando,

Se o obstáculo está na frente

Contorne-o

Por cima,

Por baixo,

Ou pelo lado,

Mas siga sempre!”

(Mateus Aleluia, 2018)



Imagem 13. Amália. Nohora. **Mateus Aleluia**. Aline Vilaça. Cachoeira/BA. 2018. Foto: acervo pessoal da autora.



*E a minha fé,
E sentir
A liberdade,
Da lembrança
Do que é"*

Imagem 14. **Quero ouvir a liberdade**¹. Foto: Roberta Monteiro (2009).

¹ Versão em português da canção principal do musical *Aida, da Broadway*. Composições e arranjos de *Elton Jones*.

Duga

“Da raiva ao deboche
Sou Abusada e fui Abusada
Fugida porém encontrada em mim
Estou Acima de todos e com direito

Olho como se procurasse
Mas com o olhar de onça
Que fura sua presa
Como no desejo da mulher
Que de tanto temer já passa a odiar
E aprende a defender-se
Minha alma só sorri se a sua morre,
Faço só o que quero
Não me importo de não ter calcanhar
Já não tenho coração
desde a primeira vez que gota do meu sangue
tuas mãos derramaram

Perco o medo e desatino.
Saí! Agora sou livre,

Fugi!”

(VILAÇA, Aline, 2008)

“Dizem que eu reaparecia.

Dizem que podia ser feito de tudo, mas eu fugia. Como? Talvez por meio de forças negativas.

Dizem que eu tinha um F cravado nas costas.

De tanto sofrer parece que comecei a fazê-los sofrer sofrer. Dizem que depois do abuso, passei a abusar.

Dizem que eu lutava com quem ou quantos fossem. Mas, isso tudo, "dizem"!

A verdade é que sou Duga, ex-escrava do sinhô, atual escrava da fuga, guerreira de nascença, corajosa devido à vida. Em meu corpo ferido e marcado carrego tudo que tenho, nos meus calcanhares as marcas dos ferros que me prendiam, nas costas um F, marcada feito gado pelo último com que me deitei, pobre ordinário, abusou e foi seduzido, perdeu "A" escrava, assim como perdi meu coração ainda menina quando a primeira gota de meu sangue foi derramada, lá longe, em outra fazenda, atrás das verdes montanhas mineiras, a primeira que me tirei, onde tiraram minha mãe, submissa e sonhadora que nem conheci.

*Tanto faz. Sou sozinha, livre, não tema; **eu fugi!***

*Tenho raiva dessa situação absurda, não é a vida que castiga é: **você.***

Mesmo nesse desassossego, trago em minhas vestes a cor da paz, minha cabeça sempre protegida por um lenço, minhas mãos livres para lutar. Meu olhar é firme feito de onça, sensualmente debochado e nele me revelo mulher.

(VILAÇA, Aline, 2008) *Diário de Bordo



Imagem 15. **Solo Linha de Força**. Imagem: Acervo pessoal da autora. Aprox. 2011.

Minha realidade é a dor, só conheço o sofrimento, na fuga não há alegria e sim mais medo.

Não medo de você, mas medo de permanecer com o F nas costas, com a dor na pele, com a guerra no olhar, sem alma, sem coração, sem paixão.

Depois da última fuga passei a ser escrava de ganho na vila.

Não tenho dono, trabalho pra quem quero, na hora que quero, como sou perseguida, não fico mais de uma semana em uma vila, quem me queimou F ainda quer ver meu couro dilacerado no tronco.

(VILAÇA, Aline, 2008)

EXPLICO:

Duga é a fusão das histórias de

Dona Quininha, mestre congadeira

de Ponte Nova/MG. Com as histórias,

memórias, afetos que guardo e partilha

com a minha família, do meu avô

José das Neves Vilaça,

conhecido como

Seu Zé Duga.

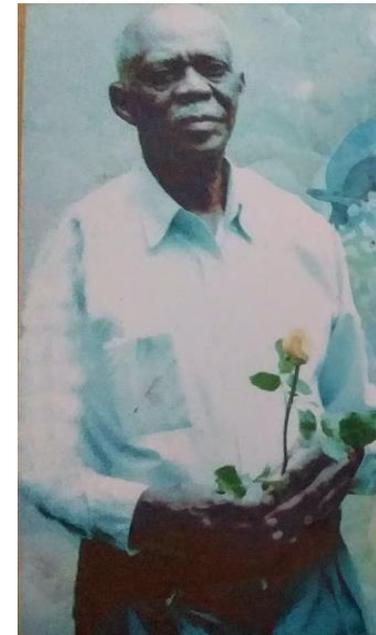


Imagem 16. **Dona Quinha.**

Imagem 17. **José das Neves Vilaça.**

Foto: livro Africanidades

Foto: Acervo pessoal da autora.

*"Dizem por aí
que eu fui
ESCRAVA,
que fugia da fazenda
que fosse,
do sinhô que fosse,
que tive
um "F"
quemado nas costas,
um "F" QUEMADO
nas costas"*



Imagem. 18. DUGA. "Diz que tinha um F". Viçosa/MG, 2009. Foto: Reyner Araújo.

Em 2008, quando ainda estudante de bacharelado e licenciatura em Dança na Universidade Federal de Viçosa, na zona da mata mineira, no sudeste do Brasil, tive a oportunidade de cursar as disciplinas *Danças Brasileiras I, II e III*. Morando a mais de 700 km da casa dos meus familiares, começando a transição capilar² e continuamente sendo exigida pela então diretora do *Grupo Gengibre*, Dra. Carla Ávila, a tirar definitivamente as sapatilhas e buscar o meu movimento com sabor/saber de liberdade e intenção de autoconhecimento e afirmação étnico-ancestral. “O Grupo Gengibre atuou com focos nos discursos e (re)existências das matrizes populares e/ou afro-brasileiras ao processo de esfacelamento identitário a que estamos expostos em tempos de globalização [...]”. (ÁVILA, Carla, 2016, p. 177)

Atravessada por todas aquelas novidades de autotransformação, comecei a agregar valor simbólico e reflexivo a minha escolha inicial de sair do interior de São Paulo e ir até Minas Gerais buscar a minha negritude.

Assim, enquanto construía personagens, experienciava dolorosos e fascinantes laboratórios cênico-criativos, pesquisas, teorias e espacialidades, vivenciava o café com broa nos terreiros de Congado guiada pelos “guardiões da memória” passei a compreender e elogiar a potência da “**Tradição**” como assim descreveu Mestre Didi na citação acima, passei a me dedicar a ressignificação das **memórias** individuais e coletivas para além de publicizar o rico patrimônio material e imaterial afrodiaspórico que temos, mas para a composição do gesto dançado, estético/ético que é emancipador,

“[...] quando falo de **Tradição** não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas a anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores”. (SANTOS, Deoscoredes M dos., *apud* SANTOS, Inaicyrá, p. 134)

“A **memória** imaterial dos povos primitivos⁶ é a grande responsável pela formação da identidade, pelo corpo e cultura brasileira. Registrá-la e estudá-la serão sem dúvida auxílios nos processos reflexivos em busca de uma nova compreensão e diálogo com nossos múltiplos contextos globais e locais em tempos de contemporaneidade. Aliado a essas justificativas, o objetivo desta reflexão contempla os aspectos expressivos e simbólicos das danças populares brasileiras e suas itinerâncias e inter-heranças no processo de criação em dança contemporânea. [...] ajudando-nos a compreender melhor, nossos hábitos, e nossa própria cultura valorizando as nossas diversidades”. (ÁVILA, Carla, 2007, p.19)

² Transição capilar: atualmente muito discutida, é o processo de deixar o alisamento dos cabelos naturalmente crespos e, tem grande valor simbólico-sensível e político para o empoderamento da negritude.

⁶ O termo “primitivo” utilizado na citação é um exemplo dos termos/conceitos que ao longo dos anos fomos politicamente transformando. Este, deixamos de usar, pelo contexto eurocêntrico e opressão que ele historicamente carrega. Outros tantos, termos/conceitos foram aderidos, trocados, modificados, ressignificados. E estas mudanças estratégicas farão parte da pesquisa deste projeto.

autoreflexivo, impregnado de memórias, portal que des-cobre ancestralidades, autoestima e consegue cenicamente ampliar o diálogo e indissociabilidade entre ensino, pesquisa, extensão e criação artística.

O “*Grupo Mandi’o*”, fundado em Dourados, cidade do Mato Grosso do Sul revela-se como projeto de extensão vinculado à Universidade Federal de Grande Dourados, dirigido pela pesquisadora-bailarina-doutoranda Carla Ávila, hoje coordenadora do Curso de Artes Cênicas da instituição sul matogrossense citada, e irmão método-ideológico do “*Grupo Gengibre*”.

A palavra Mandi’o tem sua origem nas línguas da família linguística tupi guarani, e significa mandioca, tubérculo nativo que é base da alimentação da população indígena kaiowá assim como de grande parte da população brasileira. Nós, Mandi’o, temos a metáfora do rizoma como inspiração, e por isso nos vemos plantados na terra sul-mato-grossense, imersos na cultura e arte regional e ao mesmo tempo nos desdobrando em múltiplos olhares artísticos, que perambulam entre a cultura popular brasileira e a arte cênica contemporânea. (sítio do Grupo Mandi’o³)

Dentre restingas, mangues, rios, mares, no nordeste do Brasil, no estado de Sergipe, na capital Aracaju foi elaborado na Universidade Federal de Sergipe-UFS, dentro do curso de Licenciatura em Dança, o *Projeto de Extensão Aldeia Mangue* do Departamento de Dança da UFS, sob coordenação das professoras Ms^a. Bianca Bazzo Rodrigues, Ms^a. Jussara Tavares e Ms^a. Aline Serzedello Vilaça. Em um contínuo de pesquisas e ações diretas na comunidade através da vivência *in loco* e criação artística. É interessante ressaltar que o projeto de extensão foi criado alinhado ao desejo e procura dos(as) discentes do curso de continuarem imersos nas metodologias artístico-educativas, ativistas e inspiradas nas potências estético-éticas das culturas populares e seus guardiões, desenvolvidas em disciplinas como: *Extensão e Dança; Africanias; Africanidades e, Cultura Brasileira*.

Nos anos de 2017 e 2018 o projeto desenvolveu trabalhos no Quilombo Brejão dos Negros, especificamente no Quilombo Santa Cruz, na cidade de Brejo Grande, em parceria com o *Projeto Memorial Brejão dos Negros: resgatando nossas raízes*, presente na Escola Estadual Maria Amélia. Em

“A ancestralidade enredada no movimento da cultura traz outras **epistemes** para os redemoinhos da ação política”.
(SANTOS, Luis, 2014, p. 80)

³ Sítio do *Grupo Mandi’o* – Disponível em: <https://www.mandio.com.br/o-grupo> Acessado em: 2017.

articulação direta com as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, em comprimento e comprometimento com a Lei federal de nº 10.639/03 e, com as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica.

Objeto das discussões serão as metodologias que permeiam estes grupos. No entanto, a atenção central será ao *Grupo Gengibre*, pois é a ele que primeiro estive vinculada. Terei a oportunidade nessa dissertação de analisar e sistematizar **epistemes**, paradigmas, métodos que permeiam estes grupos desde minhas memórias e memórias de integrantes destes grupos.

O Grupo e/ou o seu fazer vincula-se a dois grupos de pesquisa registrados na CNPq, a saber: (1) *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Rituais e Linguagens: a Elaboração Estética* (IA-Unicamp/SP) dirigido pela profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos; (2) *LAPETT- Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades* (ECA-USP/SP) coordenado pela profa. Dra. Sayonara Pereira.

No entanto, mesmo com esforços institucionais e acadêmicos de solidificar e publicizar este fazer outro em Dança e Artes Cênicas, todo esse processo sensível e transformador, atento aos contextos “globais e locais”, em diálogo com a contemporaneidade que muito nos exige ao relativizar valores e dissolver fronteiras, permanencia marginal dentro da universidade, do departamento, do curso e da indústria cultural. Nosso fazer pautado na ancestralidade, na diversidade de *corpus*, gestos e saberes, permanencia tão periférico, subjugado e marginal quanto às manifestações culturais populares e seus agentes que investigávamos e amigos fizemos/fazíamos.

Estava nítido, novamente um dos efeitos do eurocentrismo nos currículos das instituições de ensino no Brasil. Diante disso, a partir de 2011, passei a ampliar os estudos convocando autores e autoras que muito se dedicaram aos estudos das relações étnico-raciais. Como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Petronilha Silva, Nilma Lino Gomes, Luiz Silva-Cuti, entre outros. Até que em 2015 entrei



Imagem 19. *Molefi Kete Asante*.
(C.f. **Afrocentricidade**)
Fonte: asante.net

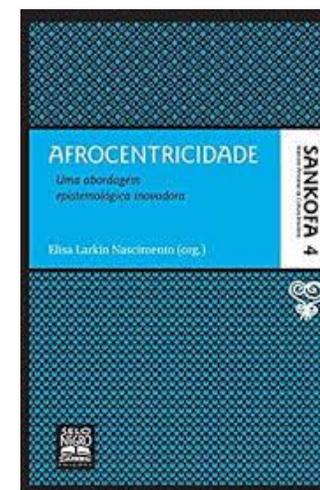


Imagem 20. Capa do Livro **AFROCENTRICIDADE**.
Foto: amazon.com

em contato com a pesquisa ativista através do professor Dr. João Vargas da Universidade do Texas em Austin, e pude aprofundar as leituras sobre a **Afrocentricidade**.

A “Afrocentricidade” associada aos dez princípios básicos, a saber:

1º Você e sua comunidade; 2º Bem estar e biologia; 3º Tradição e inovação; 4º Expressão e criação artística; 5º Localização no tempo e no espaço; 6º Produção e distribuição; 7º Poder e autoridade; 8º Tecnologia e ciência; 9º Escolhas e consequências; 10º Mundo e sociedade. (ASANTE, 1994)⁴

Para além destes princípios que profundamente dialogam com nossa matrizes, matizes e motrizes afrodiaspóricas, como por exemplo, as religiões de matrizes africanas, a afrocentricidade é apresentada como abordagem epistêmica a partir de outro território e procedimento metodológico para pesquisar e fora assim publicada por *Molefi Kete Asante*, professor da Universidade de Temple (Filadélfia, EUA) no artigo “*Afrocentricity: Race and Reason*” de 1994.

Os estudos afrocentrados de linhas como dos líderes/intelectuais dos movimentos *pan-africanistas*, *Nègritude* e/ou *Harlem Renaissance* e, que precedem a conceituação de *Assante*, podem e devem ser encarados como bases radicais que assim como pontuaram *Charles Finch II* e *Elisa Nascimento* (2009), precisam ser consideradas e também revisitadas.

Porém, o que não podemos perder de vista é que tanto adeptos à afrocentricidade, quanto os conhecedores e agentes afrocentrados fazem parte de um esforço intelectual militante em consciente movimento estratégico intelectual de combater o racismo e contínua transformação da condição sócio-econômica dos(as) negros e negras. Concomitantemente as lutas nesta guerra de ressignificar profundamente as diretrizes eurocentradas de construção, validação e publicização do conhecimento.

E é neste terreno doloroso acadêmico que a partir de um outro território em contínua reterritorialização que busco criar dança e diálogo com/para/através das manifestações culturais populares e seus protagonistas.

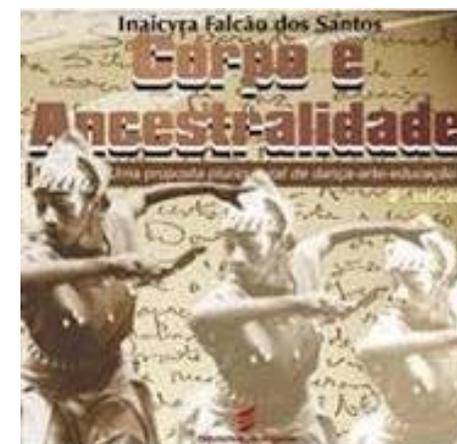


Imagem 21. Capa do livro “Corpo e Ancestralidade” de **Inaicyra Falcão dos Santos** (2006).

⁴ Tradução do princípios presente em: NOGUERA, 2010.

Para pensar a tradição africana brasileira e compor formas verdadeiramente expressivas na dança-criação artística, era necessário levar em consideração os valores da cultura em questão. Era importante perceber-la como celeiro portador de ideias, como agente de integração que pode estabelecer uma coerência; uma organicidade entre tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado possibilitando o enriquecimento da cultura e a atividade voltada para a educação. (SANTOS, Inaicyra, 2006, p. 90)

É importante frisar que: *Linhas de Força: dançares “gingibreiros” reterritorializados pela Afrocentricidade*, inserido na grande área “Cultura e Sociedade” e presente na linha de pesquisa “Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos”, tem como método de análise e crítica, uma questão chave, o ato de **“reterritorializar”**. Acentuando que o ato de territorializar remete ao trabalho de aplicação de significados a um determinado espaço. Construção essa envolta por lutas, disputas, concessões, acordos. Evidenciando assim, as tensões de tecer uma crítica que tende propor outros significados ao que já fora vivido, e construído de outra maneira.

As páginas que seguem pretendem investigar os detalhes metodológicos, poéticos e teóricos que balizaram e balizam o trabalho de ensino, pesquisa, extensão e criação artística inspirada nas manifestações populares afrodiáspóricas e indígenas do *Grupo Gengibre* (2004-2012; Universidade Federal de Viçosa/UFV), pincelando continuidades presentes no *Grupo Mandi’o* e, no projeto de extensão *Aldeia Mangue* (desde 2016 -) e das disciplinas *Africanias I e II*, os dois últimos vinculados ao curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe/UFS.

Nos três projetos foram observadas similaridades e descontinuidades que podem ser sistematizadas como desdobramentos e continuidades de importantes processos emancipatórios, antirracistas e contra-hegemônicos de ensinagem. Os quais, a partir de revisão bibliográfica, pesquisa de campo, entrevistas e aplicação de laboratórios artísticos, podem vir a estruturar um organograma com intérpretes-pesquisadoras e suas respectivas estratégias teórico-metodológicas, ressaltando-as como significativos nutrientes da pesquisa junto das(os) discentes que compõem o projeto *Aldeia Mangue* e cursaram a disciplina *Africanias I e II*, finalizando a tríade de aproximações, com as professoras da UFS

Proposta pluricultural de dança-arte- educação que ao atentar-se às tradições africano-brasileiras necessita apreender com profundidade as culturas em questão, buscando construir uma “base de expressão, dentro de uma perspectiva histórica, religiosa, artística e intuitiva”.

(SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

“O território
é o fundamento do trabalho,
o lugar da resistência, das trocas materiais
e espirituais e do exercício da vida.”.

(SANTOS, Milton, 2002, p. 10)

que ministraram a mesma. E assim, sistematizar um arcabouço teórico-metodológico-pedagógico e artístico.

A presente investigação qualitativa expõe-se também como pesquisa-participante, haja vista minha atuação como intérprete-pesquisadora e coordenadora/docente dos três objetos de pesquisa e, por apresentar-me como sujeito e agente desse estudo, convoco a “pesquisa ativista” (GORDON, 2007), não apenas para problematizar a não neutralidade das pesquisas científicas, mas para anunciar o ativismo acadêmico ao reivindicar a presença e ocupação das culturas populares, saberes e processos de construção de conhecimento afrodiaspóricos nos espaços formais de exploração e legitimação de conhecimentos.

Dessa forma, a dissertação leva o título da composição coreográfica ficcional que este ano completa dez anos, no plural, a centralizando como parte motriz das discussões propostas pela pesquisa, “Linha(s) de Força”, pretende **sistematizar** metodologicamente as metodologias do fazer Dança, do acessar ancestralidade, do produzir/vivenciar ensinagem, e o fará a partir de um outro *locus*⁹ ressignificado, ou seja, a partir de uma outra posição geopolítica, uma posição epistemológica e de escolha investigativa em coro com a Afrocentricidade (ASANTE, 1980).

As diretrizes artístico-teórico-metodológicas, principais, presentes nos três objetos de pesquisa citados, são: “*Corpo e Ancestralidade*” (SANTOS, Inaicyra, 2006), “*Bailarino-Pesquisador-Intérprete*” (RODRIGUES, Graziela, 1997), “*A composição em Dança na vertente da memória*” (RODRIGUES, Bianca, 2012) e “*jogo da construção poética*” (MACHADO, Lara, 2008).

Ao adentrar o universo das pesquisas antropológicas, sociológicas e das etnociências, de formas diferenciadas que serão exploradas durante as pesquisas, os três objetos de estudos fizeram investidas em autores(as) e conceitos como: etnocenologia (PRADIER, 1995), (BIÃO, 2008), (SANTOS, A., 2012); antropologia, pesquisa de campo, (LEVI-STRAUSS, 1973).

“SISTEMATICIDADE:

é característica da ciência o facto de abordar as suas questões de forma sistemática, isto é, ordenada, distinguindo o que é primário do que é derivado, sem deixar espaços em branco e **sem “dar saltos”**. Este traço inclui a exaustividade, ou seja, **a ciência esgota o seu campo de estudo.**” (RUIZ, 2016, p. 27)

COMENTÁRIO:

tal característica formal e canônica do ato de sistematizar dentro do universo científico institucionalizado, descrita acima, será questionada pelo fazer dançado e experimental das páginas que seguem. Haverá a pretensão da sistematização na mesma proporção da busca por fazê-la de forma subversiva, fragmentada feito a memória e poética feito o corpo.

No que diz respeito ao elogio às memórias e/ou observação da relevância de buscar nos guardiões **guardiões da memória** as histórias de resistência e reexistência que nos foram negadas com a mesma força que em laboratórios de criação buscamos nos(as) intérpretes provocar a erupção das memórias de pele, músculo e osso vinculadas às ancestralidades e pertencimentos identitários e étnicos, o *Grupo Gengibre*, o projeto de extensão *Aldeia Mangue* e as disciplinas *Africanias* utilizaram referenciais como: (POLLACK, 1989), (VON SIMSON, 2006) e (HALBWACHS, 2006).

No que tangenciava as discussões sobre cultura, culturas populares, apropriação, expropriação cultural e identidades eram revisitados: (BURITY, 2002), (LARAIA, 2002), (GEERTZ, 1989), (SANTOS, Boaventura, 2003). E, vale considerar que os esforços interdisciplinares dos três objetos a serem pesquisados e de seus sujeitos, ainda buscavam embasamento teórico ao esbarrar em discussões sobre mitos (CAMPBELL, 1990), arquétipos (JUNG, 2000), coabitar com a fonte (RODRIGUES, 2007), poética (LOUPPE, 2012), Arte (CHAUÍ, 2003), repetição de movimento (BAUSCH, *apud*, FERNANDES, 2007), história oral (DELGADO, 2010), alteridade (BETTO, 2010), tradição (SANTOS, Deoscóredes), (KRENAK, 2009), (OCTAVIO PAZ, 1982).

Árvore genealógica, memorial ancestral, entrevistas com familiares, diário de bordo, visitas a comunidades tradicionais entre outras, também compõem as estratégias metodológicas processuais dos objetos pesquisados.

Ora, o *Grupo Gengibre* se estivesse ativo estaria completando quatorze para quinze anos. O *projeto Aldeia Mangue*, quando menos esperarmos completará quatro anos e, se contabilizarmos a disciplina **“Extensão em Dança”** que o antecedeu, seriam quatro anos. E, se precisarmos utilizar as disciplinas também como evidência, poderíamos somar a década que separa o curso hoje, da fundação do mesmo enquanto curso de licenciatura em Dança da UFS. Digo isso, porque essa somatória de anos expressam razoáveis evidências junto das quais o estudo já se faria relevante.

No entanto, estes anos acumulados e/ou sobrepostos também podem vir a sinalizar maturidade dos

Guardiões da Memória

“Guardiões da memória” termo encontrado em Olga Von Simson, e dá título ao livro reportagem, trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Comunicação na UFV do Gengibreiro Felipe Luchette.

Extensão e Dança

C.f. RODRIGUES, Bianca Bazzo. Pisando no mangue: a cultura das catadoras/catadores de caranguejo no estado de Sergipe como poética na criação em dança. Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016. p. 718-728.

projetos e disciplinas. Assim como os parágrafos anteriores que provavelmente atestaram a existência de fundamentação teórica dos fazeres dos objetos e dos sujeitos envolvidos, possivelmente podem causar ao leitor desta dissertação ao menos uma dúvida. E assim, a forjo:

Haja vista a continuidade expressa em anos e o conciso arcabouço teórico, expresso na interdisciplinaridade e diversidade de autores(as), o que ainda poderemos problematizar neste estudo?

Quais os limites deste entrelaçar **rizomático** de conceitos, teóricos e metodologias? Será que todo esse emaranhado é de fato conhecido pelos intérpretes-pesquisadores(as) que passaram e fazem parte dos objetos a serem pesquisados? Será que na realidade sergipana tais conceitos, metodologias e explorações artísticas realmente produzem processos de ensinagem potentes com os(as) intérpretes-criadores(as)?

Eis que o problema dessa pesquisa vai se delineando.

Arrebatada pelos desafios de co-orientar um projeto de extensão e ministrar disciplinas imersas no universo das Danças Brasileiras, Africanas, Afrobrasileiras, Afrodiaspóricas sob perspectiva contemporânea e ficcional. Associado ao esforço de fazer jus às professoras da disciplina que me antecederam e garantir que os discursos estivessem alinhados e conteúdos ministrados em continuidade e acordo com as mesmas. E, absolutamente impactada pela expressiva maioria negra que compunha o corpo discente da disciplina e do projeto, determinada a **sulear** minha prática docente em esforços antirracistas, emancipatórios, em combate ao **epistemicídio**, anti-LGBT-fobias, de maneira militante, afrocentrada e feminista. Eis que fui interpelada pela questão:

“Professora, essa aula é de Danças Brasileiras ou de Africanias?”. “E qual a diferença com Africanidades?”

Parei, tentei retomar meu fôlego. Lembrei de fichamentos corrigidos sobre textos antirracistas, com reflexões dos discentes que ratificavam racismos. Lembrei de composições coreográfica que

Rizomático

Rizomático – refere-se ao importante conceito de rizoma encontrado dentre os *Mil Platôs* de Deleuze e Guatarri (2011)

Sulear

Busca de posição geopolítica contra-hegemônica. Dialoga com autores(as) que investigam Epistemologias do Sul (SANTOS, B., 2013. Vide também (NOGUERA, 2014)

reforçavam folclorismos congelados no tempo, impregnados de colonialismos e estereótipos nocivos.

Parei, tentei retomar o fôlego e me vi diante de, no mínimo, duas questões centrais: (i) Embora as disciplinas e projetos tenham elencados uma série de conceitos fundamentais, metodologias privilegiadas e autores(as) pilares para cumprir os objetivos específicos de ensino, pesquisa, extensão e criação, estaria de fato sistematizado o universo metodológico e teórico-artístico que sustenta tais fazeres dos objetos apresentados?

E, (ii) se caso, tais parâmetros conceituais e metodológicos forem sistematizados, isso basta para garantir respeito às culturas populares, efetivação de vivências de ensinagem contra-hegemônicas, e composição de processos artísticas antirracistas em combate ao **epistemicídio**?

Exatamente por não poder responder sozinha a estas questões que busco olhar o objeto de estudo junto das lentes e subjetividades dos sujeitos que serão entrevistados, assim como pretendo seguir transformando as práticas e métodos junto das intérpretes-pesquisadoras(es) que atualmente compõem o Aldeia Mangue-UFS/SE.

Vale ressaltar que nestes organogramas que apresentarão as teorias, conceitos e agentes/sujeitos disseminadores(as), intérpretes-criadores(as) e educadores(as) desse rizoma artístico-método-teórico-pedagógico estão: Carla Ávila (UFGD) projeto de extensão e criação, *Grupo Mandi'ó*; Laura Pronsato (UFV); Ananda Deva (UFV) projeto *Micorrizas*; Evanize Siviero (UFV); Renata Lima Silva (UFG); Luciane Ramos (Unicamp) projeto *Corpo em Diáspora*; Teodora Alves (UFRN); Denise Zenicola (UFF); Vera Athayde (OCA).

No entanto, mesmo conhecendo tal arcabouço e me propondo a ampliá-lo e investigá-lo mais a fundo, as questões que me tiraram do lugar ao ser interpelada por estudantes e intérpretes-criadores ainda persistem e acredito que exigem transformações. Ora, como enfrentar o epistemicídio de maneira sistemática? Como valorizar, pesquisar e ressignificar as culturas populares sem engessá-las em padrões antiquados? Sem

Epistemicídio

“[...] conjunto de estratégias que terminam por abalar a capacidade cognitiva das pessoas negras, que conspiram sobre nossa possibilidade de nos afirmarmos como sujeito de conhecimento, ou seja, todos os processos que reiteram que nós somos, por natureza, seres não muito humanos, e, portanto, não suficiente dotados de racionalidade, capazes de produzir conhecimentos e, sobretudo, ciência.” (CARNEIRO, Sueli, apud, EVARISTO, Conceição In: CARNEIRO, S. 2019, p.08)
Sobre Epistemicídio_C.f. (CARNEIRO, 2005; TORRES, 2010; RAMOSE, 2011; NOGUERA, 2014; e, VILAÇA, 2016.

datá-las em folclorismos subalternizantes e eurocêntricos? Como potencializar processos de autoconhecimento e valorização da **ancestralidade** dentro da Universidade?

Questões norteadoras como as que antecederam este parágrafo auxiliaram na identificação do problema da pesquisa, a saber: Como construir uma investigação metodológica sobre o método, sendo participante, ocupando lugares de poder/decisão nos projetos e disciplinas? E como fazê-lo sob uma abordagem pautada na afrocentricidade?

Talvez, a pesquisa ativista e afrocentricidade sejam a resposta...

A construção **metodológica** deste trabalho marca reflexões desencadeadas por dois processos composicionais de ordens distintas que se encontram sob a mesma perspectiva político-ético-estético-epistêmica e provavelmente a pesquisa revelará o encontro que também se dá nos arranjos e escolhas metodológicas. O primeiro processo é relativo à prática docente e o segundo aos laboratórios de composição coreográfica vividos, mediados, lembrados.

O grande tema desse trabalho parece ser as linhas, parece ser o dançar, a ancestralidade, os territórios de conhecimento e até mesmo os autores afrocentrados que pautam uma mudança geopolítica de leitura do mundo e de *locus* de onde se constrói conhecimento.

No entanto, esta dissertação nasceu e cresce desde o desejo de explicitar as escolhas teóricas, os caminhos reflexivos e as ferramentas metodológicas ora utilizadas pelo *Grupo Gengibre* e hoje reatualizadas e utilizadas no projeto de extensão *Aldeia Mangue* e nas disciplinas supracitadas.

Haja vista que os três grupos apresentados ao serem problematizados através de seus sujeitos, do porquê, para que e para que servem seus esforços artístico-método-pedagógicos, ousaram forjar que em seu cerne estava o comprometimento em, fortalecer processos de ensino-aprendizagem, ou ensinagem, que em sua complexidade consigam valorizar as culturas populares, des-cobrir a ancestralidade dos(as) participantes, compor processos artísticos atentos à ancestralidade, às reflexões sobre identidade, raça,

“A ancestralidade, nesses termos no diálogo com a geocultura, é compreendida como uma categoria feita da terra. Ela pode ser entendida como trajetória, pois traz os resíduos dos territórios de lutas e ação de justiças dos povos ameríndios e africanos.”
(SANTOS, Luis, 2014, p. 80)

“Ter **método** é saber correr riscos, saborear o risco de correr riscos, arriscar a certeza na roleta do imprevisível.” (SILVA, 2001, p. 44)

etnia e pertencimento. Ou seja, os processos e escolhas teórico-metodológicas são o grande tema e por assim dizer, o objeto desse estudo.

Este subitem pretende apresentar as metodologias elencadas *a priori* para este estudo que se dedicará a problematização e sistematização teórico-artístico-metodológica de três objetos que pertencem a um mesmo rizoma artístico-método-teórico-pedagógico. No entanto, vale lembrar que „ao sabor“ da pesquisa e pesquisar, outras opções e/ou escolhas metodológicas poderão ser feitas, haja vista a intensa participação de sujeitos de pesquisa que poderão influenciar consideravelmente o andamento metodológico e reflexivo do estudo. Neste sentido, objeto e sujeitos da pesquisa serão nutridos mutuamente, influenciando de maneira direta problematizações, análises e considerações da pesquisa. Por hora, seguem os métodos, cujos autores lidos para garantir a interpretação e instrumentalização no universo de tais abordagens metodológicas foram (MARTINS Jr., 2015), (MINAYO, 2001), (TRIVIÑOS, 1987) e (RICHARDSON, 1999). Subsequente aos métodos segue breve justificativa do uso dos mesmos:

A (i) *Pesquisa Bibliográfica Exploratória* nos auxiliará esmiuçar conceitos, situa-los sócio-histórico-culturalmente, encontrar o que já fora publicado sobre os temas que nutrirão a pesquisa e formarão o “estado da arte”.

Pesquisa-participante (ii) será nutrida pelos relatos partilhados pelos sujeitos da pesquisa em entrevistas semi-estruturadas que serão chamadas de “Áudio Partilhas” (iii) que serão transcritas e terão seus dados analisados buscando na categorização nutrir o objeto de pesquisa que fora vivido formulado pelos sujeitos e será revisitado e reanalisado por este estudo.

“Áudio Partilhas” porque estou geograficamente distante de grande parte das(os) interlocutoras(es) da pesquisa. E, assim, com muito carinho trocarei áudios via aplicativo de comunicação online (*whatsapp*), recebendo comentários, lembranças, questões de intérpretes que com-viveram com

os grupos e/ou as disciplinas, assim como parceiras(os) das comunidades em que atuei e/ou outras agentes desta metodologia atuaram.

A pesquisa é participante, pois além de apresentar este projeto, desde 2008 que estou envolvida (dentro e fora) com o *Grupo Gengibre* e suas metodologias e, desde 2015 que venho vivenciando, coordenando, observando e experimentando o projeto *Aldeia Mangue*, as disciplinas *Africanias I e II*, sendo assim, meu conviver com os demais sujeitos que atravessam a pesquisa e reconhecido contato e manipulação teórico-artística do objeto de estudo, fazem de mim participante, sujeito e agente da pesquisa e do método. Uma **observadora** que participa e vive o método e a pesquisa.

Portanto, a *Análise dos dados* (iv) terá que considerar as entrevistas com os(as) sujeitos, a descrição do objeto, a descrição analítica e exploratória das metodologias utilizadas pelo objeto e pelos grupos parceiros que atravessam esse texto.

Importante considerar que o caráter participativo e processual deliberadamente escolhido pelos sujeitos/agentes (intérpretes-criadoras) ao elaborarem o objeto (*Gengibre*), os objetos indiretos, transeuntes, atravessadores (*Mandi'o, Aldeia Mangue e Africanias I e II*), exigem que esta pesquisa que pretende em linhas gerais sistematizar a metodologia da metodologia, recrie com os sujeitos de agora espaços de concepção coletiva do que é necessário artístico-teórico-metodológico. Isso porque essa pesquisa ouvirá os sujeitos do passado, mas também ouvirá os sujeitos do agora e que processualmente e coletivamente constroem as transformações necessárias. E espero problematizar 'porque' as supostas transformações foram e são necessárias.

Para tanto, seguiremos fazendo com os sujeitos do agora os Laboratórios cênico-criativos (v) onde exploramos as sensações, emoções, inspirações e dados culturais e históricos recolhidos nos trabalhos/pesquisas de campo (vi), podendo dentro desses espaços recolher mais dados.

Observo que a pretensão desta dissertação parece tão grande quanto à multiação e desdobramentos

“O **observador** complexo não é feito de si mesmo, mas também de si mesmo. A sua matéria é flexível, maleável, eclética, plural, feita de história coletiva e da apropriação individual, de cristalização social e de reconstrução pessoal. O observador olha o mundo com seus olhos, feitos de si e do mundo, dos outros de agora e dos outros que já se foram, do que ficou e do que poderá vir. Só há presente, mas esse tempo de agora bebe num passado em movimento que nunca cessa de molhar o devir”. (SILVA, 2001, p. 42)

do objeto. Dessa forma, há de não se perder de vista no mínimo três desafios a serem confessados ao longo dos capítulos.

Primeiro como foi o processo de delimitar os sujeitos a serem entrevistados e encontrar justificativas no objeto e nas literaturas visitadas para fundamentar tais escolhas. Segundo, expor estratégias de evitar que esta sistematização se transforme em um manual aprisionador, talvez, perseguir a potência do estudo na formulação de diretrizes, salvaguarda de experiências vividas e partilha de possibilidades de trabalhar com culturas populares e a própria ancestralidade étnico-racial na academia sem ceder e/ou ratificar formas eurocentradas de fazê-lo.

E, o terceiro desafio metodológico dessa dissertação foi garantir que toda pesquisa se mantivesse suleada pela Pesquisa ativista (vii) e, pela Afrocentricidade. (viii) Reivindicando não apenas um posicionamento político frente à estrutura hegemônica branca que estruturou o ensino superior e o fazer científico, mas para além do embate ao epistemícidio, a sugestão e exercício da construção do conhecimento e do fazer investigativo a partir do que a cosmopercepção afrodiáspórica exige.

Por fim, “*LINHAS DE FORÇA*”: *dançares “gengibreiros” reterritorializados pela afrocentricidade* é uma possibilidade dissertativa investigativa e ensaística de cunho qualitativo radical, que fez exploração bibliográfica, sustentada por pesquisa-participante, entrevistas, análises e reflexões de fazeres passados e presentes. Relembrando e vivendo com saudade a proposição de laboratórios cênico-criativos e explorações de campo em territórios fortalecidos por manifestações culturais populares negras, indígenas e afroameríndias, salvaguardadas por seus guardiões e guardiãs. Lugares e sujeitos de memória que sustentaram esse texto amplamente e interdisciplinarmente pautado pela pesquisa ativista e afroperspectiva plural enquanto escolha política e *locus* privilegiado para construção de conhecimento encarnado⁵.

⁵ Conhecimento encarnado. Expressão que recorro a partir das leituras de *Frantz Fanon*. Como importante forma de se construir conhecimento não apenas a partir da própria experiência, mas com a potência de interpelar o outro que terá contato com tal conhecimento produzido.

CAPÍTULO I . SANKOFA



Pintura 01. SANKOFA. Artista: Rphel CRUZ

*"Se wo were
fi na wo
sankofa a
yenkyi"*

"Nunca é
tarde para
voltar e
apanhar o
que ficou
atrás"

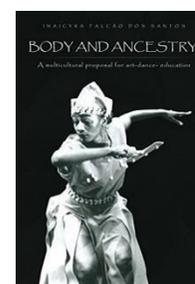
*Símbolo
da sabedoria
de aprender com o passado
para construir o futuro*

*"Esse mundo é cheio de vira-vorta,
cheio de vira-vorta"*

Dona Quininha



“Herdeira na sexta geração da família dos Asipá, uma das linhagens fundadoras do reino de Ketu, atuais territórios do Benin e Nigéria, é filha de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, sacerdote, escritor e artista plástico e neta de Maria Bibiana do Espírito Santo, mais conhecida como **Mãe Senhora,** terceira yalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador e uma das mais respeitadas lideranças do candomblé no Brasil. **O legado dessas ancestralidades é captado pela artista naquilo que traz de mais precioso para a cultura brasileira – formas de ser, pertencer e conceber o mundo.** Estabelecendo uma **distinções** daquilo que é “da porteira para fora” e “da porteira para dentro” (metáfora de mãe Senhora, que diz respeito à territorialidade da tradição nagô), **Inaicyra** recria toda a experiência e lembrança de sua infância, da vida cotidiana em conversas, festas, comidas... cortando búzios ou ouvindo contos”. (RAMOS, Luciane, 2013)



Imagens 22, 23, 24, 25, 26. Fotos: disponíveis *online*.

CAPÍTULO I – SANKOFA – da cosmovisão à cosmopercepção

“Esse mundo é cheio de vira-vorta, cheio de vira-vorta” *Dona Quininha*

I.i. Heranças teórico-metodológicas

O livro *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, de Inaicyra Falcão dos Santos (2006), fora experimentado enquanto prática-metodológico lá pros idos de 2008 dentro do amplo e luminoso estúdio de danças no departamento de Dança da UFV, com mediação e direção da profa. Carla Ávila durante as aulas de Danças Brasileiras e os ensaios do *Grupo Gengibre*, onde, tal fluxo: laboratório-livro-aula, aula-livro-laboratório, fora mobilizando em mim diversos sentimentos como deslumbramento, encantamento, empatia, saudades negras do que não vivi.

Deslumbramento diante daquela bailarina que no meu imaginário pessoal reunia as potências das minhas duas famílias, a saber: sabedoria negro popular, resistência racial e de classe (família Vilaça) e erudição intelectual eurocêntrica (família Serzedello, o que quer dizer, assimilação, resistência ou negros com máscaras brancas¹).

Encantamento, pois me reconhecia naqueles gestos, naqueles toques de tambor, naquela escrita.

Empatia, finalmente uma proposta de educação com/para/através da Dança que respeitava o prazer e poética de ser artista-criadora no mesmo tempo-espaco de ser docente.

Havia ali um sabor agridoce de sentir nos lábios e no corpo toda a “saudade do que não vivi”, das Congadas que não dancei, das Folias em que não vi Reis, dos Pontos que não cantei, dos Itans que não me desvendaram o mundo, do conforto de pisar no solo que meus antepassados pisaram.

E, lembro também de me sentir desafiada pela possibilidade de criação de um método, uma proposta educativa, de uma teoria que sabe para que e à quem serve.

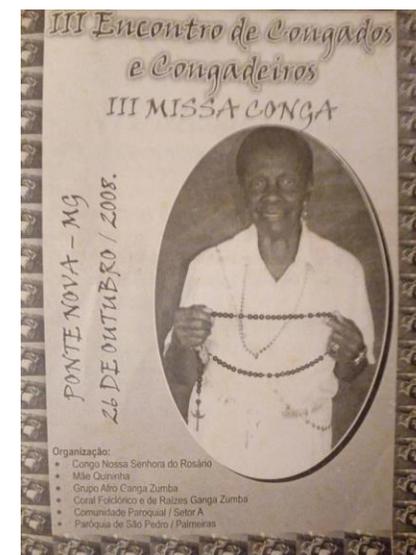


Imagem 27. **Dona (Mãe) Quininha.**

Foto: Jornal de Ponte Nova.

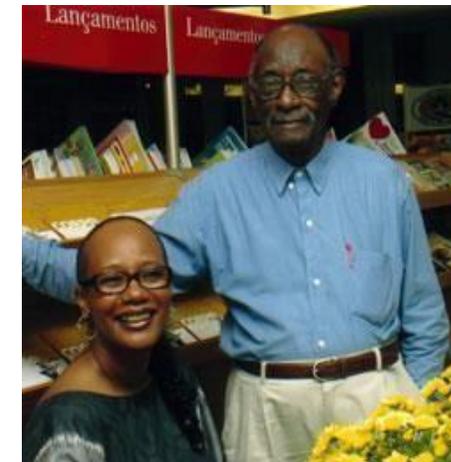


Imagem 28. **Dra. Inaicyra Falcão e Mestre Didi.**

Foto: Arthur Ikissima/Unicamp.

¹ Referência direta ao clássico: FANON, Frantz. “**Pele Negra, Máscaras Brancas**”. Paisagem: Portugal, 1963.

Segundo **Mestre Didi**, o trabalho de *Corpo e Ancestralidade* de sua filha **Inaicyra**, é o “desejo na criação de uma nova técnica na dança-educação nas universidades onde consciência e experiência se confundem.” (MESTRE DIDI, 1998, In: SANTOS, Inaicyra, 2006, p. 25)

Dra. Inaicyra afirma que: “Foi sempre na tradição africano-brasileira que busquei inspiração, informação, tanto no aspecto profissional quanto na filosofia de vida”. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Potente confundir-se da experiência com a consciência fora proposto pelos grupos de extensão citados e em doses menores nas disciplinas mencionadas. Primeiro cada estudante e/ou intérprete-pesquisadora carinhosamente começava a construir a sua árvore genealógica, seguido de aulas prático-corporais que tinham a intenção de despir o corpo de técnicas ocidentais preestabelecidas, ampliar o tônus muscular e estimular a capacidade criativa, de improvisação, deslocamento e uso da voz, do canto e de textos falados.

Árvore genealógica, aulas e laboratórios corporais, era hora de ir a campo, conhecer, viver e/ou intensificar a vivência junto de comunidades protagonistas de manifestações culturais populares, negras, indígenas, ciganas. Conviver com atores sociais remanescentes de povos originários, guardiões de memórias étnico-raciais, de ritos, mitos, tecnologias e conhecimentos.

Anotando, desenhando, compondo poemas, transcrevendo falas, detalhando estes encontros em preciosos cadernos de campo ou diários de bordo, bebendo da etnografia, mas evitando racismos, hierarquizações, julgamentos e discriminações. Até unir, árvore com aulas práticas, vivências in loco, diários de bordo em longos e intensos laboratórios de criação em que buscava-se construir personagens/corpos e cenas inspiradas na consciente experiência vivida. Como diria Inaicyra:

Para pensar a **tradição** africana brasileira e compor formas verdadeiramente expressivas na dança-criação artística, era necessário levar em consideração os valores da cultura em questão. Era importante percebê-la como celeiro portador de ideias, como agente de integração que pode estabelecer uma coerência; uma organicidade entre tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado possibilitando o enriquecimento da cultura e a atividade voltada para a educação. (SANTOS, Inaicyra, 2006, p. 90)



Imagem 29. **Árvore genealógica**.
Foto: disponível *online*.

Tais processos artístico-pedagógicos-extensionistas-investigativos que, sim, buscavam organicidade entre **tradição** e ficção artística, estavam fundamentados pela busca e pelo vislumbre do belo emergir da Ancestralidade. Conceituando-a como potente símbolo de militância negra das últimas décadas, além de força vital cultivada e cultuada nos terreiros de religiões de matrizes africanas, quanto como seiva que permeia nossos negros corpos desde nossos mais distantes ascendentes que povoaram o grande continente africano há milhares de anos.

Em um *caminho de volta* que buscava o atlântico, as matas, as águas, a terra, a argila, as fontes, o eu, entrecruzado pelo de repente, apresentava-se como em um giro, uma gira, em uma espiral, que interpelava meu corpo, explodia meus poros em suor, e me faziam supor que tais esforços libertavam, liberavam potências, energias, forças, memórias, saudades. Eram estímulos arrebatadores que deixavam transbordar a tal ancestralidade africana, afroatlântica, afrodiaspórica, ameríndia, afro-ameríndia que tanto, tanto se convocava.

[...] a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-desanto. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé.

Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. (OLIVEIRA, 2009, p. 03-04)

Peço que deixe ecoar a voz do **Dr. Eduardo Oliveira** citado acima e a some aos sons de Inaicyra Falcão, os quais, mostrei orientarem minhas heranças teórico-metodológicas, para logo a seguir ampliarmos um pouquinho a apresentação do conceito de Ancestralidade. Conceito que ao longo dos anos fui adensando comprometida com o combate ao eurocentrismo anunciado páginas acima. Sendo assim vale acrescentar que o autor segue nos orientando no sentido de que a Ancestralidade:

Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo

“Nas sociedades **tradicionais** o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sócias recorrentes”. (GIDDENS, 1990, p. 37-38, *apud*, HALL, 2003, p. 14-15)



Imagem 30. **Prof. Dr. Eduardo Oliveira.**

Foto: www.filosofiapop.com

racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (OLIVEIRA, 2009, p. 04)

Dessa maneira é importante saudar a ancestralidade considerando sua força analítica e epistêmica, ou seja, saudamos sua energia vital e respeitosamente passamos analisar o mundo a partir de suas potentes formas de construção de conhecimento. Considerando sua configuração epistêmica como configuração de construção de saberes a partir de territórios africanos-diaspóricos. E acrescento a crença que a Ancestralidade também tem papel central, por ser força vital, na concepção ontológica dos seus.

Árvore genealógica, memorial ancestral, entrevistas com familiares, diário de bordo, visitas à comunidades tradicionais (Quilombos rurais, Quilombos urbanos, Aldeias), assentamentos, ocupações, entre outras, perseguindo e (re)conhecendo os signos de Ancestralidade que perpassam as narrativas, as gestualidades, as pausas, os silêncios, as manifestações culturais negras daqueles espaços impregnados de história e memória, territorializados com suor, sorrisos e sangue eram as ferramentas que compunham as estratégias metodológicas processuais do *Grupo Gengibre* para indissociar ensino-pesquisa-extensão-criação artística e, principalmente para sentir/presenciar Ancestralidade.

Ferramentas, aqui selecionadas, como minhas heranças amalgamadas com meus dançares absolutamente transformados pelos *modus* gengibreiros que foram se revelando enquanto robustas bases, rizomas, para criação em Dança, para autocohecimento, construção cênico-criativa, teórico- metodológico e combate epistêmico dentro e fora das universidades.

A diversidade étnico-racial dos(as) discentes da universidade que compunham o grupo (sua maioria brancos(as), mulheres) tornava necessário entender a possibilidade de, no que tange a Ancestralidade, espalhar a “dinâmica para qualquer grupo racial” (OLIVEIRA, 2009, p. 04), no entanto, a experiência mostrou que não bastava apenas ser encantado com os Quilombos, as Aldeias, e com as narrativas de antepassados negros e indígenas. Não bastava ser contra o eurocentrismo, era necessário, ao nos inspirarmos

Ancestralidade
Força Vital

e de fato reverenciarmos a oralitura negra brasileira, sermos antirracistas e, quiçá, afrocentrados.

A filósofa nigeriana *Oyeronké Oyewumi* com sua noção de cosmopercepção (cosmosensação) irá fortalecer esse capítulo que pretende questionar epistemologias, paradigmas, métodos ocidentais, rever e criticar os métodos, paradigmas e epistemes a que as teorias que sustentaram o *Grupo Gengibre* se submetem. E dialogando com as(os) doutoras(es) **Leda Maria Martins**, Renato Nogueira, Eduardo Oliveira, Carla Ávila e Inaicyra Falcão lembrar que é a partir do corpo/*corpus*, do território-corpo negro diaspórico que devemos/deveríamos construir as metodologias gengibreiras submetendo-as às epistemes que constituem os fazeres das manifestações populares que tanto nos encantam e encantaram. “*Nos volejos do corpo*”, como dia Leda Martins, ressalto, DO CORPO que “como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos.” (MARTINS, 2003, p. 77)

Assim, lembro você leitora da abertura deste capítulo e peço:

Um brinde à Dona Quininha que ao narrar “*as vortas*” e “*viravoltas*” do mundo me ensinou a apreender *Corpo e Ancestralidade*, me ensinou a natureza e o porquê do “*caminho de volta*”. Natureza atrelada ao conhecimento ancestral de fazer o movimento *sankofa*. Olhar bem o que fora vivido até aqui, construído até aqui, chorado, derramado e conquistado até aqui. Para enfim, com empoderamento da relação dialógica entre os antepassados, os ancestrais, os mais novos e os futuros, avançar ruma à futuridade, rumo à o que há de mais interno.

Um brinde à oportunidade de ouvi-la.

Um brinde ao que fora forjado naquele dia de café, broa e *causos* de Quininha.

Fica evidente neste brindar emocionado que o trabalho de campo, as entrevistas, os cafés não eram apenas para recolher histórias negligenciadas pela história oficial ou para colher enredos para os espetáculos



Imagem 31.

Dra. *Oyeronké Oyewumi*.

Foto: apaonline.com



Imagem 32. Dra. Leda Maria Martins.

Foto: melaninadigital.com

e vídeo-documentários, as imersões na roça com cheiro de capim molhado e brasa no fogão à lenha eram profícuos momentos de encontro com construções epistemológicas frutos da Ancestralidade negra e de outros povos originários residentes dali.

Outra escuta de campo marcante, transformadora e fundadora [...], refere-se ao contato com o povo Negro de Minas Gerais, entre estes áudios, são gravadas a fundo em nosso inconsciente a corporeidade, expressividade e as falas de Dona Quininha senhora muito idosa liderança negra e forte Rainha de Congo de Ponte Nova, Minas Gerais, quando em uma das inúmeras conversas base de nossas pesquisas ela nos olhava nos olhos e contava da saudade de seus pais, das histórias da escravidão e das festas negras nas minas dos tempos antigos. Nos ensinou sobre fé e resistência, ensinou sobre respeito e dignidade. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 33)

Como problematiza profa. Bianca Bazzo, “E como esse caminho para dentro de nossas próprias fontes, histórias, imagens, descobertas, revela um trabalho mais próximo das realidades em que habitamos e somos constituídos”. (RODRIGUES, Bianca, 2013, *apud*, SILVA, Janailza, 2018, p.02)

Neste sentido, farei coro diversas vezes com as lembranças da profa. Carla, pois suas lembranças dançam com as minhas e é neste bailar que refletimos e refletiremos sobre ciência, epistemologia, metodologia e criação. No que tange à ciência muito me apoarei nos livros: “*Ciência e Verdade: a verdade científica e suas implicações para o ensino de física e ciências*” (2019); e, “*Física! Isso pra mim é Grego! História e Filosofia da Física: Dos Pré-socráticos a Newton*” (2012), ambos do pesquisador prof. Dr. Marcos Serzedello, livros que fornecem um panorama geral da história da ciência ocidental e apresentam definições básicas de *ciência, método, teoria, paradigma* entre outros termos muito recorrentes na academia e que devemos nos atentar para seus significados e poder.

Neste capítulo e nos próximos trarei análises impregnadas de memórias, de percepções, emoções, sabores, em uma perspectiva negra, pois nascem do meu corpo. O respaldo para tais contrapontos à ciência ocidental exigente de distanciamento, neutralidade, objetividade, universalidade, ou seja, branquitude teórico-analítica, será dado via obras da congadeira e profa. Dra. Leda Maria Martins, bailarina e cantora profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos, profa. Dra. Carla Ávila, dos filósofos prof. Eduardo David Oliveira,

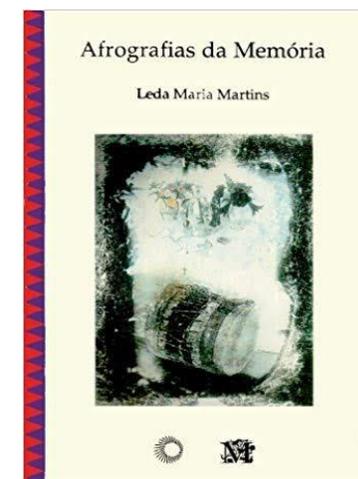


Imagem 33. Capa. MARTINS, Leda. Afrografias da Memória. São Paulo: Perspectiva, 1997. Foto: amazon.com



Imagem 34. Congado de Airões. Apresentação no PVB da Universidade Federal de Viçosa. Foto: Paulo Sacramento.

prof. Luis Carlos Silva, e prof. Dr. Willer Barbosa.

Os debates também serão mediados por avanços feministas, rupturas decoloniais. Fortalecendo argumentos, este fazer gengibreiro e, quiçá, o fazer dissertativo em Artes, cujo horizonte só é vislumbrável hoje, por vir de um percurso negro-popular-militante percorrido por passos caminhados a duras penas vindo de lonjuras bens mais distantes das quais eu percorri.

Faremos um apanhado sobre a forma ocidental de encadear cosmovisão > ciência > paradigma > epistemologia > perspectiva > teoria > metodologia até chegar em ferramentas metodológicas e > produção de conhecimento/produtos e novas teorias.

Mas vale abrir mais uma discussão. Se a cultura ocidental se coloca no centro do conhecimento humano verdadeiro e válido, e pauta-se na elaboração racional, escrita e submetida (ainda) à grandes ideais iluministas e cartesianos, como referendar a importância da oralidade e do corpo?

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse **corpo/corpus** não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza **meta-constitutiva**, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, Leda, 2003, p. 78)

Faço aqui o deslocamento da noção de oralidade para a de oralitura, ratificando uma vez mais o processo e necessidade de enegrecer conceitos bases para analisar, construir ambientes de ensinagem e apreender o mundo. Convoco uma vez mais a Dra. Leda Maria Martins que advoga pelo conceito e o cerca com profundidade.

[...] o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo de visão mapeado pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. (MARTINS, Leda, 2003, p. 64)

Oralitura enquanto proposição conceitual contrapõe a cosmovisão ocidental e combate o privilégio

INSERIR ORGANOGRAMA

CIÊNCIA
Porque ainda somos iluministas?

das culturas escritas, letradas e da literatura canônica, colocando em questão formas hegemônicas de produzir, conceber e validar conhecimento, de fazer epistêmico. “Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes”. (MARTINS, Leda, 2003, p. 64)

O combate ao epistemicídio mais uma vez se anuncia, pois ao chamar atenção à oralitura, nos atentamos para o fato de que: “A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas”. (MARTINS, Leda, 2003, p. 64)

Textualidades estas, inscritas, impregnadas no corpo, as oralituras são conhecimentos e processos de composição de conhecimentos encarnados. Na Oralitura, “[...] o corpo é um portal que, simultaneamente, **inscreve** e interpreta, significa e é **significado**, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória”. (MARTINS, Leda, 2003, p. 78; grifo meu)

Neste sentido ser protagonista da **inscrição** e interpretação de **significado** é fornecer, produzir, questionar, acessar o conhecimento e todo esse processo está intimamente ligado ao **poder** e, em qual posição se ocupa, de dominação ou de dominado.

Uma estratégia de dominação efetiva é alienar do sujeito cultural sua possibilidade de produzir os significados sobre seus próprios signos idiossincráticos. Uma vez alienado, desvia-se a produção de significados sobre sua cultura para os sujeitos que não vivenciam, e, pelo contrário, aproveita-se da cultura agora explorada semiótica e economicamente. Assim, a epistemologia, fonte da produção de significados, é fundamental para a afirmação ou negação de um povo e sua tradição, de uma cultura e sua dignidade. (OLIVEIRA, 2009, p. 01)

Observa-se na argumentação do prof. Eduardo Oliveira que epistemologia é “fonte de produção de significados” o que estapola a primeira afirmação que fiz, onde a circunscrevia como responsável pelo campo de interesse de ‘como’ a construção de conhecimentos se dá. Desta forma, ao compreendê-la também como fonte de significados reconhecíveis por determinado grupo, acredito que corrobora com o importante

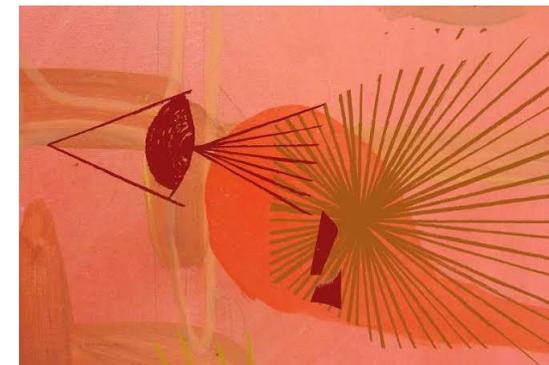


Imagem 35. Ilustração de Fabio Zimbres. Foto: Folha de São Paulo.

Problematisações sobre o Iluminismo. C.f. HERBJORNSRUD, Dag. **Os Africanos que propuseram ideias Iluministas antes de Locke e Kant.** Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1945398-os-africanos-que-propuseram-ideias-do-iluminismo-antes-de-locke-e-kant.shtm> Acessado: 2019.

processo descrito pela profa. Leda Martins e exige nossa compreensão de que só nos desvencilharemos das dominações quando lançarmos mão da potência epistemológica encarnada presente nas oralituras negras locadas nas memórias in-corporadas do passado e inventivas do futuro.

Tais conclusões justificam este capítulo sobre ciência, teoria e método. Mesmo porque eram nos saltos congadeiros morro acima que vimos à força do desejo objetivo por liberdade. Nas muitas noites e alvoreceres de infindas preparações da festa dos Reis e Rainhas Congo que aprendemos como caminhar rumo à Liberdade. E observar o ‘como’, o saber fazer, além do ‘quando’/produto, é investigar o método.

Ao tecer críticas sobre o **feminismo** forjado pelas mulheres brancas ocidentais, *Oyeronké* afirma que: “devemos questionar a identidade social, interesses e preocupações das fornecedoras de tais conhecimentos” (OYEWUMI, 2004, p. 02) e, tais palavras poderiam ser pronunciadas em relação ao conhecimento produzido por toda academia.

Será que podemos afirmar que de maneira geral as universidades e outras instituições ocupadas em produzir e publicizar conhecimento e formar profissionais, reverenciam o ocidente e só ele como nascedouro da cultura letrada e do conhecimento formal?

Observem que questioneei e direcionei a atenção às palavras “de maneira geral”, “letrada” e “formal”, ora, desejo que problematizemos juntxs e que não nos esqueçamos de, se tenho o espaço de questionar, é porque há diversos grupos discidentes que de diversas maneiras questionam letramentos e formalidades engessantes.

Porque, a partir de que e, para quem o conhecimento é produzido são preocupações centrais. Como, porque e por quem o conhecimento é validado ou não também são problemas que saltitam ao longo das reflexões, ponderações e memórias dos fazeres gengibreiros multifacetados em ensino, pesquisa, extensão e criação que serão descritos no partilhados capítulo.



Imagem 36. Caminhada Congadeira Ladeira acima. Local: Córrego do Meio. Foto: acervo do Programa TEIA.

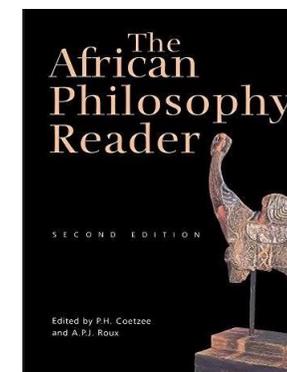


Imagem 37. Cada do livro: Kaphagawani. The African Philosophy Reader. 2002.

No artigo, “*Epistemology and the tradition in Africa*” (Epistemologia e tradição em África), *Didier Kaphagawani e Jeanette Malherbe* nos informam que: “Epistemologia é o estudo de teorias sobre a natureza e escopo do conhecimento, a avaliação dos pressupostos e bases do conhecimento e o estudo minucioso do que o conhecimento afirma”. (KAPHAGAWANI; MALHERBE, 2002, p.02)

De acordo com tal afirmação este exercício dissertativo de estudar “o que o conhecimento afirma” é um fazer epistemológico.

Inúmeras vezes durante aulas de *Introdução à Metodologia Científica*, as quais tive o prazer de ministrar na UFS (2017/2018) para graduandas(os) do *Curso de Licenciatura em Dança e Teatro*, afirmei que o desconhecido palavrão “epistemologia” significava: processo de construção do conhecimento para além de um campo dentro da Filosofia. E, por *conhecimento* frisava a possibilidade de citarmos uma diversidade infinda de saberes construídos, somados, trocados, acumulados e transmissíveis. Tomando a ciência como conjunto de conhecimentos organizados construídos a partir de uma metodologia semelhante.

Podendo cercear alguns **conhecimentos em campos científicos** em que especificidades e semelhanças seriam colocadas em campos próximos, similares ou realocados em campos distintos. Pensando em uma ciência plural e compartimentalizada como é apresentada em nosso século.

O prof. Dr. Marcos Serzedello (2019, p. 17-18), físico que muito se debruça sobre a história da ciência, em seu mais recente livro nos lembra que “A ciência é também um fenômeno histórico”. E, seu desenvolvimento “[...] não é um processo contínuo, linear, e, muitas vezes, seu percurso faz ziguezagues e até retrocessos. A ciência tem grandes vias, mas também têm atalhos, caminhos ínvios e abandonados.”

Seguindo a argumentação nos alertando acerca de “Outro aspecto bastante importante, que muitas vezes é esquecido, é que a ciência não se reduz aos conteúdos, resultados, sua metodologia, e seus aspectos técnicos.” (SERZEDELLO, 2019, p. 19)

“Também foi o **feminismo negro** que me ensinou a reconhecer diferentes saberes, a refutar uma epistemologia mestre, que pretende dar conta de todas as outras. O saber da minha avó, benzedeira, é um saber como qualquer outro. [...]

Valorizar o saber das ialorixás e dos babalorixás, das parteiras, dos povos originários é reconhecer outras cosmogonias e geografias da razão.

Devemos pensar uma reconfiguração do mundo a partir de outros olhares, questionar o que foi criado a partir de uma linguagem eurocêntrica.” (RIBEIRO, 2018, p. 21-22; grifo meu)

Campos científicos

Quero dizer:

Ciências Humanas
Ciências Exatas e da Terra
Ciências da Saúde
Ciências Agrárias
Ciências Sociais Aplicadas
Linguística, Letras e Artes
Engenharias
Multidisciplinar

Ao reler *Michel Paty* (1996) o prof. Serzedello (2019, p.19) reitera:

“A ciência é pensamento vivo,
sempre em movimento”.



Por ser “movimento”, **pode ser mudança**, pode ser dança.

Mas, antes de Gengibrarmos, de enlaçarmos as discussões, gostaria de agregar mais alguns elementos neste capítulo epistêmico-teórico-metodológico.

No ocidente a maneira “específica de encarar o conhecimento” tem voltado à fazeres filosóficos atribuídos aos pré-socráticos e depois à “Platão e Aristóteles, e é sustentada até hoje, com variações, por várias gerações de filósofos e cientistas.” (SERZEDELLO, 2019, p. 20)

Com base neste discurso ocidental e divulgado há séculos, Serzedello (2019, p. 20) nos explica que “[...] são necessários alguns **pressupostos** básicos em relação ao conhecimento”, para que a ciência seja possível:

Primeiro, o conhecimento precisa ser visto não só como atingível, possível, mas atingível por meios naturais. [...] Em segundo lugar, deve ser encarado como uma aquisição permanente (ou o mais próximo de), que as verdades descobertas possam sobreviver ou preparar o terreno para verdades mais duradouras. (SERZEDELLO, 2019, p. 20)

Conhecimento “atingível por meios naturais” invalida meios sobrenaturais, inteligíveis, etéreos, misteriosos, míticos, de aquisição e construção de ciência, parece inviabilizar métodos poéticos, sensíveis, comprometidos com o tempo do abraço, do café, da broa, do ‘alevantar’ o mastro, do saltar a fogueira.

O segundo pressuposto que exige *permanência* me parece negligenciar a imprevisibilidade da vida, das relações, das dinâmicas, soa quase ingênuo diante da complexidade dos encontros que proporcionam eventos que geram fenômenos com os quais queremos construir conhecimento. No entanto, lembrando da importância de submeter experiência e métodos aos processos de interrelação em ensino-aprendizagem, me parece oportuno atentar para permanência do que fora apreendido, forjado, analisado.

Em terceiro lugar, o conhecimento tem que ser considerado como importante, como digno de ser buscado por si mesmo. E, finalmente, como os *Diálogos* platônicos mostram o conhecimento, num processo dialético, deve ser submetido à crítica, na busca do consenso. (SERZEDELLO, 2019, p. 20)

Pode ser mu-dança

Porque não pensarmos o fazer artístico dentro de um campo científico que dança? Que tal outra ciência?

PRESSUPOSTOS

“Foram estes pressupostos que fizeram a ciência surgir, desenvolver-se até se separar da filosofia, e hoje, embora separadas, podemos afirmar que a ciência sem a filosofia é superficial e a filosofia sem a ciência é incompleta.” (SERZEDELLO, 2019, p. 20)

“A discussão do que é científico é na realidade uma discussão sobre a verdade.”

(SERZEDELLO, 2019, p. 21)

Importante ressaltar a pertinência de características como: Diálogo; Crítica e Consenso.

Uma das grandes problemáticas deste ato de construir conhecimento aloca-se no fato de que estruturalmente está ação é norteadada pelo “conhecimento eleito como formativo”. E, neste reflexão a palavra “nortear” explicita justamente o seu caráter eurocentrado hegemônico.

Está discussão esbarra com impacto nas reflexões curriculares, onde “[...] os conhecimentos e atividade curriculares constroem ausências, desconhecimentos, pasteurizam referências, legitimam cosmovisões, engendram formas de aprender e de se formar, e, com isso, excluem ou alienam de maneira naturalizada uns e promovem outros”. (MACEDO, 2012, p. 176)

Prof. Macedo nos provoca acerca da necessidade da aprendizagem ser crítica. Diante da imensidão sistematizada da ciência ocidental devemos no mínimo nos atentarmos em relação à quais conhecimentos são evidenciados, colocados no centro do palco e quais são renegados. Acrescento mais uma vez a minha inquietação em saber também, **porque e por quem**, tais escolhas são feitas.

Prof. Marcos Serzedello chama a atenção para outro problema, a saber: a forma com que em poucas horas e semestres, nós professores(as) exigimos dos(as) discentes a compreensão de anos e anos de transformações e construções de conhecimentos, “esses conceitos e teorias, na expectativa de que os alunos, sem contestação, placidamente os aceitem como uma verdade absoluta, definitiva.” (SERZEDELLO, 2019, p. 18)

O conhecimento parece estável e estático, mas precisa de tempo, aceitação, aperfeiçoamento e por vezes o que fora instituído como conhecimentos válidos e verdadeiros são até abandonados.

Dentro do Campo Científico os conhecimentos podem encadear teorias. E tais postulados geram metodologias e são gerados por outras metodologias. Em um movimento que no próximo capítulo com as descrições das práticas gengibreiras, poderemos vislumbrar quando trata-se da teoria gerando metodologias

“Todavia, na criação, o artista une-se à ciência através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético-simbólico, dominando seu instrumento **através da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser**”.

(SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)



Imagem 38. Reportagem com Prof. Dr. Marcos Serzedello. Foto: disponível online.

e práticas, e, quando a prática gera metodologias, escolhe e/ou constrói teorias.

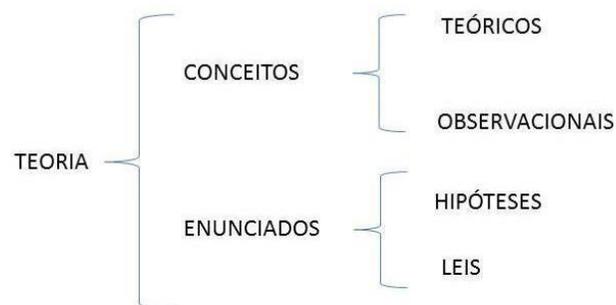


Figura 01. “As teorias”. RUIZ, 2016, p. 46.

FIG. 3: As teorias. Também para a concepção clássica do conhecimento científico o aspecto decisivo são as teorias, e estas constituem um conjunto de enunciados ou proposições que resultam, por sua vez, da associação de dois ou mais conceitos teóricos ou observacionais. Os enunciados podem constituir-se como hipóteses ou como lei. As hipóteses são formuladas para serem verificadas empiricamente. Uma lei é uma hipótese que se verificou com sucesso. (RUIZ, 2016, p.46)

As teorias mesmo para nós das Artes e dos estudos interdisciplinares em Culturas Populares ainda detêm *status* valorativo hierárquico que por vezes ainda impregnadas de poder embuido em sua *concepção clássica* fazem com que as práticas pareçam estar subordinadas às primeiras. Quando podríamos construir uma atitude mais horizontalizada em relação às teorias. Até porque, como nos lembra prof. Marcos Serzedello, “Feyerabend (2001) pensa a teoria como uma vaga promessa, cujo significado é constantemente modificado e completado pelas dificuldades.” (SERZEDELLO, 2019, p. 18). E podemos recordar que foi *Feyerabend* que escreveu anarquicamente “Contra o método” (1977).

Bom, suavizando ou não a forma de encarar as teorias, ainda é importante frisar que estas estão normalmente em acordo com um paradigma dominante. Este paradigma, muitas vezes único e encerrado em si mesmo, silenciosamente ou não, dá o tom das teorias cerceando seu alcance de maneira gritante ou

Na **comunidade científica** Vilaça&Serzedello, a **Sopa de Fubá** é consensualmente conhecida como milagrosa, agente de cura de todos os maus. Principalmente em defesa/combate de indisposições, exaustão, gripe forte.

Receita:

½ xícara de fubá mimoso

Alho e sal a gosto.

1 colher Azeite

Couve picada

Miúdos e peito de frango

Modo de fazer:

Acrescente água filtrada na xícara com o fubá e dissolva.

Em uma panela, leve ao fogo médio, o azeite, frite o alho, acrescente os miúdos e o peito de frango.

Despeje a xícara de fubá dissolvido na panela quando o frango estiver começando a dourar. Em seguida, acrescente 6 xícaras de água. Vá mexendo até ferver, abaixe o fogo e deixe cozinhar por alguns minutos.

Se necessário acrescente mais água. Lembre-se, é uma sopa e não uma polenta.

subliminar.

O que quer dizer, por exemplo, que pouco adianta construir teorias esquerdistas, feministas, anárquicas, se para feito atmosfera um **paradigma eurocêntrico**.

Caso nos falte uma definição formal, lembro que paradigma:

Conceito desenvolvido por Thomas Samuel Kuhn e que designa a **comunidade científica** (mundial) que num dado momento histórico partilha uma mesma “grande teoria” e os mesmos métodos de investigação: em suma, uma mesma forma de entender a própria disciplina e o seu campo de estudo. Para Kuhn, a existência de um paradigma – uniparadigmatismo – é um critério de demarcação entre a ciência e a pseudociência. A mudança de paradigma implica uma verdadeira revolução científica. (RUIZ, 2016, p. 139)

A participação em uma comunidade científica de pretensa validade universal de seus postulados, teorias e métodos, equivale a participar de um restrito grupo que detém o poder e, por assim o ser, detém os meios para a criação das **verdades** válidas.

O prof. *Molefi Asante*, apresentado com mais detalhe no próximo capítulo, a este respeito de disputas, problematiza que: “Teoricamente, uma pessoa pode ter uma visão sobre como garantir o consentimento de alguma posição filosófica. A organização de evidências, dados e argumentos para obter aceitação dessa teoria revela poder intelectual”. (ASANTE, 2008, p.50)

Tentado driblar e subverter ocidentalismos, volto a questão epistemológica que influencia as teorias e é influenciado pelos paradigmas e, faço coro ao filósofo brasileiro Dr. Eduardo Oliveira quando este em seu artigo “*Epistemologia da Ancestralidade*” afirma não compreender:

[...] epistémico como conhecimento racional cravejado pela dinâmica civilizatória grega. Tampouco concebo epistemologia como um ramo da filosofia ocidental que se ocupa da questão do conhecimento (uma Teoria do Conhecimento). Não me interessa aqui a briga entre a tradição britânica e francesa em torno do termo. **Concebo epistemologia, neste ínterim, como a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover.** (OLIVEIRA, 2009, p.02; grifo meu)

O berço grego e nascedouro de todo conhecimento válido e científico no planeta, é questionado por nossos dançares e reivindica-se também a produção de método que estão associados a essa fonte de produção

Paradigma eurocêntrico
C.f. As reflexões do prof.
Molefi Kete Asante.

Comunidade científica

“Expressão banalizada pelo filósofo da ciência Thomas Samuel Kuhn. Refere-se ao conjunto mundial de cientistas que, num determinado campo do saber, são responsáveis por decidir a aceitação ou não de uma nova teoria ou inovações teóricas parciais. As comunidades científicas estão normalmente bastante hierarquizadas com base no “prestígio científico”. (RUIZ, 2016, p. 137)

Verdades

A verdade é uma propriedade de determinados enunciados que ou correspondem ao mundo ou são aceitos como válidos pela comunidade, ou podem inserir-se dentro de um sistema de enunciados sem produzirem contradição alguma dentro dele. (RUIZ, 2016, p. 140)

de signos e significados cujo *locus* vincula-se ao nosso território-corpo e aos diversos territórios e *corpus* dos povos originários aos quais pertencemos étnico-racialmente.

Considerando de maneira poética e associada à cosmopercepção afrodiaspórica que:

O método é uma semente cuja colheita nunca é certa. Espalhadas as sementes, realizado o cultivo, começa o tempo incerto da esperança, do cuidado, da limpeza, da espera. Planta-se o futuro com os dedos e os dados do presente. Resta aguardar a ajuda do tempo, do clima, da natureza e das técnicas que ajudam o semeador a metodicamente sonhar com a fartura, a festa, o fruto. Mas, no caminho, pode estar a fatalidade. O método é sempre cultura. (SILVA, 2001, p. 42)

E a cultura, do cultivo, do cultivar, é sentida, percebida, apreendida no dia-a-dia. *Café com broa* é o método gengoibreiro é o caminho, o “como” escolhido para entender, aplicar, romper, transformar, propor a mu-dança no que tange às epistemes, paradigmas, teorias.

Café com Broa remete aos doces momentos de bate-papo e de entrevistas e os demais encontros onde o tempo era ralentado, encontros em dias de festas comunitárias e municipais. Tempos de manifestações culturais, de ritos públicos, momentos em que era notório que enquanto intérpretes-pesquisadores(as) sentíamos/observávamos os detalhes da memória encarnando, arrebatando, interpelando, transformando os corpos.

Ainda sobre o método, para ratificar o parágrafo acima, lembro que a partir de atenta leitura de textos de seu colega de departamento **Ferrari** (2013)*, Dr. Willer Barbosa afirma que: “É importante ressaltar que entendemos as metodologias como princípio formativo, em que saberes e fazeres cotidianamente vivenciados podem ser reinventados à luz das ações experimentadas, lidas e debatidas coletivamente”. (BARBOSA, 2013, p.08)

Tentando finalizar esse subitem encontrei perguntas avassaladoras do prof. Dr. Henrique Cunha Jr., cânone, feito Dra. Leda Martins, do nosso movimento negro brasileiro:

*C.f. **FERRARI**, E. A.; RIBEIRO, S; MELLO, B.; MONTEIRO, F. **O Programa de Formação de Agricultores(as)**: uma estratégia para a construção coletiva de Participativa conhecimentos em Agroecologia. Caderno do II Encontro Nacional de Agroecologia, 2007.

“O tema de pesquisa eleito é percebido como estar na ordem das rupturas e das normalidades científicas, reside no campo da especificidade ou da universalidade do conhecimento, traduz a persistência da prática sobre a teoria ou da teoria sobre a prática, ou da alternância entre elas?”.

(CUNHA Jr., 2015, s/p)

“Poderíamos de forma resumida e pouco explorada sintetizarmos estas ordens nos seguintes grupos de problemas sobre a aquisição do conhecimento e sua sistematização (vejam que a aquisição é diferente de sistematização, conhecer é diferente de dar a saber que conhece, que dar a saber como difunde) como: ordem do conhecimento e a ciência ocidental- universal; ordem da relação sujeito-sujeito ou de sujeito-objeto de pesquisa, melhor dizendo o pesquisador dentro da pesquisa e em transformação ou consolidado e apenas operador do conhecimento, **ser operador do conhecimento ou ser parte do conhecimento em processo**, ser transformador- transformado; a ordem do ator-pesquisador ou pesquisador o pesquisador, onde mesmo atua inscrevendo os atos ou atua como participante da plateia, a ordem de compreensão dos contextos, tanto da pesquisa como do tema pesquisado. A pesquisa é importante para um movimento da dinâmica social do qual o pesquisador faz parte ou faz parte do interesse pessoal apenas, o que é amplamente legítimo importante e de consequências ambas importantes, mas que de interações com a sociedade e com a sociedade científica muito particulares”. (CUNHA Jr., 2015, s/p)

Você leitor ou leitora pode me perguntar: “*Porque dei três páginas de ênfase nas indagações e respostas do prof. Cunha, porque?*”

Porque não só eu sou e esta dissertação somos partes do “processo de conhecimento”, como somos operadores do conhecimento. Mas acima de tudo essa dissertação se propôs a narrar momentos de produção de conhecimento e métodos em ensino, pesquisa, extensão e criação que se deram onde operadores eram compositores, como se inspiravam em sujeitos também operadores de suas próprias metodologias de fazer/viver Culturas Negras Populares, como de saber/fazer/viver a vida.

Uma das possibilidades do método, em ciências sociais, é a de fazer emergir as tecnologias do imaginário, ou seja, os dispositivos de construção do patrimônio imagético-simbólico-espiritual mobilizador e produtor de sentido. O pesquisador/poeta das tecnologias do imaginário tece narrativas do vivido, em busca da identificação da “atmosfera social” de uma época. (SILVA, 2001, p. 45)

As *tecnologias do imaginário* e as estratégias do dia-a-dia, por muito tempo foram subjugadas chamadas de sabedoria, contrastando com o conhecimento científico tido como neutro, racional, universal. O filósofo e prof. Dr. Eduardo Oliveira nos lembra que: “A sabedoria é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra – da experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo.” (OLIVEIRA, 2007, p. 280) Contrapondo a figura ao lado.

Buscando vozes *gengibreiras* para reiterar noções sobre o método pautadas em um paradigma pluriversal, convoco o filósofo e educador popular Dr. Willer Barbosa ao problematizar os fazeres do *Programa TEIA de Extensão Universitária* reitera que:

Afinal, nosso olhar considera o saber científico primordialmente enquanto uma prática social e, como tal, pode ser analisada em múltiplas dimensões, e não apenas como instância produtora de verdade. Ou seja, passamos a **observar o fazer científico tanto em seu aspecto da técnica e da tecnologia que transformam a realidade quanto em seu vigor ético em relação ao público para quem é direcionado esse saber.** Além disso, é **fundamental considerar sua dimensão estética**, uma vez que o fazer humano não pode ser despossuído de seu caráter de beleza e harmonia. (BARBOSA, 2013, p. 09; grifo meu)

Prof. Willer Barbosa questionou a questão da “verdade” apresentada nas páginas anteriores. E acrescento: *quando a busca era pela verdade, tratava-se de uma verdade para quem? Com quais interesses?*

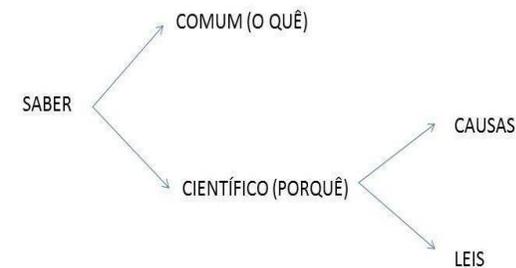


Figura 02. “O saber científico”. (RUIZ, 2016, p. 22)

A resposta vem junto com o paradigma que pairava sua limitação eurocêntrica.

Agora, evidenciar a dimensão ético-estética das metodologias abraça o argumento que estamos construindo em defesa às estratégias gengibreiras de construção de espaços de trocas e de criação e, nos ajuda no brinde ao livro *Corpo e Ancestralidade* da profa. Dra. Inaicyr Falcão, assim como justifica a investida, no próximo subitem, nas reflexões da *Afrocentricidade* do Dr. Molefi Kete Asante.

Ao romper com a continuidade de metodologias de criação em Dança ao mergulhar em seu negro corpo e ancestralidade africano-diaspórica Inaicyr analisa e afirma que:

Percebo a importância da contribuição, e ao mesmo tempo, o desafio e complexidade de fazer-me compreendida, como uma artista-educadora, nos parâmetros do universo acadêmico. O aspecto fundamental seria, ter todo o processo consciente e informado. Foi necessário para elaborar e divulgar o trabalho, conhecer, investigar a realidade do universo ao qual tinha experienciado. (SANTOS, Inaicyr, 1996, s/p)

Ter o “processo consciente e informado”, “elaborar”, “divulgar”, “conhecer”, “investigar” podem ser elencados aqui como estratégias de reconhecimento científico após a construção de estratégias metodológicas inovadoras.

Importante salientar também, que ao propor um novo método, não só novo no mundo da Dança dentro das universidades, mas diferenciado para as comunidades e grupos populares que inspiraram a pesquisa e construção metodológica, foi necessário ter total respeito e comprometimento com as tradições africano-brasileiras de maneira consciente, responsável e lançando mão das regras internas, nesse sentido Dra. Inaicyr atentou-se aos limites da “*porteira pra dentro, da porteira pra fora*”, como diria Mãe Senhora. (SANTOS, Inaicyr, 2006)

Foi necessário para elaborar e divulgar o trabalho, conhecer, investigar a realidade do universo ao qual tinha experienciado. Nesta aventura criativa, procurei respeitar os espaços, ou seja, refletindo sobre a função do dançar nos rituais dos terreiros de orixás, e sobre o que seja dançar, nas composições coreográficas teatrais. Discernindo a vivência intuitivo-criativa da vivência religiosa neste universo. Embora nos dois contextos as suas compreensões sejam realizadas pelo seu próprio conteúdo, na arte, a criação e na religião a razão do mito. (SANTOS, Inaicyr, 1996, s/p)

Reforçando, enfim, que a construção do método precisa ser processual tal qual a construção cênica.

Embora, que no sentido de tornar claro o discurso, estou expondo o processo como forma direta, mas é impossível afirmar os momentos específicos nos quais muitas idéias iam surgindo enriquecendo a experiência e os momentos que outras eram removidas por falta de consistência do argumento corporal e intelectual. Ou seja, houve, toda uma “ginga” um “negaceio”, “vai-mas-não-vai”. Um jogo de cintura, para dar origem à “esperteza” do trabalho. (SANTOS, Inaicyr, 1996, s/p)

Desta forma, o fazer científico, metodológico tem que se impregnar da epistemologia que parte do corpo, que ginga, que dança, evidenciando seu paradigma pluriversal, popular, afrocentrado. Uma metodologia afrodescendente como diria Dr. Henrique Cunha Jr.: “A principal razão explícita é que ocorre uma ruptura de perspectiva sobre o conhecimento, este elege a população negra como fonte ativa do conhecimento e não como objeto.” (CUNHA Jr., 2015, s/p)

Várias são estas ordens de fatores que relacionam a pessoa do pesquisador, seu coletivo de origem e os temas e posturas sobre os temas e sobre a forma científica de trata-los (questionamentos que eram apenas realizados como uma opção entre o popular e erudito, entre o despossuído e possuidor (despossuído de poder político, cultural e social ou apenas despossuído de poder dos meios de produção) ou entre funcionalismo e marxismo, hoje com a presença dos afrodescendentes falando de conhecimento africano e de populações de origem africana introduz novo e precioso debate na epistemologia das ciências no Brasil. (CUNHA Jr., 2015, s/p)

Estar inscrito no contexto pesquisado, embebido de memórias, vivências, esta pesquisa encarnada e por o ser, poderia chamá-la de Fanônica, ou pesquisa ativista. No geral diria que a Afroepisteme permite tal envolvimento e, exaltaria especificidades relativas aos produtos destas pesquisas, por exemplo, informações que só quem *é de dentro* consegue ler ou obter. “Principal ordem de fatores é a relação do tema da pesquisa com o conhecimento de vida e envolvimento do pesquisador. A bagagem previa do autor, do pesquisador com tema modifica em muito as capacidades de acesso ao conhecimento e informação ofertado pelo tema pesquisado”. (CUNHA Jr., 2015, s/p)

Ao advogarmos pela indissociabilidade entre ensino-pesquisa-extensão-criação artística há a possibilidade de rompermos com cientificismo que segundo prof. Dr. Henrique Cunha Jr., “Aceita a proposição que a teoria é superior a prática, os teóricos são ilustres os práticos são seus discípulos, portanto pensadores



Imagem 39. Prof. Henrique Cunha Jr. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tr2Zp843b-M> Acessado em: 2020.

reprodutores e não pensadores instituidores de novos paradigmas e novas ideias”. (CUNHA Jr., 2015, s/p)

Atenção à práxis como premissa de estudo/pesquisa e criação metodológica,

Neste sentido a pesquisa afrodescendente é uma metodologia de postura nova, relacionando a ação à pesquisa, procurando uma dialética entre ação–pesquisa–ação, tendo como partida o campo e o conhecimento sobre o campo e procurando a construção explicativa teórica depois como consequência e não como fonte. (CUNHA Jr., 2015, s/p)

Por fim, espero que este subitem tenha nos feito pensar que: “A ciência é uma obra inacabada [...]”, buscamos “uma concepção de ciência menos dogmática, considerada como verdade provisória, não absoluta”. (SERZEDELLO, 2019, p. 18-19)

Mesmo sinalizando páginas à fio a potência e ruptura das metodologias gengibreiras por ser de dentro, sei que muitas teorias, conceitos, práticas, métodos eram ainda salpicados de eurocentrismos e ocidentalismos. Para tecer análises e descrições afroreferenciadas das vivências, aprendizagens e metodologias do *Grupo Gengibre*, torna-se necessário apresentar o que é *Afrocentricidade* (ASANTE, 1980). Para enfim, propor críticas pretensamente despidas de etnocentrismos e ratificações de referenciais da ciência eucêntrica.

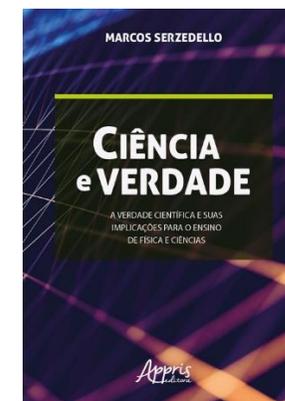


Imagem 40. Capa do livro. SERZEDELLO. Ciência e Verdade. 2019.



Imagem 41. **Monumento da Renascença Africana.** Estátua em Bronze. Dakar/Senegal.
Desenho: *Pierre Goudiaby Atepa*

I.ii. Afroepisteme – Notas sobre a Afrocentricidade

Concebida nos anos 80, por pesquisadores negro-estadunidenses, a Afrocentricidade, historicamente só foi possível por ascender de uma tradição que remete à movimentos como o *Pan-africanismo*, *Nègritude*, *Egiptologia*, *História da África* e *Estudos Afrikana*. Reverencia uma tradição de *W.E. B. Du Bois*, *Frantz Fanon*, à *Harriet Tubman*, *Dandara* e *Zumbi*. Parece uma revolução conceitual da cultura letrada, mas é uma revolução do ser, sentir e fazer dos *corpus negro*.

Ama Mazama nos informa que: “a Afrocentricidade surgiu no início da década de 1980, com a publicação do livro *Afrocentricidade*, do *Molefi K. Asante* (1980), seguido por *A ideia afrocêntrica* (1987) e *Kemet, afrocentricidade e conhecimento* (1990)”. (MAZAMA, 2009, p. 111)

A origem da Afrocentricidade como uma ideia intelectual remonta até a publicação do meu livro *Afrocentricity: The Theory of Social Change* [Afrocentricidade: A teoria de mudança social], entretanto, eu não criei a palavra. A palavra "Afro-cêntrico" havia sido usada por Kwame Nkrumah, líder de Gana, em 1961 em um discurso na Universidade de Gana, em Legon. No entanto, foi com a publicação do livro *Afrocentricity: The Theory of Social Change* que a perspectiva que buscou privilegiar a identidade, os conceitos, os pensamentos e as ações africanas foi nomeada ao falar para ou sobre o povo africano no contexto da história. (ASANTE, 2016, p.12)

Nós negras e negros brasileiros herdeiros do Quilombo de Palmares e todos que adentram os estudos decoloniais podem narrar a entrada das investigações ligadas a *Afrocentricidade* do docente afroestadunidense *Molefi Kete Asante* em território nacional via *Abdias Nascimento*. *Dr. Luis Carlos Santos*, filósofo e professor soteropolitano, comprometido com Filosofias afrorreferenciadas nos informa que:

A afrocentricidade tem também forte repercussão no Brasil a partir de 1978, quando *Nascimento* volta do exílio. Este movimento vai direcionar para a importância política e dá ênfase a cultura de origem africana, e com isso estabelece a dicotomia Grécia versus Egito. *Nascimento* tem contato com este processo de discussão no mundo anglo-afro-americano através da influência de *Molefi Asante* com “as ideias de raça, o bi-racialismo, o multiculturalismo e o afrocentrismo”(Guimarães, 2005, p. 11). O sentido é seguir em alguns aspectos e inverter outros. (SANTOS, 2012, p. 55)

*A benu sianu abu ti ioh! (...) Ioh! Ioh!
Ioh, ioh ibika ba (...) Bakulu!
Bakulula (...) Nhiundu!*

(*Provérbio dos Bawoyo de Cabinda-Angola,
In: SERRANO, 1993, p. 139*)

p.s. Leia na forma
Pergunta-Resposta

*O gente dizei todos sim ! (...)
Sim! Sim!
O que deixaram os nossos (...)
Antepassados'.
Nossos antepassados (...)
Opinem!*

(*Provérbio dos Bawoyo de Cabinda-Angola,
In: SERRANO, 1993, p. 139*)



Imagem 42. PhD. **Ama Mazama**.
Foto: liberalarts.temple.edu

Inventividade, criatividade, continuidade e engajamento não faltaram ao parlamentar brasileiro Abdias do Nascimento. Reconhecido pela memorável concepção do *Teatro Experimental do Negro- TEN*, na década de 50 do século XX, Abdias exerceu sua afroreferenciabilidade ou seu quilombismo através da pintura, da oratória, da política partidária, do teatro, ativismo e como professor. Nascimento não só compreendeu as ideias de *Asante*, mas as transformou dialogando com o contexto brasileiro e as formas de opressão e atuação do racismo estrutural em nosso país.

Molefi Kete Asante (2009) vai defender a ideia de que a afrocentricidade tem como tarefa tecer a crítica às posições particularistas que são tidas como universais. Para isso ele defende alguns projetos: perceber **a localização psicológica e cultural do africano** e **descobrir o lugar deste como sujeito**. (SANTOS, 2012, p. 55, trad. minha)

Por *locus* psíquico e cultural podemos lembrar que trata-se do local pelo indivíduo significado que ao transformá-lo em território tem a oportunidade de ali, apreender sua identidade racial e pertencimento sócio-cultural. Assim ao provocar: *Onde está a “localização psicológica e cultural do africano”, do afrobrasileiro e de todos os indivíduos afrodiaspóricos?*. Estamos questionando, por exemplo se este indivíduo negro, sabe que é negro e todos os encargos e aspectos que o rodeiam psíquico e ontologicamente. E se culturalmente este indivíduo conhece seus saberes, tecnologias, métodos, heróis, heroínas, antepassados, ancestrais, guardiões da memória, mitos, ritos e manifestações culturais/artísticas.

Quanto ao “lugar deste como sujeito” a Afrocentricidade como nova possibilidade de conceber pensamentos indaga se os indivíduos estão assumindo posições de agentes ou subalternos, centro ou periferia. Agentes de sua própria existência ou subjugados à camadas opressoras que remetem a não tão longínquos tempos de escravização e dominação. “Um agente, em nossos termos, é um ser humano capaz de agir de forma independente em função de seus interesses. **Já a agência é a capacidade** de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana”. (ASANTE, 2009, p. 94)

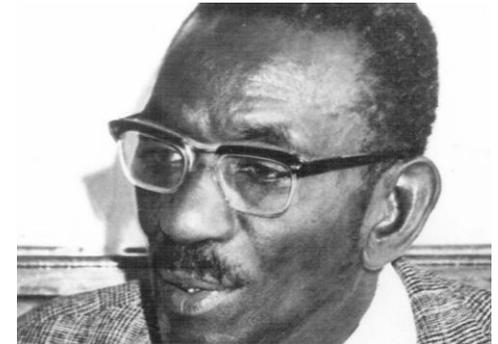


Imagem 43. *Cheick Anta Diop*. Foto: rfi.fr

Portanto,

O objetivo do afrocentrismo é promover a libertação dos africanos que estão à margem dos europeus. E para isso, ele segue no movimento de desconstruir a ideia de que a Grécia antecedeu o continente africano na categoria de civilização, movimento iniciado por Cheik Anta Diop. (SANTOS, 2012, p. 55, trad. minha)

Vale comentar que ao conhecer pessoalmente o grande pesquisador e egiptólogo *Cheik Anta Diop*, ao mergulhar na imensidão e radical posicionamento geopolítico de sua obra e, considerá-la compatível à Afrocentricidade, *Asante* declarou:

Quando conheci Cheikh Anta Diop no IFAN, na Universidade de Dakar, em dezembro de 1980, e falei com ele sobre símbolos e cultura, ele enfatizou a necessidade de **expandir a compreensão** da cultura africana, não de defendê-la. Na mente deste eminente estudioso, o futuro da erudição africana repousava naqueles estudiosos que explorariam cada assunto de forma a distância. (ASANTE, 2008, p.50, grifo meu)

Há, portanto, o objetivo de alargar o comprometimento e atenção entre negros e negras do continente e da diáspora da necessidade de termos o poder de (re)conhecer, apreender, analisar, transformar, resgatar, transformar tudo que é nosso por direito. Eis aí uma *atitude afrocêntrica*. Não apenas para termos o controle, mesmo porque o grande interesse deve ser nas trocas honestas, mas para empoderar nossas identidades raciais. Há deveres, responsabilidades e acima de tudo há o direito de sabermos o que foi e é feito pelo nosso povo e, o que fora apropriado, expropriado e roubado.

Neste sentido *Asante* nos relata que “Diop estava confiante de que a história da África não poderia ser escrita sem lançar fora as falsificações da Europa. Fazer isso não era apenas politicamente e profissionalmente perigoso, mas era considerado impossível, dadas as centenas de anos de informações acumuladas nas bibliotecas do Ocidente”. (ASANTE, 2016, p. 14)

O que me faz lembrar a consciência do prof. Marcos Serzedello ao apontar que a história da ciência contida em seus livros restritamente registram a história ocidental de como a humanidade construiu e acumulou conhecimento. No entanto, sou imbuída a questionar, *se é sabido que os Gregos estudaram com grandes mestres do continente africano, não estaria equivocada mesmo a linha do tempo da*



Imagem 44.

Prof. Dr. Kabengele Munanga.

Foto: USP.

história da ciência chamada de ocidental?

Não há espaço/tempo de reescrevê-la nesta dissertação mas há espaço para lembrar o que professor *Diop* fez: “Em primeiro lugar, Diop teve que desafiar os principais estudiosos da Europa, conhecê-los em sua arena doméstica intelectual, derrotar seus argumentos com a ciência e estabelecer o próprio caminho da África para a sua história”. (ASANTE, 2016, p. 14)

Exaustivo exercício teórico e argumentativo que as próximas gerações infelizmente ainda terão que fazer, haja vista o levante neoliberal e conservador que estamos assistindo neste final da segunda década do século XXI. Acreditava que eu era de uma geração que já poderia começar a ler a partir dos cânones negros sem sermos questionados ou exigidos em todos os espaços, acadêmicos ou não, da veracidade e densidade de nossos conhecimentos. No entanto, tenho percebido que seguiremos neste cabo de guerra reagindo, resistindo, reexistindo contra forças altamente desiguais. Querendo ou não parece que por mais tempo seremos exigidos à estudar múltiplas vezes a mais para provarmos o valor e autenticidade do nosso passado, presente e futuro. Em outras palavras:

O que Cheikh Anta Diop ensinou a seus estudantes e leitores foi que a Europa pronunciou a si mesma como a cultura superior categórica e, portanto, seu raciocínio frequentemente serviu às funções burocráticas de bloquear africanos em um casulo conceitual que parece, à primeira vista, inofensivo o suficiente. No entanto, as posições prevalentes, frequentemente anti-africanas, foram apoiadas por esta lógica burocrática. (ASANTE, 2016, p. 15)

O que me lembra a contundente e irritada observação do professor Dr. *Kabengele Munanga* sobre o prefixo étnico. Resumidamente, compreendi nas poucas palavras do grande pesquisador da USP que devemos voltar nossa atenção à tendência cruel de sermos encurralados e abandonados no *nicho das etnociências*. Onde ficaríamos quietos na periferia e fora do campo científico.

E, não foi para ser “o Outro” que a Afrocentricidade foi concebida.

Afrocentricidade já foi muito acusada de ser o oposto do eurocentrismo. Os dois globos que criei e estão expostos nas bordas, posicionados um abaixo do outro, podem levar a essa interpretação dualista



Figura 03. Globo do Eurocentrismo.

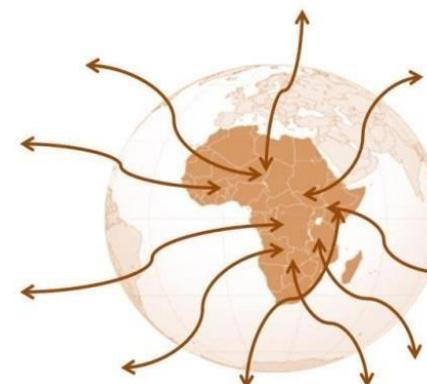


Figura 04. Globo da Afrocentricidade.

e de oposições similares em suas intenções e conteúdos. Porém, observem, no globo do eurocentrismo o pequeno território Europa é desenhado distribuindo flechas lançados em um único sentido de ida. No qual tudo que é europeu se lança para todas as direções.

Enquanto o globo com o gigante território africano envia, recebe e troca flechas para todas as direções. Confesso que minhas habilidades gráficas são restritas, mas a tentativa é evidenciar que enquanto o paradigma Eurocêntrico, transmite conhecimento monoculturais. A Afrocentricidade igualmente encarada como paradigma viável por uma comunidade científica, propõe-se enfim, a trocar conhecimentos em sua pluralidade.

Porém, há de se acrescentar que a Afrocentricidade não é como o eurocentrismo uma forma de etnocentrismo, ela é aqui apresentada dentro das discussões que a analisam como: (i) ideia, (ii) abordagem, (iii) paradigma, (iv) perspectiva e, (v) epistemologia.

A Afrocentricidade como ideia articula uma poderosa visão contra-hegemônica que questiona ideias epistemológicas que estão simplesmente enraizadas nas experiências culturais de uma Europa particularista e patriarcal. Existe uma ética assertiva entre os afrocentristas para deslocar o discurso em direção a uma abordagem mais orientada para a agência para análise, exames, investigações e fenômenos. Portanto, para demonstrar a ideia de culturas ao lado umas das outras, ao invés da ideia de culturas sendo adotadas por uma ideia particular abrangente. (ASANTE, 2016, p. 11)

Ao colocar-se em posição contra-hegemônica a Afrocentricidade não apenas corre na direção contrária à dominação abissal, falocêntrica, heteronormativa, conservadora e patriarcal do fazer científico-acadêmico vigente, mas rompe com o que fora construído, instituído e naturalizado.

Por exemplo, apresenta uma ruptura marcante com a ideia de universalização do conhecimento, tanto via dominação violenta (como catequização indígena no século XVI), quanto via escolarização bancária, processual e lenta.

Como uma ideia intelectual, a Afrocentricidade também se anuncia como uma forma de ideologia antirracista, antiburguesa e antissexista que é nova, inovadora, desafiadora e capaz de criar formas excitantes de adquirir conhecimento baseado no restabelecimento da localização de um texto, uma fala ou um fenômeno. (ASANTE, 2016, p. 11)

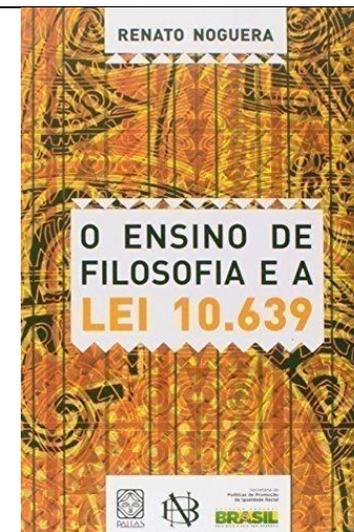


Imagem 45. Capa do livro: “**O ensino de Filosofia e a Lei 10.639**” do prof. Dr. Renato Nogueira. C.f. Importante referência para composição dessa dissertação.

Além de não ser uma versão negra para o eurocentrismo, a Afrocentricidade também não é o abandono total de tudo que já fora produzido no mundo ocidental branco.

Não devemos abandonar as principais disciplinas, nem renunciar à excelência, à integridade intelectual, à clareza metodológica e à produtividade. Se for necessário desafiar as chamadas disciplinas ocidentais, devemos fazê-lo de uma perspectiva afrocentrista usando a integridade intelectual que é composta de um compromisso absoluto com a descoberta da verdade. (ASANTE, 2008, p.51)

Endosso as palavras do prof. *Asante* afirmando que há de se trabalhar com rigor, vigor e profissionalismo associados ao afeto, prazer, sabor da descoberta, curiosidade e respeito ao lugar de fala e *locus* de nascedouro, pertencimento ancestral daquele corpo que é agente do conhecimento, que é comprometido com a verdade.

Qual é o local?

Molefi Asante nos responde: **“De fato, uma orientação para a Afrocentricidade começa com as primeiras civilizações do Vale do Nilo, as culturas Núbia e Kemética,** e demonstra que um ponto de partida diferente na história, além da Grécia e Roma [...]” (ASANTE, 2016, p.11)

Na realidade escolar brasileira pouco sabemos sobre a importância do nascedouro da humanidade em África “[...] milhões de pessoas de herança africana crescem acreditando que a África é uma realidade marginal na civilização humana quando, de fato, África é o continente onde os seres humanos ergueram-se pela primeira vez e onde os seres humanos primeiro nomearam Deus”. (ASANTE, 2016, p. 11)

Falamos aqui além da importância biológica enquanto espécie, falamos do entendimento do ser humano como sujeito social, organizado, histórico e cultural. Retomo as palavras de *Asante* quando este afirma que este exercício de REconhecer o continente africano é feito no

[...]sentido de nosso próprio centro cultural. A fim de retornar a uma consciência autêntica, os afrocentristas argumentaram que era necessário aos povos africanos que eles vissem a si mesmos no meio de sua própria história e não nas margens da Europa. Isso significava que era essencial retornar às civilizações clássicas da África antiga para inspiração e orientação. (ASANTE, 2016, p.13)

Este trabalho de (iv) *conscientização* sobre as origens magníficas dos povos africanos e da humanidade anuncia mais um ponto fundamental da ideia Afrocêntrica, soma-se as noções/pontos já levantados, a saber: a (i)

Esta reorientação em direção às civilizações do Egito e da Núbia foi essencial para uma apreciação do papel que os africanos e a África desempenharam na história mundial. Monomata, Mapungubwe, Kongo, Borno, Khart-Haddas, Gana, Mali, Songhay, Axum, Nubia e Kemet se tornaram as fontes para uma nova historiografia com africanos no centro de sua própria história. Poderia agora tornar-se claro que quando a Núbia tinha 42 rainhas como governantes que a África estava muito além de outras sociedades no papel das mulheres como líderes. Seria entendido que a longevidade de Gana, Axum e Egito constituiu uma notável história de coerência ocidental com os gregos foi uma falsificação do passado humano destinado a tornar invisível os milhares de anos da história africana antes da aparição de Homero. (ASANTE, 2016, p. 13)

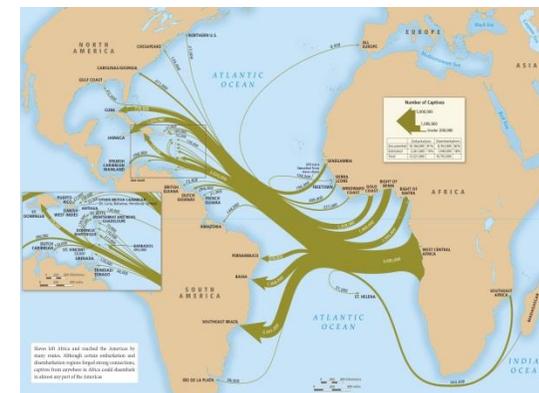


Imagem 46. **Diáspora Africana.**

Foto: *news.emory.edu*

localização psicológica e cultural, (ii) localização política, (iii) agência.

A ideia de *conscientização* está no centro da afrocentricidade por ser o que a torna diferente da africanidade. Pode-se praticar os usos e costumes africanos sem por isso ser afrocêntrico. ***Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos. Essa é a chave para a reorientação e a recentralização, de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente.*** (ASANTE, 2009, p. 94; grifo meu)

Não ser vítima ou dependente de uma única narrativa de exclusão, subordinação e opressão, tocam no que poderia enumerar como quinto ponto fundamental, a autodeterminação.

No cerne da ideia afrocêntrica está a afirmativa de que nós africanos **devemos operar como agentes autoconscientes**, não mais satisfeitos em ser definidos e manipulados de fora. Cada vez mais controlamos nosso destino por meio de uma autodefinição positiva e assertiva. **Os critérios dessa autodefinição devem ser extraídos da cultura africana.** (MAZAMA, Ama, 2009, p. 111, grifo meu)

Anuncio minha alegria diante das palavras da Dra. *Ama Mazama*, grande parceira de investidas afrocêntricas do prof. *Asante*, nos lembrando que quando falamos em “africanos” estamos falando de todos daqueles negros nascidos no continente e, todos nós afrodiaspóricos nascidos na reconhecida sexta região africana.

Ao colocar os “valores e ideais da África” no centro da vida africana, a afrocentricidade esposa a cosmologia, a estética, a axiologia e a epistemologia que caracterizam a cultura africana. Karenga (2003) identifica como centrais entre as características culturais africanas as seguintes orientações compartilhadas: **1) centralidade da comunidade; 2) respeito à tradição; 3) alto nível de espiritualidade e envolvimento ético; 4) harmonia com a natureza; 5) natureza social da identidade individual; 6) veneração dos ancestrais; 7) unidade do ser.** (MAZAMA, Ama, 2009, p. 117)

Esposar a Cosmologia pressupõe debruçar-se sobre tudo que diz respeito ao universo. Comungar com a Estética é relaciona-se com a produção do que é belo, com as reflexões sobre a Arte e análises acerca do que se frui, aprecia e sente. Confraternizar com a Axiologia é entrar em contato com teorias que pensam sobre os valores, a moral. Casar-se com a Epistemologia é comprometer a exploração dos processos de construção do conhecimento.

Peço atenção aos **valores culturais** respeitados e utilizados pela Afrocentricidade elencados

Outras autoras(es), especialmente Linda James Myers, C. Tsehloane Keto, Maulana Karenga, Ama Mazama, Daudi Azibo e outros rapidamente expandiram a ideia e introduziram o trabalho em outras áreas de erudição. Jerome Schiele e Mekada Graham escreveram sobre Afrocentricidade e trabalho social; David Hughes escreveu sobre arquitetura Afrocêntrica; Wade Nobles e Na'im Akbar foram pioneiros na psicologia Afrocêntrica; Nilgun Anadolu- Okur escreveu sobre Afrocentricidade e Teatro Afro- Americano; e Marimba Ani assumiu a tarefa de fazer uma crítica completa da cultura eurocêntrica e civilização a partir de uma perspectiva afrocêntrica. (ASANTE, 2012, p.12)

“Centenas de teses de doutorado assumiram a tarefa de definir a Afrocentricidade ou usá-la como uma crítica de vários aspectos da cultura ocidental. No entanto, foi o trabalho clássico de Ama Mazama, *The Afrocentric Paradigm [O Paradigma Afrocêntrico]*, que solidificou o movimento como uma importante escola teórica de pensamento no campo da Africologia”. (ASANTE, 2012, p.12)

pelo prof. *Karenga*, estes valores fundamentais são básicos para as investigações gengibreiras e serão lembrados no próximo capítulo a medida que descreverei algumas das práticas teórico-sensíveis-criativas do *Grupo*.

A Afrocentricidade gira em torno da **cooperação**, da **coletividade**, da **comunhão** das **massas oprimidas**, da **continuidade cultural**, da **justiça restaurativa**, dos **valores e da memória** como termos para a exploração e o avanço da comunidade humana. Estes valores baseiam-se numa plena compreensão das ideias culturais africanas e baseiam-se no estudo e reflexão de sociedades africanas específicas, de modo transgeracional e transcontinental. (ASANTE, 2016, p.12)

Características fundamentais citadas acima vinculadas aos princípios básicos, a saber:

1º Você e sua comunidade; 2º Bem estar e biologia; 3º Tradição e inovação; 4º Expressão e criação artística; 5º Localização no tempo e no espaço; 6º Produção e distribuição; 7º Poder e autoridade; 8º Tecnologia e ciência; 9º Escolhas e consequências; 10º Mundo e sociedade. (ASANTE, 1994)

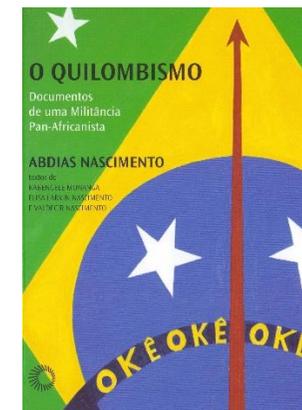
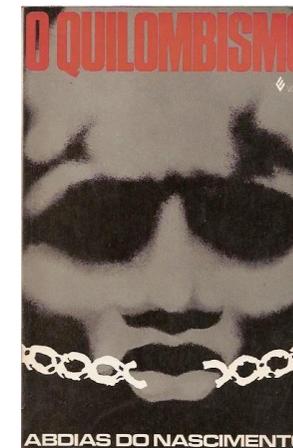
Princípios relacionais que podem ser aplicáveis em nossas vidas e práticas acadêmicas. Ao debruçar-se longamente sobre comunicação intercultural (2008), prof. *Molefi Asante* afirmou que:

Meu objetivo, portanto, é esclarecer como o Afrocentricidade serve de maneira ideológica para aumentar a **oportunidade de interação efetiva** entre africanos e não-africanos. A suposição que faço é simples; Uma comunicação intercultural eficaz deve basear-se na igualdade dos interagentes, porque o compartilhamento do significado é o pré-requisito fundamental do entendimento comunicativo. Um desenvolvimento da visão afrocêntrica em relação às condições objetivas para a liberação das mentes africanas exige uma filosofia holística. (ASANTE, 2008, p.48, trad. minha; grifo meu)

Neste mesmo texto publicado em 2008, prof. *Asante* partilha afirmações que nos ajudam a entender mais objetivos e limites dos estudos que entendem a *Afrocentricidade* como paradigma, perspectiva, metodologia, ideologia.

A linha afrocêntrica não é uma linha fácil, é um método analítico difícil, repleto de armadilhas, desvios e sedutores e sedutores intelectuais. No entanto, é um método que vale a pena, talvez o único método válido, para uma compreensão adequada da nossa realidade objetiva. De outra forma, a comunicação intercultural torna-se um mero sonho não realizado e irrealizável porque os europeus e os africanos têm uma compreensão tão limitada das mitologias e motivos essenciais uns dos outros. (ASANTE, 2008, p.50)

Compreendo a importância desta “linha” pelo destaque que a mesma fornece à noção de locus d’onde parte a construção de conhecimento. Lanço mão de seus valores e princípios por reconhecer a



Imagens 47 e 48. Livro **O Quilombismo** de Abdias do Nascimento. Foto 47: (1980) editora Vozes. www.bibliotecagriot.blogspot.com Foto 48: (2019) editora Perspectiva www.loja.editoraperspectiva.com.br

possibilidade afrodiaspórica de leitura da *Afrocentricidade*. O fato de ser escrito em língua inglesa e dispormos de poucas traduções das obras, também é um estímulo, desejo com esse subitem fornecer material para outras pesquisas.

Desta forma, não apenas desejo exaltar a Afrocentricidade, mas demarcar a importância de submetermos nossas práticas à abordagens, paradigmas, perspectivas, e epistemes Afrorreferenciadas. Pois temos a nosso dispor Afrocentricidade (ASANTE, 1980), Afroperspectivismo (NOGUERA, 2011), *Pan-Africanismo*, *Nègritude*, *Estudos Afrikana*, *Feminismos Negro*, *Mulherismo Afrikana*, *Interseccionalidade*, entre outras potências analíticas e estruturantes fundadas por agenciamentos negros.

Todo esse apanhado deste primeiro capítulo, parece muito, parece caótico, multireferenciado, pluri, polivalente. *Mas quantos passos cabem em dez segundos de coreografia? Quantas lembranças salvaguardam um breve suspiro?*

Sim, *corpus* negros múltiplos, assimétricos, polivalentes, diversos, produtores de uma imensidão de conhecimentos. Inventores de vasta dimensão de processos de produção de conhecimentos. “Há uma **epistemologia no caos**, bem como na ordem. A epistemologia da ancestralidade caminha de uma a outra. Ela é uma epistemologia que nasce do movimento, da vibração, do acontecimento”. (OLIVEIRA, 2009, p.05; grifo meu)

A filosofia da ancestralidade busca fazer o exercício libertador de dialogar com as origens da dinâmica cultural africana no Brasil para criar conceitos, em diálogo com a afrocentricidade. Tem-se o objetivo de apresentar outras referências, no sentido de compreender a educação, afirmando o território e o imaginário africano no Brasil, na construção do pensamento da educação brasileira, entendendo esta filosofia da educação não mais como centros, mas dinâmicas, inclusivas e criativas. Sendo assim, alguns conceitos, como: participação, complementaridade, integração, movimento, encruzilhada, são reinventados no sentido de afirmar politicamente a liberdade dos afrodescendentes. (SANTOS, 2014, p. 56)

Ou seja, metodologia *Café com Broa*

Trata-se de aprender com o passado, aprender com nossa herança imaterial, aprender com a



Imagem 49. **Roscas sovadas mineiras.**
Festa do Congado de Cláudio/MG,
2019. Feitas pelas minhas tias-primas.
Foto: Luis Carlos.

sabedoria de quem manuseia pilão de tronco e fogão de lenha, de quem lê nos olhos e escuta com o coração, de quem viveu a dor e sobreviveu a vida.

Epistemologia Afrodiaspórica. Metodologia Café com Broa.

Atenta ao dia-a-dia negro quilombola, resistente e resiliente, explicitamos o aprendizado sobre a noção radical de agência e da capacidade de forjar, procurar a liberdade vivida por tais protagonistas herdeiros diretos das africanias que nos enraízam e conectam. Lembrando, assim, que o pesquisar no estilo “café com broa”, permeado pelo sagrado, coletivo, cooperativo, revelam que dançares (métodos) de herança gengibreira estão alinhados à abordagens e epistemes afrocentradas.

Além de entendermos que nosso processo de ensinagem, troca de conhecimentos e de construir laços se dava com a presença, com a vivência, com o estar/dançar com, percebemos a cada café, que o ato de conhecer pode ser analisado como algo que se faz em movimento e em relação, tendo todo o corpo imbricado neste fazer.

Se atentarmos aos objetivos dos métodos, subordinados aos princípios e valores orientados por epistemes afrorreferenciadas que por sua vez se conectam à cosmopercepções africano-diaspóricas de mundo, podemos pressupor que os dançares *gengibreiros* buscavam/buscam ampliar nossa capacidade de escuta sensível das memórias, das tradições, dos conhecimentos encarnados (in-Corpo-rados). Extrapolando a ação de escutar de seu pertencimento auditivo, dessa forma, o objetivo da escuta sensível atrela-se ao debate de percepção global, corporal, holística de tudo que possa vir a ser apreendido, atrela-se a discussão pincelada acima quando citamos a oralitura e a cosmopercepção. Trata-se de um privilegiado momento em que o corpo como todo, escuta, outros *corpus* que também são totais.

Lembro de constatações da profa. Ms. Bianca Bazzo em sua dissertação sobre processo criativo inspirado em benzedoiras e benzedores, em que ao partilhar o corpo de estudo de sua pesquisa, compartilha o método de pesquisar:



Imagem 50. **Recepção aos pés do fogão à lenha na casa da gengibreira Jaqueline Cardoso.** Minas Gerais, 2016. Foto: acervo pessoal da autora.

O corpo de estudo dessa pesquisa tem seu tempo particular para se sentir a vontade com outro corpo que “invade” seu espaço de trabalho. O estreitamento dos laços entre pesquisador e pesquisado busca aquela conversa de fundos de quintal, de varanda de casa, do cair da noite. Uma artista-pesquisadora aberta e atenta aos acontecimentos ao seu redor, aos imprevistos, aos materiais residuais e pequenos. Uma artista-pesquisadora que encontra as possibilidades de potência para a sua arte durante as investidas em campo, encontrando brechas e espaços para um diálogo enriquecedor, orgânico e natural para se atuar. Improvisando em cena, encontrando o momento certo para se colocar, perguntar por algo, calar e, muitas vezes, apenas olhar e silenciar. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 83-84)

Janailza (2018, p.03) ao atentamente reler Graziela Rodrigues (1997) nos lembra que “a dança possibilita ao artista revelar suas experiências, dançando as diferentes vidas que guarda dentro de si”. Acrescento a bela conclusão proferida pela profa. Ms. Bianca Bazzo sobre o que temos o privilégio de viver em laboratório e em cena: “Um corpo relicário de outras vidas também. Um corpo com memória sejam elas ancestrais ou das próprias vivências atuais do mundo que nos cerca”. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 20)

Este relicário de memórias e mundos que tanto nos inspiram Coreografias de gestos, textos de memórias, dramaturgias de retalhos, **nossas vozes dantes silenciadas, nossos gestos antes estereotipados, sendo gerados de metodologia, de teorias, de conteúdos, de epistemes, transformando paradigmas e cosmopercepções.**

Os acadêmicos africanos nunca podem esperar alcançar a liberação intelectual, cultural ou política seguindo os passos eurocêtricos; esta é a verdade exata da história. As fundações do pensamento eurocêntrico tornam os africanos anti-africanos. Também não podemos esperar nos comunicar se nos recusarmos a usar nossa própria voz. Nossa própria voz é a fonte de interação efetiva com os outros. (ASANTE, 2008, p.51)

No próximo capítulo detalhes sobre a metodologia *Corpo e Ancestralidade* e descrições dos fazeres *Gengibreiros* serão feitas. Minha voz fará coro com outras vozes e cantaremos o que aprendi, o que construí junto de parceiros(as), *Guardiãs da Memória*, amigas(os). Detalharei parte do ‘como’ significamos espaços, territórios, cenas, momentos, em um saboroso experimentar rumo às liberdades artística, pessoal, acadêmica.



Imagem 51. Pão de Queijo. Em destaque Valdir Vilaça; Jussara Vilaça. Foto: Acervo pessoal da autora.

CAPÍTULO II



FLOR E SEMENTE

**Queria ter da flor a essência
Para perfumar campo e cidade
Com seu perfume.
Aniquilar os odores
da desigualdade.**

**Queria ter a capacidade
Do germinar da semente
Para alimentar a fome do povo,
Não deixar que existam
indigentes.**

**Acreditando,
somos flor e semente,
Flores que perfumam a vida,
Sementes que alimentam o sonho.**

(ADOLFO, Amauri, 2005, p. 22)

*“É impossível falar sobre história única sem falar sobre poder. Há uma palavra da língua igbo de que sempre me lembro quando penso nas estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. Trata-se de uma expressão que pode ser traduzida como “maior do que o outro”. Como o mundo econômico e o político, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. A forma como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo depende do poder. Poder é a habilidade não só de contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mouri Barghouti escreve que o jeito mais simples de se destituir uma pessoa é contar sua história e colocá-la em segundo lugar. Uma história que começasse com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, **seria totalmente diferente.**” (ADICHE, Chimamanda, 2009, grifo meu)*



Imagem 53. Barro, Lama, Ancestralidade. *Encontro Moringa* 2012. Foto: Roberta Monteiro.

“Tira a energia da T(t)erra,

passa a energia pelo corpo, transforma essa energia no corpo e

*manda para o **Universo**. Tira a energia da T(t)erra, passa a energia pelo corpo, transforma essa energia no corpo e manda para o Universo. Tira a energia da T(t)erra, passa a energia pelo corpo, transforma essa energia no corpo e manda para o Universo.*

***Tira a energia da T(t)erra,** passa essa energia pelo corpo, transforma essa energia em seu corpo, potencializa seu corpo com essa energia, chega no*

recebe e agradece. Tira a energia pelo corpo, transforma essa seu corpo com essa energia, chega e agradece. Tira a energia da

corpo, transforma essa energia em com essa energia, chega no

*agradece. **Tira a energia da energia em seu corpo,** essa energia, entrega, aceita,*

***girar.** Tira a energia da T(t)erra,*

*corpo, potencializa seu corpo com essa energia, entrega, aceita, confia, agradece e faz ela girar. **Tira a energia da T(t)erra, transforma***

essa energia em seu corpo, potencializa seu corpo com essa energia,

entrega, confia, aceita, agradece e faz ela girar”¹.



***corAção,** entrega, aceita, energia da T(t)erra, passa essa energia em seu corpo, potencializa no corAção, entrega, aceita, recebe e T(t)erra, passa essa energia pelo seu corpo, potencializa seu corpo corAção, entrega, aceita, recebe e **T(t)erra,** transforma essa potencializa seu corpo com confia, agradece e faz ela transforma essa energia em seu*

¹ Até onde me recordo estas frases eram práticas do Instituto Caleidos coordenado pela Dra. Isabel Marques em São Paulo. Disponível em: <http://www.caleidos.com.br/> Acessado em: 2019. Cia de Dança em que a professora Carla Ávila atuou como arte-educadora e intérprete-criadora. A fórmula de “tirar a energia” acima partilhada foi por mim modificada ao longo dos anos. Imagem x. *Círculos Sagrados*, durante ensaio para o ensaio-coreográfico “Lava Pés”, 2012.



Imagem 55. Baobás em Madagascar. Foto: @Haroldo Costa/Época.

*“A árvore de cabeça para baixo... Nos primórdios da vida, o Criador fez surgir tudo no mundo. Ele criou primeiro o Baobá, e só depois continuou a fazer tudo existir. Mas ao lado do Baobá havia um charco. O Criador havia plantado o primogênito bem perto de uma região alagadiça. Sem vento, a superfície daquelas águas ficava lisa como um espelho. O Baobá se olhava, então, naquele espelho d'água. Ele se olhava, se olhava e dizia insatisfeito: - Por que não sou como aquela árvore? Ora achava que poderia ter os cabelos mais floridos, as folhas, talvez, um pouco maiores. O Baobá resolveu, então, se queixar ao Criador, que escutou por uma, duas horas as suas reclamações. Entre uma queixa e outra, o Criador comentava: - **Você é uma árvore bonita.** Eu gosto muito de você. Me deixe ir, pois preciso continuar o meu trabalho. Mas, o baobá mostrava outra planta e perguntava: por que as sua flores não eram assim cheirosas? E sua casca? Parecia mais a pele enrugada de uma tartaruga. E o Criador insistia: - Me deixe ir, pra mim você é perfeito. Foi o primeiro a ser criado e, por isso, tem o que há de melhor em toda a criação. Mas o baobá implorava: - Me melhore aqui, e um pouco mais ali... O Criador que precisava fazer os homens e outros seres da África, saía andando. **E o Baobá o seguia por onde quer que fosse. Andava pra lá e prá cá. (E é por isso que essa árvore existe por toda a África).** O Baobá não deixava o Criador dormir. Continuava e continuava, e continuava sempre a implorar melhorias. Justo a árvore que o criador achava maravilhosa, pois não era parecida com nenhuma outra, nunca ficava satisfeita! Até que, um dia, o Criador foi ficando irritado, irritado, mas muito irritado, pois não tinha mais tempo para nada. Ficou irado mesmo. E aí então se virou para o Baobá e disse: - Não me amole mais! Não encha mais a minha paciência. Pare de dizer que na sua vida falta isto ou aquilo. E cale-se agora. Foi então que o Criador agarrou o Baobá, arrancou-o do chão e o plantou novamente. Só que... dessa vez, foi de ponta-cabeça, para que ele ficasse de boca calada. Isso explica a sua aparência estranha; é como se as raízes ficassem em cima, na copa. Parece uma árvore virada de ponta-cabeça! Até hoje dizem que os galhos do Baobá, voltados para o alto, parecem braços que continuam a se queixar e a implorar melhorias para o Criador. **E o Criador, ao olhar para o Baobá, enxerga a África”.***

(Texto utilizado em sala de aula na Escola Baobá, apud, SILVA, Claudilene, 2016, p. 135-136; grifo meu)².

² “A Escola Municipal de Ensino Fundamental Baobá localiza-se num bairro periférico da cidade do Salvador, capital da Bahia, estado localizado na Região Nordeste do Brasil: o bairro de São Cristóvão. Majoritariamente constituído pela população negra, o bairro surgiu onde antes existia uma fazenda. A construção da pista do Aeroporto Internacional de Salvador foi o que impulsionou o surgimento do bairro, que localiza-se no limite de Salvador com o Município de Lauro de Freitas. A escola funciona em dois turnos, atendendo 498 estudantes distribuídos em 15 turmas”. (SILVA, Claudilene, 2016, p. 138)

Capítulo II – *Gengibre, Mandi’o e Aldeia Mangue* Raízes de uma mesma Baobá

O capítulo que segue está dividido em três partes. A primeira parte (II.I) apresenta motrizes que fazem do *Gengibre, Mandi’o* e o *Aldeia Mangue* raízes de um mesmo Baobá. No subitem seguinte (II.II) descrevo um exemplo de oficina prático-teórica e, finalizo com o terceiro subitem (III.III) reflete sobre a força da Extensão em ser pesquisa, ensinagem e criação em um movimento contínuo de troca de lugares e simultaneidade, ou seja, durante a extensão em muitos momentos se faz pesquisa, assim como, ao longo dos projetos, programas e ações extensionistas enquanto a pesquisa está sendo feita, há processos de ensino-aprendizagem e há criações constantes, tanto de metodologias, quanto de momentos artísticos que irão nutrir os fazeres e irão se inspirar no dia a dia do campo.



Imagem 56. Dra. Inaicira Falcão. Disponível em: (SANTOS, Inaicira, 2017, p. 112)



Imagem 57. “Baobás apaixonados”.
Foto: Haroldo Costa/Época

II.I. Baobá – Corpo e Ancestralidade – Inaicyra Falcão dos Santos

Apelidar a profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos de **Baobá**, tem o intuito de explicitar a força motriz de seus estudos para o campo da criação em Danças inspiradas nas matrizes, matizes e motrizes africanas e afrodiaspóricas.

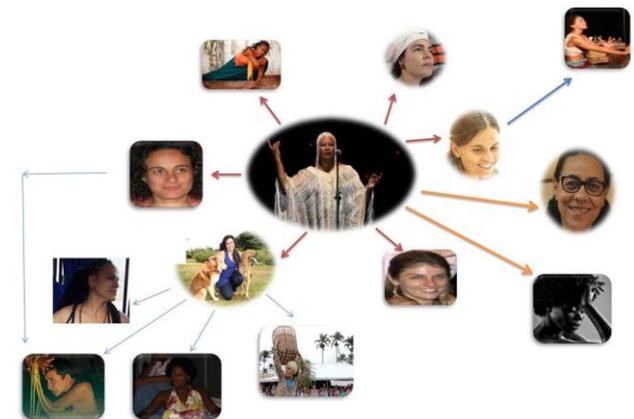
A contribuição do seu trabalho torna-se decisiva na trajetória/caminhadas das(os) intérpretes ao propiciar uma investigação que olha para a história pessoal e coletiva, racial e étnica dos(as) intérpretes-pesquisadoras, a proposta “*Corpo e ancestralidade*” combate a manutenção de “histórias únicas”.

A suntuosa árvore africana além de imagetivamente nos auxiliar a observar as ramificações teórico-metodológicas a partir de Inaicyra mostra posições geracionais de suas parceiras, discípulas, e/ou orientandas, assim como remete ao conceito de **Pedagogia do Baobá** (OLIVEIRA, 2007) que nos oferece um olhar em afroperspectiva sob metodologias, teorias, fazeres, epistemes.

A pedagogia do Baobá é uma filosofia da educação brasileira. Ela desenvolve uma pedagogia a partir da experiência ancestral africana, mas como não se limita às fronteiras do local de origem, visto que está encruzilhada, dialoga com a experiência do território. É uma pedagogia literalmente em movimento. [...] Os fundamentos filosóficos da pedagogia do baobá estão em diálogo com a experiência negro-africana descendente. (SANTOS, Luis, 2014, p. 86)

Dra. Inaicyra ao se encontrar em solo nigeriano deparou-se com o desafio de dançar e fazer dançar ao ser professora do curso superior da *Universidade de Ibadan*. Deveria mobilizar dançantemente em harmonia e honestidade com o seu ser africano-diaspórico-brasileiro as vias que fizessem sentir/sentido às estudantes africanas(os) herdeiras(os) de outras significações e subjetivações de ser e estar africano e não diaspórico. De ser e/ou vir a ser negro. Neste sentido foi necessário compor uma pedagogia condizente e sincera com os territórios-espacos e os territórios-corpos envolvidos.

Essa percepção foi adquirida ao longo dos anos, quer em nível pessoal, grupal, quer como pesquisadora entre os Iorubá na Nigéria e entre os seus descendentes no Brasil. Dessa apropriação corporal, imagética e oral, surgiram os traços que norteiam a abordagem e a criação artística e a elaboração de conteúdo. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 104)



Raízes Mulheres 1.

Dra. Inaicyra Falcão, Baobá central entrelaçando saberes na formação de outras pesquisadoras, intérpretes-criadoras. No próximo capítulo cada raiz-mulher e sua pesquisa pessoal será nomeada.

“Uma **pedagogia do baobá**, entretanto, precisa de uma filosofia condizente, brotar do território de origem que nasce e sobrevoá-lo, a fim de não se limitar as fronteiras de seu próprio mundo e alçar outros rincões da experiência.” (OLIVEIRA, 2007, p.280)

A pedagogia forjada foi uma proposta pluricultural em dança-arte-educação indissociadas intitulada, *Corpo e Ancestralidade*.

Porque construir um pensamento-corporal pedagógico?

Ao admitir a realidade citada, percebi que a educação formal e informal que tive possibilitava questionar esses fatos recorrentes em relação à cultura negra. Observo que ainda se vive no país o confinamento dos saberes de matrizes africanas na periferia do conhecimento, e o que descaracteriza, “folcloriza”. São visões estereotipadas recorrentes nas produções artísticas e acadêmicas. O que impede uma articulação contextual do conhecimento, na formação dos brasileiros. Diferente dessa concepção, e tendo a clareza da dimensão expressiva e orgânica do intérprete-criador e da mitologia iorubá, elaborei uma proposta metodológica inovadora e plural, pautada nos processos de ensino-aprendizagem para as artes cênicas. (SANTOS, Inaicyra, 2017, 103-104)

Apresentado o problema da pesquisa e do contexto educacional e as fontes de inspiração, pergunto:

O que é Corpo e Ancestralidade?

O referencial prático-teórico-metodológico, traduziu uma poética intertextual com uma idéia de significação de movimentos corporais, de imagens, de ritmos, de palavras e de elementos cênicos. Tendo como referência pragmática, a releitura icônica significativa do tambor bătă, através do método da tradução intertextual, com a variação semântica de transcrição, com o investimento estético, com um olhar criativo e renovador. A montagem cênica pretendeu mostrar sobretudo, a personalidade de Ayán. Teve como suporte enfático-melódico o bătă, ritmo produzido nos terreiros nagô na cidade de Salvador (Brasil), enquanto que o vocabulário corporal teve a qualidade estilística do bătă-corporal da cidade de Oyó (Nigéria). Desta forma, originou-se um idioleto experimental, semântico, narrativo, cinestésico, transcrito e subjetivo, uma proposta também didática no cenário contemporâneo da arte/educação brasileira. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Devemos ressaltar que há 1. Um *referencial prático-teórico-metodológico*; 2. Objetivo de significação através da *tradução da poética intertextual*; 3. Uma *referência pragmática*; além da consciência e permissão e *variações*; 4. Um esforço, empreendimento, *investimento estético*; 5. Uma postura *criativa e renovadora*. As quais levaram à um conteúdo, um roteiro e alcançaram efeitos didático-pedagógicos porque todo o processo foi atentamente salvaguardado, refletido e analisado.



Imagem 58. Abraço Baobá, RJ. 2016.

Foto: acervo pessoal da autora.

No **organograma** ao lado podemos ver os fundamentos acima narrados e imaginá-los em movimento. Sem entrar nas especificidades do solo construído e dançado por Inaicira citarei três passos determinantes para a metodologia que fora desenvolvida. A saber: 1º passo

Saturação. Para se pensar na criação cênica dessa matéria cultural, procurei assimilar de forma teórica e prática, o modo que os fenômenos se configuravam, ou seja, as relações dentro do conteúdo significativo do universo bātá. Procurando trabalhar o sentido prático da vivência como protagonista da ação. (SANTOS, Inaicira, 1996, s/p; grifo meu)

Neste primeiro passo é fundamental a apreensão, observação e experiência concreta mais tradicional e/ou natural³ possível do fenômeno pesquisado.

Na originalidade, da apreensão de síntese da forma, decodificando a experiência vivenciada incorporada, em uma experiência artística, num processo de justaposição, deixando sempre um espaço, para o voluntário. Portanto, a realidade temática estava no exterior, mas a sua realização transformava no meu subjetivo, no inconsciente, e voltava à superfície concretizando o espaço interior. (SANTOS, Inaicira, 1996, s/p)

O 2º passo é denominado de:

Incubação

“O subconsciente é o depósito de tudo que você aprendeu e experimentou na vida... O relaxamento é a chave do funcionamento do subconsciente.”(PETERSON, 1991, p.22)

Nesta perspectiva, a idéia principal surgiu no transformar o conto mítico em poema. O poder da palavra na constituição do sistema nagô mostra que:

“A palavra proferida tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, se realiza conjuntamente com gestos, com movimentos corporais, a palavra é vivida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, o poder e a experiência de quem profere.” (SANTOS, 1976, p.12) Estas palavras na cultura Yorubá, e por extensão, na afro-brasileira estão nos mitos, nos contos, [...] (SANTOS, Inaicira, 1996, s/p; grifo meu)

A este segundo passo vinculo a presença da voz cantada e falada nos fazeres que desdobram das reflexões e apontamentos metodológicos de Inaicira. E observo as forças do transbordamento, compreensão e invocação que a palavra, a expressão oral carregam. Já o terceiro passo é a **“Iluminação.**



Mandala Organograma 01.
Fundamentos metodológicos de
Corpo e Ancestralidade.

³ Palavras como: “natural” e “universal” são utilizadas como reconhecimento do que fora escrito originalmente pela Dra. Inaicira Falcão dos Santos. Atualmente, problematizamos estas palavras e contextualizamos os equívocos eurocêntricos que elas podem causar.

Surgiu assim a personagem Ayán, princípio de vida do tambor båtá, que trouxe de forma intrínseca os elementos corporais, rítmicos, vocais e visuais.” (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p; grifo meu)

Momento em que o corpo dançante torna-se mito. Encarna a narrativa e os mistérios concretos e etéreos que envolvem o objeto pesquisado. Momento em que a performance nasce como tal. É dado o salto de estudo à ficção, de experimento à produção artístico-cultural-expressiva-comunicativa-dialógica.

A performance em seu momento final/ápice/entrega/partilha onde acontece a troca ao vivo e efêmera com o público é colocada em seu 4º PASSO, onde busca-se constatar que a mesma alcançou seu poder de “comunicação-expressão”.

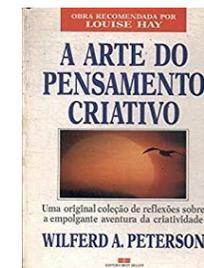
Verificação. “É perfeitamente lógico que a verificação venha no final do processo criativo, pois aplicá-la antes causaria uma interrupção no fluxo de idéias.” (PETERSON, 1991, p.26)

Era imperativo para a realização deste trabalho, a união da teoria e da prática. Que este refletisse aspecto fundamental da pesquisa, na performance artística como um meio de comunicação-expressão. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p; grifo meu)

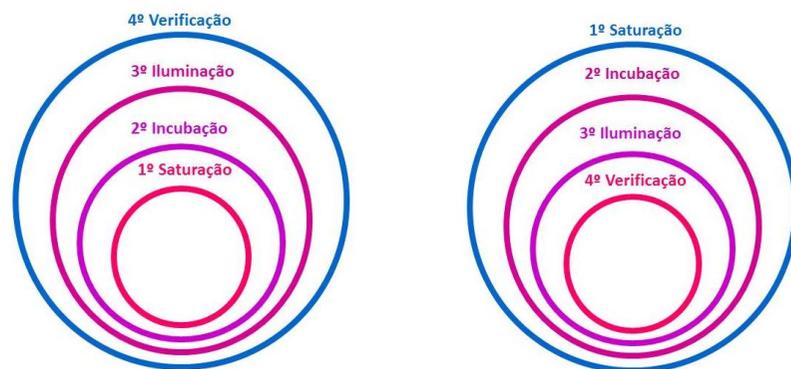
Dessa forma os instantes de partilha são instantes de verificar se o que fora construído processualmente dentro e fora do estúdio de dança, além de arrebatá-la a intérprete-criadora, também arrebatá-la, interpela, dialoga com o público.

A organização sistemática desses dados, visava a possibilidade da reflexão permanente. Vai, portanto, resultar na elaboração de uma linguagem específica, dentro de um conteúdo ainda não figurado concretamente pelo corpo, encontrando-se oculto, esperando justamente a realização. Assim, procurei construir com base concreta no ritmo, nas suas implicações no corpo, no espaço, na qualidade dos movimentos, nos gestos, nas palavras. Fazendo com que a influência desses, ocorressem nos planos objetivo e subjetivo. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Wilferd A. Peterson



A versão utilizada pela profa. Dra. Inaicyra Falcão era: PETERSON, A. Wilferd. **A arte do pensamento criativo.** Trad. Regina Amarante. 2ª ed., São Paulo, Best Seller, 1991. Imagens 59 e 60; disponíveis *online*.



Mandalas Organogramas 02 e 03. Sistematização dos 4 passos da metodologia “*Corpo e Ancestralidade*”.

Nos organogramas acima, os quatro passos da metodologia “*Corpo e Ancestralidade*” são colocados em dois movimentos, o primeiro nuclear é a *Saturação* e no segundo, este primeiro passo é a extremidade. Problematizando a importância da fluidez destas dinâmicas nos processos de criação, dando espaço para vivenciar os passos em ordens distintas conforme os momentos da composição solística e da dramaturgia de tal produção.

De maneira geral

Nessa perspectiva, proponho trilhas de saber do homem, a transmissão significativa entre conhecimentos empíricos e científicos na arte. Entendo que as experiências contemplam princípios inaugurais como mitos, símbolos - são aportes que dão subsídios à dinâmica das técnicas corporais e aos processos criativos. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 104)

O caráter pluricultural da metodologia pode ser conectado com o debate sobre cosmopercepção ou cosmosensação travado no capítulo anterior. Onde uma cosmopercepção, determina paradigmas, que por sua vez determinam epistemes que desenvolvem teorias, conceitos, métodos e produtos. E drasticamente forjam pessoas e modus pensamentos incorporados (ou não).

A proposta extrapola a visão unilateral e instaura um campo de ação plural. Trata-se de demarcar espaços e a possibilidade de construir outras configurações estéticas, implementadas a partir de experiências e vivências que são importantes quando falamos de pluralidade cultural na dança no Brasil. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 106)

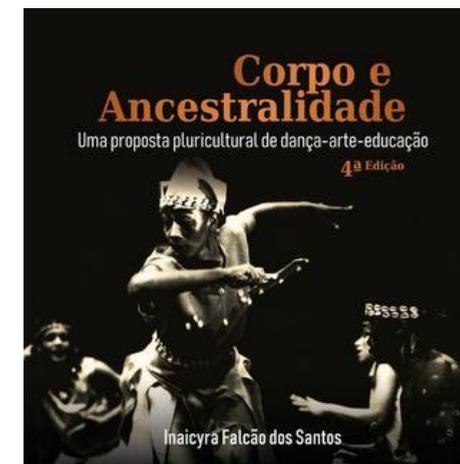


Imagem 61. Capa da 4ª ed do Livro “*Corpo e Ancestralidade*”. Disponível: *online*.

Dra. Inaicyra centra seu estudo em um conceito de corpo universal com ações e expressões universais principalmente vinculadas ao cotidiano, o que não é a mesma coisa de dizer que busca-se um corpo universal, ideal, superior como o eurocentrismo vem espalhando durante séculos.

O movimento corporal é entendido como universal; está presente na história dos povos, reinscrevendo tradições e constituindo um procedimento de formação. Assim, é instaurado o campo para a ressignificação de valores míticos que influenciam os pensamentos, a natureza e a configuração da tradição africano-brasileira e as histórias individuais. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 107)

Além de priorizar as tradições que permeiam os *corpus* de todos presentes em aula, enaltecer as epistemes negro-diaspóricas e africanas, há neste estudo a força de estabelecer o corpo como *locus* d'onde se inscrevem, partem e produzem conhecimentos. Não é dizer que tudo passa pelo corpo, é afirmar que sem o corpo não se constrói nada. Este diálogo Dra. Inaicyra estabelece junto da Dra. Leda Maria Martins anteriormente apresentada.

O corpo como signo cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético, resultado das relações históricas e sociais. Esses sentidos definem a forma do homem ser, pensar e se mover. Como princípio filosófico, o estudo desenvolve o sentido etno-crono-ético com conotações de princípios, através dos quais o trabalho deve ser abordado: valorização do cotidiano e das atitudes pessoais dentro das comunidades estudadas, e, ainda, na sala de aula ou estúdios. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 107)

No próximo subitem vou descrever e problematizar ações, movimentos, momentos dos laboratórios prático-teóricos desenvolvidos, dirigidos e mediados pela profa. Carla Ávila com o *Grupo Gengibre*.

*Lembre-se que
há
pensamentos
corpográficos
em contraposição
ao pensamento
hegemônico
cartesiano,
iluminista, abissal.*

Tira energia da terra...

Óleos essenciais. Borrifadores de essências aromáticas. Harmonização do ambiente. A sala/estúdio de danças madeirada com um piso adequado e delicioso de rolar, alongar, criar. Imensas janelas voltadas para o viveiro de belas flores. Os óleos eram derramados nas nossas mãos. Em círculo harmonizávamos corpo com o ambiente. Harmonizando gradativamente os corpos com os corpos, até que ao primeiro sinal do corpo mediador era sugerido que todos(as) friccionassem as mãos. Ao som das mãos, das respirações, dos olhares ansiosos e desejosos.

Tirar energia da T(t)erra com todas as invocações que foram mencionadas na introdução deste capítulo era nosso ritual para princípios e emocionadas finalizações dos encontros dançantes dos intérpretes-pesquisadores(as) do *Grupo Gengibre* e, os repetíamos antes das apresentações, assim como nas oficinas que ministrávamos em diversas instituições. Passei a nomear tal fortalecedor ritual de “*Círculos Sagrados*”.



Imagem 62. Fricção das mãos. Em destaque, Bruna Tavares.
Encontro Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro.



Imagem 63. *Círculos Sagrados*. Mediação Ananda Deva. *Durante Troca de Saberes*, TEIA, UFV, 2018. Foto: Acervo *Grupo Micorrizas*.

ENSINO

Tudo que era proposto metodologicamente no *Grupo Gengibre* era experienciado em doses mais leves, rápidas, contidas e cerceadas com mais rapidez durante as aulas das disciplinas: *Danças e Brasileiras I, II, III*. A primeira tinha um compromisso com universos (i) concretos, a segunda com multiplicidades (ii) míticas e a derradeira com possibilidades (iii) etéreas. Sendo um programa (in)disciplinar continuado em que uma disciplina conversava, interdependia e tornava-se pré-requisito da outra.

Assim, em *Danças Brasileiras I*, solicitava aos alunos que fizessem um mergulho em sua ancestralidade e construíssem uma árvore genealógica e um memorial ancestral; dentro disto, cada estudante escolhia um antepassado que lhe inspirasse referências simbólicas e gestuais, e este deveria ser seu primeiro estudo de solo, com gestuais e movimentações características de seus antepassados, constitutivos de si mesmos, ou seja, real. (ÁVILA, Carla, 2012, p. 175-176)

Em *Danças Brasileiras II*, ampliei as pesquisas de campo feitas junto ao *Grupo Gengibre*, em Ponte Nova, São José do Triunfo, Cachoeirinha, Espera Feliz, Airões, e intensifiquei as investigações familiares.



[...] era solicitado que os mesmos vivessem uma experiência, in loco, recorrendo à pesquisa de campo, e cada estudante deveria entregar uma entrevista com os aspectos da oralidade contemplados e a análise gestual dos mesmos. O foco neste contexto não era mais o corpo físico concreto, tampouco personagens reais, mas a composição da busca por um corpo metafísico, inspirado em temas ancestrais míticos, arquetípicos e simbólicos, relacionados à natureza e às comunidades visitadas. (ÁVILA, Carla, 2012, p. 176)



Organograma 04. Elementos método-didático-pedagógicos para composição coreográfica.

Imagem 64. Encontro com Duga. Personagem de Carla Ávila no espetáculo “Terra Preta”, encontra minha Duga concreta diretamente ligada à minha bisavó Duga e dona Quinha na velhice. Foto: Reyner Araújo.



Imagens 65, 66, 67. **Duga transitando de persona quase-real à figura mítica narrada por Dona Quininha.**
Solo “Linha de Força”, Aracaju/SE. Foto: Jussara Tavares (2016)

Em *Danças Brasileiras III, Stuart Hall (1932-2014)* era convocado e suas discussões acerca de que negro é esse na contemporaneidade e dos aspectos locais e globais incidindo em nossas vidas e, também, nas vidas, rotinas e criações-manifestações-memórias-patrimônios das comunidades tradicionais. A proposta da disciplina era “[...] a continuidade da pesquisa in loco, visando à criação de um processo coreográfico contemporâneo que **unisse o corpo real ao corpo ritual, com interfaces virtuais**”. (ÁVILA, Carla, 2012, p. 176) As fotos que transBordam ali ao lado são exemplos desta investigação.

As aulas teórico-práticas, prático-teóricas, são também encaradas como aulas-laboratórios, e assim o são denominadas por apresentarem conteúdos específicos (da Dança, História, Música, Cultura Popular, Sociologia, entre outros), símbolos e imagens poéticas, além de permitir experimentações (técnicas, simbólicas, poéticas, entre outros), são aulas que extrapolam a condição de via de mão única entre professora e educanda.

Aulas-laboratórios propõem relações horizontais de ensino-aprendizagem e exigem a atenção de estar ativo em aula, aliás, ativo, presente e disponível as surpresas de estar em uma aula em que, na



Imagens 68, 69, 70. **Corpo-real entrelaçado com corpo-ritual com interfaces virtuais.**
Cena “Pó”, espetáculo “Terra Preta” 2009.
Foto: Reyner Araújo.

verdade, estamos todos em cena, todos submersos nos criativos estímulos imagéticos propostos pela facilitadora, Arte-educadora ou artista-docente que facilita, ministra e/ou garante a mediação da aula-laboratório.

A composição solística exige um mergulho em si mesmo, exige enRaizamento. “Pondero, entre outros atributos, a performance como vivência pessoal, aquela que tem me proporcionado a consciência corporal do meu ser, e a histórica do que sou”. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Conforme foi apresentada no capítulo anterior, a compositora do pensamento/metodologia *Corpo e Ancestralidade* é bailarina, intérprete-criadora, cantora, pesquisadora, docente.

“[...] cresci com a riqueza da cultura nagô ou ioruba, tanto na minha casa quanto na comunidade-terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador-BA. A **vovó Senhora**, zeladora dos orixás, como ela se considerava, proporcionou a cor da textura dessa experiência. Descendente de uma das sete principais famílias reais fundadoras do reino de Ketu, na República do Benin, ela deu continuidade à nossa linguagem, à cultura, à religião naquela comunidade-terreiro e na sociedade brasileira. Neste contexto, comecei a observar o cotidiano, os gestos e as danças daquelas pessoas na coletividade, as quais imitava no palco familiar. É importante salientar que os protagonistas escolhidos continuam como referência de elementos estéticos corporais e se tornam presentes quando puxo pela memória nas minhas práticas”. (SANTOS, Inaicyra, 2012, p. 09; grifo meu)



Imagens 71, 72, 73. Mãe Senhora.

Disponível em: <https://jeitobaiano.wordpress.com/2010/03/31/mae-senhora-%E2%80%93-110-anos-do-nascimento/> Acessado: 2019.

Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora, Oxum Muiwá,

filha legítima de Félix do Espírito Santo e Claudiana do Espírito Santo, nasceu em 31 de março de 1900, na Ladeira da Praça em Salvador, Bahia.

Era descendente da nobre e tradicional família Asipá, originária de Oyo e Ketu na África, importantes cidades do império Yoruba. Sua trisavó, Sra. Marcelina da Silva, Oba Tossi, foi uma das fundadoras da primeira casa da tradição nagô no Brasil o Ilê Axé Aira Intile, Candomblé da Barroquinha, depois Casa Branca do Engenho Velho, que deu origem aos terreiros do Gantois (Ilê Axé Omi Iyamassê) e o Ilê Axé Opô Afonjá, do São Gonçalo do Retiro. (SANTOS, José Felix dos. 2000)

José Felix dos Santos – Bisneto de Mãe Senhora, Otun Algba do Ilê Axipa, Ogã do Ilê Axé Opô Afonjá

NOTA DO EDITOR – O texto acima é um resumo da introdução do livro *Maria Bibiana do Espírito Santo* –

MÃE SENHORA: saudade e memória, organizado por José Felix dos Santos e Cida Nóbrega – Salvador, Corrupio, 2000, 184 p.

EnRAIZamento



Imagem 74. Profa. Dra. Inaicyra Falcão.
Disponível em: (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 102)

Uma vez mais trata-se de uma questão de localização. Peço que lembrem-se das questões de *locus*, território, localidade de onde partem, são produzidos e iniciados os processos epistêmicos comentados no capítulo anterior sob orientação da *Afrocentricidade*.

De onde está saindo? O que e quem está deixando para trás?

Estas eram questões que deveriam permear o dolorido exercício de emergir, anteriormente apresentado. Agora, uma vez, nascido, brotado é necessário saber exatamente quais são os solos que

“Ter crescido
com esse conhecimento
permitiu um elo de

enraizamento

profundo com a vivência dos ancestrais. Essa herança vivida foi me enriquecendo profissionalmente, me firmando como ser humano, **nutrindo minha autoestima, proporcionando-me sabedoria, tornando-me capaz de dar continuidade a essa tradição – COMO dizia vovó, “da porteira para dentro” e “da porteira para fora”** – no meu caso, esta última; expandindo fronteiras, saindo do local que nos é facultado pela cultura dominante.

Assim a prática assumiu considerável importância, por estar criticamente em convivência nessa conjuntura na qual existe pouco apreço ao negro e à sua tradição”.

(SANTOS, Inaicyra, 2012,
p. 09; grifo meu)

sustentam seus pés, seus *corpus*. Quais são os solos em que penetram suas raízes. É hora de saber qual terra, território sustenta sua vida e salvaguarda suas raízes.

Na tese de doutorado intitulada "*Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias*": *cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira (2018)*, orientado pela profa. Dra. Sayonara Pereira, Dra. Carla Ávila forja a seguinte construção teórica e poética para este denso estímulo de saberes e conexões à própria *t(T)erra*.

O presente trabalho tem os pés, arraigados no chão enraizado na “Terra” planeta e na “terra” espaço geográfico e de vida, e neste lugar tem a base central de suas potências. Quando me refiro a “Terra/terra”, o discurso aqui aponta para perspectivas diversas: as características da terra enquanto território, local de habitação, nacionalidade, o lugar de onde nascemos, de onde viemos de onde estamos. Refiro-me a qualidade do solo, local de nutrientes base para vida, lugar onde habitam raízes, árvores, alimentos e biodiversidades, onde é a casa dos lençóis freáticos, águas que nutrem a vida em todo seu ciclo. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 91-92)

A autora segue agregando uma perspectiva/percepção/cosmosensação afetiva, além da nossa humana dependência e equivocada extração da Terra como apenas recurso. Na argumentação que segue há a compreensão da *t(T)erra* como Lar! Exaltando uma *imagem-metáfora* que pode ser encarada como um *discurso poético* que deságua em uma formação *conceitual*.

Mas me refiro também a casa mundo e, sobretudo, as imagens recorrentes a nossa nave planeta Terra, que os povos indígenas e negros verbalizam ao referenciar suas terras de origem como terra Mãe. Ao que na perspectiva do que se refere a “Terra” os povos indígenas da América Latina chamam de Pachamama – Mãe Terra, arquétipo da grande mãe e no que se refere a “terra” nas diásporas negras a Mama África, grande terra, mãe originária, mães ancestrais. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 91-92)

Nesta direção a pesquisadora justifica “Terra/terra” como:

[...] Discurso poético deste conceito, esta imagem-metáfora (que) rechaça a ideia de coisificação do mundo natural, associando-o a ideia de recurso, ou objeto a ser aproveitado, explorado, mas sim a imagem de um organismo vivo, imagem da mãe que traz vida ao mundo, cria, ampara, alimenta, a mãe natureza [...] **Por meio deste arquétipo propõem trazer à tona as qualidades poéticas de “criação de novos mundos [...]** (ÁVILA, Carla, 2018, p. 92; grifo meu)

Importante lembrar que justamente o **encantamento** da criação de novos mundos é o propósito das Filosofias Africanas e Afrodiaspóricas que sulcaram as discussões metodológicas do capítulo

“A raiz que me conecta com meus ancestrais é igualzinha a raiz do Umbuzeiro, raízes essas que crescem horizontalmente, raízes cheias de águas para que em épocas de seca, fortaleçam as folhagens para dar frutos todos os anos”.
(SILVA, Janailza, 2018, p.10)

Vide: Mapa *jêje* antigo Reino do Daomé

anterior. Basta lembrar dos princípios da Afrocentricidade vinculadas ao respeito à natureza. Outro importante elemento basal é a atenção e cuidado com relação as energias vitais que habitam os *corpus* humanos e as outros *corpus* que nascem, crescem, vivem e morrem neste planeta.

Mesmo tendo o trabalho sedimentado principalmente nos *Bantus* Congados Mineiros. Atualmente observo que conceitos fundamentados em diversos povos africanos estavam nas entrelinhas dos moveres gengibreiros.

As formas culturais contêm energias. Energias são forças. Força é a potência das atitudes (Por isso o poder é o exercício da força). Ela só é limitada pela forma; forma e força não se dissociam. A força é o de dentro da forma. A forma o de fora da força. A energia se dissipa no espaço (O espaço não é vazio). [...] A **forma jêje**, por exemplo, **está baseada no princípio da ancestralidade e na terra**. Nada pode ser entendido fora da terra. (OLIVEIRA, 2005, p. 07-08)

Sair da terra, sair do passado/presente/futuridade, desconectar e reconectar, enraizar e impulsionar para voo. Misturar-se ao barro, à lama, às múltiplas vidas que interpelam o próprio corpo. Quanta força, quanta coragem imbricada. Texturas argilosas passando pela pele. Cheiro de rio, de vida, fertilidade, começo. Terra que nos nutre, enraíza, fortalece e recebe.



Imagem 75. **Conexão Terra/terra. Barro, Lama, Ancestralidade.**

Intérprete: Nara Córdoba. Ensaio-coreográfico “Lava Pés”; Gengibre, 2012. Foto: Roberta Monteiro.



Foto: Ademar e Dani

Imagem 76. Intérprete: Rafaella Grupioni. **Duo “A Carne”**, 2011.

Foto: Ademar e Dani.

“A FILOSOFIA BANTU é uma **filosofia da energia**. Focada mais no movimento que na racionalidade, OS bantos dão ênfase ao movimento do ser, não ao ser metafísico. **A existência é o movimento da Força Vital**. O que constitui o mundo são energias. A matéria não é nada em si mesma senão o acúmulo de energia. **É uma espécie de metafísica da energia a filosofia banto**”.

(OLIVEIRA, 2005, p.08)



Imagem 77. Congadeiros de São José do Triunfo. Conexão céu e terra. Cabeça Cauda. Coroa e Pés-raízes.

Embora não devemos confundir o céu cristão com a conexão céu/terra forjada dentre os conceitos gengibreiros, não farei aqui a distinção céu x *Orum*. Apenas apresentarei a relação muscular e simbólica forjada na metafórica e intramuscular conexão Cabeça-Cauda (*Laban*), ou Coroa-PésEnraizados, denominada céu/terra nos dançares e preparações físicas do *Grupo Gengibre*.

No outro extremo está o céu, o espaço da criação artística, infinito azul de nuvens e levezas, sinônimo de poéticas do intangível, fronteira invisível com o cosmos, simbólico, mítico, líquido, fluído, mas também forte como os trovões que ali habitam com imprevisíveis nuvens obscuras e intempestivos vendavais. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 98)

Havia um comprometimento com a potencialização da **força vital** tendo como orientação o corpo congadeiro em festa-rito-vida. Percebo agora que estávamos sintonizados com o que o prof. Dr. Eduardo David Oliveira intitula de uma forma banto.

A cultura banto (outro exemplo africano), em síntese, baseia-se no aumento da força. A ontologia dos povos austrais africanos não se ocupa com substâncias e essências, com objetos e suas propriedades ou com a matéria e seus desdobramentos. Ela se ocupa do aumento ou da diminuição da força vital. (OLIVEIRA, 2005, p. 05)

Carla Ávila e, por conseguinte, o *Grupo Gengibre* buscava enraizar e potencializar a conexão céu e terra, trazendo como fundamento a noção de cultura de *Bosi* em que esta seria tudo que está acima e abaixo da terra, ou seja, tudo que vive perambulando e rizomatizando, tudo que vive e morre. Tudo que brota e se enterra.

Conectando assim, passado-presente-futuridade. Conectando viventes e aqueles que já passaram fizeram. Fortalecendo noções de cultura que compreendem: “[...] fluxo de atravessamentos poéticos, simbólicos e emocionais. Por meio de danças, cantos, paisagens, traços, fotografias, cenários, instalações, objetos cênicos, maquiagens, pinturas corporais, cerâmicas, culinárias, sabores e saberes elevam-se na imensidão de levezas e vazios de sentido.” (ÁVILA, Carla, 2018, p. 98)

Filosoficamente conectando *Gengibre* à forma Banto, acrescento que:

Essa hierarquia privilegia uma relação com os antepassados e com os ancestrais – que são aqueles que

“Placide Tempels, missionário belga na República do Zaire, afirmava que o **pensamento banto** é constituído por ‘uma filosofia fundamentada numa metafísica dinâmica e numa espécie de **vitalismo que fornecem a chave da concepção do mundo**’ para esta população cultural” (OLIVEIRA, 2005, p. 08)



Imagem 78.
Capa do livro
“Cultura Brasileira”.
C.f. Dr. Alfredo Bosi.

multiplicam a força vital. E, ao atentar para a lógica da ancestralidade que perpassa a organização social-ontológica dos bantos, vê-se que aquele que se integra ao ciclo ancestral recebe dali sua força e, somente aí, pode dinamizá-la e aumenta-la. (OLIVEIRA, 2005, p. 09)

Há nesta explicação grande conexão com a Afrocentricidade, basta lembrarmos que

A força vital não é, portanto, um atributo individual, mas uma construção coletiva, que obedece uma rígida organização tradicional e que, sem atualização, perde-se na poeira da memória. A força vital é uma energia. A ontologia banto é uma ontologia relacional. Aqui se anuncia uma filosofia que prescinde das essências para colar na imanência. É filosofia do acontecimento, sem metafísica, mas com transcendência. (OLIVEIRA, 2005, p. 09)

O aspecto relacional é vivenciado, por exemplo, no encontro memorial com ações/corpus dos nossos ascendentes e com as energias entrelaçadas aos elementos da natureza que invocamos e incorporamos em laboratório.

Nossos antepassados, aqueles que nos ensinaram o que era o firmamento o céu estrelado, as estrelas os astros, o entardecer e o amanhecer, aqueles que faziam nascer e ritualizavam o morrer, são também aqueles que nos ensinaram o que é o plantio, os ciclos das sementes, plantações e colheitas. Ensinaram-nos como plantar e quando colher, além de como cuidar, estocar e processar e cozinhar todo o alimento produzido. (ÁVILA, Carla, 2018, p.116)

Fazeres que na contemporaneidade urbanizada e altamente tecnológica passam despercebidos e destituídos de sentido, relevância e potência. É, portanto valorizado o que os nossos antepassados conectados com a terra ou em consciente busca por enraizamento,

Nos ensinaram os gestos. Ensinaram-nos, também como resistir. Nestes fazeres ancestrais, sempre estão presentes os cantos, danças, mitos, símbolos, arquétipos e signos de determinados territórios e os modos de ser e de viver. Diria modos de corporificar a experiência, corporificando por sua vez a própria cultura. Assim, os mesmos ancestrais que nos ensinaram as *técnicas corporais* do viver e morrer, também nos deixaram de certa forma as *poéticas corporais* da vida. (ÁVILA, Carla, 2018, p.116 ; grifo da autora)

“*Técnicas corporais*” vistas/sentidas e categorizadas como “*poéticas corporais*” que foram propostas em aulas prático-teóricas e em laboratórios de criação-cênica. Minuciosamente estudados. Os gestos eram lembrados, observados durante as idas à campo, experimentados, repetidos

“[...] Pirâmide vital:

Ser Supremo: Nzambi, Zambiapungo, Mulunga, Unkululu;

Fundadores do primeiro clã humano;

Fundadores dos grupos primitivos;

Heróis civilizadores;

Espíritos tutelares e gênios da natureza;

Antepassados qualificados;

Antepassados simples;

Humanos vivos.

(OLIVEIRA, 2005, p. 08-09)

incansavelmente, até serem in-corpo-rados, absorvidos, apreendidos pelos corpos para compor ou não a seleção de movimentações e danças das personagens. “Caminhar, esfregar, depenar, socar, sovar, semear, cavoucar, arrebanhar, coser, cavalgar, cerzir, pregar, soldar, plantar, sacrificar, laçar, lavar, moer, sovar, remendar, peneirar, escoar, pisar, torrar, estender [...]” (ÁVILA, Carla, 2018, p. 122)



Imagem 79. Jonatas Raine intérprete-pesquisador do Gengibre em 2009. Auxiliando no preparo de Angu durante o **Encontro Moringa**. Foto: acervo da autora.



Imagem 80. **Dona Fia**. Intérprete-criadora: Jaqueline Cardoso.
Ensaio-coreográfico: “*Lava Pés*”, *Gengibre*, 2012. Foto: Roberta Monteiro.



Imagem 81. Preparação vocal. *Encontro Moringa*, 2012.
Foto: Roberta Monteiro.

AÇÕES DE TRABALHO

“Há quase uma dança para se pegar umbu, passando para lá e para cá, subindo e descendo de um pé e de outro para tentar pegar aquele umbu mais docinho, e quando chegar em casa, fazer uma panela de umbuzada para toda família”. (SILVA, Janailza, 2018, p.05)

A mitologia iorubana nos conta que Olorum criou o mundo, criando todas as águas, todas as terras e todos os filhos das águas e do seio das terras. Criou uma multiplicidade de plantas e bichos de todas as cores e tamanhos. Um dia, Olorum chamou Oxalá e ordenou que ele criasse o ser humano. Oxalá, sem perda de tempo, deu início ao trabalho que lhe foi ordenado. Fez um homem de ferro, constatou que era rígido demais. Fez outro de madeira, que também ficou muito sem jeito. Tentou de pedra, o homem ficou muito frio. Depois, tentou de água, mas o ser não tomava uma forma definida. Tentou fogo, mas, depois de pronto, a criatura se consumiu no seu próprio fogo. Fez um ser de ar, depois de pronto o homem voltou a ser o que era no princípio, apenas ar. Ele ainda tentou criar também, com azeite e vinho de palma. Mas nada aconteceu. Preocupado, sentou-se à margem do rio, observando a água passar. Das profundezas do rio surge Nanã, que indaga sobre a sua preocupação. Oxalá fala da sua responsabilidade naquele momento e das suas tentativas infecundas. Nanã mergulha nas águas profundas e traz lama. Volta e traz mais lama e entrega para Oxalá, para que ele cumprisse a sua missão. Oxalá constrói este outro ser e percebe com alegria que ele é flexível, que ele move os olhos, os braços, a cabeça [...] então, sopra-lhe a vida. A criatura respira e sai cantando pelo mundo: ara aiyê modupé / Orumilá funfun ojo/ nilê ô.

(Esta é uma cantiga de agradecimento composta por Mestre Didi,

In: MACHADO, Vanda, 2009, p. 06)

SAIR DA TERRA – círculo sagrado

Escolha um lugar na sala. Aos poucos vá enrolando a coluna até encontrar uma posição confortável deitando o corpo todo no chão. Corpo ativo, não entregue. Aos poucos vá embrenhando pele, músculos, ossos em um denso magma.

Corpos vindos da terra, entendendo-se como corpo terra e entregue a esta em um invólucro de barro, útero de lama, de novo a terra assumindo seu lugar de mãe, que dá a vida, nutre, acolhe e depois nos leva de volta às origens terra. Esta procedência relacional com a terra, a cultura que os ancestrais nos deixaram e a relação com as ideias de morte-vida estão presentificadas profundamente nesta pesquisa. (ÁVILA, 2018, p. 108)

No primeiro parágrafo deste subitem rememorei alguns comandos utilizados em laboratório. Muitas vezes o exercício de sair da terra era associado à preparação vocal. Entoando vogais, com o esforço físico de resistir ao ar e resistir ao solo, erámos chamados a sair daquela terra, daquele útero, daquele lar, associando respiração e vocalizes. Ora empostando a voz e a vogal falada/cantada, ora expirando com a naturalidade da exaustão. Abaixo inseri uma citação em que Ávila nos explica o princípio filosófico que a orientou na concepção de tal gesto.



Na imagem apresento a poética do exercício de criação explorado em laboratório levado à cena

SAIR DA TERRA

SAIR DA TERRA

“Eu não podia nem dar um pio”

esta fala me remete ao

momento que deitada

ao chão tinha que

tentar tirar de cima de

mim as minhas terras,

terras que por vezes mesmo

fazendo parte de mim querem me

fazer calar. (ARAÚJO, Janaína,

2018, p. 49)

A Dialética da semente na
Filosofia Dogon ressalta
O homem como materialização do encantamento originário
C.f. (OLIVEIRA, 2005, p. 15)

Imagem 82. Intérprete: Ronilse Oliveira. Cena de Performance do Grupo Micorrizas durante Troca de Saberes, Viçosa/MG, 2013. Direção: Ananda Deva. Orientação: Dra. Laura Pronsato. Foto: acervo pessoal da autora.

dramático-ficcional. Segundo a *Filosofia Dogon*, considerado *Filosofia da Terra* ao lado das Filosofias Jêje e Banto:

O homem é fruto da terra! A terra, apesar de universal, é sempre um contexto. [...] porque sustentada pela ancestralidade, que é o território mais antigo e fecundo entre todos, encanta, pois é próprio das territorialidades sapienciais encantarem. Assim é a pele dos elefantes, a paciência dos ibins, a tranquilidade dos lagos, a profundidade dos oceanos, o cume das montanhas, a palavra dos anciões, o corpo dos ancestrais. (OLIVEIRA, 2005, p. 15)

Logo abaixo, a intérprete-criadora do *Aldeia Mangue*, Janaína Araújo cria, compõe, sistematiza seu círculo sagrado no chão do estúdio de dança onde vivenciou um laboratório cênico-coreográfico. Inscreveu no assoalho suas memórias, sensações, e, conforme foi solicitada, localizou ‘o que’ e ‘quem’ julgava ser mais significativo em sua vida. Antes de ser exigida a mobilizar pele, músculos, ossos para **sair da terra**, na qual, também é fruto, Janaína cultivava o solo com suas **mulheres**, suas ancestrais.

Tratava-se de um exercício de “Topografias identitárias, cartografias das memórias de quem somos feitos, lembranças plenas de vida e do frescor da novidade antiga”. (ÁVILA, 2018, p. 98)



Imagem 83. Laboratório individual. Intérprete: Janaína Araújo. Direção: Aline SerzeVilça.
Foto: acervo pessoal da intérprete In: **ARAÚJO, Janaína**, 2018, p.49.

*“Estas mulheres que representam o meu trabalho, foram desenhadas de forma circular, no círculo sagrado que a mediadora do laboratório havia feito ao meu redor, com diferentes tamanhos são assim representadas por mim. Por serem contínuas e infinitas, cada uma com as suas especificidades, esses diversos círculos desenhados no chão me remeteram também **as mulheres** que já não estão mais aqui entre nós as que estão e as que virão”.* (**ARAÚJO, Janaína**, 2018, p.50)

Memória

Ah! A memória. Segundo a ferramenta de localização de palavras deste programa (*word*) que possibilita a escrita deste texto, a palavra memória já foi escrita mais de 80 vezes. Mas de qual memória estamos falando?

Durante os caminhos por onde a pesquisa me guiava, fui percebendo um denominador que se sobressaia, marcava e ligava todos os corpos: o universo da memória. Os corpos retratados na dissertação assumem e acumulam um passado que a todo o momento se atualizam no presente durante suas ações e atuações. Os corpos com quem eu ia travando relações são corpos aflorados pela memória, a todo o momento, eles relembavam algo do passado, traziam para conviver no presente, a lembrança de alguém querido que já havia ido embora, mantendo, dessa forma, uma relação intrínseca com o tempo. O passado vivido torna-se presente no corpo e se desfaz e refaz a cada instante. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 19)

Há o interesse no encontro com *Memórias no plural*. Bianca Bazzo Rodrigues cita a existência de **memórias próprias** e **de herança** e que revelá-las faz parte de um processo de reconhecer todas as partes que a compõem. Centralizando em seu trabalho a importância *do inventário pessoal* que em alguns momentos também o *denomina inventário cultural e pessoal*. Reverencia o trabalho de Inaicyrá Falcão ao mencionar que a autora intitula essa investigação de **“processo histórico pessoal”**.

[...]Renato Ferracini, do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP – apresenta o conceito de que o corpo acumula memória e está o tempo todo numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e as lembranças independentes de nossa percepção ativa do mundo. [...] Nessa visão do ‘corpo-memória’, o trabalho artístico do autor é baseado em ativar essas potências-memória no e do corpo, em sua fronteira expressiva do mundo que se acumula e dura no corpo. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 19-20)

Observo a composição de um corpo-memória dilatado e ficcional, diferente do corpo cotidiano que já é impregnado de muitas memórias, este outro é também, dilatado pela pulsação do encontro **dos tempos**, passado, presente e futuro e do entrelaçamento de múltiplas histórias, mas passa por estímulos previamente articulados para tonificar o corpo personagem. Em uma potência inspirada na dimensão ancestral-mítica encontrada nos rituais dos povos originários e em sua cosmopercepção do que é o **tempo**. Um tempo ancestral “crivado de identidades (**estampas**). Em cada uma de suas dobras abriga-se

*Inventário Pessoal =
Inventário Cultural e pessoal
= Processo histórico pessoal
= Memorial Ancestral.*

“O tempo da ancestralidade não é um tempo desbotado pelo desencantamento produzido na modernidade. O tempo ancestral é de um universal ungido na trama do espaço. Ou seja, é um universal que se lança universal porque alça o contexto (**estampas**) como condição e potência do existir.”
(OLIVEIRA, 2005, p. 16)

um sem número de identidades flutuantes, colorindo de matizes idiosincrasias e compõem-se de territórios cheios de relevos e dobras que acumulam diversidade e diferença.” (OLIVEIRA, 2005, p. 16-17)

Desta forma, concordo com Bianca Bazzo quando esta conclui que: “corpo instanciado por um passado que faz e se desfaz nas atuações do presente” (RODRIGUES, 2013, p. 21). Há a construção de outras histórias a partir de nossas memórias e pesquisas de campo. Há a positivação de histórias, a concepção de uma outra história que subverte a oficial única e excludente. Com isso lembro que ao fazer uso da leitura de *Le Goff* (1986), Janaína Araújo pontua que:

a memória sempre foi algo de muito precioso para os historiadores. Este aspecto do ser humano torna possível o acúmulo dos fatos e articula a organização das narrativas, tornando-se uma das principais bases de dados e ao mesmo tempo a principal ferramenta que o homem possui para a formulação da história. (ARAÚJO, 2018, p.35)

Além de contribuir para a exposição de histórias silenciadas, a memória é encarada como importante gatilho para novos moveres e gestos, assim como sustentáculo de um corpo outro de tons hiperativado com densidade dramática e verdades sensíveis.

Resistência contra o corpo do outro (resistência corpo a corpo)

Outro exercício laboratorial apreendido com Carla Ávila e modificado em minha prática docente que alimentava a memória corporal-sensível-psíquica junto da inventividade, uso de metáforas e representações gestuais, se dava a partir de enfrentamentos de resistência corpo a corpo e, enfrentamentos individuais de resistência do próprio corpo a partir de torções que buscavam espiralar, enraizar e contrair-expandir a energia vital.

Importante que as(os) intérpretes-criadoras(es) lembrassem da resistência de ossos, músculos e pele feitas com o chão ou com a terra para neste momento em dois apoios, no nível alto e no nível baixo, pudessem ativar sua energia vital agora em resposta-defesa-enfrentamento ao corpo do outro ou de seu

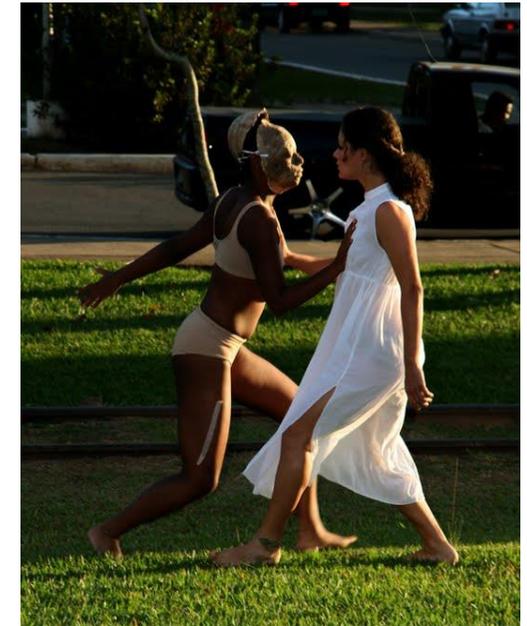


Imagem 84. Duo “A Carne”, 2011. Viçosa, MG. Foto: Ademar e Dani.

próprio corpo, no caso das espirais.



Imagem 85. Resistência corpo a corpo. Intérpretes: Sidney e Sheila, espetáculo “Caçuás”, Aldeia Mangue UFS, 2016. Foto: Amanda Cristina.

Torções e Espirais

Experimentadas no chão, na terra, em dois apoios (dois pés ou uma mão e um pé), três apoios (dois pés e uma mão), quatro apoios (dois braços e dois joelhos, por exemplo), as torções e espirais eram aquecimentos, construtores de resistência física e emocional, veículos de contração e expansão de energia e, metáfora para sentimentos, situações e ações concretas. Era necessário tonificar o corpo, ampliar-pulsar de músculos até os fios do cabelo. Os olhos também devem participar ativamente, ora resistindo ao outro-adversário-companheiro, ora olhando pra própria existência. Espiralar e torcer junto dos comandos de voz da mediadora do laboratório, resistindo até o ar. Trabalhando forças centrípetas e centrífugas. Uma memória que pode colaborar para ativar e tonificar o corpo, por exemplo, é a força empregada para caminhar e mover os braços na água salgada.

Acrescento logo abaixo a percepção de Janaína Araújo durante os laboratórios feitos para a



Imagem 86. **Torção espiralar parcial.** Durante solo “Fruta Estranha”, do espetáculo “Ella’s do Jazz”, da Cia JazzcomJazz. Viçosa/MG, 2011. Foto: Marcos Andersen.

composição do seu solo que endossava sua pesquisa de conclusão de curso.

No início do laboratório quando fui conduzida a realizar movimentos de **torções e espirais**, nos quais eu precisaria concentrar uma força de resistência na região dos braços percebo que a mesma intensidade das forças que deveria ser sentida nos braços, ventre, tronco, pernas, espiralando com forças centrípetas e centrífugas, observo que teria que ser colocada a mesma força e a mesma deve ser sentida neste trabalho pois estas forças representam todas as mulheres que são apontadas como inspiração para o mesmo. (ARAÚJO, Janaína, 2018, p.49; grifo meu)

Infância



Imagem 87. Crianças em Madagascar, etnia Sakalava. Foto: @Haroldo Costa/Época

Geralmente os laboratórios começavam com os *círculos sagrados trocando energia* com a t(T)erra, seguidos de *caminhadas* pela sala, passando por *torções e resistências corpo a corpo*, depois um retorno pulsante para a terra, lama, magma, saindo do conforto quase uterino exigindo a saída e abandono daquele círculo de sonhos sagrados e dos ancestrais da/na terra.

Depois de pesarosamente (ou não) conseguirmos sair da terra, muitas vezes, trabalhávamos sabores e dessabores das infâncias. Lembrávamos do brincar, dos brinquedos, das cantigas de roda, dos jogos, dos traumas, das saudades, planos, sonhos, dores e alegrias.

Uma década depois dos mares de lágrimas entregues nos laboratórios de criação-cênica sobre a



Imagem 88. **Torção espiralar**. Solo “*Linha de Força*”, Aracaju/SE, 2016. Foto: Jussara Tavares.

*“Como pode um peixe vivo viver fora
d’água fria?
Como pode um peixe vivo viver fora
d’água fria?
Como poderei viver,
como poderei viver,
sem a sua, sem a sua,
sem a sua companhia?
Sem a sua, sem a sua,
sem a sua
companhia?”*

infância dirigidos por Carla Ávila e, em seguida, ter vivido anos e anos dirigindo o laboratório que denominei de **“Peixe Vivo”**, no qual convocava memórias doces e traumáticas das infâncias dos(as) participantes das oficinas, disciplinas e grupos coordenei, cheguei na conclusão que os laboratórios eram *locus* do “exercício de resistir ao esquecimento da infância”. (NOGUERA, 2018, p. 627)

Suleados pelo pressuposto que o conceito de infância é polissêmico, o filósofo brasileiro afroperspectivista Renato Nogueira e prof. Marcos Barreto, em artigo intitulado *“Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética Afroperspectivistas”* (2018), convidam à reflexão na qual problematizam “o conceito de *infancialização* como possibilidade de rompimento com as práticas atuais de experimentação da realidade, a partir de orientações filosóficas africanas e indígenas” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 625)

Nogueira traça esse apelo à infancialização como princípio ético afroperspectivista a ser praticada dentro e fora dos muros da escola atento às cosmopercepções de pessoa inscritas nas filosofias africanas e indígenas, e altamente atento a ocidentalização capitalista que selvagemmente engessa nossos corpos, limitando gestos, ações, agências e reflexões. Atento ao que *Walter Kohan* chama de “esquecimento da infância” (KOHAN, 2010, p. 125) e clamando resistência através de práticas educativas, filosóficas e relacionais contrahegemônicas.

No entanto, lembra o autor o quão importante é diferenciar **infancialização** da “moderna” (NARODOWSKY, 2001) **infantilização**, atentando que a segunda esta atrelada à noções negativas que esbarram no “abebezar”, “acriançar” (NOGUERA, 2018, p. 627) e desembocam em definições universalizantes de rendimento, normalidade, desenvolvimento, evolução, fases.

Em contrapartida “A infancialização parte do pressuposto afroperspectivista, a saber: a infância enquanto conceito filosófico é disruptiva. Infancializar é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida”. (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 627) Ora, é um esforço de pensar “sobre a infância, com a infância, a partir da infância e a seu favor,

*“Alecrim,
Alecrim dourado que nasceu no
campo
Sem ser semado.
Foi meu AMOR, que me disse assim
Que a flor do campo é o alecrim.
Foi meu Amor,
Que me disse assim
Que a Flor do campo
É o Alecrim.!”*
(Cantiga popular brasileira)

InfanciaLização

X

InfanTilização

ainda que para isso, seja preciso ir contra ela e boa parte do que pensávamos a seu respeito”. (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 628)

E o que pensamos a respeito da infância?

Infancializar é um neologismo em que ressaltamos linguisticamente outros sentidos do/para o termo infância. Ao invés do “in” como prefixo de negação. Nós aqui fazemos traduções e interpretações de línguas africanas e idiomas de povos indígenas em que “infância” é uma grande potência vital de descoberta da realidade. Por exemplo, as palavras “ndaw” em wolof, “ubuntwana” em xhosa, “kyringue” em guarani e “crúc” em krenak trazem sentidos convergentes entre si, divergindo do vocábulo latino infantia – ausência da capacidade de fala. (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631)

Atrelando o conceito de infância à palavra na língua *Xhosa*. Lendo *Ramose*, o professor Dr.

Renato Noguera constrói sua reflexão ponderando que:

a infância (ubuntwana) pode ser interpretada como um elo de ligação entre a ancestralidade, futuridade e viventes. Por ser justamente a presença do passado e do futuro na emergência do presente. Em outras palavras, ubuntwana é a afirmação que, para além dos cinco sentidos (visão, olfato, tato, paladar e audição), existe outro (sentido) que chamamos de infância. Um sentido que estaria mais aguçado nas crianças, mas que não é perdido pelos adultos. (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631-632)



Imagem 90. **Ciranda, dança, canta e brinca.**
Encontro Moringa, 2009. Foto: acervo da autora.

Brincando, cantando, saltitando,

Infancializar é ativar a infância em adultos, tornando viável a percepção de que as ações éticas e



Imagem 89. **Prof. Dr. Renato Noguera.**
Foto: flinksampa.com.br

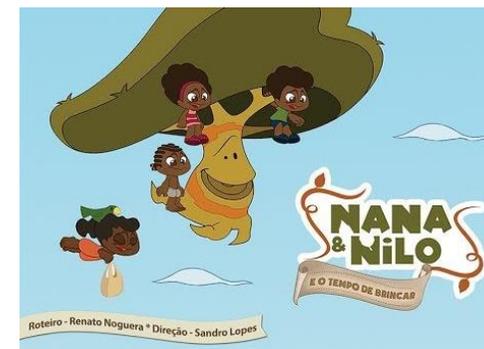


Imagem 91. **Nana & Nilo e o Tempo de Brincar.**
Foto: disponível *online*.

políticas precisam levar em conta quem já esteve aqui (ancestralidade) e quem estará (futuridade), além das pessoas que estão vivas na atualidade. Ubuntu é assumir a infância como um sentido que propicia que encaremos a realidade como um território de contínua produção, instável e passível de reformulações e ressignificações. Por fim, ubuntu remete, no contexto da filosofia ubuntu, a compreender a infância e, ao mesmo tempo, as crianças como inventoras de novos mundos. (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631-632; grifo meu)

Pois bem, infanciar é construir novos mundos com aguçada leitura da realidade sustentada pelos antepassados, pelos ancestrais, pelos mais novos, pelos adultos e por aqueles que virão. Digo sem medo de hipervalorizar que infanciar também era uma prerrogativa *gingibreira*.

Itinerância

Outro aspecto importante dos fazeres no grupo e projeto de ensino, pesquisa, extensão e criação artística do/no Gengibre eram os deslocamentos, as caminhadas, a capacidade de transitar e valorizar trajetórias. Havia uma noção objetiva das itinerâncias e diásporas dos povos negros e indígenas e de tantas outras etnias subalternizadas, além dos deslocamentos pessoais tão comuns na vida de artistas e acadêmicos. Assim como uma noção simbólica da importância da itinerância, das errâncias nas cenas.

Nós, interpretes-pesquisadoras-criadoras, deslocávamos de cena à cena e o público era convidado a peregrinar conosco.

Encruzilhadas e Estações

A encruzilhada liga todos os pontos, é o encontro, mas com os limites das especificidades, da diferenças. “[...] A fronteira denota o limite de um território e outro; a encruzilhada é o lugar mesmo em que se cruzam as fronteiras. Aqui, mesmo os limites se cruzam e confundem-se uns nos outros. (OLIVEIRA, 2007 a, p.116; In: SANTOS, 2012, p. 49).

Acredito que de maneira empírica antes das formulações filosóficas que tem sido desenvolvidas sobre este tema, já era utilizado a encruzilhada como recurso. “Enquanto que as fronteiras afirmam uma dualidade, a encruzilhada funde as fronteiras, pois desse modo, coloca-se o imperativo da escolha, da singularidade. Isso torna-se libertador porque não é possível diferença sem unidade”. (SANTOS, 2012,



Imagem 92. **Público em procissão, itinerância com a Duga.** Espetáculo “Terra Preta”, 2009.
Foto: Reyner Araújo.

p. 50)

Cenograficamente colocávamos estações ou cenas/imagens/instalações/personagens em locais previamente escolhidos confundidos com a potência territorial das encruzilhadas.

Sobre conceitos filosóficos afrodiaspóricos contemporâneos podemos citar os esforços de Dra. Leda Maria Martins, Muniz Sodré, Alexandre de Oliveira Fernandes, Ms. Rodrigo dos Santos, Juana Elbein Santos, Emanuel Luís Roque Soares.

Laroiê Exu!!!



Imagem 93. **Árvore do Esquecimento**. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Aula laboratório na roça, Grupo Gengibre, 2009. Foto: acervo da autora.

“Certos pontos da *Rota*⁴ indicam os lugares onde os escravos teriam

⁴ Rota – remete à “[...] *Rota dos Escravos* da cidade de Ajudá situada no litoral ocidental da atual República do Benim. Conhecida como Ajudá pelos portugueses, a cidade atual de Ouidah era também designada pelos locais como Glehue ou Gléxwé. (ARAÚJO, Ana, 2009, p. 130)

passado antes de embarcarem nos navios. O lugar onde se acredita ter existido a *Árvore do Esquecimento* é marcado por uma escultura do artista Dominique Kouas representando uma *Mami Wata*, divindade das águas, bastante popular na África Ocidental e na África Central. As representações de *Mami Wata* fazem alusão à figura da sereia e tomam de empréstimo certos elementos do panteão hindu, entre os quais as três cabeças visíveis na deusa Dattatreya. Na base da estátua, pode-se ler:

Nesse lugar se encontrava a “Árvore do Esquecimento”. Os homens escravos deviam dar, em torno dela, nove voltas e as mulheres, sete voltas. Depois de darem essas voltas, os escravos deviam ficar amnésicos. Eles esqueciam completamente seu passado, suas origens e suas identidades culturais para se tornarem seres sem vontade de reagir ou de se rebelar”.
(ARAÚJO, Ana, 2009, p. 143, trad. da autora)

“**Antes de deixar o porto do Ouidah** (na atual República do Benin, África), os negros escravizados eram levados à *Árvore do Esquecimento* – plantada pelo rei Agadja em 1727. Depois de nove voltas dadas pelos homens – as mulheres davam sete -, origens, identidade cultural, lembranças de suas moradas e de suas localizações geográficas perdiam-se no limbo. A memória era reconhecida pelos mercadores de escravos como uma poderosa arma de resistência. O poder da *Árvore* pode ser questionado por um único motivo: a sobrevivência, na raiz cultural brasileira, da cultura africana”. (In: LISBOA, André, 2010)⁵

⁵ LISBOA, André. **Volta inversa na árvore do esquecimento**: Documentário “Pedra da Memória” que faz um diálogo estético entre a tradição africana guardada pela Casa Fanti Ashanti e a cultura mantida na República do Benin será lançado hoje na Casa de Nhozinho. **O Estado do Maranhão**, Alternativo. São Luis, 2010. Disponível em: <https://imirante.com/oestadoma/online/13082010/pdf/a01.pdf> Acessado em: 2019.

ÁRVORE DO ESQUECIMENTO⁶

“Muitas vezes já se ouviu falar dos diversos mecanismos e práticas voltadas para o esquecimento e alienação da população de escravos. Entre esses mecanismos e práticas devem ser destacados três: a chamada “árvore do esquecimento”, a imposição de uma nova religião oficial e forçada dispersão e separação das famílias e culturas”. (FOLLMANN, 2012, p. 85-86)

“Trata-se, segundo a narrativa, do último gesto que os escravos teriam feito antes de deixar a África, e de embarcar no navio negreiro. Dar a volta na árvore, partir e não olhar para trás. Este gesto é conhecido principalmente no Benin” (Araujo, A. L., *Mémoires de l’esclavage et traite des esclaves dans l’Atlantique Sud: Enjeux politiques de la patrimonialisation au Brésil et au Bénin*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2007, apud, SAILLANT, 2010, p. 125)

E de novo, e de novo Duga grita: “*Escrava! Escrava?! Escrava, NÃO, Rainha!*”, remete a força real das princesas e Ayabás.

A liberdade está ligada antes e acima de tudo à resistência. Ocultar e em seguida transportar pedras da África é um gesto último realizado pelas princesas africanas às quais se dão o *status* de Yá, antes mesmo que elas entrassem no navio negreiro e depois que elas tivessem dado a volta em torno da árvore do esquecimento. **Fazer a volta em torno da árvore do esquecimento é o gesto de abandono da África e das raízes (simbolizado pelo baobá) que conduz ao processo de perda da identidade de origem.** Ora, a narrativa fala dessas princesas capturadas que lograram esconder pedras, símbolos de memória, de cultura, de resistência e de segredo. A narrativa não se refere somente a esse gesto último de resistência antes da travessia, mas também a uma cultura da resistência outrora já presente (os quilombos) e à presença da escravidão em terra africana: era preciso saber se proteger do malefício e dos saqueadores, mesmo se o que ocorreu em terra africana foi julgado menos grave do que tudo o que aconteceu em seguida no Brasil.

(SAILLANT, 2010, p. 134)

⁶ C.f. ARAÚJO, Ana Lucia. Caminhos atlânticos. Memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. *Varia Historia*, v. 25, n. 41, p. 129-148, 2009.

Que tal,

Trilharmos a rota inversa seguindo os passos de memória??????????

II.II. OFICINAS

Opressão e Resistência

As oficinas e os laboratórios eram constituídos por etapas e/ou Ações Simbólicas entremeadas por deslocamentos em velocidades diferentes e Cantos na fórmula “pergunta e resposta”, a saber: Círculos Sagrados/Tirar energia da t(T)erra; (i) Enraizar; (ii) Constituição do Corpo Mastro; (iii) Círculo dos Sonhos Sagrados; (iv) Sair da t(T)erra; (v) Olhos nos Olhos; (vi) Resistência Corpo à Corpo; (vii) Quem é Você?; (viii) Respiração Baobá; (ix) Sete Voltas; (x) Reconhecer-se no corpo do Outro; (xi) Caminhar sem olhar para onde; (xii) Torções e Espirais; (xiii) Giros, giros, giros; (xiv) Decantar; (xv) Partilhar.



Imagem 94. Duo “A Carne”, Grupo Gengibre 2011. Intérpretes-criadoras: Aline SerzeVilaça e Rafaella Grupioni. Troca de Saberes, Viçosa/MG. Foto: Denis Xavier.

Oficinas que mais me recordo.

1. “Opressão e Resistência”.
2. “Peixe Vivo”
3. “As Lavadeiras”
4. “Boi Mulher” / “Pecado Vermelho”
5. “Negro Divino”
6. “Graças corporais Afro-ameríndias”

NEGRO DIVINO
Um dia neste mundo.
Nasceu uma raça.
Uma raça pra muitos
Com destino
Marcado.

Sua marca
Era carregar
No corpo as marcas
Das chibatas,
Dos açoites
Do maldito
Capataz.



Imagem 95. Oficina Opressão e Resistência.
Durante Troca de Saberes, Viçosa/MG, 2009. Foto: acervo da autora.

Os pés enraizando sentindo o solo. Construindo aos poucos o Corpo Mastro. Deslocamentos, giros, rodopios, saltos, rolamentos. Mais deslocamentos, caminhadas aceleradas, experimentando direções, velocidades, superfície do pé e dinâmicas dos movimentos.

Este “corpo mastro”, que metaforiza o fenômeno simbólico que esteia, derruba, carrega, constrói, e é o próprio mastro, dentro das manifestações populares, marcadores da festa, do rito, dos encontros. Corpo mastro, o que gengibreiramente queria dizer corpo cênico, começou a tomar forma nos(as) educandos(as), a in-CORPO e dar Ação, no final da aplicação das aulas, trata-se de um corpo que impregnado de símbolos forma uma estrutura firme e maleável que compõe este sujeito de luta. Os pés firmes no chão permite que raízes adentram o solo e se conectem com nossos antepassados

Malditos mesmo
Eram os senhores
Que escreveram
Estas páginas
De horrores.

No corpo ficaram
Os sinais da
Corrente,
Dos troncos
Feitos pelos malditos
Branços.

Mais aí surgiu
Um negro
Chamado Zumbi.
E o chamado
Do chamado Zumbi
Foi tão forte
Que muitos negros
Foram capazes de ouvir.

E o grito de Zumbi
Ecoou nas
Montanhas de Divino
E acordou a consciência
De um negro menino.

(escravos, congadeiros, foliões, etc.).

[...] a partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos é de que a estrutura possui raízes. (RODRIGUES, Graziela, 1997, p. 43. In: CÔRTEZ; SANTOS, Inacyra, 2012, p. 205)

Os joelhos semi-flexionados ampliam a estrutura forte do corpo; o quadril pesado feito quando carregava um cauda, dança o 8 e infinito, além de dar suporte a coluna que agora se alonga empoderando o educando que agora está não só em uma aula de dança sobre resistência negra, mas em um cena. (VILAÇA, Aline, 2012)

Os ombros abertos, fortes mostram que as(os) intérpretes são agentes de transformação, estão prontos para lutar de peito aberto. O pescoço alongado, dá suporte a cabeça que carrega uma coroa, feito aquela do congado, que na cabeça deste intérprete inspirado nas imagens poéticas da Cultura Popular, tal coroa, na conexão cabeça-cauda, já diria *Laban*, conecta o céu e a terra, e para nós estudantes das manifestações afrodiáspóricas conectam também sagrado e profano.

Segundo Rodrigues G. (1997) ao descrever a organização físico-simbólica do corpo dentro das manifestações populares, das folhas ligadas as tradições ancestrais, os pés desses brincantes e devotos possuem uma forte ligação com a terra. É preciso estar ligado ao chão, aos ancestrais para que assim, se conecte com o sagrado. “Os pés entram no solo empregando um esforço máximo, numa entrega absoluta de que todo o corpo participa” (RODRIGUES, G., 1997, p.23, apud, SILVA, Janailza, 2018, p. 11)

Nos momentos iniciais das oficinas comandos de voz vão sugerindo organizações corporais que protegerão musculaturas, ligamentos e articulações, e farão a conexão do que é simbólico, abstrato, poético, com o que é físico, motor, concreto e tende a tornar-se intencionalmente poético.

O corpo pode simbolizar aquilo que uma sociedade deseja ser, ou aquilo que deseja negar, excluir. Uma sociedade racista, por exemplo, usa de várias estratégias para discriminar a cultura e o povo negro. Alguns aspectos corporais, no contexto do racismo, são tomados pela cultura e recebem um tratamento discriminatório. Para Dra. Nilma Lino Gomes (2001), talvez seja esta uma das piores maneiras do racismo se perpetuar. Ele transforma as diferenças inscritas no corpo em marcas de

Um negro divino
Que carrega na alma
O sonho da libertação
Não assinada pelas mãos
De Isabel,
Mas construída
Pelas mãos de negros,
Branços, mestiços,
Mulatos, amarelos.

É o mundo
Que este negro sonha.
É o mundo que quero.
Quero o mundo
Com todas as raças,
Com todas as cores
Em todo lugar.

Quero para sempre
Este negro, menino
Divino.
Bem do lado do peito,
Bem do seu jeito,
Deste jeito que encanta,
Que a cada dia se faz
Semente, planta.

Deixando em nós
Sua marca.

inferioridade. Assim, o corpo mastro contrapõe tal sociedade sugerindo a possibilidade de um outro corpo, um corpo de rei, de Rei Congo, de Rainha Nzinga para uma população que ainda é subalternizada e exterminada.

Olhos nos olhos

O corpo ainda pulsando dos deslocamentos exigidos entre uma ação simbólica e outra. Era provocado a formar duas fileiras em que as(os) participantes deveriam se encontrar frente a frente, chegar em um silêncio concentrado e mantê-lo. Aos poucos relaxar os braços, as mãos, a face, e descansar os olhos nos olhos a sua frente.

Tarefa difícil, múltiplas reações do corpo apareciam. Desvios do olhar, coceiras, risos, palavras soltas, pequenos tremores e até lágrimas, muitas lágrimas.

Mediando tal momento, lançava mão de poemas de Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Cuti entre outros(as) autoras negras. Cantava à capela. Encabeçava cantos na fórmula pergunta e resposta. Solicitava que tentassem dizer segredos com os olhos, que observassem atentamente os rostos. Pedia verdade e afeto.



Imagem 96. **Olhos nos Olhos**. Aracaju/SE, 2017.
Foto: acervo da autora.

Como bálsamo
Que alivia,
Acalma

E deixa um gostoso
Frescor na alma.

(ADOLFO, Amauri, 2005, p. 23-24)

OBSERVAÇÃO:

Poema do poeta agroecológico Amauri Adolfo, nosso parceiro de ensino, pesquisa, extensão e criação artística.



Imagem 97. **Cartaz oficina Corpo e Ancestralidade**, 2012. Foto: acervo pessoal da autora.

Canto na fórmula popular de “pergunta e resposta”

Observe na imagem abaixo que estou no fundo, em frente a parede amarela, tocando o surdo e puxando o canto. A fórmula “**pergunta e resposta**” está presente em diversos ritos, dançares, espetáculos dos povos originários, dos povos autóctones, dos povos africanos-diaspóricos e, de maneira nas manifestações populares e/ou contemporâneas comprometidas/atentas às técnicas tradicionais. É uma maneira democrática, coletiva e integrativa de expressão colaborativa. Organiza o grupo dialogicamente, dinamiza relações interpessoais ora mantendo hierarquias verticalizadas, ora garantindo horizontalidades destas mesmas relações.



Imagem 98. **Oficina durante Encontro Moringa.** Sítio próximo à Viçosa/MG, 2009. Foto: acervo da autora.

Gengibreiramente utilizávamos esta fórmula desde os exercícios de deslocamentos, de “sair da terra”, alongamentos, aquecimentos e despertares no chão, até nas explorações literais de manifestações

populares, extrapolando nas investigações simbólicas, abstratas, laboratoriais ficcionais que estruturavam as personagens.

Reconhecer-se no corpo do outro

O toque, o contato, carinho, troca, afeto, proximidade, intimidade, também eram aspectos valorizados pelo *Gengibre* e os transformei em ação simbólica durante aulas, laboratórios e oficinas. Por vezes o estímulo narrativo era o cuidado de personagem com personagem. Ora era o encontro de imaginadas etnias dispersadas. Ora era o simples encontro afetivo entre participantes que sentiam empatia e respeito na dor do outro que estava vulnerável e entregue aos exercícios de lembrar, lembrar e acessar memórias, dores e momentos da vida particular tão atravessada pela coletiva.

Dessa forma, observar, sentir, tocar o corpo do outro era reconhecer a si mesmo. E conectar-se.

Quem é você?

Um círculo bem fechado, ombro a ombro, com a face voltada para fora do círculo. *Qual o seu nome?* Voz alta, imperativa, intransigente. *Qual o seu nome?*

Este era meu cruel comando. Pegos absolutamente de surpresa, os(as) participantes deveriam responder em voz alta sem pausas e sem instantes de hesitação e pensamento:

-*Quem é você?*

-*Qual o seu nome completo?*

-*Onde você nasceu?*

-*Qual o nome da sua mãe?*

-*Nome do seu pai?*

-*Onde sua mãe nasceu?*

-*Onde seu pai nasceu?*

-*Qual o nome da sua avó materna e onde ela nasceu?*



Imagem 99. **Eu e o outro.**
Oficina durante Semana D Dança UFS.
Intérpretes: Eliane Silva e Tainá. Foto: Acervo da autora.

-Qual o nome do seu avô materno e onde ele nasceu?

-Qual o nome da sua avó paterna e onde ela nasceu?

-Qual o nome de seu avô paterno e onde ele nasceu?

Quais as profissões? Quais os pertencimentos étnico-raciais? Quais as brincadeiras favoritas?

Descreva o lugar onde você cresceu. E assim ia mobilizando memórias e a pressão provavelmente mobilizava emoções inesperadas vinculadas à tais cenas da história de cada um ali.

Em seguida, ampliava os tambores, as músicas, os cantos, solicitava deslocamentos mais rápidos, mais rápidos e mais rápidos, até chegar nas...

Sete Voltas



Imagem 100. *Sete Voltas*. Solo “**Linha de Força**”, Aracaju/SE, 2016.

Foto: Jussara Tavares.

Voltas do esquecimento e em outros laboratórios, oficinas, aulas, *voltas do retorno*.

Neste momento eu costumava/costumo convocar as vozes da sábia idosa e da jovem destemida Duga para contextualizar o cruel ritual de esquecimento, apresentado em páginas anteriores, em que homens e mulheres arrancados de África deveriam dar voltas em torno de uma imensa árvore para esquecer seus familiares, pais, mães, passados, amores, filhos, filhas, sonhos, desejos, territórios, lares.

As “sete voltas do retorno” no meu processo de reconhecimento étnico-racial digo que se dá de “fora para dentro ou em forma Circular”, porque em algum momento alguns fatores pertencentes à minha história ancestral teve um reencontro, no qual dentro desta problemática entendo que a minha história começa desde os meus ancestrais e não a partir do meu nascimento, diferente forma de compreensão que por muito tempo eu pensava”.
(ARAÚJO, Janaína, 2018, p. 46)

Concluídas as voltas em prantos, lágrimas, com raiva, angústia, pesar, solicitava que ralassem o ritmo e velocidade dos deslocamentos. Entoava um canto mais aconchegante e solicitava que aos poucos fossem se unindo, fortalecendo em grupo, construindo com os corpos uma grande, robusta e poderosa Baobá. Podendo ali chorar suas lágrimas, chorar as sensações provocadas pelas voltas do esquecimento, recompor, religar, reconectar, refazer. Pulsando, respirando, expirando até alcançar um uníssono potente.

Respiração Baobá



Imagem 101. **Respiração Baobá.**
Oficina Durante Semana D de Dança UFS/SE. Foto: acervo da autora.

Caminhar sem olhar pra onde...

No entanto, muitas vezes a oficina não finalizava neste último acalanto Baobá.

Sendo esta uma oficina de *“Opressão e resistência”*, eu provocava mais um momento de reflexão. Após os deslocamentos, giros e rodopios que dispersaram a respiração Baobá, solicitava que formassem uma única fileira, ombro a ombro. Em ambientes internos a fileira era formada em frente ao

Canto Respiração Baobá

*“Oh Mamãe,
Abraça eu mamãe
Embala eu, Mamãe
Cuida de mim.
Oh Mamãe,
Abraça eu mamãe,
Embala eu, Mamãe,
Cuida de mim...”*



Imagem 102. Oficina ministrada no (hoje) Quilombo Córrego do Meio. MG, 2015. Foto: acervo pessoal da autora.

espelho. Em locais abertos e ou muito grandes (ginásios) a fileira era posicionada de frente para a saída do local. O corpo mastro era novamente enraizado. A conexão cabeça-cauda, coroa-pés era revisitada.

Ombros abertos. Olhar preciso e altivo à frente. Braços ao longo do corpo mantendo tônus e força. Solicitava que sustentassem os olhos nos próprios olhos refletidos no espelho, ou à frente onde supunha ser o local que guardava os mistérios do futuro.



Imagem 103. **Caminhar se distanciando das memórias.**

Oficina no 1º Encontro de Capoeira Feminina de Viçosa/MG. 2012. Foto: acervo pessoal da autora.

Lentamente passava em cada ouvido dizendo que:

-À sua frente você deve enxergar tudo que lhe mais caro. Tudo que lhe solidifica, enraíza, conecta. Tudo que deseja alcançar, realizar, viver-sonhar.

Terminadas todas as pessoas, passava novamente dizendo:

-Agora, o mais devagar possível, vá caminhando para trás.

Ou seja, abandonando, se distanciando que ama, deseja, sonha, protege.

Mais um momento dolorido que muito era/é relatado nos diários de bordo e relatórios de conclusão das oficinas.

Finalizando a oficina reunia as pessoas em círculo novamente e com os olhos fechados bem próximos, ombro à ombro entoava outros cantos de acolhida e aconchego.



Imagem 104. **Círculo Ombro à ombro.** Durante evento da Auto-organização Rejane Maria. Aracaju/SE, 2017. Foto: acervo pessoal da autora.

Giros: decantar, dispersar, despertar

Por fim, quebrando mais uma vez o tom da ação simbólica anterior, acelerava cânticos e lembrava que mesmo com muita opressão houve resistência. E mesmo com muita resistência sangrenta houveram também resistências festivas, dançantes, gingadas, sorridentes.

Sáíamos em giros, giros e mais giros...

“Tava dormindo tambor me chamô,

Tava drumindo tambô me chamô

Disse levanta povo,

Cativeiro acabou



Imagem 105. Inaicyra Falcão.
Giros. Espirais. Despertar. reConexões.
Foto: disponível online.

Disse levanta negô,

Cativeiro acabou”

Evoco um giro para iniciar essa jornada em movimento. Tal movimento acontece no deslocamento do corpo pisando no chão, em contato com a terra, mantendo uma verticalidade que se conecta em relação-oposição, aos céus, numa relação de atravessamentos que interpelam a bacia em ondulações espiraladas, lançam a coluna para verticalidade de horizontalidade ao mesmo tempo. Certamente, girar evoca uma relação de comunicação e abertura de espaços necessária para um trânsito possível de outros olhares, outras possibilidades. O giro é o movimento, o deslocamento, a experiência, o conhecimento incorporado. (COSTA, 2019, p. 16)

Compreendendo a força dos conhecimentos inCORPORados ao longo de toda vivência laboratorial, realçando o “[...] giro como metáfora do movimento peregrino da investigação, de uma metodologia movente pautada nas idiossincrasias do *espaçotemporal* coabitado”. (COSTA, 2019, p. 35)

O giro, além de metáfora dinamizadora de um estado de comunicação, através de um acionamento físico (muscular, energético, circulatório, etc.), é também a analogia ao caminhar, um trajeto que vai se constituindo ao longo de um percurso com determinados fins. Ao longo do caminho, depararemos-nos com as encruzilhadas – as possibilidades de escolhas, de trânsito de ideias, de encontro com o outro, da iminência do risco, do desconhecido. (COSTA, 2019, p. 35)

Decantar

Ciente de todos os riscos destes experimentos laboratoriais, metodológico-poéticos e reservava sempre a hora final para as(os) participantes decantarem em desenhos, poemas, cartas, textos, modelagem em argila o que fora vivido.

Roda de Conversa

Roda de Jongo. Roda de Capoeira. Xirê. **Roda.** Roda. Gira. Território de horizontalidade de relações interpessoais. Horizontalidade de poderes, persistente anulação das hierarquias opressoras.

Para finalizar a intensa experiência dançante era proposto com uma chuva de palavras, onde cada um deveria dizer uma palavra que sintetizasse o que fora vivido/sentido/encontrado, seguida de uma roda de conversa onde quem quisesse poderia tecer comentários, desabafos, reflexões, elogios, críticas



Imagem 106. **Decantar.** Durante oficina no ENGA. Em destaque Ramon Gregório. Foto: acervo pessoal da autora.

C.f. **RODA**

SANTOS, Elisângela; MANOEL, Humberto. RE-EXISTÊNCIA DA HISTÓRIA EM CANTO E VERSO: quando a roda gira e as raízes se nutrem. **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**, v. 8, n. 16, 2017.

positivas e negativas. Propor perguntas e etc.



Mandala Organograma 05. Oficina Opressão e Resistência.

Com imensa emoção, encontrei em um antigo caderno (diário de bordo gengibreiro) o relato que segue:

“No final de uma aula, após a leitura do poema acima, um dos alunos bateu no peito e veementemente afirmou: “eu também sou negro divino”, em seguida outros educandos e educandas também invocaram as mesmas palavras. Um dos educandos em seguida, quis satirizar o colega que primeiro afirmou as potentes palavras citadas acima, olhei bem fundo nos olhos dele, aproveitei o fato de ser negra e questionei, “eu sou negra divina, você não é?”. Timidamente, como quem não esperava por tamanha seriedade daquele professora- estagiária de estatura inferior que a dele, o jovem rapaz gaguejando respondeu balançando a cabeça: “sou sim, fessora”. A sensação, dessa arte-educadora que voz fala, foi de trabalho cumprido, meta alcançada. Respirei fundo, emocionada e me despedi daquela turma, pronta para recomeçar o trabalho com a turma seguinte.

A emocionante cena relatada acima, impregnada de importantes símbolos de REconhecimento, identidade e valorização étnica aconteceu no fim da aula ministrada à turma 209, de segundo ano do ensino médio, da Escola Estadual Raul de Leoni, situada no bairro periférico, Silvestre em Viçosa-MG, no mês de maio de 2012.

A aula em questão apresentava como tema a Capoeira Angola, de maneira teórico-prática experienciamos com os educandos(as) alguns movimentos da capoeira angola, assim como a manipulação de tais movimentos pensando na resignificação da capoeira para a construção de uma célula coreográfica, para a construção de uma dança que possui como matriz as manifestações culturais afro-brasileiras. Contextualizamos elementos históricos, propusemos discussões a cerca da importância da capoeira, enquanto fazer cultural de resistência corporal, histórica, política e de tradição ancestral.

Também nesta aula, usamos como tema e instrumento poético, o poema “Negro Divino” do poeta Amauri Adolfo, parceiro do Grupo Gengibre o qual faço parte e falarei mais adiante. Finalizamos a aula propondo aos educandos(as) o dê- comemorar do 13 de maio, e a reverência aos nossos heróis e líderes africanos e afro- brasileiros, como Zumbi que foi lembrado no poema daquela aula, em vez de continuarmos complacentes a todo esse mito de democracia racial e liberdade dissimulado pelo 13 de maio.

Assim, depois de dois meses de aulas-laboratórios, depois dessas etapas descritas acima, ouvimos dos educandos(as) o orgulho de se auto-compreender Negro e Divino. É importante ressaltar, que o primeiro educando a afirmar é um ativo b-boy da cidade, o que demonstra a experiência do mesmo neste território de resistência artística, este educando, gostou muito de entender as relações de descendência africana que existem entre hip hop, capoeira, congado, e assim por diante, dando consciência política às ações que o mesmo, já praticava”.

(Aline SerzeVilaça, Caderno de Estágio, 2012)

Pesquisa

As pesquisas corpo-criativas-cênicas eram densamente realizadas em *Laboratórios Cênico-criativos* dentro e fora dos estúdios de/para Dança. Entradas, visitas, convívios, partilhas em comunidade-terreiro e outros tantos territórios-terra e territórios-corpus que salvaguardam saberes ancestrais eram conduzidas cientes de que: “É importante perceber este celeiro como portador de ideias, agente de integração, que pode ser um elo entre a tradição e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais”. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 105)

Pesquisas etnográficas, bibliográficas, motoras, gestuais, cênicas, também compunham a gama de investigações gengibreiras.



Mandala Organograma 06. Mandala Laboratório Cênico-criativo.

“Ressalto que parar para realmente observar que o nosso comportamento físico ou emocional muda durante práticas-dançantes, nos levando as vezes a refletir sobre algo que antes destas vivências, destes laboratórios acabamos vivenciando acontecimentos e não necessariamente paramos para refletir”. (ARAÚJO, 2018, p.48)

Durante os exercícios de laboratório, o conhecimento adquirido tornava-se verdadeiro, incorporado a minha pessoa, a percepção se transfigurava. Fui adquirindo consciência, e aos poucos, ia formando um vocabulário com movimentos que se repetiam com frequência nas improvisações. Estes movimentos, então, vão ser experienciados com variações estruturais diferentes, na elaboração da configuração cênica. (SANTOS, Inacyra, 1996, s/p)

Laboratório cênico-criativo como fora apresentado nas páginas anteriores em sua forma reduzida (oficina) é uma forma de pesquisa corporal e uma ferramenta de criação. Na *Mandala* exposta na página anterior coexistem moveres e conceitos que compõem tal fazer. Imagine tais palavras dançando, girando, revezando, criando.

Elemento Fogo



Imagem 107. **Fogueira.** Encontro Moringa. Roça, Viçosa/MG. 2009
Foto: acervo pessoal da autora.

Assim como “*Tirar energia da t(T)erra*” era nossa composição de um rito inicial os elementos da natureza traçavam diálogos entre ancestralidade, corpo, passado, presente e futuro corporificando ideias quilombistas e/ou afrocêntrico pan-africanistas. Experimentávamos física e simbolicamente tais

“O fogo que ardeu

A brasa que queimô minhas costas

Que esquentô essa água

É minha glória e minha (água) mágoa

Bom mesmo é ter quatro elementos

E formá um cristal

Sem fingir que fogo tem mais poder que

água

E água mais poder que fogo

Dispois da vida vivida, e da terra

avermelhada

Tenho no peito força criadora

De fogo e água

Tenho no peito leveza

Renovadora de água e fogo.

Mas...

Vamô pará de falá de mim

Aproveita o caonchego

Aproveita o luar

E o fogo

Aproveita luz e conto uns causo...”

*(Duga; Aline SerzeVilaça; Diário de Bordo;
07.03.2012)*

elementos, nas disciplinas e nos laboratórios do grupo, investigando o que tais elementos da natureza provocavam nos corpos, além do que eles já representavam nos grupos tradicionais sujeitos das pesquisas.

Acreditando inclusive na possibilidade expandir percepções e tonificar corpo-criações, corpo-moveres.

Considero que entre arte e religião existe uma linha tênue de separação, de forma que estas duas linguagens se retroalimentam, mas o conhecimento que tenho dos contextos vivenciados ajuda a definir as diferenças. Pressupondo que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido de seus gestos no processo analítico e criativo da sua obra de arte, por meio das genealogias ritualísticas que carregamos como seres humanos e, em um segundo momento, da procura pelas narrativas míticas, razão de ser das tradições, momento este que envolve a construção de imagens e a percepção de sentimentos, possibilitando uma abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e sua expressividade. É o momento em que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 105)

Criando os próprios ritos inspirados nos fazeres complexos tradicionais, realmente, visávamos a abertura do corpo criativo, imaginativo, sagrado, resistente, mastro, ancestral, animal, mineral, natureza. Vida. Lembrando que a composição será ficcional, inventiva respeitando limites do que é de dentro e o que de fora.

“da porteira para fora, está-se falando em reelaboração estética dos elementos rituais, e nunca na transposição do ritual para o palco” (ANDRAUS, 2014, p. 23).

“Uma das coisas que me chamou a atenção foi que desde o momento da nossa chegada existia uma **fogueira** o tempo todo **brilhando, alimentada pela lenha e vivo e inconstante fogo, desde o momento da pintura até as danças sempre existia aquela fogueira acesa**, na fala de *Fitxyá* ele diz que a **fogo é muito importante** e por isso a fogueira sempre fica acesa. Nas festas que eles fazem cada família fica responsável por algo e **uma dessas responsabilidades é manter a fogueira acesa”**.

(ARAÚJO, Janaína, 2018, p. 26)

“Juazeiro é uma árvore cultivada pela minha tia Dede, além da árvore de Biata que ficou aos seus cuidados. Segundo ela, cuidar da árvore é para almas visita-la e ter um lugar para ficar. **Embaixo da árvore se ascende uma fogueira com lenhas tirada do mato, segundo ela o fogo traz luz para aquelas almas que muitas vezes estão perturbadas”**.
(Janailza, 2018, p.07)

Animais

Outra importante pesquisa dar-se-ia em torno do corpo animal.

Era/é um trabalho de resistência corpo a corpo em que é convidada a inCORPOrAção de um corpo animal e/ou de um corpo mitológico animal segundo narrativas negras, indígenas ou populares.



Imagem 108. **“O coração do Boi” ou Pecado Vermelho.**
Foto: acervo pessoal do intérprete Paulo Vitor. Sergipe, 2018.

A profa. Bianca Bazzo ao atrelar suas pesquisas às culturas-vidas dos *Fulni-ôs* para inspiração do espetáculo *“Chamem Todas as Marias”*, com elenco de intérpretes-pesquisadoras(es) do *Aldeia Mangue*, trabalhou a etapa dos animais nessa metodologia desdobramento *de Corpo e Ancestralidade*, priorizando a cultura, os ritos e mitologias *Fulni-ôs*. Segue logo abaixo um relato que estava no diário de bordo da então discente e intérprete-pesquisadora, Janaína Araújo (hoje licenciada em Dança pela UFS).



Imagem 109. **Eu-animal. Eu-bicho. Eu-Caranguejo.**
Intérprete: Sidney Leandro. Espetáculo *“Caçúas”*,
Aldeia Mangue, 2016. Foto: Amanda.

Os Guerreiros Fulni-ôs serão sutilmente apresentados em alguns relatos da intérprete-pesquisadora Janaína Araújo. Para maiores detalhes conferir o TCC dela, cuja referência encontra-se no fim dessa dissertação.

Fomos convidadas e convidados a dançar em **círculo** com os guerreiros Fulni-ô, está *dança feita a todo tempo em volta de uma fogueira*, me fez lembrar e interpretar como uma forma de resistência pois, só o fato de ter a todo o momento aquelas **chamas no meio de um círculo** de pessoas na qual acreditam e lutam pelo mesmo objetivo já considero como uma forma de luta e resistência.

Recebemos em *nossas mãos o fumo e a partir deste momento foi sugerida a apresentação pessoal de cada participante. Cada um deveria dizer o nome e qual animal se identificava e depois teríamos que jogar este fumo na fogueira.*

O meu animal com o qual eu me identifico é um pássaro que através do seu canto e do seu bater de asas se apresenta, busca sempre a liberdade e, no entanto, nem sempre pode voar para determinados lugares seja por estar ainda saindo do seu ninho ou até mesmo cuidando dele, por causa de uma presa ou por estar em extinção em determinados lugares. Mas, mesmo diante de tantas indagações uma vez que o pássaro abre o bico e faz ecoar aquele canto cheio de verdade é encantador e atravessa à todos que estarão a sua volta, todos o ouvirão. (ARAÚJO, Janaína, 2018, p. 28)

Bom, outro fazer investigativo que pode ser citado dentre as múltiplas formas de pesquisa do Gengibre, era/é a pesquisa bibliográfica, reflexiva dentro dos padrões acadêmicos. Na foto abaixo Rafaela Grupioni, Mayara Alvim e eu, estamos na sala da república em que morava na cidade de Viçosa, finalizando resumos que foram enviados para o ENGA (Encontro Nacional dos Grupos de Agroecologia), momento em que já estávamos vinculadas ao *Programa TEIA de Extensão Universitária*. E comprometidas em solidificar o campo interdisciplinar de estudos, extensão, ensino e criação artística.



Imagem 110. **Escrevendo e inscrevendo artigos e resumos para congressos.**
Aline Vilaça, Mayara Alvim e Rafaella Grupioni. Viçosa/MG, 2011.
Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 111. **Biscoitos e Broas no Forno a Lenha.** Na casa das minhas primas e tias em Cláudio/MG, 2019.
Durante a festa da Congada. Foto: Luis Carlos (tio-primo)

II.III. Extensão é pesquisa, é ensinagem e é criação artística

O argumento deste terceiro subitem do capítulo dois, busca fortalecer a compreensão que define a extensão como ação complexa que é embasada por intensa pesquisa bibliográfica e empírica, transformada e ressignificada por robustas metodologias, ferramentas metodológicas e dinâmicas fórmulas didático-pedagógicas comprometidas com processos de ensino-aprendizagens democráticos e horizontais. Atenta, sobretudo, à potência das trocas, dos aprendizados. Da força inventiva, criativa, estético-ética dos múltiplos fazeres envolvidos.

O grupo cria, a partir de 2005, vários projetos de pesquisa e extensão entre eles pontuo um de nossos grandes parceiros: a Comunidade reconhecida como **Quilombo Urbano Ganga Zumba**, de Ponte Nova, MG. Outras comunidades negras irmãs: Congo de São José do Triunfo, Cachoeirinha, Paula Cândido e Ponte Nova. Comunidades estas que acompanhávamos durante o ano todo, com entrevistas, registros videográficos e fotográficos e fruições estéticas desde o princípio de fevereiro, o dia 13 de maio, os preparativos e articulações sociais para a pré-produção da festa do Rosário, os ensaios do Congado nos finais de semana durante todo o primeiro semestre, as vigílias e quaresmas e, finalmente, a preparação da festa, as comidas, roupas, decoração das casas e mobilização do bairro para a grande festa religiosa do Congado. (ÁVILA, 2016, p. 178; grifo meu)

Nota-se que a noção de extensão, de ação extensionista aqui defendida bebe das reflexões do professor Paulo Freire. “Enquanto a forma de ação assistencialista, vertical, manipuladora, envolve, necessariamente, a “invasão cultural”, a que defendemos propõe a “síntese cultural”. (FREIRE, 1968, p. 29)

Vale reforçar: Memórias mineiras me provocaram a ressignificaram o termo com muito afeto. Pois em Viçosa, na UFV, conheci programas e projetos de extensão que de fato viviam intimas relações de geração de troca de conhecimentos e autonomias com as comunidades parceiras. Diferente daquelas práticas do contexto do começo da Faculdade Superior de Agronomia que no começo do século XX, fazia de Viçosa um grande laboratório de experimentos em uma única direção de fala.

No entanto, antes de entrar na universidade como discente vinha do convívio, da formação



Imagem 112. **Extensão é Amizade.** Mariana Silva; Mônica Castro; Eu; Tia Efigênia Catarino. **Coordenadoras do Ganga Zumba e eu.**

familiar muito influenciada por um avô agrônomo, de brilhante carreira universitária que continuamente dizia, “*dar o peixe e ensinar pescar*” e, no entanto, este mesmo educador, Alcides Serzedello, era um distinto e atuante há décadas do *Rotary Club do Brasil*, com grandes e extensas atuações de forma elitista e assistencialista.

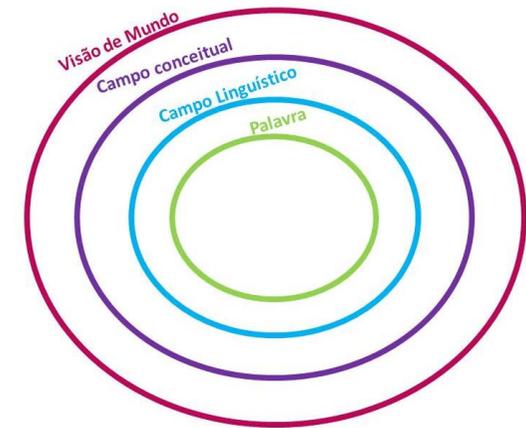
Paulo Freire no livro “*Extensão e Comunicação*” (1985), publicado em 1969 em Santiago do Chile pelo *Instituto de Capacitación e Investigación en Reforma Agrária*, e ressaltou o ano de primeira publicação como forma de demarcar a relevância e atualidade das discussões, crítica e anuncia problemáticas negativas da extensão.

No início do livro o sentido do termo é explorado, dando atenção ao caráter semântico. Fortalecendo a discussão pontuando que um ao colocar a **palavra sob análise** considerando seu campo linguístico há de se considerar o campo conceitual em que ela está inserida e com isso, podemos observar a visão de mundo a que estes dois campos se submetem, ou seja, mais um gráfico de interdependências pode se formar.

Neste universo de análise das interdependências, Freire propõe uma busca por dimensões do campo associativo e gera o pertinente quadro citado logo abaixo:

ExtensãoTransmissão
ExtensãoSujeito ativo (o que estende)
ExtensãoConteúdo (que é escolhido por quem estende)
ExtensãoRecipiente (do conteúdo)
ExtensãoEntrega (de algo que é levado por um sujeito que se encontra “atrás do muro” àqueles que se encontram “além do muro”, “fora do muro”. Daí que se fale em atividades extra-muros)
ExtensãoMessianismo (por parte de quem estende)
ExtensãoSuperioridade (do conteúdo de quem entrega)
ExtensãoInferioridade (dos que recebem)
ExtensãoMecanicismo (na ação de quem estende)
ExtensãoInvasão cultural (através do conteúdo levado, que reflete a visão do mundo daqueles que levam, que se superpõe à daqueles que passivamente recebem). (FREIRE, 2005, p. 12-13)

Assim, contrariando os objetivos finais das afirmações educadoras de meu avô agrônomo “o que busca o extensionista não é estender suas mãos, mas seus conhecimentos e suas técnicas”. (FREIRE,



Mandala Organograma 07. Subordinações da palavra.
Palavra sob análise.

Rotary Club é uma instituição internacional que tem clubes em diversos países, estados e municípios. Tem como lema companheirismo e atuação social.

1985, p. 11)

Freire problematiza que se a ação extensionista incidir apenas no fenômeno a ser sob técnicas reajustado, corrigido e desconsiderar as pessoas e a comunidade diretamente vinculada a tal fenômeno, a extensão não estaria sendo efetivada e inclusive não caberia nomeá-la como tal.

Mas, precisamente porque sua ação de extensão se dá no domínio do humano e não do natural, o que equivale dizer que a extensão de seus conhecimentos e de suas técnicas se faz aos homens para que possam transformar melhor o mundo em que estão, o conceito de extensão também não tem sentido do ponto de vista humanista. E não de um humanismo abstrato, mas concreto, científico. (FREIRE, 1985, p. 11-12)

A abstração da humanidade, da capacidade inteligível e criativa dos sujeitos, o fazer que apenas permite uma “transmissão”, mostra que teríamos do campo associativo citado acima uma transformação do “homem em quase ‘coisa’, o negam como um ser de transformação do mundo. Além de negar, como veremos, a formação e a constituição do conhecimento autênticos. Além de negar a ação e a reflexão verdadeiras àqueles que são objetos de tais ações”. (FREIRE, 1985, p. 13)

A partir de dissertações de Jose Luis Paiva e Roberto Gurgel podemos situar alguns pontos importantes da história da extensão universitária no Brasil e com sua história a concepção política a que a primeira está submetida.

Observei anteriormente que a Reforma Universitária de 1968 foi responsável pela obrigatoriedade da extensão nas universidades brasileiras. Porém, esse movimento de implementação da extensão, segundo o que nos coloca Fagundes (1986, p.14), tem como uma de suas justificativas a diminuição da distância e do isolamento da universidade em relação ao conjunto da população, a partir do reconhecimento de que tanto o ensino como a pesquisa, não davam conta de, por si só, justificarem plenamente a importância social da academia, isso principalmente por não atenderem diretamente a um número significativo de pessoas, evidenciando assim o caráter elitista e excludente desta. (PAIVA, 2003, p.08)

Paiva cita inclusive a Faculdade de Ensino Superior de Agronomia de Viçosa, a mesma que no século XXI tanto me ensinou e alegrou, pontua o caráter vertical e hierárquico que era proposto pela aquela instituição e por sua prática extensionista que era o segundo modelo a ser implementado no país.

Lembrando que o conceito de cultura muito se vincula ao cultivo, não é de se estranhar essa

ligação histórica da extensão nascida na agronomia e depois nas técnicas agrárias desenvolvimentistas, ir caminhando até ser repensada no campo da cultura artístico-criativa.

No entanto, mesmo propondo cultivos diferentes, uma cultivando girassóis e sojas, outra cultivando dançares e megaeventos a forma metodológica e conceitual é que está em jogo. Disputa-se aqui a manutenção da ordem verticalizada e opressora *versus* o rompimento com o que silencia e a construção coletiva do que liberta. E esses extremos podem ser replicados no cultivo de girassóis tanto quanto na construção de espetáculos.

Assim, elencamos como característica fundamental a ser combatida, o assistencialismo.

Imobilizar os camponeses exercendo ainda sobre eles uma prática assistencialista, não pode constituir-se no caminho para tal superação. Por este caminho, os camponeses poderão ser, no máximo, incorporados como objetos ao processo da reforma agrária, jamais a ele incorporados como sujeitos dele. Podem ser incorporados à produção, como instrumentos dela, jamais incorporar-se a ela como sujeitos. (FREIRE, 1968, p. 29)

Paiva (2003, p.08-09), ao ler Garcia (1976) e Sousa (2000), endurece as críticas à estrutura da universidade apontando esta instituição de construção de saber como única e restritamente reprodutora da norma do Estado, e no caso, um Estado elitista, pouco democrático, que despreza a existência de outros saberes e absolutamente eurocentrado.

E tal crítica dura e negativa (em termos), pode ser encontrada em Freire, quando este afirma que:

Parece-nos, entretanto, que a ação extensionista envolve, qualquer que seja o setor em que se realize, a necessidade que sentem aqueles⁷ que a fazem, de ir até a “outra parte do mundo”, considerada inferior, para, à sua maneira, “normalizá-la”. Para fazê-la mais ou menos semelhante a seu mundo. (FREIRE, 1985, p. 13)

No entanto, é o caráter educativo do fazer extensionista que estamos, junto de Freire, interessados sem esquecer que a conotação real do conceito pode levar àqueles campos associativos que reduzem a palavra ao verbo de caráter assistencialista e hierárquico.

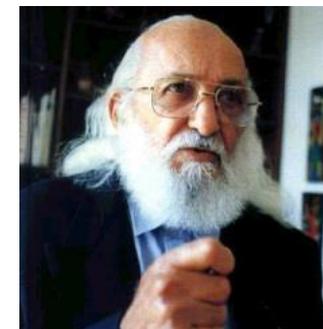


Imagem 113. Paulo Freire.

Foto: <https://hollyderr.com/tag/bell-hooks/>
acessado em: 2019

⁷ Nas citações diretas serão mantidos os acentos da publicação original.

Finalizando essa discussão, não pude deixar de lembrar de *Molefi Asante* o grande idealista da Afrocentricidade quando este ao problematizar a localização do sujeito entra nesta discussão que Freire acabará de propor acerca da verticalidade e unilateralidade opressora do conhecimento hierarquizante.

Quando o afrocentrista afirma ser necessário descobrir a localização de alguém refere-se a saber se essa pessoa está em um lugar central ou marginal com respeito à sua cultura. Uma pessoa oprimida está deslocada quando de uma localização centrada nas experiências do opressor. (ASANTE, 2009, p. 97)

Estando o opressor materializado na universidade, na reprodução desta verticalidade de saberes por instrumentos como a extensão, vale dialogar com “*Uma revolução de valores*”, capítulo inspirado no livro “*Where Do we go from here? Chaos or Community*” de *Martin Luther King*, presente no livro “*Ensinando a transgredir*” de *bell hooks*, o cito:

O clamor pelo reconhecimento da diversidade cultural, por repensar os modos de conhecimento e pela desconstrução das antigas epistemologias, bem como a exigência concomitante de uma transformação das salas de aula, de como ensinamos e do que ensinamos, foram revoluções necessárias – que buscam devolver a vida a uma academia moribunda e corrupta. (hooks, bell, 2013, p. 45)

Vejamos então algumas estratégias/ferramentas metodológicas que destacamos para viver/sobreviver entre os espaços das moribundas e corruptas instituições de ensino.

Com-viver /Pesquisa de Campo e/ou “co-habitar”

Mais do que um levantamento de dados, que fonte de inspiração, mais do que uma investida etnográfica, a pesquisa de campo aqui é priorizada como um convívio intenso com os sujeitos parceiros e parceiras da pesquisa e com o meio ambiente, o território que junto deles abrigam e salvaguardam as memórias daquelas pessoas, daquela comunidade, daquele povo, daquela etnia.

O objetivo era ampliar nossa capacidade de escuta sensível.

Acredito que o “mergulho”, a vivência in loco, as trocas de saberes entre a artista-pesquisadora e o campo estudado, constituem espaços de formação de conhecimentos sobre o corpo, indivíduo e culturas no país, imbricados na trama de relações cotidianas que formam e transformam a existência, os valores e os contextos de cada um em particular. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 02)



Imagem 114. *bell hooks*.
Foto: *charlirose.com*

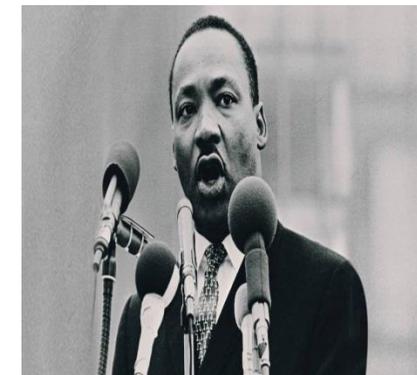


Imagem 115. *Martin Luther King Jr.*
Foto: *brasil.elpais.com*

Na dissertação intitulada “*Crenças e quebrantos de um corpo que dança: poéticas do benzimento na criação cênica*” (2013) a profa. Bianca Bazzo Rodrigues, responsável pelo projeto *Aldeia Mangue*,

Meu papel como artista-pesquisadora é de vivenciar esses locais, observando aspectos de espaço, tempo, rotina, fazeres, objetos que compõem todo esse cenário popular. Observar e, um pouco, vivenciar com meu corpo também, as ações, posturas, falas, histórias contadas e encantadas, principalmente, da conversa ao acaso, sem grandes roteiros e fórmulas. Acredito que a conversa espontânea, não aquelas entrevistas formatadas e pré-estabelecidas, dialogam mais livremente e mais intensamente com o que esse trabalho investiga. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 83)

Na mesma dissertação, Bazzo evidencia o que é esperado à longo prazo do corpo da intérprete ao adensar seu processo criativo com as pesquisas e vivências de campo.

Desse processo criativo nasce uma arte que não é a transposição do visto no campo para a cena. O método de composição em dança dessa pesquisa, não se restringe ao estudo e reformulação da gestualidade, das falas, do ambiente da benzeção. Ele parte em busca de uma dilatação corporal da artista-pesquisadora ao permitir que sejam aflorados outros sentidos, cheiros, lembranças, impulsos, imagens que se entrecruzam com o vivido em campo e a absorção interna dessas peculiaridades e preciosidades no corpo de cada artista-pesquisador. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 02)



Imagem 117. Duo Benza Quebranto. Intérpretes: Bianca Bazzo e Amanda Cristina. Foto: disponível em: <http://www.encontroteca.com.br/grupo/210/amanda-cristina-e-bianca-bazzo> Acessado em: 2019



Imagem 116. Duo “**Benza Quebranto**”, intérprete-criadora: Bianca Bazzo Rodrigues. Orientação: Lara Machado. Natal/RN. Foto: Silvia Rodrigues; In: RODRIGUES, Bianca. Benza Quebranto: o “Jogo da Construção Poética” e o saber popular do benzimento. **Urdimento**, 2015.



Imagem 118. Bianca Bazzo em “Benza Quebranto”, Piracicaba/SP. Foto: Paulo Heise.

Minhas idas à campo foram muitas, além, inclusive, de momentos despreocupados de lazer, convívio, visitas, encontros, que passaram a ser também trabalho de campo pautado nos afetos da metodologia café com broa.



Imagem 119. **Filhos, neto e bisneta de Duga.** (2014) Tio-avô Afonso Vilaça, Aline Vilaça, Tio-avô Raimundo Vilaça, Valdir Vilaça. Foto: Acervo pessoal da autora.

Como no próprio brincar a oralidade transformadora do saber primeiro, vai moldando a palavra, metamorfoseando a mensagem do emissor criador. Tornando a mensagem final, a portadora da “mensagem-verdade”, produzida naquele momento. Portanto falando-se de pesquisa com base em imagens, oralidade e memória, é complexo falar de dados absolutos. Pois cada um destes são puro mover, transformam-se a cada narrativa e reconstróem-se nas palavras de seu mediador e suas próprias projeções, pois **a cada fala a história contada se reconstrói**. E por sua vez, amplia-se o diálogo, através das projeções do pesquisador e do público ao fruir a obra. Possibilitando um refletir da reconstrução de nossa identidade cultural. (ÁVILA, Carla, 2007, p. 26; grifo meu)

No tocante à importância das vivências de campo no trabalho de *Corpo e Ancestralidade* enquanto componente do *Grupo Gengibre* diria que nestas grafias dos corpos apostávamos estar diante de chances de sentir e apreender mais sobre a nossa ancestralidade e, no caso específico dos territórios-

Da foto ao lado:

Tentando acompanhar as voltas que o mundo dá. Em 2014 fomos visitar minha irmã, Liz Serzedello Vilaça, em Brasília, capital do Brasil, emblemática por sua construção e centralidade do poder da nação. Nesta ocasião, conheci meus tio-avós, Afonso e Raimundo Vilaça, presente na foto ao lado.



Imagem 120. “**a cada fala a história se reconstrói**”. Espetáculo “Terra Preta” (2009), intérprete-criadora: Amanda. Foto: Reyner Araújo.

terra e dos territórios-corpo, tratava-se de nossa ancestralidade negra e afroameríndia. Cada experiência com poros abertos, escuta sensível e corpo entregue são “vivências físicas, filosóficas e criativas”. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 108).

As afirmações anteriores me fizeram lembrar um breve argumento do prof. Eduardo David no qual é assinalado que: “A **ancestralidade**, nesses termos no diálogo com a geocultura, é compreendida como uma categoria feita da terra. Ela pode ser entendida **como trajetória, pois traz os resíduos dos territórios de lutas e ação de justiça** dos povos ameríndios e africanos”. (SANTOS, Luis, 2014, p. 80, grifo meu)

Neste sentido as Ações de justiça de nossos “[...] antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *continuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente” (MARTINS, Leda, 1997, p. 88).



Imagem 121. Sinhô Preto Velho. **Vozes ancestrais**. Intérprete: Ramon Gregório. Ensaio-coreográfico “Lava Pés”; Gengibre, 2012. Foto: Roberta Monteiro.

Dra. Leda Martins, ao minuciosamente dançar/refletir/viver o Congado mineiro, seus gestos, movimentos, sabores, cantares, dizeres, ritmos, cores, vestimentas, *corpus*, nos deixou como legado este significante enfatizando que:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (MARTINS, Leda, 2003, p. 77; grifo da autora)

E, ao fazer esse exercício meta-metodológico, de repensar a metodologia a partir das próprias metodologias partindo do pressuposto que elas jorram e formulam-se a partir do corpo/corpus que produzem conhecimentos e estratégias metodológicas para e a partir da própria existência, as contribuições de Leda seguem oportunas, pois:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (MARTINS, 2003, p. 77)

Assim, endosso os esforços de Carla Ávila, precedida por Inaicyra Falcão em divulgar a importância de ver, olhar, enxergar e sentir os gestos, moveres, dançares que compõem uma entrevista oral e/ou uma observação de um rito ou uma festa negra, indígena, popular.

Palavra

No entanto, a palavra dita, cantada, sussurrada, abreviada, não dita, metaforizada, exagerada, tímida, iminente, também são muito caras nas pesquisas e nas criações do *Grupo Gengibre*.

“Minha primeira passagem pela Aldeia Fulni-ô que fica localizada na região nordeste no estado de Pernambuco no município de Águas Belas aconteceu no mês de agosto 2017 com alguns componentes do projeto de extensão Aldeia Mangue do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe - UFS.

Esta passagem teve duração de dois dias e meio, com início na noite de sexta-feira e encerramento no domingo à tarde. Na noite de sexta-feira fomos recebidos na Aldeia Xaxiaklá que faz parte da reserva indígena Fulni-ô a nossa primeira recepção foi feita com danças e músicas da etnia Fulni-ô pelas crianças da escola indígena, conduzidos por Fitxya.

Esta passagem na reserva Xaxiaklá com pessoas não indígenas teve como objetivo além de obter fundos para a aldeia, mostrar um pouco da cultura Fulni-ô através do seu dia-a-dia, dos artesanatos, das danças, músicas e histórias, proporcionado assim uma partilha da cultura indígena Fulni-ô, gerando empatia e aprendizado.

O sábado se iniciou com uma atividade que faz parte do cotidiano dos aldeados, a colheita, eu e os demais participantes da vivência fomos até uma roça para colher feijão e ao longo dessa caminhada ouvia-se cantos e sentia-se o cheiro da mata. Durante a colheita os Fulni-ô ainda mantém a comunicação através de assobios e cantos.

Segundo estes descendentes diretos dos povos originários de etnia Fulni-ô, essas músicas cantadas durante a colheita são também uma forma de agradecer a natureza”. (ARAÚJO, Janailza, 2018, p. 21)

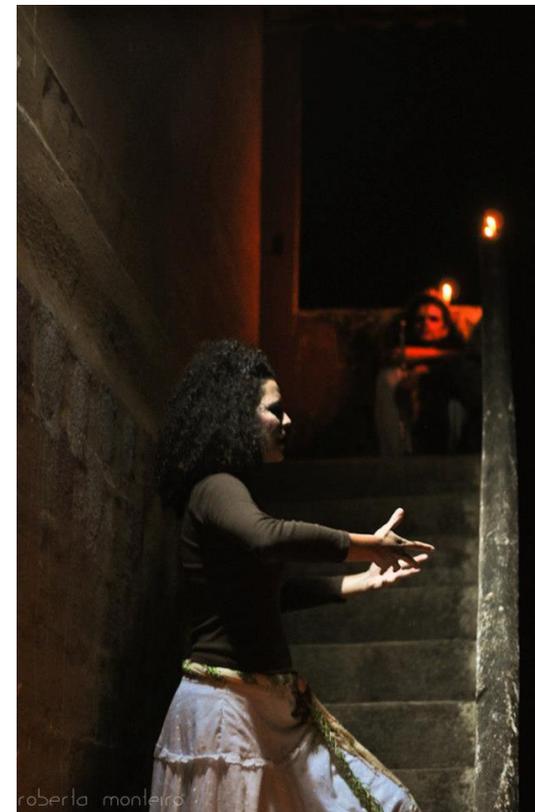


Imagem 122. **Palavra falada. Palavra sentida. Palavra cantada. Palavra de dentro pra fora.** Ensaio-coreográfico: “Lava Pés”, direção: Aline SerzeVilaça. Intérpretes-criadoras: Adeline Ribeiro e Thiago. Foto: Roberta Monteiro.

Ouvir com os poros. Ouvir com o corpo, eis o método do método. Para apreendermos com atenção e respeito tudo que vivenciamos no campo, nos cafés com broa e nos almoços com torresmo e angu, “É preciso estar de corpo e sentidos plenos disponíveis para a ação no campo e percepção e assimilação do vivido, de forma atenta e crítica, sempre em perspectiva histórica e desperto para os ideais decoloniais”. (ÁVILA, 2018, p. 133)

Outro aspecto importante encontrado em itinerâncias extensionistas, imbricados nas pesquisas de campo, nas entrevistas de história oral e na tão rara/cara palavra, são as mitologias que estruturam o universo simbólico e estético-ético das comunidades.

Os mitos do povo

Hampâté Bâ escritor do Mali, em “*A Tradição Viva*”, capítulo 8, do importante livro “História Geral da África I: metodologia e pré-história da África” (2010), organizado pelo também pesquisador Joseph Ki-Zerbo e publicado pela UNESCO, afirma que

[...] os ensinamentos referentes ao homem baseiam-se em mitos da cosmogonia, determinando seu lugar e papel no universo e revelando qual deve ser sua relação com o mundo dos vivos e dos mortos. Explica-se tanto o simbolismo de seu corpo quanto a complexidade de seu psiquismo: **“As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa”**, dizem as tradições bambara e peul. Ensina-se qual deve ser seu comportamento frente à natureza, como respeitar-lhe o equilíbrio e não perturbar as forças que a animam, das quais não é mais que o aspecto visível (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 184, In: KI-ZERBO, 2010).

É oportuno seguindo essa dança de raciocínios ouvir atentamente as pessoas no interior de cada pessoa. Ouvir os ensinamentos, reconhecer os simbolismos. Caminhar, dançar na contramão do que Olga Von Simson denominou de “Sociedade do esquecimento” (2006).

O fluxo dessas derivas das sociedades do esquecimento são tão intensos e avassaladores, tão desmitologizados que mesmo em espaços contemporâneos onde se repetem arquétipos fundadores do viver, os sistemas do capital, da modernidade, os captam, tornando-os “performances” conhecidas e vendáveis, facilmente assimiláveis, algo familiar que não nos causa assombro ou um arrebatamento, como na dimensões humanizadas, rituais ou míticas. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 113)

“Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos trouxessem seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum”. (POLLAK, 1989, p.1).

Escuta sensível leva à contação de histórias, reforço de imaginários e criação de novos mundos. Positivização e valorização de memórias dantes tidas como marginais, inexistentes e/ou desinteressantes.

Dra. Vanda Machado preocupada com a educação das relações étnico-raciais na escola e com o enegrecimento saudável e afetuoso das crianças negras, reflete que:

Com o tempo, compreendi o quanto é importante escutar e contar o que se escuta, e que a vida, em sua motivação, se traduz no ato de contar acontecimentos. Contamos histórias para encantar, convencer, para ser desculpado, para comunicar fatos, sentimentos, mágoas e alegrias. E quando contamos história, passamos a fazer parte do acontecimento que estamos narrando. Somos partícipes de todas as histórias que contamos. Percebi, também, que o ato de contar histórias implica em compreender a dinâmica da vida que vivemos. (MACHADO, Vanda, 2009, p.03)

Narrar, contar, organizar pensamentos, sentimentos, memórias e, em voz alta lançar mão do exercício da partilha, falada.

No pensamento africano, a fala ganha força, forma e sentido, significado e orientação para a vida. A palavra é vida, é ação, é jeito de aprender e de ensinar. Assim nasceram os mitos. Contar mitos, em muitos lugares na África, faz parte do jeito de educar a criança que, mesmo antes de ir para escola, aprende as histórias da sua comunidade, os acontecimentos passados, valorizando-os como novidade. (MACHADO, Vanda, 2009, p.03-04)

A profa. Vanda Machado nos lembra oito valores de convívio e solidariedade contidos, fundantes e imbricados nos **mitos de matriz cultural africana** que muito se aproximam dos princípios da Afrocentricidade anteriormente citados nesta dissertação.

saber sobre si mesmo (autoconhecimento);
reconhecimento e manutenção de valores de convivência comunitária;
reverência aos ancestrais e aos espíritos dos familiares;
apeço à figura da mãe, venerada quase como uma entidade;
reverência aos velhos e velhas, como portadores de conhecimentos;
preservação dos fazeres e saberes, costumes e histórias das comunidades;
atenção para a educação de crianças e jovens, com os princípios e valores da comunidade;
manutenção da família, enquanto instituição básica da sociedade. (MACHADO, Vanda, 2009, p. 04)

Reviver, simbolicamente, o mito, torna-se um reviver sua lição criadora, do outro tempo, do



Imagem 123. **Dra. Vanda Machado**. Disponível em: <http://projetoireayo.blogspot.com/2015/11/poderiamos-comparar-doutora-vanda.html> Acessado em: 2019

“São **mitos sagrados**, mitos de criação de uma matriz para a vida. Mitos de ritos para a iluminação do corpo e do espírito, mitos de lutas, narrativas genealógicas e de outros temas iniciáticos. Aliás, todos os mitos são iniciáticos. O mito constitui, também, o paradigma da experiência humana.” (MACHADO, Vanda, 2009, p. 07-08)

tempo primordial. “Enquanto que no contexto religioso, os mitos transmitem os valores, os princípios, as crenças, os ritos reforçam, moldam a vida da comunidade, onde a função da arte é de presentificar a força da natureza ou a de um ancestral”. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

O mito é compreendido, na atividade ritual na tradição Yorubá, para reconstruir a vida no terreiro, arrebanhando um sistema de valores míticos e que influenciam os pensamentos, a natureza e a forma da cultura africano-brasileira. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Por exemplo, “O orixá homenageado, é evocado, e com sua presença ele vive no presente o tempo primordial, na época em que o evento teve lugar pela primeira vez.” (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p). Porém, é importantíssimo ressaltar que: **laboratório de criação-cênico-coreográfico não é um ritual**, como é feito, vivido, apreciado, observado, construído pelas comunidades tradicionais, culturais, religiosas. Havia, no campo, não apenas o interesse pelo rito, mas a busca pela compreensão do mesmo, e da possibilidade de ritualizarmos as nossas práticas de ensino, pesquisa, extensão e criação artística. Buscávamos o território do rito sinalizando que aprendendo/vivendo *in loco* o seu conceito para, enfim, aplicá-lo em outros espaços.

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (MARTINS, Leda, 2003, p. 67; grifo meu)

Lendo Dra. Maria Cavalcanti, acrescento que: “O rito cumpre aqui também sua função primordial: com ele tangenciamos o mundo e a nós mesmos, com sua análise acessamos o centro moral e cognitivo das sociedades que os promovem”. (CAVALCANTI, Maria Laura, 2010, p. 124)

Dessa forma, forjamos, onto, ethos e epistemologicamente, o que há dentro dos limites da pele, fora e a partir desta superfície protetora. Forjamos onto, ethos e epistemologicamente dentro, fora e a partir dos ritos e mitos que nos precedem. Podendo no decorrer de nossa existência e relação com o mundo transformá-los e nos transformarmos durante estes dançares.

“Na busca de **elaborar o que seria a sinopse da estrutura filosófica afrobrasileira,**

Silva (Edson Nunes) procura na **mitologia** subjacente a esta cultura as narrativas mitológicas por acreditar que esteja mais ao alcance da constituição étnica, social e religiosa.

O Oráculo de Ifá é

apresentado em sua construção argumentativa para evidenciar que esta estrutura fundamenta o pensamento afro-brasileiro.

O Oráculo

é comparado, na obra de Silva, como um sistema lógico matemático mais antigo que os sistemas filosóficos de Ludwig Wittgenstein”. (SANTOS, 2012, p. 50)

Quebro aqui a narrativa e acredito que outros aspectos/ferramentas metodológicas de fazer/viver extensão aparecerão nas próximas páginas, capítulos e reflexões. Logo em seguida apresentarei elementos que compõem uma forte atividade/evento/ENCONTRO de extensão coordenado e produzido com pelo *Grupo Gengibre*. O Encontro MORINGA!



USO TRADICIONAL DE MORINGA



Imagens 124 e 125. Disponíveis *online*.



Imagem 126. **Oficina com Carla Ávila durante Encontro Moringa.** 2012.
Bairro Violeira. Viçosa/MG. Foto: Acervo pessoal da autora.

DEPOIMENTO TIÃO FARINHADA – TESE CARLA ÁVILA (2018)

“agente cultural, defensor da cultura popular”

“Por que o tambor foi silenciado na Zona da Mata Mineira?”

Muita gente só conhecia o tambor na época do Congado, na festa do Rosário e a experiência com o Gengibre, a experiência com você, dançando por esta região, por vários municípios, mostra que o tambor é muito mais que só folias na festa do Rosário, nos batuques. Então, esta experiência que pude buscar na minha memória e dizer para você neste momento de seu doutorado que é mais que uma conquista nossa. A conquista de seu doutorado não é somente de seus alunos, daquelas pessoas que você de Minas Gerais e de todo Brasil que você sempre incentivou para fincar o pé no chão, a amassar o barro.

Esta é uma coisa que ficou muito forte para mim na última vivência lá no CTA, o tocar na terra, de onde viemos, quem somos, as nossas raízes. Isto tudo para entender o que é de fato a nossa “Moringa”. Eu, quando criança, ia para a roça com meus irmãos mais velhos. A minha função era carregar a água e a gente carregava água na moringa e a moringa deixa a água fresquinha, assim como a memória. A nossa cabeça redonda como a moringa também guarda a memória e se a água esquenta dentro da moringa a gente não bebe e quando nossas ideias dentro da cabeça nos aponta uma tomada de decisão a de descartar aquilo que não é tão importante, aquilo que não vai dar resultado, refrescar, e a dança e a arte ela provoca isto na gente.”

(Tião Farinhada, Espera Feliz, MG. Fevereiro de 2018, In: ÁVILA, 2018, p. 186)



Imagem 127. **Tião Farinhada.** Durante Encontro Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro.

Chuva caiu, Fogueira não apagô (ou Primeiro encontro)

*“Tá caindo Fulô
Tá caindo Fulô
Cai do céu
Cai na terra
Ê, tá caindo Fulô!”⁸*

Estava exausta, acredito que a pressão ainda não tinha sido identificada. Eu estava exausta. Eu, que como hoje fazia e queria fazer tudo ao mesmo tempo, lembro-me que me via assim como hoje, completamente exausta.

Ao chegar na roça, vislumbrei o paraíso que em montanhas se anunciava, com cheiro de mato sabor de canjiquinha nunca dantes provada, incenso de fogão à lenha continuamente brasando, sensação de frio e chuva dando na pele relaxamento e tensão. Tive esse instante de deslumbramento e suspensão do tempo. Mas, logo voltei pra cansada urbanidade que compunha meu corpo.

A ocasião era a primeira noite do *Encontro Moringa*, evento de imersão em formato de retiro no ambiente rural, dentre montanhas, rios, nascentes, ao som de grilos, cavalos e viola com esforço metodológico de indissociar ensino-pesquisa-extensão e criação/apresentação/apreciação artística. Protagonizando mestras e mestres das culturas populares negras, afro-brasileiras e indígenas. Enaltecendo guardiãs e guardiões da memória. Proporcionando o diálogo interdisciplinar entre diversas comunidades acadêmico-científicas, tendo, à meu ver, o Corpo como paradigma. Isso porque, a grande mentora do evento e do *Grupo Gengibre*, como já fora mencionada tantas vezes nesta dissertação, era Carla Ávila, uma mulher da Dança.

Mas, conquanto de uma torrencial chuva, sob o céu e com as ventanias assombrantes de



Imagem 128. **Dona Efigênia**. Foto: arquivo FOMENE¹⁷



Imagem 129. **Lágrimas. Tia Efigênia e Eu**. Durante Encontro Moringa, 2009. Foto: acervo da autora.

⁸ “Tá caindo Fulô” – cantiga tradicional dos Congados mineiros, encontrada também em outras manifestações negras populares.

testemunha, ao som dos tambores de Ganga⁹ e da lírica contralto voz de Dona Efigênia, a fogueira do religare não apagou. E minha egoísta canseira rotineira, que por vezes soa ancestral, sob efeito das águas, do vento e do fogo fizeram todo meu corpo transbordar em lágrimas, em canto-resposta, em giros e em dança.

O Ganga Zumba que brilhou meus olhos feito rei Congo que hoje o é, era o Seu (Sr.) Pedrinho, “Pedro Catarino, homem forte, muito alegre, de fala bem { }¹⁰ mansa, me lembra um ancião, um homem sábio, experiente”¹¹, líder do Grupo Afro Ganga Zumba. A rainha “Candace”¹² patrona da incrível voz, era Dona (Sra.; tia) Efigênia, tão parecida com a minha amada avó Valdete que não conheci no plano real, apenas no da saudade.

“...sempre fortalecendo essa presença forte, também né, da Tia Efigênia, né, que foi assim me apresentada e assim ficou, e assim é pra todos, Tia Efigênia aquela mulher forte que aconselha que { } direciona, né, que muda o vento de lugar, né, e nos ajuda a caminhar né, que vai direcionando nosso caminho, a partir do que ela vê e a gente ainda não tá vendo. Essa pra mim é Tia Efigênia, muito acolhedora, é { } e ela é acompanhada inúmeras mulheres ali no Ganga, né, são várias mulheres guerreiras, tem a Mônica, tem a Márcia [...]” (CARDOSO, Jaqueline, 2018; áudio partilha)

O belo casal afrocentrado era natural de Ponte Nova, cidade vizinha a Viçosa, eram líderes e referência da comunidade de Fátima, atualmente reconhecida como quilombo urbano. Pilares do Grupo Afro, da escola de samba do bairro, membros do Congado, ativos na paróquia de Fátima, apoiadores e cantora solista do *Grupo Coral Vozes do Setor A*, atuantes da Pastoral Afro-brasileira, fundadores do



Imagem 130. Sr. Pedrinho.
Foto: arquivo pessoal do mesmo.

¹⁷ FOMENE – Fórum Mineiro de Entidades Negras.

⁹ Ganga – referente ao Grupo Afro Ganga Zumba que será apresentado nas próximas páginas. Ganga Zumba era o líder do histórico Quilombo dos Palmares (Serra da Barriga/AL). C.f.: SANTOS, Joel Rufino dos. **Zumbi**. 2.ed. São Paulo: Global, 2006.

¹⁰ { } – marcas de transcrição também estarão no apêndice do artigo.

¹¹ CARDOSO, Jaqueline. Áudios Partilha, 09 Nov 2018. Vide transcrição do áudio no apêndice do artigo.

¹² Candace – Rainhas guerreiras africanas, organizadas sócio-politicamente através do matriarcado. C.f. BISPO, Cristiano. Candaces: dois discursos, duas representações. Universidade Estadual do Rio de Janeiro: **NEARCO: Revista eletrônica de Antiguidade**, Ano II, Número IV, 2009.

FOMENE, articuladores do FOPPIR¹³, presidência do Ponto de Cultura¹⁴.

Conta Seu Pedrinho com muito entusiasmo, largo sorriso e gargalhada de sempre que em uma manhã foi até a Universidade Federal de Viçosa à procura do Departamento de Dança e de parceria para a consolidação do Ponto de Cultura e de trocas dançantes para/junto do grupo de Dança Afro do seu Grupo.

Ganga Zumba significa ‘Grande Chefe’, “Reino do Kongo, c. 1630 – Capitania de Pernambuco, 1678 ou Grande filho do Senhor” (CASTRO, Mônica, 2017, p. 328) e foi o nome do primeiro líder do Quilombo dos Palmares (1670 e 1678), na Serra da Barriga, hoje no estado de Alagoas, região nordeste do Brasil, segundo o importante intelectual negro brasileiro, Joel Rufino dos Santos:

Ganga Zumba, que chegou em Palmares ainda no tempo da invasão holandesa, era, ao contrário de Zumbi, um africano alto e musculoso. Tinha, provavelmente, temperamento suave e habilidades artísticas, como, em geral, os nativos de Allada nação fundada pelo povo ewe, na chamada Costa dos Escravos. (SANTOS, 2006, p. 36)

E é sob o nome do Grande Chefe importantíssimo para a concepção e resistência do Quilombo mais conhecido do Brasil, antecessor do também herói e mais aclamado seu sobrinho, Zumbi, que o Grupo Afro pontenovense do bairro de Fátima se batizou e reconhece político-esteticamente. A pesquisadora **Mônica Castro**, membro do Grupo, em seu artigo de conclusão da especialização Uniafro/UFOP, no qual ela discute a importância das mulheres negras quilombolas para a assegurar a continuidade dos saberes de raça e resistência, nos informa que:

O bairro Nossa Senhora de Fátima é uma comunidade remanescente de quilombo que tinha o nome de Sapé. O bairro foi reconhecido no ano de 2007 como área remanescente de quilombo – Quilombo urbano. (Publicado no Diário Oficial da União em 16/05/2007, página 23 e 24 – Portaria 54 de 14/05/2007). E através de estudos a comunidade conseguiu o reconhecimento da Fundação Cultural Palmares. (CASTRO, Mônica 2017, p. 331)

A entidade não governamental atua com muita intensidade no bairro citado, bairro este o terceiro



Imagem 131. **Cantando quilombos-corpus, Mônica Castro**, coordenação do Grupo Afro Ganga Zumba. Encontro Moringa (2009). Foto: acervo da autora.

¹³ FOPPIR – Fórum Permanente pela Promoção da Igualdade Racial.

¹⁴ Ponto de Cultura – Política pública importantíssima que marcou a primeira década dos anos 2000.

maior da cidade. E o protagonismo feminino evidente na foto abaixo, é tônica desde a fundação do grupo. Mônica Castro prossegue dizendo:

Iniciou suas atividades há vinte e sete anos atrás com um grupo de Dança Afro Brasileira formado por 18 adolescentes e jovens negras. A primeira apresentação na praça ocorreu como forma de protesto no dia 13 de maio de 1988. Quando iniciaram as atividades o Grupo Afro Ganga Zumba tinha o objetivo de disseminar a cultura através da dança. Porém, algum tempo depois as jovens fundadoras viram a necessidade de ampliar as atividades, pois a região onde está instalada a sede da entidade é uma área de grande vulnerabilidade social. (CASTRO, Mônica, 2017, p. 335)



Imagem 132. Integrantes do **Grupo Afro Ganga Zumba** e do **Grupo Afro Herdeiros do Banzo**.

Apresentado o *Grupo Afro Ganga Zumba* que tanto me forneceu sentido para o *Encontro Moringa*, devo acrescentar que no encontro eram compartilhadas: (i) Oficinas – artes, alimentação, yoga, agroecologia, criação, contação de história, tambores, rádio comunitária, etc; (ii) Apresentações de solos, espetáculos, ensaios-coreográficos; vídeos-documentários; curtas; filmes; shows; peças; instalações; performances; (iii) Conversas Griô ou **Djeli**; (iv) **Rodas de Conversa**; (v) Contação de história.

Oficinas e apresentações seguiam as fórmulas que pinchei em subitens anteriores. Introduzirei, por exemplo, as conversas Griô ou Djeli mediadas por Guardiãs e Guardiões da memória.

Djeli Dona Nadir da Mussuca

Importante mestra da Cultura Popular negra
marisqueira e quilombola de Sergipe.

O termo *Djeli* foi utilizado pelos africanos da costa ocidental que foram escravizados e levados para *Freetown*, para denominar os guardiões e guardiãs das memórias e histórias dos antepassados e ancestrais



Imagem 133. **Roda de Conversa** com Carla Ávila e Rodrigo Bento. Encontro Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro.



Imagem 134. Mestre mineiro. Durante Encontro Moringa, 2009. Imagem 135. Guardiões da Memória. *Djelimuso Dona Nadir da Mussuca*. Durante I Encontro Aldeia Mangue: prosas dançantes, 2016. Foto: acervo da autora.

Nas bordas há fotos de uma **Roda de Conversa** que metodologicamente garantia alguns convidados entre acadêmicos, estudantes, artistas, guardiões e guardiãs da memória que deveriam conversar, debater e apresentar narrativas sobre o tema central da roda. Talvez o momento mais próximo das formalidades acadêmicas dentro do *Encontro Moringa*.

Foi inclusive em um *Encontro Moringa* que conheci um dos meus grandes mestres, já citado, o filósofo **Willer Barbosa**. Assim como conheci as professoras Dras. Janete Oliveira e Isabel Chrysostomo.

O primeiro encontro me levou até o programa TEIA, o segundo me conduziu a construção do PROEXT (2011). Neste programa de extensão financiado pelo PROEXT/MEC intitulado: “*Reconhecer Grafias e Tecer Leituras sobre o Mundo*” vinculado ao Departamento de Geografia da UFV e coordenado pelas professoras Dra. Isabel Chrysostomo, e Dra. Janete Oliveira, uni minha participação no “*Núcleo de Estudos Afrobrasileiros - NEAB/Viçosa*” (2011) o qual fiz parte da fundação, com o *Gengibre*, com o *JazzcomJazz*, em um mesmo programa.



Imagem 136. CTA. Evento Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro.



Imagem 137. **Prof. Dr. Willer Barbosa**. DCE-UFV/MG, 2016. Meu compadre, amigo, mestre, confidente. Orientador de todas os meus projetos viçosenses, de Gengibre à JazzcomJazz. Foto: Aline SerzeVilaça.

Devido a conflitos ligados a raça, poder e noção política do que *é, para quem e, pra que serve* os fazeres dançantes, me afastei do departamento de Dança e fui solicitar orientação para os projetos que fazia parte e coordenava (*JazzcomJazz, Gengibre e NEAB*) ao professor Dr. Willer Barbosa no Departamento de Educação da mesma instituição. Convite aceito e uma exigência colocada: eu deveria adentrar o criativo *hall* de estagiários(as) do “*Programa TEIA de Extensão Universitária*”, o qual eu já flertava e *beijofloreava* metodologias.

E, mais uma significativa mudança se deu. O programa possibilitou que os trabalhos de campo dos projetos que coordenava entrelaçassem maiores afetos e continuidade nas comunidades parceiras, sujeitos das nossas pesquisas, participantes das nossas oficinas e fazeres extensionistas. Retomamos nossas trocas com o *Grupo Afro Ganga Zumba* de Ponte Nova/MG, com os congados de Airões/MG, São José do Triunfo/MG, com as benzedeiças e contadores de Espera Feliz/MG e começamos a dialogar os saberes negros, ancestrais, as manifestações populares artísticas, mitologias, ‘casos’ e ‘prosas’ com a agroecologia que era tão cara ao *Programa TEIA*.

Esta dinâmica envolta por múltiplas ações, sujeitos, projetos, dançares me levaram a conhecer o *Fórum permanente de Promoção da Igualdade Racial*.

FOPPIR

Sinto que conheci intimamente o grande brincante, violeiro, cantador, Tião Farinhada no FOPPIR, 2008, em Ponte Nova. *Ah, como eu era jovem, como eu era nova, como eu era cru. Na fotografia percebe-se a base de maquiagem, o delineador nos olhos.* O corpo muito ereto, a pele denunciando um tônus muscular ainda frágil.

Bom, o Fórum é uma iniciativa que bebe das Irmandades Negras, dos Congados, dos Afoxés, da Teologia da Libertação, do movimento rural, de atingidos por barragens. Uma iniciativa coletiva sustentada por corpos negros e indígenas (*Puri*) em movimento.



Imagem 138. **Dauá Puri**. 2019. Mestre, amigo, parceiro de inúmeras *Trocas de Saberes*.

Os Puri(s) haviam sido tidos como exterminados. Nos últimos dez anos na Zona da Mata Mineira e Fluminense tem crescido um movimento de ressurgimento e reconexão identitária.

C.f. BARBOSA, Willer Araujo; FLEURI, Reinaldo Matias. **Cultura Puri e Educação Popular no município de Araponga, Minas Gerais: duzentos anos de solidão em defesa da vida e do meio ambiente.** 2005. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Acredito que uma vez atentos a vulnerabilidade social, a precariedade econômica e das ações do estado, a discriminação racial, ao racismo e encaminhando estratégias de promoção da igualdade racial e de oportunidades, além de desejosos de fortalecer as possibilidades e espaços de encontros para o fortalecimento e troca de conhecimentos entre negros e negras, com essa consciência e demandam que o *Grupo Afro Ganga Zumba* participou da fundação do *Fórum Mineiro de Entidades Negras – FOMENE*¹⁵.

O lema desta entidade que agrega ativistas de inúmeros municípios, como Viçosa, Manhumirim, Manhuaçu, Ouro Preto, Mariana, Teixeiras, Espera Feliz, Juiz de Fora, Barbacena, Cataguases, Conselheiro Lafaiete, entre outros, é “Luta pela igualdade e diversidade”. Na borda ali ao lado apresento a logomarca que explicita a identidade artístico-visual da organização, podemos ver as cores verde, amarelo, vermelho e preto, muito associadas ao continente africano, à Jamaica, ao *Reggae* e à negritude de maneira mais ampla. Temos também um **punho cerrado** que costuma denotar entre os movimentos negros mais diversos, a luta, a resistência, força. Gesto emblemático no negro-estadunidense *Partido dos Panteras Negras*. E, ratificando uma vez mais a imagem de *negritude* que é inscrita na logo, há o rosto de *Zumbi dos Palmares*.

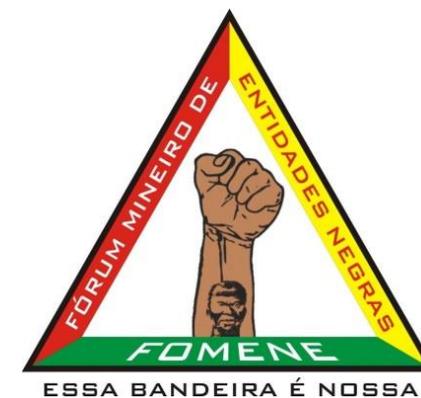
Além de agregar centenas de ativistas do estado de Minas Gerais em reuniões diagnósticas e encaminhativas, o *FOMENE* constrói a cada dois anos o *FOPPIR*¹⁶ – *Fórum pela Promoção da Igualdade Racial*.

FOPPIR é um evento de articulação voltado para a inserção social das etnias, sobretudo, a etnia negra, buscando formar pessoas para o exercício da cidadania em sua plenitude. A partir do despertar da consciência crítica e da luta organizada, propõe formulação e implementação de políticas públicas, voltadas, principalmente para a promoção da igualdade racial.

O FOPPIR nasceu em 2004, fruto da parceria entre o Fórum de Igualdade Racial de Ouro Preto, Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Barbacena, Instituto Universo Cidadão de Viçosa e Movimento



Imagem 140. **Instalação pedagógica Afro-indígena-brasileira**, 2012. PVB, UFV, Evento Troca de Saberes. Em destaque Ms. Jaqueline Cardoso. Foto: acervo pessoal da autora.



¹⁵ FOMENE – C.f. a página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/fomene2008/> Acessado em: 2018. C.f. O perfil no Facebook Disponível em: https://www.facebook.com/fomenefoppirmg.igualdaderacial?ref=br_rs Acessado em: 2018.

¹⁶ FOPPIR – C.f. 11º FOPPIR, 2017. Disponível em: <https://www.doity.com.br/xi-foppir-forum-pela-promocao-da-igualdade-racial> Acessado em: 2018.

Fé e Política da Arquidiocese de Mariana. Atualmente, congrega mais de vinte entidades que atuam na promoção da igualdade racial, além de envolver grupos de discussões em mais de cinquenta municípios de Minas Gerais.

Desde sua constituição, o FOPPIR vem se tornando um evento referência em Minas Gerais na luta pela igualdade racial. Reúne diversas entidades, grupos e movimentos sociais, tornando-se um espaço para discussões, debates e proposições acerca de políticas voltadas para a promoção de igualdade racial em diversas áreas: saúde, educação, cultura, juventude, mulher, comunidades quilombolas, economia solidária, controle social, etc., e em todos os níveis e esferas de poder. (FOMENE, 2017)

Na foto ao lado, estamos **eu e Tia Efigênia** antes da apresentação artística que fizemos juntas, em parceria com Jaqueline Cardoso e Bel (Herdeiros do Banzo) na abertura do IX FOPPIR na cidade de Conselheiro Lafaiete/MG.



Imagem 143. Jaqueline Cardoso, Eu, Tia Efigênia e Isabel. IX FOPPIR, 2013. Foto: acervo digital FOMENE.

Grupo Afro Ganga Zumba, FOMENE e FOPPIR foram crescendo e enquanto pude com-viver e apreciar de perto muito aprendi com as forças de trocar, cantar, se reunir, construir agenda, desejos e



Imagem 142. Linha de Força. **FOPPIR**, 2008.
Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 144. **Tia Efigênia Catarino e eu**. IX FOPPIR. Conselheiro Lafaiete/MG. 29 de novembro de 2013. Foto: Aida Anacleto.

lutas coletivas. No próximo subitem veremos a aproximação destas entidades com os Congados da Região.

TEIA

O Programa TEIA de Extensão Universitária nutriu minha formação com marcantes características da educação popular e mediação cultural e de ambientes de ensino-aprendizagens carinhosos, anti-hierárquicos e participativos.

Os primeiros objetivos do programa nas palavras de um dos docentes fundadores,

O Teia reúne um conjunto de ações integrativas inspiradas no legado da comunicação freireana. Os objetivos gerais do programa consistiam inicialmente em consolidar e articular nove projetos de extensão por meio de uma concepção metodológica de extensão universitária baseada na construção coletiva do conhecimento, na atuação interdisciplinar e na relação com as comunidades e/ou movimentos sociais; objetivava-se também propiciar maior visibilidade a essas propostas, concepções e práticas metodológicas, assim como possibilitar a troca de experiências entre os atores e promover a reflexão conjunta sobre os diversos temas dos projetos. (BARBOSA, 2013, p. 08)

Fluidez do ambiente universitário faz com que

A cada ano, o Programa Teia de Extensão Universitária incorpora novos atores e projetos (atualmente são mais de 30), ao mesmo tempo em que outros se emancipam e ganham autonomia, o que nos obriga a exercitar constantemente o processo criativo de reinventar a organicidade do programa, conferindo mais sentido e corpo às suas ações através do aprofundamento em temas como: Agroecologia, Economia Popular Solidária, Tecnologias Sociais, Educação e Cultura populares, Saúde Integral e Gênero. (BARBOSA, 2013, p. 08)

Os conhecimentos adquiridos a partir de outro *locus* não catedrático e pragmático, construídos coletivamente seguindo dinâmicas da vida, promovem outras estratégias metodológicas como vem sendo exaustivamente proposto nesta dissertação, sobre tais fazeres e reflexões, o prof. Dr. Willer Barbosa afirma que:

Desse exercício contínuo de auto-organização, que inclui a desorganização e a reorganização como processo formativo, também chamado autopoietico (MATURANA e VARELA, 1995), nascem estratégias teórico-metodológicas de ações coletivas, como o Terreiro Cultural, a Troca de Saberes, as Mesas Redondas, os Encontros “Cenários da Agricultura Familiar e Camponesa” e o “Nós pelo Campus”; assim como as Excursões Pedagógicas, que potencializam a alternância educativa entre os espaços comunitários e a universidade. (BARBOSA, 2013, p. 08)

Fui aprendendo com a dinâmica multifacetada e veloz das muitas ferramentas metodológicas e ações, projetos, núcleos de extensão e comunidades que estavam conectadas em rede pelo Programa TEIA.

A metodologia da pesquisa-ação usada pelo Programa Teia aponta no sentido de fazer interagir ações e construir redes usando técnicas que visem à participação equitativa e o reconhecimento de saberes e de tecnologias sociais com a geração de sua síntese possível. Para tal, técnicas diagnósticas, planejamento, execução e monitoramento participativos (CHAMBERS, 1997; GUIJT et al., 2000) são utilizados de forma transversal na construção do terreiro, e para além do terreiro, com relatos e impressões dos estudantes e dos moradores das localidades trabalhadas [...] (SILVA, 2013, s/p)

Reelaborando radicalmente a concepção de extensão, forçando limites e alcances. Exigindo transdisciplinaridade ao convocar departamentos diversos, como: Dança, Engenharias, Solos, Nutrição, Educação, Geografia, Zootecnia, Veterinária, Medicina, Arquitetura entre outros.



Imagem 146. Troca de Saberes, Viçosa/MG. Durante 85ª Semana do Fazendeiro. Foto: acervo pessoal da autora.

A *Universidade Federal de Viçosa* habita minha memória como fértil terreiro de obras, onde construí laços, amizades, aprendizados, *Gengibre*, *JazzcomJazz*, *Jazz Brasil*, *Compondo a Cena* e vivi amores, erros, dores, transformações, *Teia*, *Ateliê Coreográfico*, *Grupo Experimental de Dança*, *Seiva*

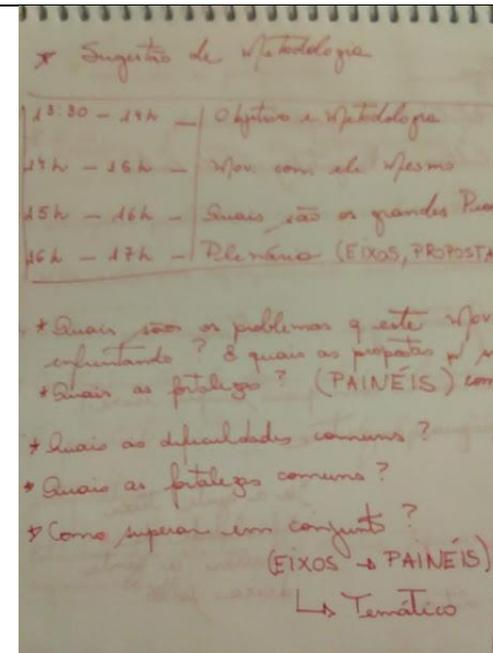


Imagem 145. Página de Diário de Bordo. Reunião Programa TEIA, 2012. Foto: Acervo pessoal da autora.

Reggae e Resistência, e muitos outros momentos, fazeres, espaços de crescimento pessoal, profissional e de abertura de consciência humana. No entanto, a famosa universidade tem sua fama amplamente fundada no fato de ter crescido a partir da *Escola Superior de Agronomia*, o que ainda faz sobressair uma imagem e uma série de escolhas elitizadas, eurocentradas e canônicas em torno de seus fazeres. Confesso que por vezes esqueço, mas a minha vivência desta instituição é uma vivência marginal.

A geração de saberes agroecológicos na Universidade Federal de Viçosa (UFV) tem sido um grande desafio; afinal, a instituição guarda uma longa trajetória conservadora e monocultural de ensino, pesquisa e extensão, em especial no âmbito das ciências agrárias. Uma trajetória que, ao compreender a Universidade como locus único de produção e reprodução do conhecimento válido e legítimo, contribuindo para invisibilizar a diversidade de experiências do campo brasileiro [...] (BARBOSA, 2013, p.08)

Dito isso introduzo brevemente o ambiente em que nasceu a *Troca de Saberes* a partir da contextualização do querido companheiro de ambiente *TEIA*, Leandro Lopes.

A Troca de Saberes é realizada desde 2009 pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), em especial pela Assessoria de Movimentos Sociais e Programa de Extensão universitária TEIA em parceria com o Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata (CTA-ZM), movimentos sociais, movimentos culturais e sindicatos de trabalhadoras(es) rurais (STRs) da região apoiados pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFV. A realização se dá durante a Semana do Fazendeiro, evento de extensão promovido pela UFV a mais de 80 anos. A Semana do Fazendeiro propicia o encontro entre profissionais, técnicas(os) e agricultoras(es) de todo o Brasil porém, como é construído e conduzido, o evento inclina-se ao agronegócio. (LOPES, 2013, s/p)

A *Semana do Fazendeiro* evidencia-se como “evento de extensão que proporciona a transmissão e a difusão de conhecimentos relacionados predominantemente ao pacote da Revolução Verde entre profissionais, técnicos(as) e agricultores(as) do Brasil, com o predomínio histórico do viés do produtivista.” (BARBOSA, 2013, p. 08)

Em contraposição,

A Troca de Saberes constitui uma oportunidade para discutir propostas para uma nova agricultura no Brasil, mais democrática e sustentável (BARBOSA et al., 2009) [...] ampliar espaços para debates sobre a agricultura familiar e agroecológica e; dar visibilidade e inteligibilidade às experiências da Zona da Mata (MG), onde predomina a agricultura familiar. Além de, um evento para socialização das pesquisas produzidas na Universidade com os sujeitos envolvidos com e para além do movimento agroecológico

da região. (LOPES, 2013, s/p)

Troca de Saberes – TEIA- Gengibre- NEAB Viçosa

O meu papel nas Trocas costumava ser produção e instalações pedagógicas anteriores ao evento para a sincronização de conteúdos junto das dezenas de estagiários universitários e parceiros que estariam também na produção do evento. Durante o evento colaborava em cortejos que deslocavam coletivamente os grupos de um espaço à outro. Oficinas, instalações pedagógicas e mostras artísticas que associavam os meus múltiplos interesses. Além de mediar espaços, redigir relatorias e dar informações logísticas.

A 1ª Troca de Saberes foi apenas em um dia. Neste dia, mestres populares e trabalhadoras(es) rurais da região e o público universitário se reuniram para debater temas como “Mundo do Trabalho”, “Terra e Águas”, “Agroecologia” e “Cultura” com uma grande socialização no fim do dia. Em 2010, o evento passou para três dias. As temáticas utilizadas em 2009 se tonaram Rotas nas quais os participantes puderam debater temas como Solos, Gênero, Energia, Educação, Culturas, Agroecologia e outros. Para facilitação dos debates utilizou-se os instrumentos metodológicos Instalações Pedagógicas e os Círculos de Culturas. (LOPES, 2013, s/p)

Fundamentados em princípios freirianos as **Instalações Pedagógicas** e os **Círculos de Cultura** eram ferramentas metodológicas que auxiliavam na horizontalização das vozes/corpos presentes.

Instalações Pedagógicas são cenários que guardam aspectos de uma instalação artística em sua dimensão estética, multiplicidade de “suportes” utilizados e na espacialização que monta e desmonta conforme o contexto. Estas são lugares privilegiados de intercâmbio entre a sabedoria popular e saber universitário. Compõem-se de elementos da realidade e criam uma ambiência problematizadora e suscitadora da reflexão. A experimentação das instalações pedagógicas advém dos programas de formação dos trabalhadores que a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e suas Escolas Sindicais inauguradas nos anos 1980 e 1990. (LOPES, 2013, s/p)

Para nós (Ana Maria Pereira, Mayara Alvim, Rafaela Grupioni) que cursávamos Dança e/ou Comunicação Social e tínhamos afinidades com às Artes e facilidade em atuar como mediadoras de processos de ensino-aprendizagem as *Instalações Pedagógicas* não eram novidades prático-conceituais. Mas vale recordar o que o prof. Dr. Willer disse sobre tal prática pedagógica.

Tendo como referência óbvia o conceito de Instalações Artísticas, que rompe com os formatos

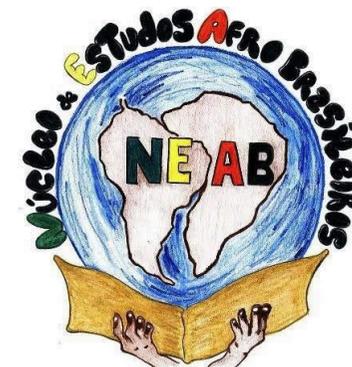


Imagem 147. Logo do NEAB Viçosa. Foto: acervo pessoal da autora.

tradicionais de exibição da arte, esse dispositivo busca criar uma ambiência composta por elementos da realidade em sua dimensão estética. Com isso, propõe-se a suscitar problematizações e reflexões acerca do tema que se pretende trabalhar. Em primeiro lugar, passamos a entender todos os espaços da universidade como passíveis de se tornarem Instalações Artístico Pedagógicas, sejam laboratórios, estúbulos, gramados e, até mesmo, a Semana do Fazendeiro. (BARBOSA, 2013, p. 09)

Construímos nossa (*Gengibre, Neab, Proext*) *Instalação Pedagógica* de forma que ela exigisse do(a) visitante um deslocamento espiralar, moveres/dinâmicas corporais que não fizessem da instalação uma exposição fixa em que as(os) participantes simplesmente apreciam caminhando lentamente com as mãos para trás como em um museu tradicional.

Em cada rota montou-se três instalações pedagógicas nas várias dependências da UFV, organizadas por professores e estudantes, que trouxeram elementos com o objetivo de socializar as pesquisas e experiências desenvolvidas pela mesma, utilizando-se de cenário os próprios laboratórios e experimentos. Cada pessoa participava de uma rota por dia, que era organizada pela manhã ou à tarde. Avaliou-se que não houve muito tempo para o debate. (LOPES, 2013, s/p)



Imagem 149. **Construção de Instalação Pedagógica.** Troca de Saberes, UFV, 2012. Foto: Acervo pessoal da autora.

As Instalações Pedagógicas (IP) são o lugar privilegiado de intercâmbio entre a sabedoria popular e o saber universitário... Tomamos a perspectiva de IP como uma ambiência composta por elementos da realidade suscitadores de problematização e reflexão. Uma IP guarda semelhanças com uma instalação artística em sua dimensão estética, na multiplicidade de “suportes” utilizados e na espacialização que monta e desmonta conforme o contexto em que se insere. Além disso, promove um despertar de sensibilidades a serem re-simbolizadas e interdisciplinarizadas a partir da interpretação dialogada de



Imagem 148. Integrantes do NEAB Viçosa, 2012. Foto: acervo da autora.

“leigos”. A experimentação das IP advém dos programas de formação dos trabalhadores que a CUT e suas Escolas Sindicais inauguraram nos anos 1980 e 1990. Podemos ter como referência a “realha” utilizada em algumas classes de educação infantil” (ALVES et al. 2011, p.14)

Lembro de mediar um **Círculo de CulturaS** em parceria com o Tuwile Kin, querido compadre, atualmente mestre em Geografia Social pela USP, em um sala do grande do complexo de salas de aulas amarelo, conhecido por nós estudantes da gigante UFV, como PVB.

O Círculo de Cultura, incluído em 2010, se caracterizou como um momento de reunião de diferentes manifestações culturais da região: a Folia, Congado, Capoeira, contadoras de estórias, escritores, musicistas, para um mapeamento das culturas de uma pequena parte da Zona da Mata mineira (CONTE et al., 2012). Os Círculos de Culturas, legado de Paulo Freire, reúne pressupostos filosóficos, teóricos e metodológicos e é um método que mobiliza os participantes do grupo a pensar sua realidade dentro de uma concepção de reflexão-ação (Romão et al. 2006, apud Conte, 2012, p. 9). Também se incorporam na Troca de Saberes, inspirado pelos “pontos de cultura” do Ministério da Cultura, as Mestras e Mestres Griôs, possuidoras(es) de inequívocas habilidades e sabedoria popular. As(os) Griôs são imprescindíveis para os movimentos e organizações sociais que prezam por uma preparação a partir da base. (LOPES, 2013, p. 02-03)

As ferramentas metodológicas que estrategicamente compunham os Círculos de CulturaS eram:

[...] **em círculo cada participante citava uma palavra sobre o tema.** Esta palavra e o nome da pessoa que a citou eram escritos no quadro negro ou em uma tarjeta. Após todos citar uma palavra cada um era convidado a explicitar o porquê daquela palavra. Um mediador conduzia o debate. Outras palavras poderiam ser citadas ou não. A partir da manifestação de todos seguia-se então para a interação com a instalação pedagógica. Foram organizados mais de 30 instalações pedagógicas envolvendo de alguma forma quase todos os departamentos da UFV. A maioria das instalações e os círculos de culturaS foram ensaiados previamente. (LOPES, 2013, p. 03; grifo meu)

No tocante as apresentações culturais e artísticas eram dispositivos pedagógicos que agregavam estrategicamente às ferramentas método-didáticas acima apresentadas.

Além dos instrumentos metodológicos apresentados acima, a arte e as culturaS populares se fizeram dispositivos pedagógicos que teceram inteligibilidades e interrelações. As manifestações artísticas regionais como o congado, a folia de reis, a capoeira, a escola de samba, os violeiros e contadores de histórias tiveram o papel de expressar, de forma transversal ao evento, sentimentos como solidariedade, cooperação e sustentabilidade, imprescindíveis para fortalecer um entendimento mais amplo das construções transformadoras. (LOPES, 2013, p. 03-04)

Por exemplo, o duo “*A Carne*” foi dançado pela segunda vez em frente ao *Empório da Mata* no

“Um dos dispositivos foi a intervenção artística determinada Auto do Boi Envenenado, uma trupe de dança-teatro formada a partir de matrizes ameríndiafricanas, que aborda em seu Auto os malefícios do uso dos agrotóxicos”. (LOPES, 2013, p. 03)

ambiente *Troca de Saberes*, Empório este que pela primeira vez teve fácil acesso à produtos do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST),

Em 2011, as rotas desapareceram e permanecem as instalações pedagógicas e os Círculo de CulturaS. Cada pessoa participou de uma instalação por dia, permitindo mais tempo para os debates. Foram organizadas 23 instalações pedagógicas, envolvendo vários Departamentos da UFV. Organizou-se, também, o “Empório da Mata”. Com um palco livre, uma feira de produtos agroecológicos e ambientado com elementos de todas as instalações, o Empório foi o “corpo vivo” do evento; lugar de encontro das pessoas antes e depois das instalações, buscando potencializar espaços de socialização e trocas de experiências entre agricultoras(es), estudantes, professoras(es), pesquisadoras(es) e técnicas(os). Em 2011 utilizou-se o termo “CulturaS” pela primeira vez para designar a cultura como a produção da vida em sua intrigada diversidade. (LOPES, 2013, p. 03)

Ao sugerirmos corpos cênicos de sujeitos de luta, agentes políticos que dançam, cantam e interpretam, começamos a enxergar a possibilidade de ressignificar a identidade étnica dos educandos(as), dos(as) participantes das oficinas, das rodas de conversa, e até dos(as) apreciadores (público). O desenvolvimento de atividades relacionadas à cultura negra neste contexto aula-laboratório-crítica-reflexiva tornou-se importante por contribuir para a construção de identidades positivas através do conhecimento de nossas raízes, história e linguagens.

Terreiro Convivium Cultural

Terreiro-cultural, método/evento desenvolvido pelo Programa TEIA, acontece na Zona da Mata Mineira desde 2009, fundamentado junto da perspectiva da *Ecologia dos Saberes* de Boaventura de Souza Santos (2013), além da práxis de educação popular, solidária e geradora de autonomia com base Freiriana (1980), visa “um constante redesenho teórico-metodológico” do programa, dos projetos universitários e das comunidades e, caracteriza-se como

[...] uma celebração à Cultura Popular e a Agroecologia. O Terreiro-cultural possui caráter de excursão pedagógica e adapta sua estrutura e metodologia as diferentes realidades que encontra, sejam elas em processo de transição agroecológica ou não, de forma a trocar experiências na contribuição da reflexão e solução dos problemas sociais estabelecidos, dialogando com as especificidades de seus espaços, sujeitos e identidades. O Terreiro-cultural visa, ainda, a compreender como as comunidades se organizam na base social quanto à produção, ao trabalho e à renda, à cultura além de estabelecer trocas



Imagem 150. Cartaz II Caravana Quilombola. Foto: Acervo online de Ananda Deva.

de experiências organizativas entre comunidades e projetos, buscando nesse âmbito, partir da própria comunidade (SILVA, Kim, 2013, s/p)



Imagem 151. *Terreiro Convivium Cultural* – TEIA – Espera Feliz/MG, 2010.

Depois de 7 edições do Terreiro-cultural, acontecendo em diferentes comunidades, percebemos o potencial mobilizador, uma vez que houveram edições que chegaram a reunir 400 pessoas, mas principalmente o potencial transformador desta experiência, principalmente pelo seu caráter cooperativo junto a comunidade, em sua construção e desenrolar, bem como a celebração proporcionada no encontro em si. (SILVA, Kim, 2013, s/p)

Conversa Gengibreira

Carregando em meu caçua com todas essas vivências, quando tive a intensa oportunidade de fazer mobilidade acadêmica em Lisboa, Portugal, fiz questão de propor uma “*Conversa Gengibreira*”, cujo cartaz está na borda. Tratava-se de um pequeno *Moringa* regado com comidas negras brasileiras, tambores moçambicanos, audiência de diversas nacionalidades, vídeo-documentário, debates, apresentação solística, muita conversa e afeto.



Mas será que as ações extensionistas não corrompem os locais das manifestações culturais e seus agentes?

Eis outra discussão proposta, na qual se problematizava a suposta interferência do Grupo de ensino, pesquisa, extensão e criação artística, *Gengibre*, no *Ganga Zumba* e na *Festa de Congado*. Considero a questão audaciosa e talvez presunçosa. Tenho certeza que fui/sou continuamente atravessada pela memória *Gengibreira* e sou arrebatada exatamente porque: Gengibre quer dizer Dona Efigênia, Seu Pedrinho, Farinhada, tanto quanto quer dizer, Carla, Ananda, Jaqueline, Ana Maria Pereira, “*Terra Preta*” (2009), dissertação, artigo, tese, ou seja, tenho certeza que sou interpelada pelo esforço contínuo da indissociabilidade entre os citados pilares da universidade brasileira e pelo compromisso freiriano e quilombista de viver a *praxis* dos processos e fazê-lo de maneira dialógica e horizontalizada.

Reforço essa desculpabilização da ousada questão com mais uma fala da companheira de pesquisa e ativismo, doutoranda Jaqueline Cardoso:

E o Gengibre, né?! O que dizer do Gengibre, né?! O Gengibre continua ramificando, continua brotando, em cada passo daquele cortejo era uma lembrança viva, vinda dos tempos do Gengibre. Não só da minha parte, mas por diversos momentos lembrado pela Tia Efigênia, pelo Seu Pedrinho Catarino, é { } em cada um né, daquelas paradas, em cada uma daquelas falas, em cada um daqueles corpos, em cada uma daquelas expressões, estava presente tudo aquilo que a gente vivenciou com o Gengibre, aquilo que eu aprendi com o Gengibre, que é olhar pra essas práticas a partir de uma lugar de criação, a partir de uma lugar de resistência, a partir de uma lugar de comunidade de afeto, isso tudo eu aprendi com o Gengibre. Então o Gengibre estava lá, Vivo! [...] esse desejo de manter esse vínculo, muito mais conosco do que com a própria Universidade. Para o grupo a gente não representa a Universidade, a gente representa o Gengibre, e isso pra mim é muito marcando com o encontro com eles, né. E com a Tia Efigênia especificamente, por que ela sempre lembra de Carla com muito carinho, sempre lembra da Aline com muito carinho, sempre lembra de quem não está com muito carinho [...] (CARDOSO, Jaqueline, 2018, áudiopartilha)



Imagem 153. **Maria José; Jaqueline Cardoso; Seu Pedrinho.** Festa Congado 2018. Foto: *Ganga Zumba*.



Imagem 154. **Queijo, Broa e café.** Visita à Jaqueline Cardoso em sua roça em 2016. Foto: Aline SerzeVilaça.



Imagem 155. Imagens do Documentário “Gengibre”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bX8uFpPmfVQ&t=730s> Acessado em: 2019. Fotos: Acervo Carla Ávila.

Dengo e eu

Valdir e eu

Meu Pai e **eu**

Dançamos

Dançamos

Dançamos

E giramos

Ele me girava

Girava

Giros

Giros

ENERGIA

Centrípeta

CENTRÍFUGA

Centro

FUGA

Fugi

Girando

Girando

Ele me girou pra seguir....

Giros pra fora

Giros para dentro

Soltei das mãos de Dengo

Soltei as mãos de Valdir

Soltei as mãos de meu pai

E Fui dançar

Fui Fugir

Fui ser Dengo, Alcides, Zé Duga

Fui ser **Eles**

Porém, **Encontrei A Duga**

(SERZEVILAÇA, inverno de 2019)

Vozes - Mulheres

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio,
ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos*

*pelo caminho empoeirado
rumo à favela*

*A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de
sangue*

*e
fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem — o hoje — o agora.*

*Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.*

(*EVARISTO, Conceição, p. 10-11*).

*“Meu nome é **Maria Luiza**, tenho 62 anos,
sou professora aposentada e neta mais velha da **vó Duga**, da **tia Duga**, ou da **Sá Duga**.*

*Da **Luiza Neves de Jesus** que era o seu nome.*

*A **vó Duga** era uma fortaleza de mulher, de um temperamento forte, que lutou,
que batalhou para **dar uma vida**, para criar os seus filhos com dignidade apesar de
toda a dificuldade que ela teve na vida.*

E deixou pra nós um grande legado.

*A **vó Duga** foi casada com o **vô Olímpo** com quem teve cinco filhos.*

***Cinco filhos e uma enteada**, né. Porque ele já era viúvo e levou uma filha que era a **Tia Limpinha**.*

A qual eu conheci e tive assim grande vivência, pois era uma mulher maravilhosa, muito carinhosa.

Eles viviam em um povoado chamado **Rocinha**

próximo da cidade de **Cláudio**, Minas Gerais.”

*(SILVA, Maria Luiza das Neves Vilaça, inverno de 2019;
áudio-partilha)*

Vozes da Cultura rádio comunitária
São ministrados conceitos teóricos e práticos do Radiojornalismo de caráter comunitário e alternativo, sendo trabalhados os seguintes temas: processos de pauta, produção, apuração, reportagem, entrevista, edição, veiculação e as peculiaridades de mídias alternativas.



APRESENTAÇÃO

O Gengibre é um Grupo Interdisciplinar sobre Cultura Popular, que atua nos ramos da Pesquisa, do Ensino, da Extensão e das Produções Artísticas. Fundado no ano de 2004, propõe-se à reflexão teórica e prática sobre as temáticas da oralidade, identidade e memória que estão presentes nas manifestações culturais populares e identitárias brasileiras, especificamente da Zona da Mata Mineira.

O Gengibre trabalha com os diferentes contextos das comunidades pesquisadas, observando e interagindo dentro do espaço físico geográfico cultural desses indivíduos, e seus cotidianos, dialogando - através de suas memórias coletivas, ritualidade e ancestralidade os diversos saberes da Cultura com os diferentes meios sociais. Para tanto, utiliza-se de inúmeras linguagens artísticas e sensíveis.



ÁREAS DE ATUAÇÃO E PROJETOS

EXTENSÃO (4 projetos)

Entre sombras e gestos a re-constituição da identidade afro-brasileira no grupo Ganga Zumbi, Ponte Nova - MG.

Entre Sons e Gestos a rádio-Teatro Ganga Zumbi na difusão da Identidade Afro-Brasileira.

Guardiões da Memória: tradição e identidade compartilhadas por congêneres de Cachoeira, Poais, Cláudio, Ponte Nova e São José do Itabapoana.

O Jogo entre a Universidade e a Identidade na Sala de Cultura Grupo Capoeira Alternativa

A Representação do Negro na Mídia
Através de apreciações de vídeos, informes publicitários, jornais e revistas os participantes desta oficina são instigados aos debates que permeiam as questões do contexto identitário dos afrodescendentes e de sua representação nos espaços midiáticos.



GENGIBRE

GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA, ARTE E EXTENSÃO SOBRE CULTURA POPULAR

OFICINAS

Corpo e Ancestralidade - danças brasileiras: Oficina que busca demonstrar como o movimento pode trazer à tona as identidades individuais e coletivas. É preciso ressaltar que não há a apresentação neste trabalho de nenhuma técnica em específico, pois o Gengibre acredita que o corpo tem em seu inconsciente as memórias dançantes ancestrais e desta forma só é preciso reavivar nas pessoas suas lembranças, através de imagens, poemas e histórias de vida dos antepassados.



O Jogo da Cultura : elementos fundamentais da capoeira e percussão
Esta oficina se propõe a contextualizar as origens da capoeira e como a mesma dialoga com os contextos sociais, culturais e identitários brasileiros. Além disso, pretende-se que os participantes possam ampliar, através destas experiências, as compreensões sobre seus corpos e a Identidades.



Gengibre e Guardiões da Memória do registro ao vídeo-documentário
A proposta desta oficina é ensinar formas de abordagens e entrevistas em comunidades que detêm tradição, para que diante do material coletado, pesquisadores e professores possam elaborar vídeos-documentários.



Oralidade e Objetos Biográficos - passos para se preservar a memória: esta oficina tem como objetivo capacitar e instruir seus participantes a refazer sua memória histórica, além de ensinar princípios em História Oral, através de objetos de memórias pessoais de cada integrante.



EQUIPE

Carla Ávila
idealizadora e coordenadora do Programa Gengibre

Ananda Assis - Graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa

Natália Pereira de Oliveira – Graduada em Geografia da Universidade Federal de Viçosa.

Aline Serzedello Vilaça - Graduada em Dança na Universidade Federal de Viçosa.

Felipe Luchete de Oliveira – Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Viçosa.

ENSINO E PESQUISA

Grupo de Estudo e Pesquisa em Cultura Popular

Grupo de Estudo e Pesquisa em Processos Criativos em Danças Contemporâneas de Matrizes Brasileiras



ARTE

Gengibre
video-documentário

Através de uma vivência de campo durante dois anos dos integrantes do Programa Gengibre na comunidade de Congado de São José do Triunfo (Viçosa -MG) foram registradas entrevistas de membros da comunidade de seus ritos e tradições. E com a organização deste material, o Programa Gengibre produziu um curta-metragem que aborda os contextos da memória e da tradição desta manifestação cultural da Zona da Mata mineira.



GENGIBRE

GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA,
ARTE E EXTENSÃO SOBRE CULTURA
POPULAR

Na realização dos projetos de Pesquisa, Ensino, Extensão e das Produções Artísticas o Programa Gengibre possui uma equipe interdisciplinar de professores, pesquisadores e estudantes das áreas de Arte e Humanidades, representadas pelos cursos de Dança, Comunicação Social, História e Geografia. Cada qual parte dos aspectos privilegiados de suas observações e suas especificidades para refletir acerca das manifestações da Cultura Popular Brasileira e a relação destas com a contemporaneidade.

EVENTOS

Moringa
bebendo da tradição nas águas da contemporaneidade.

Capoeira
batizado e troca de cordéis



Terra Preta
memória dos ancestrais

Através de entrevistas feitas com anciãos da Zona da Mata mineira detentores de saberes e tradições, o Gengibre coletou histórias e momentos vividos por esses protagonistas da memória afro-descendente. E as matrizes brasileiras contidas nessas vozes inspiraram a criação deste espetáculo de Dança que as relaciona com a dança contemporânea.



Rosarina
contas que contam memórias

É um espetáculo de Dança que, com a utilização de vídeos, tambores e coral, sugere diálogos entre as múltiplas possibilidades das danças tradicionais populares, no caso o Congado, e uma rede rizomática múltipla com o processo de criação em Arte Contemporânea. Por meio de uma narrativa híbrida, a história dos ancestrais negros e a relação destes com a história brasileira, com os símbolos e signos da cultura tradicional são relacionados com a sociedade contemporânea.



Criações Artísticas

Gengibre e Guardiões da Memória do registro ao vídeo-documentário

A proposta desta oficina é ensinar formas de abordagens e entrevistas em comunidades que detêm tradição, para que diante do material coletado, pesquisadores e professores possam elaborar vídeos-documentários.



Imagens MANDALAS
organogramas 08 e 09 nas
páginas anteriores;
**Organogramas do portfólio do
Grupo Gengibre organizado
em 2009.**

ARTE

Gengibre vídeo-documentário

Através de uma vivência de campo durante dois anos dos integrantes do Programa Gengibre na comunidade de Congado de São José do Triunfo (Viçosa –MG) foram registradas entrevistas de membros da comunidade de seus ritos e tradições. E com a organização deste material, o Programa Gengibre produziu um curta-metragem que aborda os contextos da memória e da tradição desta manifestação cultural da Zona da Mata mineira.



Imagens ao lado
selecionadas do portfólio
citado acima.

Primeiro espetáculo “Rosarina” (2007)

Rosarina
contas que contam memórias
É um espetáculo de Dança que, com a utilização de vídeos, tambores e coral, sugere diálogos entre as múltiplas possibilidades das danças tradicionais populares, no caso o Congado, e uma rede rizomática múltipla com o processo de criação em Arte Contemporânea. Por meio de uma narrativa híbrida, a história dos ancestrais negros e a relação destes com a história brasileira, com os símbolos e signos da cultura tradicional são relacionados com a sociedade contemporânea.



Imagem 156. *Espetáculo “Rosarina”*, direção: Carla Ávila.
Em destaque a intérprete-criadora: Ananda Deva. Foto: Reyner Araújo

Solo “Olhos da Terra” Rafaella Grupioni

Encontro (Maringá) - ANO 6 - Água de Pedra
Debendo das Tradições nas Águas da Contemporaneidade
17, 18, 19 e 20 de MAIO de 2012

Olhos da TERRA

Trato de um longo e contínuo processo de criação através de matrizes e matizes em danças do Brasil para o resgate da tradição, oralidade e autoconhecimento cultural. Surge o trabalho cênico OLHOS DA TERRA.

Precisei sair do meu local de origem para perceber a riqueza e a diversidade da cultura afro-brasileira em Minas Gerais, especificamente no contexto regional da Zona da Mata Mineira, na qual tenho minhas raízes naturais. Nasci, cresci e brinquei, escutei casos e lendas, sofri alegrias e tristezas, descobri amores... Aqui vivo e guardo a Zona da Mata, com seus mistérios e humildade, e repasso minhas vivências daqui encomendadas pelo prazer da arte e da dança.

Músicos:
André Vianna
Chris Grupioni
Ramon Gregório
Ulisses

Trabalho de Conclusão de Curso da intérprete-pesquisadora Rafaella Grupioni - Dança/UFV
Local: CTA Viçosa-MG

Apóio: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Arte e Extensão sobre Cultura Popular





Terra Preta memória dos ancestrais

Através de entrevistas feitas com anciãos da Zona da Mata mineira detentores de saberes e tradições, o Gengibre coletou histórias e momentos vividos por esses protagonistas da memória afro-descendente. E as matrizes brasileiras contidas nessas vozes inspiraram a criação deste espetáculo de Dança que as relaciona com a dança contemporânea.

Imagem 157. Resumo do espetáculo “*Terra Preta*”, foto dos ensaios abertos, intérprete-pesquisadora: Aline SerzeVilaça. UFV, Barzinho do DCE, Viçosa/MG, 2008.



Imagens dessa borda e da anterior, 158, 159, 160, 161. Solo “*Olhos da Terra*”, intérprete-criadora: Rafaella Grupioni. Uniu sua ancestralidade afro-ameríndia-mineira com a vivência afro-nagô-soteropolitana em SalvaDor/BA durante mobilidade acadêmica. OBS: última foto que traz a conexão Global-Local, Real-Virtual para o cenário.

Terra Preta



Imagem 162. Ensaio do espetáculo “**Terra Preta**” (2009).
Zona rural de Viçosa/MG. Foto: acervo do grupo.

Dentro de mim

Já pari um menino

Gritei sozinha

As lavadeiras acudiram

Mas num tinha jeito não

O ventre não era livre

Eu

Negra fugida, fugi

Mas não deu para dar vida pra 'quela que dei Luz!

(Aline Serze Vilaça, 07.03.2012)

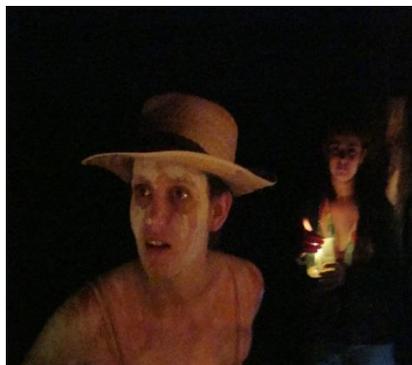
Na foto ao lado estão Maria Gabriela,
Thiago Francisco e Aline Vilaça (eu).

C.f. SILVA, Maria Gabriela Almeida. “**Terra preta**”: processo de criação em dança contemporânea em diálogo com as matrizes afro-brasileiras. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2009.

Neste Laboratório em questão, cujo relato data 07 de março de 2012, estavam presentes Marina Duarte; Adriana de La Rosa; Tuan; Jaqueline Cardoso; Ananda Deva, Paula Murno.

Para composição e adensamento do(a) personagem que ia sendo construída e/ou nascia a partir dos **laboratórios** de criação cênica, um importante dispositivo no final dos laboratórios era compor poeticamente no diário de bordo um poema, um conto, um relato.

CORTEJO INICIAL



SEMENTÉRIO (CENA 1)



CASA URUPÊS (CENA 2)



Temas do espetáculo:

Terra

Preta

AS LAVADEIRAS e o PARTO de DUGA (CENA 3)



Imagem 163. “Nasceu Maria”.

Intérpretes: Lili Miranda; Alice; Maria Gabriela; Aline Serze. Foto: Reyner Araújo.

Temas do espetáculo:

Terra

Preta

Canção:

*“Minha gente venha ver,
O que encontrei a cá
Foi um piãozinho de ouro
Na peneira de cessar
Eu vou cessar
Eu vou cessar
Na beira do rio
Eu vou cessar!”*

(intérprete: Renata Rosa)

PÓ (CENA 4)



BAILE NA ROÇA (CENA 5)



Imagem 164. **Baile na Roça.**
Público, Grupo Afro Ganga Zumba e Grupo Gengibre.
Foto: Reyner Araújo.

Genas do espetáculo:

Terra

Preta

O **Baile na Roça** começava com um belo Preto Velho declamando um poema de exaltação do tempo roça, tempo África, tempo Minas, tempo vida.

Em seguida eu cantava a canção:

*“Eu tava aforrando a cama,
A cama pra meu amor o o o,
Passou um vento na roseira
A cama se encheu de flor,
(Coro)*

***Leva eu SAUDADE
SE ME LEVA
EU VOU”***

(intérprete: Renata Rosa)

ENCERRAMENTO (mítico-ritual-virtual-fotográfico)



Ensaios-coreográficos ou espetáculos

De maneira geral posso sistematizar no organograma abaixo que os espetáculos e/ou ensaio-coreográficos do *Grupo Gengibre* apresentavam uma fórmula.



TABELA TRIÁDICA

ASPECTOS	01	02	03
TEMPORAL	PASSADO	PRESENTE	FUTURO
ESPACIAL	RITUAL	REAL	VIRTUAL
SIMBÓLICO	COROA	ROSÁRIOS	ESPADA
HISTÓRICO	ÁFRICA PORTUGAL	BRASIL COLONIA	BRASIL CONTEMPORÂNEO
ESPECTACULAR	CORTEJO	RODA DO MASTRO	PALCO COM TELÕES
MANIFESTAÇÃO POPULAR	CONGADO	VÍDEO DOCUMENTÁRIO	PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA
INTÉRPRETES	SUJEITO A	SUJEITO B	SUJEITO C
RECURSOS DE CENA	DANÇA	MÚSICA AO VIVO	INSTALAÇÕES E PROJEÇÕES

Imagem 11. **Tabela Triádica** criada pela prof. Carla Ávila em 2007, publicada em sua dissertação.

Mandala Organograma 12. Espetáculo (no corpo do texto ao lado)

Cenário e Objetos Cênicos



Objetos que dizem por si só. Itens carinhosamente encontrados que nos transportam automaticamente para outros tempos e espaços. Por vezes, utilizados no seu sentido literal, outras tantas aliados à gestos e danças que lhes atribuem outras funções.

Sonoplastia



Imagens 165, 166. Duo **"A Carne"**. Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 167. **"Terra Preta"** 2009, intérprete-criadora: Estela . Foto: Reyner Araújo.
A querida Estela foi cenógrafa, figurinista, adrecista, produtora e intérprete do *Terra Preta*.
Sempre com muita habilidade, talento e opiniões fortes.

Ao lado ensaio-coreográfico **"Lava Pés"**, cenografia do Grupo.

Imagem 168. Exemplo de Cenografia.

Foto: Roberta Monteiro.

Imagem 169. Regador. 2012.

Foto: Roberta Monteiro.

Duo "A Carne", tocando e cantando Maculelê, intérpretes-criadoras: Aline SerzeVilça e a querida comadre, Ana Maria Pereira.
Bateria: Daniel, professora da Capoeira Angola, Casa da Paz e na Alfaia, Cris Grupioni.



Maquiagem.

Corpo é cenário



Imagem 171. “F” nas costas.
Intérprete: Aline SerzeVilaça e Rohana
pintando o “F” da Duga. (2016).
Foto: acervo pessoal da autora

Imagem 172. Minha mãe Lélia Serzedello pintando o “F” da Duga
nas minhas costas, antes da apresentação no quintal
da nossa casa para minhas famílias, Serzedellos e Vilaças, em 2009.
Foto: acervo pessoal da autora.

Máscaras e figurinos eram acessórios cênicos e dramáticos que deveriam ser confeccionados carinhosamente pelas intérpretes-pesquisadoras, para tanto a disciplina Desenho Teatral, também ministrada por Carla Ávila era de grande auxílio. As máscaras remetiam à cosmologia Africana que à

Imagem 170. Zé Maria, grande parceiro do FOMENE, toca e constrói os próprios instrumentos.



reconhece como potência espiritual.

O que aprendi?

O *Oshar encantado* não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já dado. **O Olhar encantado re-cria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não inventa uma ficção. Ele constrói mundos.** É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. O encantamento é uma atitude diante do mundo. É uma das formas culturais, e talvez uma das mais importantes, dos descendentes de africanos e indígenas. O encantamento é uma atitude frente à vida. (OLIVEIRA, 2006, p. 162; grifo meu)

Aprendi com os sujeitos, agentes de conhecimentos que nos proporcionaram inspirações e dinâmica nas criações Gengibreiras a fazer justamente o que prof. Oliveira narrou acima. Aprendi com arrebatador encantamento construir mundos, mediar a construção por outrem. E compreendi o sentido freiriano de práxis.

Neste sentido vale acrescentar as reflexões da Dra. Adilbênia Machado, inclusive para ratificar a abordagem filosófica afrorreferenciada desta dissertação.

Pensar uma filosofia africana desde a ancestralidade e o encantamento como inspirações formativas é produzir sentidos desde as experiências, desde a práxis, para a práxis, ou seja, um movimento constante de potencialização das ações cotidianas em função de “um mundo melhor”, onde o outro não é um conceito abstrato, mas uma extensão de mim mesmo, onde esse outro é desejado. Assim, a filosofia africana que é uma filosofia afro-brasileira, uma filosofia da ancestralidade, é da ordem do acontecimento, da experiência e já dissemos que esta é o “fundante dos processos formativos” (MACEDO, 2010). A formação é existencial e também cultural, um processo de libertação pelo aporte crítico, reflexivo, portanto, ter a ancestralidade e o encantamento como inspirações formativas é primar pelo homem que recria, que cria, que encanta e se encanta. (MACHADO, Adil, 2014, p. 62)

Oshar

Osho Ar

Oshar encantado

Oshar infancializado

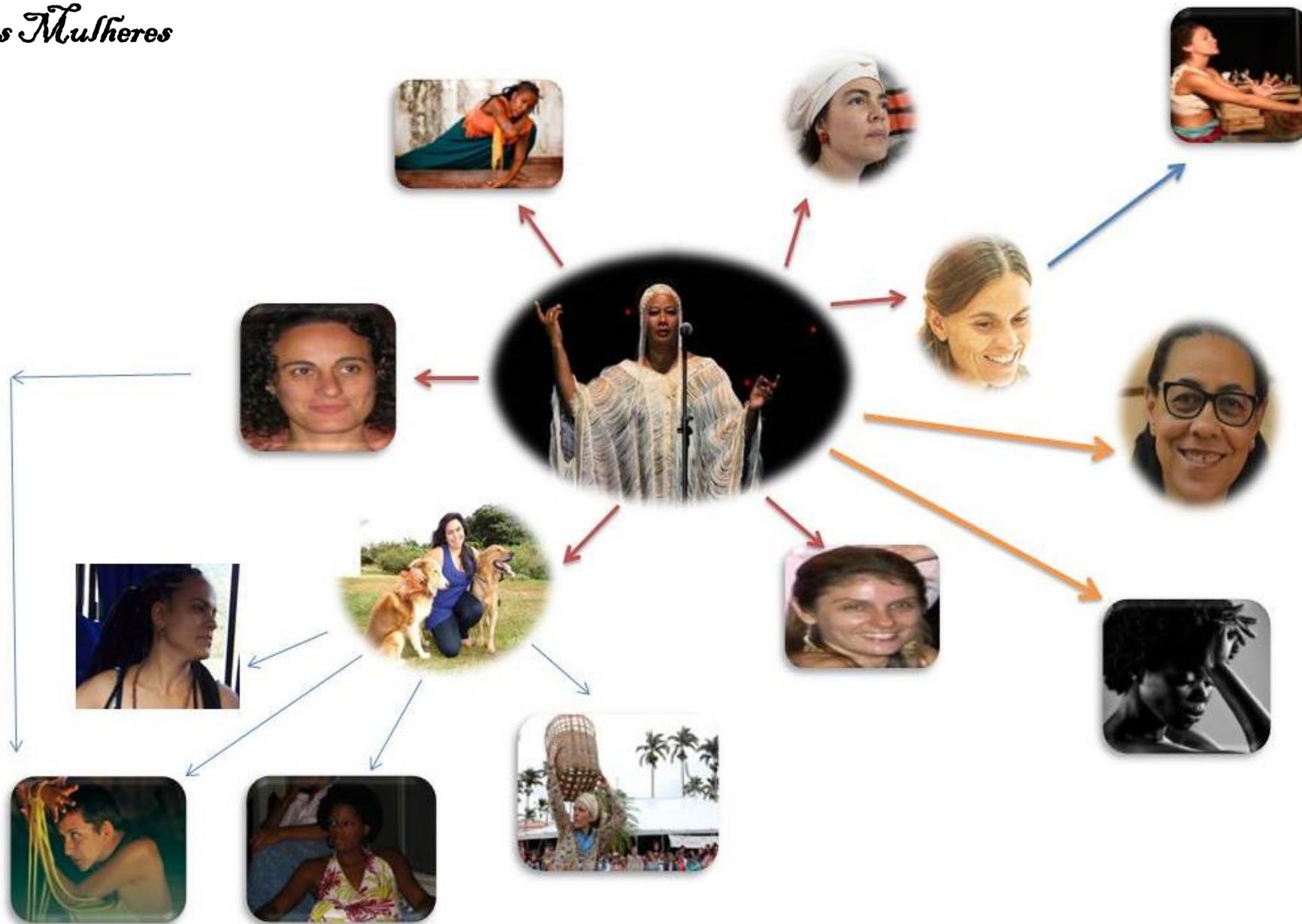
Oshar doce

Alegre e

Curiosamente

Esperançoso

Raízes Mulheres



Raízes Mulheres 01. Visão semi-geral (há outras pesquisadoras(es) vinculadas à Dra. Inaicyra Falcão que não constam aqui. Foi privilegiado pesquisadoras que convivi e conheço a reverberação de Corpo e Ancestralidade nos trabalhos destas.

Raízes Mulheres
1ª GERAÇÃO

Dra. Renata de Lima Silva
(UFG)



Doutoranda. Vera Athayde
(Ponto de Cultura Ôca e USP)
Orientadora: Dra. Sayonara Pereira



Dra. Laura Pronsato
(UFV)



Dra. INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS



Dra. Lara Rodrigues Machado
(UFSBA)



Dra. Carla Ávila
(UFV; hoje UFGD)



Dra. Evanize Siviero
(UFV)

Raízes Mulheres

2ª GERAÇÃO



Dra. Sayonara Pereira
(USP)



Dra. INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS



Dra. Luciane Ramos Silva
(Revista O Menelick /SP)



Dra. INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS



**Dra. Lara Rodrigues Machado
(UFSBA)**



**Doutoranda Bianca Bazzo
Rodrigues (USP) Docente UFS/SE**



Ms. Ananda Deva (TEIA/
MICORRIZAS/ UFV)



Dra. Laura Pronsato
(UFV)



Dra. INACYRA FALCÃO DOS SANTOS



Dra. Carla Ávila (UFGD)



Ms. Mayara Alvim (UFJF)



Doutoranda Jaqueline
Zeferino Cardoso (UFSC)



Doutoranda. Aline Serzedello Vilaça
(USP) Mestranda PPGCult/UFS

PARTE I
PROPOSIÇÕES METODOLÓGICAS E ANÁLISES DE PROCESSOS CRIATIVOS À LUZ DE CORPO E ANCESTRALIDADE

p. 19-164

Do jongo ao jogo: uma proposta de treinamento popular de atores.
Osvanilton de Jesus Conceição
p. 51-72

O estudo do folclore e as artes da cena: por um não resgate da tradição.
Gustavo CÔRTEZ
p. 19-50



Pinga com limão:
um estudo coreográfico.
Mariana Baruco Machado
ANDRAUS
p. 231-252

Do resgate das origens ancestrais pala dança a uma nova atitude na vida.
André Cunha SILVA
p. 215-230

Jogo e cena no processo artístico-pedagógico.
Lara Rodrigues Machado
p. 73-92

Encruzilhadas por uma dança brasileira contemporânea.
Renata de Lima SILVA
p. 93-118

Articulando pedagogias que se entrelaçam e se (re)criam.
Sayonara PEREIRA
p. 119-134



A dança brasileira e o projeto Universidade que Lê: contribuições para o estudo de dança na universidade.
Vera Cristina Santos e Silva de ATHAYDE
p. 199-214

Itinerâncias e inter-heranças: matrizes de Corpo e Ancestralidade e seus desdobramentos rizomáticos.
Carla Cristina Oliveira de ÁVILA
p. 165-180

“Da porteira para dentro/da porteira para fora”: da tradição nagô à dança afro-brasileira contemporânea
Yaskara MANZINI
p. 181-198

Dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das reelaborações nas criações performáticas do Balé Folclórico da Bahia sob um ponto de vista etno-ético-estético-coreográfico.
Maria de Lurdes Barros PAIXÃO.
p. 135-150

Bando Olodum – A improvisação como estratégia para uma linguagem singular.
Evani Tavares LIMA
p. 151-165

PARTE II
DESCRIÇÕES DE PROCESSOS CRIATIVOS E PEDAGÓGICOS DESENVOLVIDOS A PARTIR DE CORPO E ANCESTRALIDADE
p. 165-253

CAPÍTULO III

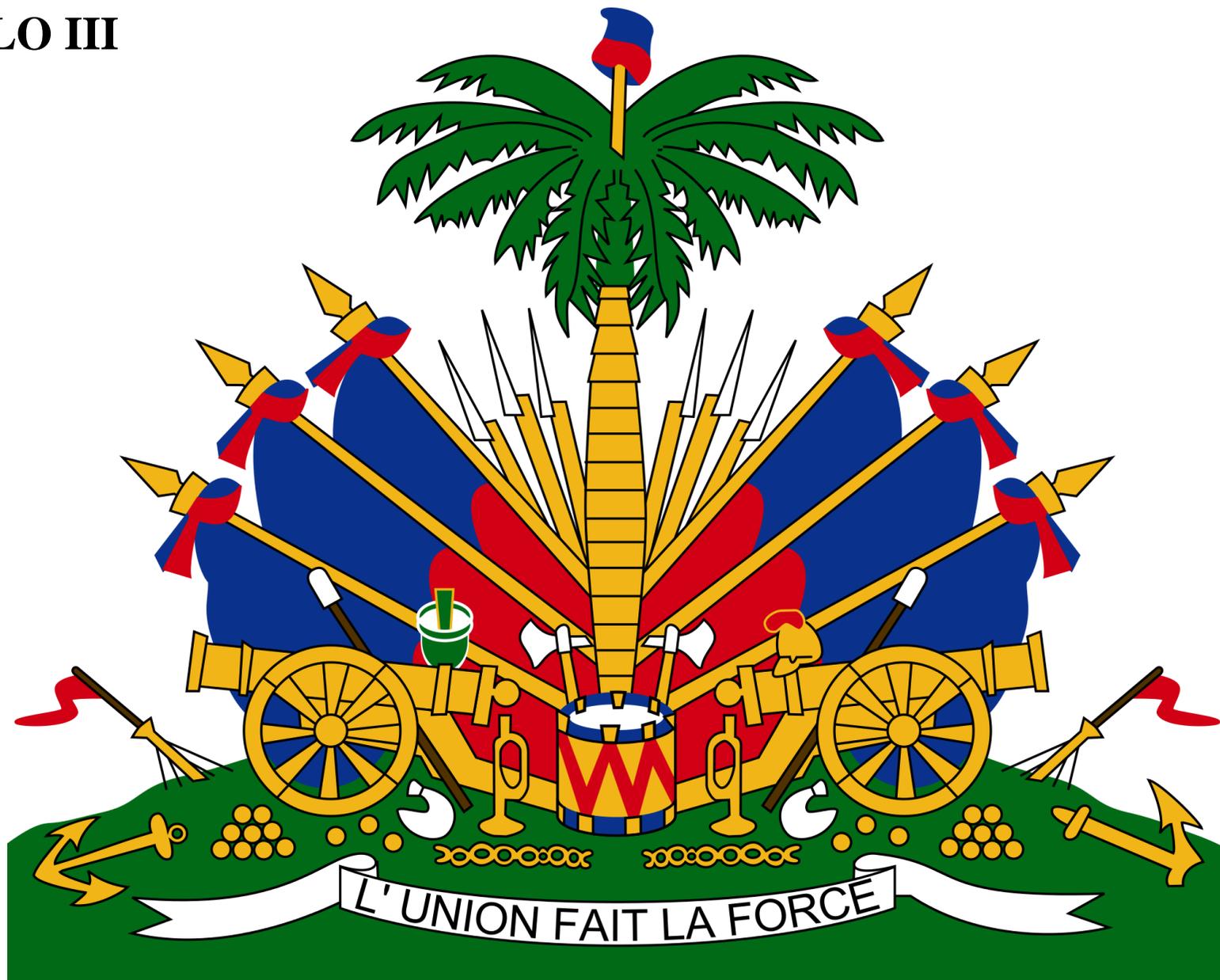


Imagem 173. Brasão do Haiti. *L'UNION FAIT LA FORCE.*

“A UNIÃO faz a FORÇA”!!!

“Lema do brasão de armas da bandeira do Haiti utilizada desde 1859: “L’union fait la force” (“A união faz a força”). Quando conquistou a independência em 1804, Haiti foi a primeira nação independente da América Latina e do Caribe, a única nação do mundo estabelecida como resultado de uma bem-sucedida revolta de escravizados e a segunda república nas Américas. Sua revolução bem-sucedida por trabalhadores forçados e pessoas negras livres durou quase uma década; todos os primeiros líderes do governo eram ex-escravizados.

Em 1794, o Haiti tornou-se o primeiro país da América a abolir a escravidão.

(news.bbc.co.uk, In: CHAGAS, Reimy Solange, 2014, p. 19)



CAPÍTULO III – Intérprete-pesquisadora

Dispositivos Teórico-Methodológicos a partir de quem os dançou

Quem é Duga?

Quais foram os alicerces da Duga?

Quais foram as inquietações que alcançaram “Linha de Força”?

Com a relação, Duga e eu, compreendi que “a descoberta de raízes, tradições e a recriação dessas tradições, vivido de dentro para fora, conduz a busca de si mesma”. (SANTOS, Inaicyra, 2006, p.117)

Considerava durante os estudos, laboratórios, lágrimas, gargalhadas e vivências que tratava-se ali de intensa experiência revolucionária. Considero agora, dentro desta longa escrita, deste vívido mergulho, ‘caminho de volta’, reEncontro com métodos, teorias, amigos, amigas, referências intelectuais orgânicas e acadêmicas. Neste saudoso e pretensamente crítico REencontro com mestras e mestres, com meus familiares, com o barro, o café, com sonhos, que todos os “dispositivos teórico-metodológicos” eram potências revolucionárias. Transformaram no micro (pessoal, familiar, sensível) e no macro (interpessoal, familiar, profissional, sensível).

Gengibrar foi fundamental para ampliar minha autopercepção. Colaborou com densos processos de apreensão de noções de pertencimento, identidade, raça, gênero, geração, condição sócio-econômica.

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades¹ culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis. (HALL, 2003, p.11-12)

Confesso, ao sentir o *Gengibre* cerca de dez anos depois, que a transformAÇÃO radical, com



Imagem 174. **Duga em Cachoeira/BA, minutos antes do show do Mestre Mateus Aleluia.** Nov. 2018. Foto: Doger.

¹ Identidade dentro de uma noção sociológica, pós Iluminismo e anterior ao sujeito Pós-moderno.

potências revolucionárias não eram totais e nem arrebatadora em todas(os), era potência, iminência. No entanto, revelava-se coletivamente e pessoalmente quando subvertíamos a identidade forjada na estabilidade com pretensões unificadoras, previsíveis e subordinada às superestruturas.

Duga,

É filha de Lélia Serzedello e Valdir Neves Vilaça. Irmã de Liz Serzedello Neves Vilaça.

É neta de José das Neves Vilaça (Zé Duga) e Valdete dos Anjos Vilaça.

Neta de Alcides Serzedello e Lydia Pinto Serzedello.

Afilhada de Maria Luiza Vilaça Nogueira da Silva (Tia Du) e José Carlos das Neves Vilaça.

Sobrinha de Maria Luiza (Tia Du), Mirandir Nogueira da Silva; Valter Vilaça, Marilú Xavier, Tio Zé. Tia Zilma Coutinho e Tio João Coutinho.

É sobrinha de Marcos, Marcelo e Juliana, Serzedello. Tia Célia Viana.

Prima de Yara Vilaça, Bruno Vilaça Xavier, Jussara Vilaça, Letícia Vilaça, Luane Vilaça N. da Silva, Amilcar Vilaça N. da Silva, Guilherme Serzedello M. Martins, João Serzedello Martins.

Duga

É a bisavó de Aline Serzedello Neves Vilaça.

Duga é a bisavó Luiza das Neves Vilaça. Filha de Maria Sabina Nunes e Jeremias Neves Vilaça.

Duga é Valdir 'Dengo' Vilaça, Alcides Serzedello, Seu Zé Vilaça.



Imagem 175. “**Linha de Força**”, CEFET/RJ. Lançamento do Coletivo de Negrxs Azoilda Loretto da Trindade, 2015. Foto: Vilma Neres.

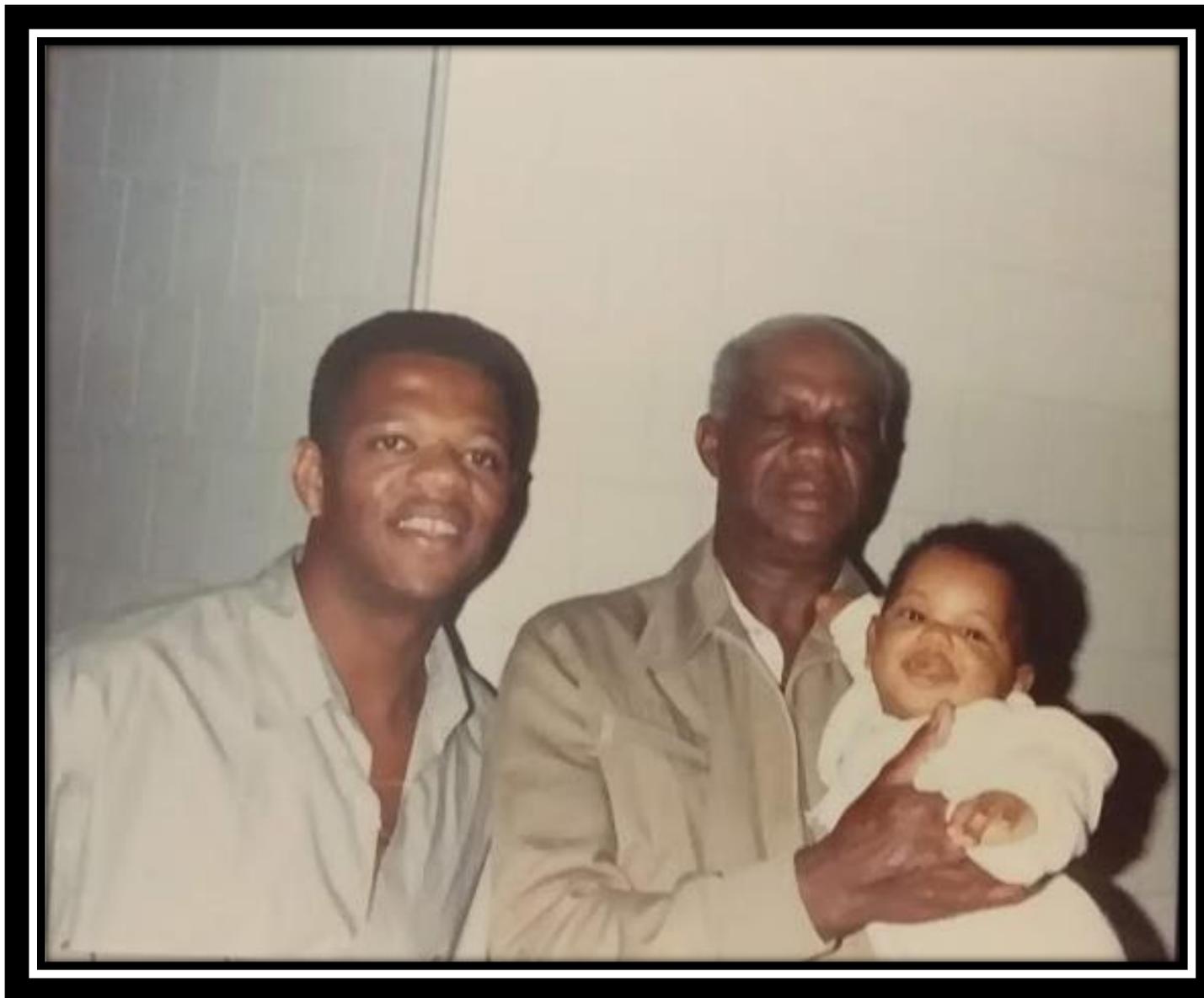


Imagem 176. **Batizado de Aline SerzeVilça em Aparecida do Norte/SP, 12.NOVEMBRO.1989.**

Na foto: *Pai Dengo; Vó Zé Duga; Neta Aline.* Foto: acervo pessoal da autora.



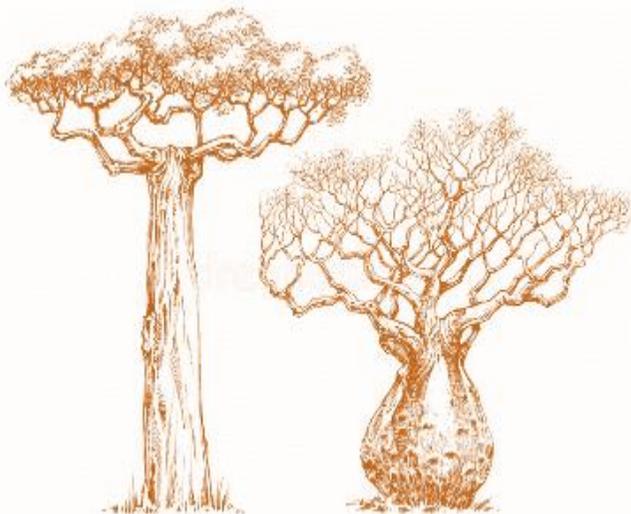
Imagem 177. **Família Serzedello** (aprox. 1965). Foto: Acervo pessoal da autora.

*“Conta-se que um velho, percebendo que a morte se aproximava, chamou os filhos um por um para apresentar-lhes a herança. Todos reunidos, pediu ao filho mais velho que lhe trouxesse uma vassoura. Um tipo de vassoura utilizada na Nigéria, por exemplo, não tem cabo e é feita com muitas fibras tiradas das folhas de palmeiras e amarradas num feixe bem firme. O velho pai tomou algumas das fibras e distribuiu entre os filhos, pedindo que as quebrassem. Todos fizeram a mesma experiência com facilidade. O velho tomou o feixe de fibras e novamente pediu que os filhos experimentassem quebrar todas as fibras juntas. Todos tentaram e não conseguiram, obviamente. **Os filhos colheram os últimos suspiros do ancião que deixou como maior bem o sentido da UNIÃO que fortalecem as famílias”.***

(MACHADO, Vanda, 2009, p. 04)²

² Mito adaptado por Vanda Machado e Carlos Petrovich, para capacitação de educadores da Secretaria Municipal de Lençóis com a ONG Grão de Luz Griô. Este é um importante mito conhecido tanto pelo povo banto como pelos sudaneses. Mito que caracteriza o povo africano pela compreensão e vivência do seu sentido agregador e solidário. (MACHADO, Vanda, 2009, p. 04)

III.i. Árvore Genealógica



Quem, é parente de quem? Que é parente de Maria, que é cunhada de José, que é primo da vó Ana, que corria com Sebastião, que panhava manga com Tereza?

Acima, perguntas fictícias, perguntas possíveis que metaforizam buscas que concentram-se em uma dúvida: QUEM É VOCÊ?

Quem SOU eu?

Em 2008 e agora (2019), as minhas questões seguem vinculadas às famílias Vilaça e às famílias Serzedello. Ansiava saber até onde

(em quem) chegaríamos lá pra lá dos idos de 1800. Se conseguiríamos fazer o “caminho de volta” rumo às nossas etnias locadas no grande continente africano. E sim, também entender os atravessamentos europeus.

Em 2008, comecei a construir minha árvore genealógica em grandes cartolinas, adicionei cartas enviadas pelo meu pai durante os anos iniciais da graduação. Incluí fotos, além dos nomes, datas e ligações entre as(os) indivíduos desta grande família.

Durante a construção dessa dissertação, revisitei a árvore genealógica de outrora e a completei digitalmente em uma plataforma *online*. Em anexo estará disponível uma impressão minimizada da imensa **Baobá SerzeVilaça**.

“Na investigação sobre a minha história começo a observar os costumes e tradição familiar. No início da pesquisa, conversando com os meus pais e depois com pessoas mais próximas da minha família, adentrando assim, nas histórias e momentos vividos pelos meus ancestrais.

Compreendo que o passado está muito presente ainda hoje na minha família e que a árvore ainda dá frutos, iguaizinhos como antes e que a raiz nunca foi arrancada. Dessa vez, revisitada pela Dança”.

(SILVA, Janailza, 2018, p.04, grifo meu)



Imagem apenas ilustrativa, disponível *online*.

“[...] E depois de apresentações que levaram o público às lágrimas, Davenir emocionado se preparou para deixar o local. Ao descer as escadas, foi que ele **reconheceu as respeitáveis anciãs da cidade.**

Elas estavam ainda de braços abertos, esperando para abraçá-lo e receber os abraços dele também.

Foi quando Davenir se viu menino novamente e nesse instante reconheceu que a mais velha das velhas, era sua **bisavó.**

Ela tinha sido a primeira pessoa que distinguiu nele o dom para a dança.

A segunda velha tinha sido aquela que um dia, **com oração e unguentos, curara milagrosamente**, o joelho deslocado dele. Acidente que ele sofrera, em véspera de uma grande apresentação.

E a terceira, Davenir **não conseguia se lembrar**, de quem se tratava, embora a fisionomia não lhe fosse estranha.

Mas nem assim Davenir parou para acolher o carinho das velhas tão marcantes em seu destino. **E, à medida que descia as escadas e seguia o caminho, uma dor estranha foi invadindo** seus membros inferiores.

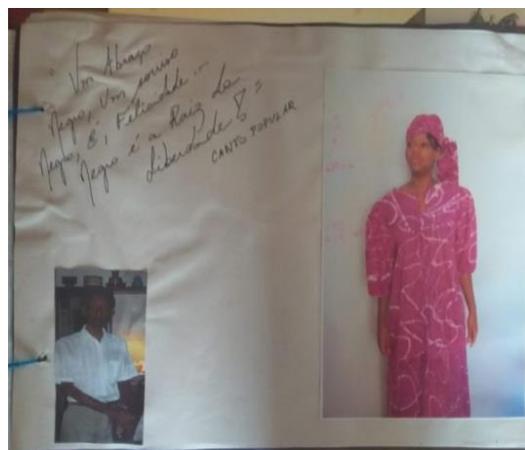
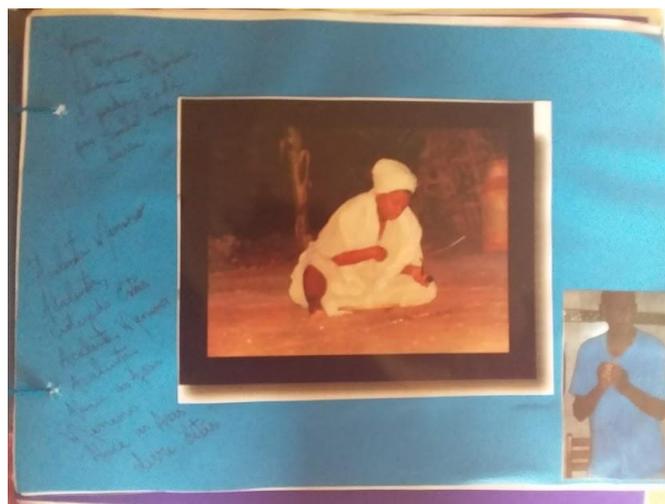
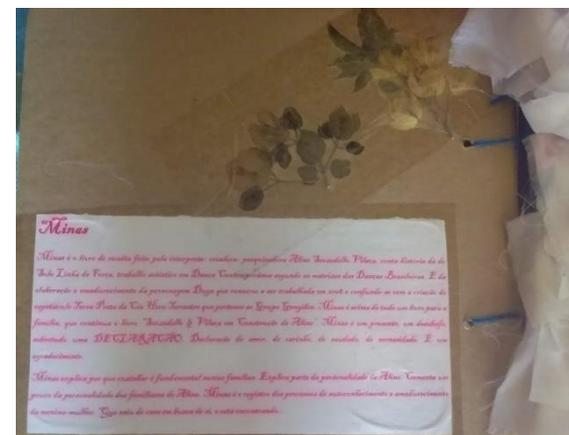
Foi tomado também por um desesperado desejo de arrancar os sapatos que lhe pareciam moles, bambos e vazios de lembranças em seus pés.

Susto tomou ao puxar os sapatos, quando sentiu as meias vazias. Deu pela ausência dos pés que, entretanto, doíam.

Nesse mesmo instante recebeu de alguém da casa um recado da Bisa, a mais velha das velhas. Os pés dele tinham ficado esquecidos no tempo, mas que ficasse tranquilo. Era só ele fazer o caminho de volta, para chegar novamente ao princípio de tudo.”

(EVARISTO, Conceição, 2018, p. 43-44)





Imagens 178, 179, 180, 181, 182, 183. Memorial Ancestral Aline SerzeVilaça. (2009) Foto: Acervo pessoal da Autora.

As imagens das páginas anteriores foram fotografadas do Memorial Ancestral que construí durante a disciplina Danças Brasileiras I em Viçosa/MG, no ano de 2009.

Na capa há uma máscara de gesso feita sob a medida do meu rosto. Pintada com tinta latex da cor branca e preta. A base da capa é de papelão e adereçada com tranças de cabelo sintético que usava na ocasião e tiras de tecido branco que fazem parte do figurino do solo “*Linha de Força*” até hoje.

Na página seguinte 6 fotos apresentaram:

1. Dedicatória.
2. Ficha catalográfica

VILAÇA, Aline Serzedello. **Minas**. Portfólio artístico para a Disciplina Danças Brasileiras II. Editora Independente. Viçosa, 2009.

Pesquisa e Ficção

1.Fazer artístico; 2. Dança Contemporânea segundo as Matrizes das Danças Brasileiras; 3. Memorial Ancestral Familiar.

3. **Minas** contracapa.
4. Duga Neta, Duga vô.
5. Duga que também é Alcides.
6. Conhece-te a ti mesmo?

Conforme fora explicado acima, são fotografias das coloridas páginas do **Memorial Ancestral** intitulado de “**Minas**”, o qual continha também um saboroso livro de receitas com as características físicas, psíquicas, emocionais, identificadas na complexidade das relações que eu travava com meus familiares mais próximos.

**“As pessoas
da pessoa
são numerosas
no interior da
pessoa”³**

³ Segundo as tradições Bambara e Peul. C.f. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 184)

III.ii. Memorial Ancestral e/ou “Inventário Pessoal”

Este segundo subitem do terceiro capítulo apresenta os dispositivos teórico-metodológicos que conforme já fora afirmado neste trabalho são suleadores para o todo metodológico que estruturava o fazer *gengibreiro*, neste momento lembrarei do meu **“Memorial Ancestral”**.

Livro de Receitas

*“À vocês dedico nossas receitas,
Além delas,
Dedico sempre,
Sempre,
Meus melhores sorrisos,
A melhor canção,
A coreografia mais bela,
E o esforço máximo,
Em sacrifício e prazer,
De entregar à VOCÊS e à todos
CORPO e ALMA!!!”*

(VILAÇA, Aline, *Memorial Ancestral*, 2009)

Lembro com proximidade do tempo-ontem, a tal manhã nublada em que fui terminar de imprimir e fotocopiar as muitas informações que compunham meu *Memorial Ancestral*, *Árvore genealógica* e *Diário de bordo*. Havia passado a noite em claro, chorando, rindo, cortando, colando, errando, recomeçando.

O memorial ancestral que chorosamente produzia era um livro de receitas, onde cada membro da família era identificado por sua receita favorita. E só depois dos detalhes de seu fazer-doar-se através de seus temperos, pitadas, sabores que eu apresentava detalhes da personalidade daquela pessoa e como esta ressonava sensivelmente na minha existência.

*“Comecei escrevendo sobre
Passei a escrever para,
Pois todo este livro é dos que amo.”*
(EU, *Memorial Ancestral*, 2009)



Imagem 184. Vó Lydia com o livro (dela) de receitas *Dona Benta*. Abril de 2019. Foto: Marcos Serzedello.

Importante considerar que que o processo parecido é realizado sob o nome de **“Inventário pessoal”**.

Segundo a profa. Bianca Rodrigues, “No inventário pessoal, o processo perpassa o se conhecer, o se redescobrir, o aceitar a sua história, a sua ancestralidade e a assumir suas personas, mesmo que múltiplas e contraditórias. É um processo árduo, pois mexemos no que é nosso, sofrido, despertador de lembranças boas e outras nem tão boas assim”.

(RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 22)

Duga,

LUIZA DAS NEVES VILAÇA
{VÓ DUGA}

FILHA de MARIA SABINA NUNES e JEREMIAS NEVES VILAÇA;

Casada com OLÍMPIO VENCESLAU DA SILVA
Filho de Maria Rita e Tomé Venceslau da Silva

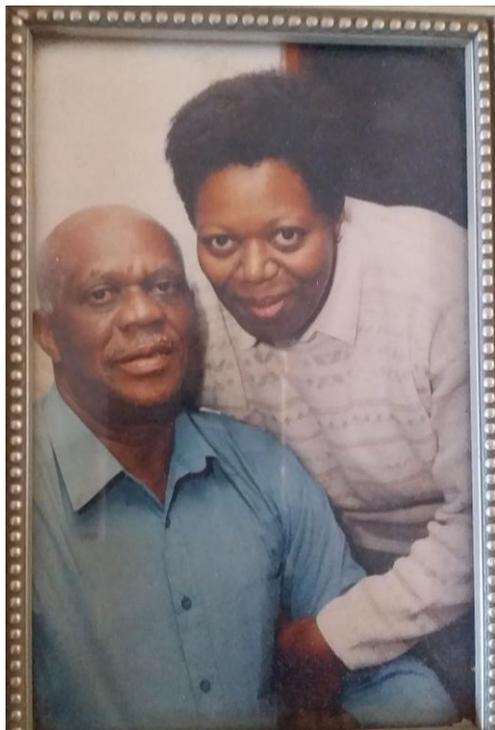
MÃE de

JOSÉ DAS NEVES VILAÇA

AFONSO VILAÇA DA SILVA
(03.03.1935)

RAIMUNDO DAS NEVES VILAÇA
(1º.11.1927)

PEDRO DAS NEVES VILAÇA
(1º.11.1927)



Imagens 185, 186, 187, 188.

Tio-avô Raimundo; Vó Duga e Tia Du. Vó Valdete. (abaixo) Tia Du e eu.

“Eu sei Aline que era uma luta IMENSA na vida da avó. Pezinho no chão, aquela TROUXA IMENSAA de roupas né, para serem lavadas, naquela época não existia alvejante, eu lembro que a vó utilizava, sabe o que Aline? Folha de capim gordura para poder clarear a roupa, era isso { }.

E voltando a questão do vô (Zé Duga filho mais velho da bisá Duga) né, ele { } tomou uma decisão mesmo, e foi trabalhar fora de Cláudio, porque ali infelizmente não tinha condições para viver.

Além de tudo a humilhação que eles passavam das tias né, e das pessoas da própria família, também né, de primos e de outros tios né, por serem meninos abandonados.

Abandonados pelo PAI, porque a vó Duga sempre foi uma mulher muito presente na vida dos meninos, muito atenciosa, muito religiosa, educava MUITO bem os meninos, a vó Duga { } era um SUCESSO.

Uma GRANDE MULHER, UMA GRANDE MÃE, que fazia o melhor para os seus filhos, para vê-los bem educados dentro das condições dela né. Então o vô Zé resolveu trabalhar em Mariana né. *O vô trabalhou em Mariana, Aline, em Caetés.*

Onde tinha um grupo de pessoas trabalhando, extraindo o minério, lá estava o vô Zé, muito novinho, numa LUTA IMENSA, morando sozinho nesses lugares longínquos né, porque lá é longe de Cláudio, né.

E ele mandava sempre um dinheirinho pra vó, pra vó ajudar os meninos né.

E foi conquistando { } a independência dele e da vó Duga também, né. Ele trabalhava nessa mineração, ganhava um dinheirinho, e guardava o que era possível, sabe Aline. Ele não ia morar em hotel e nem em casa de família, não, que aliás ele foi muito humilhado em casa de família, viu. E TRISTEZA, quando ele se viu de viver nas condições dele,

OLHA, arrumou um lugarzinho e ficou. E depois de muitos anos de luta, Sabe Aline.

O vô Zé CONSEGUIU COMPRAR essa casinha que nós temos lá em Cláudio né. Que é minha e do seu pai.

Nossa Aline, que luta, que LUTA, a vó tinha um carinho muito grande pelo Vô ZÉ, NOSSA, era o filho do coração, ERA O FILHO DO CORAÇÃO, responsável, que assumiu TODO O COMPROMISSO da família né, de ajudar a mãe, de ajudar os irmãos né. E tirá-los da casa das tias né, e ter a casinha deles, humildemente, mas conseguiu.

E foi assim a vida, viu Aline”. *(SILVA, Maria Luiza Vilaça, 2019, áudiopartilha)*



“O Vô Olímpio⁴ além de ser um bom sanfoneiro ERA também um benzedor MUITO RESPEITADO, passados alguns anos { } a situação na roça não andava boa { } época da grande recessão mundial, pouca colheita e pouca chuva, os colonos que eram obrigados a procurar serviços em terras distantes, o Vô Olímpio partiu também nessa empreitada e NUNCA MAIS VOLTOU, nem tão pouco, deu notícias”.

“Então minha querida { }, o vô foi embora e infelizmente não voltou. O TEMPO foi passando, o TEMPO foi passando e, INFELIZMENTE, a vó

teve que ir embora com os meninos, eles foram crescendo, precisavam estudar e a LUTA foi INTENSA, a VÓ sozinha com os CINCO MENINOS né.

Então eles resolveram ir para a cidade, ir para Cláudio né, e ficar lá com as irmãs { } pra poder ajudar { } a olhar os meninos, para a vó fazer alguma coisa, que na realidade seria: L A V A R ROUPAS para a Dona Nenê, que era avó de um grande político da cidade, que você sabe quem é, que não venceu as eleições lá. E então a luta continuou, os meninos iam pra roça, a vó lavando roupa. A noite vinha uma moça dar umas aulas, ensinar os meninos a escrever, a ler e a escrever, tudo com MUITA dificuldade, né. E a vó morava com as irmãs, que eram as tias do vô Zé, as quais não tinham muita paciência não, pois eram solteiras, não tinham filhos né, e era meio complicado, porque o vô Zé era o mais velho que já saia para ganhar o dia na roça né, trabalhando, e ficavam os menores em casa”.

⁴ Ouça no *pen drive* que acompanha essa dissertação o áudiopartilha número 2 enviado por Tia Du em 2019. Nas imagens 189 e 190 estão, Tio Afonso e Tio Pedro em 2019, irmãos do Vô Zé Duga. Foto: acervo da família.

“Então as tias não tinham de fato muita paciência não,
e eu sei que elas acabaram se desentendendo,
brigaram, e um dia a vó (bisavó) perdeu a paciência Aline,
e FOI DORMIR LÁ NO PAIOL.

Sabe o que é paiol?

É LÁ fora onde eles guardam coisas né, bananas [risos tensos],
um quartinho abandonado, meio abandonado né,
e lá eles colhiam né, guardavam abóbora, milho,
todas as coisas assim, e a vó foi dormir lá.

Meu Deus que tristeza, foi aí que o vô Zé tomou uma decisão na
vida: EU PRECISO SAIR { } PARA AJUDAR A MINHA MÃE.

Mas depois acabaram fazendo as pazes,

a vó acabou voltando pra casa né,

e ficando com os meninos,

porque não era possível Tanta insensibilidade né?!”



Imagem 191. solo “*Caminho de Volta*”. Durante ENGA em Viçosa/MG, 2012. Foto: acervo pessoal da autora.

“Aline. As irmãs da vó moravam em uma chácara de,
mais ou menos, uns 8 mil metros, lá era IMENSO,
tinha pés de banana, goiaba, jabuticaba, limão, lima,
TINHA UMA BICA MARAVILHOSA.

Mexerica que elas não deixavam a gente pegar no tempo
{ } elas não nos deixavam pegar as frutas se não estivessem maduras, tá.

Mas era muito gostoso. Lugar MUITO BONITO, sabe.

Então era assim Aline, eles eram em cinco irmãos, cinco?

Seis. (contou na cabeça).

A vó, a tia Ana, o tio Ziquias que era o único menino,
a vó Quinha, a tia Dina, e a tia Cicinha, tá. [...]”

“Aline, eu perguntei para o tio Afonso, né.

E ele infelizmente não soube me dizer. Ele falou assim:

QUEM SABE DISSO É O SEU PAI, O SEU PAI SABE (vó Zé Duga).

Falei: Ai meu Deus do céu. [risos com suspiro] A gente não teve essa mesma atenção que você está tendo.

Pra observar, pra ler, pra contar. Então Aline, a gente se perde na história, né. Mas...

O tio acha que foi alguma coisa assim, eles trabalhavam, os pais da vó (Duga) trabalhavam para os fazendeiros.

E depois eles tinham muitas terras, e acabaram dando um pedaço BOM pra eles, sabe. Foi isso.

Então é assim Aline, aquele terreno que tem ali perto da tia Maria, que é o meu terreno e o terreno do seu pai, né.

Esse terreno a vó herdou um pedacinho, então cada um tinha o seu pedaço, e acabou ficando pra mim e pro seu pai.

E seu pai deu pra nós aquele terreno, né. A gente lembra que foi isso, a vó deu pro meu pai.

E o pai, o vô Zé, deu pra mim e pro seu pai.

Agora { } a aquisição foi dessa forma. Tinha entre aspas, né, tinham uns patrões mais atenciosos,

e eram MUITAS terras que eles mesmos não davam conta. Então acho que viu a bisá né,

com aquela MENINADA, então resolveu fazer aquela caridade.

Acho q foi isso. E o que a vó pode registrar, ela foi atrás, acertou e legalizou.

E por ai foi.... Eu só sei que era aquele bicano inteiro da família, sabe.

Uma hora eu vou te mostrar a extensão, né. Porque eu falei pra vc uma metragem,

mas era MUITO mais o que o tio estava comentando, que o tio Afonso comentou.

AGORA, O NOME DOS PAIS DA VÓ DUGA ERA SABINA E JEREMIAS.”

(SILVA, Maria Luiza Vilaça, 2019, áudiopartilha)

*Lá do alto das montanhas de Minas
Das vilas tranquilas, do calor aconchegante,*

Do frio cortante.

Lá do alto de Minas

Do povo hospedeiro

Da fala emendada, da broca e da empada

Lá do pão de queijo quentinho

Do café pronto e fresquinho

De Minas terra de Bisá Duga, Vô Lé Duga

Lá do alto do morro

De Minas que adotou a Gordinha

Minas de riquezas incontáveis presentes na aura

das famílias de Dengo e de Lélia

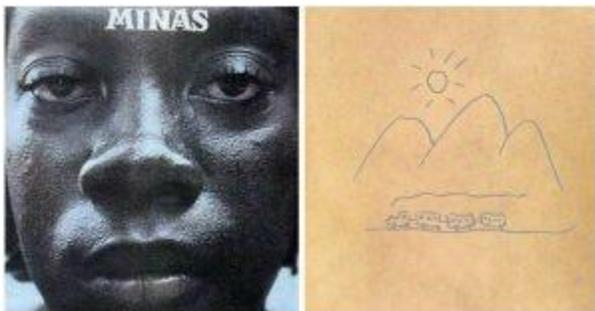
Minas

que são Al, Dengo e Duga

Minas que são

Ascidos, Dengo e Lé Duga!!!

Serze Viçã; 24 de novembro de 2009.



Que tal ouvir o álbum Minas (1975) do mestre Milton Nascimento.

Depois de levemente apresentada a linhagem Duga, nas próximas páginas evidenciarei a linhagem Al-cides, a família Serzedello.

E quem é avô **Alcides Serzedello** que tanto nutriu a construção de Duga?

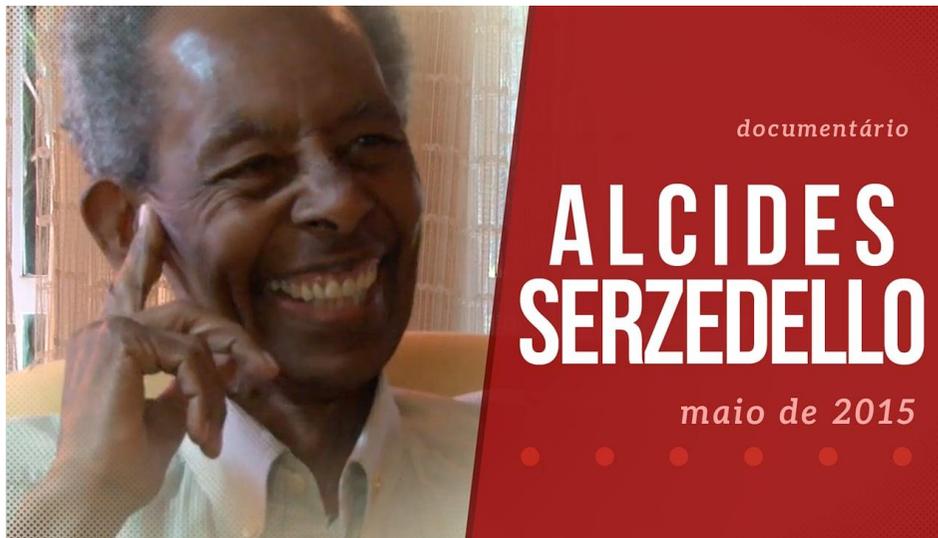


Imagem 192, 193, 194, 195. **Alcides Serzedello em contextos diferentes.** Na UNESP e no Rotary Club de Rio Claro. Foto: acervo pessoal da autora.
C.f. Entrevista com Alcides Serzedello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6WzYSP1peA> Acessado: 2019.

“Então eu nasci em Santa Rita do Passa Quatro, [...] **EU TIVE UMA INFÂNCIA EXTRAORDINÁRIA**, olha, DEUS foi muito bom pra mim. Meu pai era administrador de fazenda, [...] e como diz o caipira: *EU FUI CRIADO COM TODO O LEITE*. [risos] **Com todo o leite!**

Ai eu fiquei na fazenda, fiz o ginásio lá, o curso ginásial, aliás antes de fazer o ginásio, eu fiz uma coisa muito interessante na minha vida também, que na fazenda tinha só até o terceiro ano do grupo, que é fundamental, né.

E meu pai falou: *puxa, nós precisamos, esse menino precisa estudar, precisamos dar um diploma pra ele*.

E lá não tinha, “como é que eu vou fazer, né?”. E lá não tinha, mas o meu irmão trabalhava na época aqui em Itirapina, ele era ferroviário [...] e ele disse: *LÁ TEM UM GRUPO ESCOLAR, MUITO BOM*, né. Então eu vim fazer o grupo escolar em Itirapina.

Então eu tirei o diploma aqui em Itirapina. Fiz o quarto ano, era **IMPORTANTE**, o diploma de quarto ano naquela ocasião era muito importante. **AI DEPOIS EU VIM FAZER O CURSO COLEGIAL**, que seria o segundo ciclo aqui em Piracicaba, já visando em fazer Agronomia. Ai fiquei no Colégio Piracicabano que é a atual UNIMEP, né.

E outra experiência muito interessante, **EU FIQUEI INTERNO**, no Colégio Piracicabano. Regime de internato, e tal. Ai teve um dia lá no Ginásio que o diretor do ginásio, ... tinha uma festa, o diretor falou: **VOCÊ VAI FAZER UM DISCURSO LÁ**. { }

Então eu tinha que fazer um discurso lá.

E disse que saiu bom, saiu no **JORNAL DE SANTA RITA, FOLHA DE SANTA RITA!**

Ai o dono na usina leu o discurso, disse: “puxa vida” e o meu pai era empregado na usina. Ele (o dono) leu e disse: **“puxa vida, vou pagar estudo pra esse moleque, vou mandar esse moleque estudar, ELE VAI SER ENGENHEIRO AGRÔNOMO”**, [risos].

Então a usina de açúcar me custeou o ensino colegial ele disse:

“agora você vai estudar por conta da usina lá em Piracicaba, no internato com tudo pago”.

E eu fui lá...(SERZEDELLO, Alcides, 2013)⁵

⁵ **PROJETO MEMÓRIA VIVA, ALCIDES SERZEDELLO**. Arquivo Municipal de Rio Claro. Gestão Maria Tereza de Arruda Campos. Assista online. Disponível em: <https://vimeo.com/97716349> Acessado em: 2019.

DOCTOR UT HUMANIOR

O vô Cide é rabana na frigideira, licor de jabuticaba, bacalhoada com muito azeite português.

Vô Alcides é: “Aline, qual a base de dados em que você vai levantar todas as fontes para a sua pesquisa?”; é: “Liz, eu não entendo porque tanto suco de laranja, se você já sabe que uma acerola tem uma concentração maior de vitamina C”. Alcides Serzedello era chá de erva cidreira, filé mignon, carro importado e guardanapos com peso, textura e maciez. Vô Alcides era e é muito meu amigo.

Até meus dezessete anos, frequentei diariamente sua presença, cuidado e carinho. Ríamos juntos, assistíamos filmes, conversávamos longamente e lágrimas derramávamos com nossas poesias do corpo e da escrita.

Cresci dizendo e entendendo razoavelmente que meu avô era um grande cientista, investigador da penicilina na Alemanha pós-guerra. Importante intelectual e orador da elite rio-clarense, professor referência e esposo da minha brava avó.

Dona Lydia Pinto Serzedello, extremamente perspicaz, primeira dama natural, de humor afiado. Com capacidade surpreendente de convocar a dupla consciência de *DuBois* e organizar jantares e chás das *Ladies* rotarianas, ao mesmo tempo que compreende a crueldade do racismo, além de esbravejar e organizar os quatro filhos e três netos.

Tive o prazer e honra de ter amizade com meus dois avôs. Com Zé Duga falava de Minas, de trombones, Liras municipais, causos negro-populares, trocava receitas e mexia sem vaidade nas panelas dele. Com vô Alcides me encantei pelo ambiente universitário. E acredito que no dia que fomos buscar sua última caixa na UNESP Rio Claro, depois de sua aposentadoria, ali foi o momento de doce epifania em que decidi que também queria ser professora, pesquisadora, doutora.

Mas buscaria ser uma acadêmica Zé Duga-Alcides com a sabedoria de ambos envolta pelo sorriso fácil, consciência racial e leveza dançante do Dengo, meu pai.



Imagem 196. foco na fotografia do prof. Dr. Alcides Serzedello (meu avô) na galeria de reitores da UNESP. Foto: acervo da autora.



Imagem 197. Foto: acervo da autora.

Convoco assim o lema da universidade paulista que meu avô deu a vida. **DOCTOR UT HUMANIOR**. E assim como eles, quero viver esse legado latim: **Quanto mais douto para ser mais humano.**



Imagem 198. Prof. Dr. Alcides Serzedello no Laboratório.

Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 199. Família Vilaça. Foto: Revista JC Magazine.

SERZEDELLO, Alcides;
MARAVALHAS, Nelson. **Sobre a fermentação de penicilina por *penicillium chrysogenum thom*, com particular referência ao emprego de açúcares que não a lactose.** 1954. Universidade de São Paulo, Piracicaba, 1954.

A FACE ROTARIANA

“Então estando na faculdade, né. Um belo dia me convidaram para entrar no Rotary, né. Eu já sabia o que era o Rotary, assim por contarem. Porque quando eu cheguei da Alemanha lá em Piracicaba tinham vários professores que eram do Rotary. Aqueles professores ativos, e me convidaram, “vamos lá no Rotary, pra você contar como foi lá sua viagem, na Alemanha, né”. Então eu fui lá contei, né. Então lá em Rio Claro convidaram: “Você não quer ir lá no Rotary?”. [...] Acabei entrando, acabei gostando. [...] Até um episódio que eu sempre conto que quando chegamos em Rio Claro, nós tínhamos quatro filhos, todos menores, e minha mulher não conhecia ninguém em Rio Claro. Então, coitada ficava dentro de casa, não conhecia ninguém, só trocando fralda, mamadeira, pá pá pá. Então ela estava assim, ESGOTADA, no ponto de esgotada. Então entrando no Rotary, assim, nós no Rotary, temos uma coisa chamada COMPANHEIRISMO, então uma pessoa se interessa pela outra, vão na casa, “como está você? E tal”. Então foi se relacionando, conhecendo pessoas...” (SERZEDELLO, Alcides, 2013)



Imagem 200. Cena do ensaio-coreográfico “Lava Pés” CTA-Viçosa/MG (ano). Foto: Roberta Monteiro.

*“Lavo aqui com a energia que vem do cobre
Com a corrente que vem da água
Lavo com a delicadeza de quem cura
A precisão de quem limpa
E a paciência de quem transforma
Lavo, lavo, lavo
Feito naquele primeiro banho recém-nascido
Tantos nascidos
Tantos nascidos”*⁶

⁶ Poema escrito como dispositivo de **Laboratório cênico-criativo** encontrado no meu Diário de Bordo datando, 07.03.2012.



Imagem 201. Cena final “pausa”, espetáculo *“Terra Preta”*.
Personas em sua etapa concreta. Viçosa/MG, 2009. Foto: Reyner Araújo.

(1) Concreto

A disciplina *Danças Brasileiras I* buscava iniciar discussões sobre corpo, ancestralidade, manifestações populares, rito, mito, folclore, história pessoal, história coletiva, imaginário, memória, “Ao olharmos para a vida neste mundo contemporâneo, percebemos que nem tudo é poética nos campos de pesquisa sobre o corpo, corporalidades e os estudos culturais, pensar nos fazeres ancestrais contextualizados no agora é pensar nas origens e também como esses moveres ecoam até aqui”. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 121)



No começo dessa jornada de encontro ao meu corpo e minha ancestralidade, carreguei rumo à Viçosa uma imensa bagagem Serzedello, mas era a ânsia de DEScobrir os Vilaça(s) que arrebatou os dançares e sacudiram minhas águas internas, transbordando em Duga e infindas lágrimas.

Pouco sabia sobre a saga de Luiza Vilaça, minha guerreira bisavó, os mistérios da roça, as dores do paiol, as alquimias do sabão de cinza e do capim gordura. E quase nada sabia sobre o bisavô Olímpio sanfoneiro e benzedor, só ouvira dizer do abandono. Tinha um carinho imenso com o atencioso, contador de causos Zé Duga, meu avô, mas o via apenas nas férias, festas familiares e feriados. Com isso nas aulas laboratórios tinha dificuldade em acessar movimentos vinculados ao trabalho manual, precário, árduo e conectado com a natureza, existente no cultivar agrícola das antepassadas mineiras.

Estes pensamentos sobre o olhar ancestral dos povos tradicionais no passado, faz muito sentido naquele contexto, no entanto se olharmos o fluxo de informações e formas de viver na contemporaneidade, as ideias de técnicas corporais assumem também um outro lugar, onde as ações, os gestos, já não são necessariamente, espaços para também compor as poéticas corporais. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 121)



Imagem 202 e 203. Concreto. *Serzedello Duga*. 2008. Dialoga com a foto de Dona Lydia, minha avó, no corpo do texto. Foto: acervo da autora.



Imagem 204. **Duga. Linha de Força.** Colóquio de etnocenologia. Paris, 2013. Foto: acervo pessoal da autora.

Me via como uma menina negra, privilegiada economicamente, cor de rosa, delicada, bailarina com todas as estereotipações do feminino frágil e ao mesmo tempo exigida pelo núcleo familiar (mãe e pai) a ser uma mulher independente, destemida, de desempenho escolar e profissional que alcançasse os altos padrões Serzedello(s) e fizesse jus à luta cruel vivida pelos Vilaça(s). Neste sentido, tive que literalmente arrancar as sapatilhas dos pés, sentir o barro entre os dedos, encontrar meu quadril, deixar os ventos impulsionarem meus braços e as memórias tonificarem meus músculos.

Isto porque se pensarmos num “glossário ritual gestual” de fazeres cotidianos do tempo em que nossos antepassados viviam e os movimentos que vivemos hoje, perceberemos que os realizamos muitas poucas vezes ou desconhecemos muitas ações e memórias relacionadas a estes, tanto no âmbito das técnicas corporais, quanto no das poéticas corporais. (ÁVILA, Carla, 2018, p. 121)

Portanto, conhecer, REconhecer, escavar DEScobrir memórias, histórias, familiares, antepassados e ancestrais era entrar em um novo universo poético, epistêmico, metodológico e investigar, encontrar, adquirir um rico e novíssimo glossário gestual, vocabulário corporal e liturgia ritual. É um trabalho arqueológico.

Qual o seu nome? Voz alta, imperativa, intransigente. Qual o seu nome?

Comandos de laboratórios de criação cênica, absolutamente simbólicos, intrigantes que saltam com precisão em direção à nossa negra e indígena história roubada.

Os europeus se impuseram e deram novos nomes às montanhas, rios e aldeias. Monopotapa existia muito antes de haver Rodes ou Rodésia; Victoria Falls é uma imposição sobre as antigas quedas de água chamadas Musi-wa-tunya, e Nova York e Baltimore são nomes recentes da geografia da América do Norte. No mundo das idéias, os europeus impuseram novas histórias, novas ciências e novas interpretações que desconsideravam as histórias e ciências sagradas dos antigos. Eles eram como crianças brincando no jardim de adultos. (ASANTE, 2008, p.51)

Dessa forma, afirmo sem pestanejar que a etapa concreta de criação de *personas* tinha o compromisso de retomar nossos nomes, nossos corpos, saudar com proximidade quase literal nossos antepassados e ancestrais.



Imagem 205. Duga. “Linha de Força”.
EECUN, RJ, 2016.

Foto: acervo pessoal da autora.

*Andar firme,
Mãos castigadas,
Excesso de Força,
Coração valente,
Alma preciosa,
Humildade
Exagerada,
Carinho tradicional,
Benção das mãos
Necessária e natural!!!
Às Duga*

(VILAÇA, Aline, 2009, Memorial Ancestral)



Imagem 206. Solo “Pecado Vermelho”. Intérprete-criadora: Aline Vilaça. Foto: Roberta Monteiro.

(2) Mítico

O filósofo negro Dr. Luís Santos leitor ávido do ativo filósofo da libertação Dr. Eduardo Oliveira nos informa que: “O mito é anterior a filosofia, entretanto, a filosofia não surge em contraponto ao mito. O tempo do mito é eternizado. Segundo Oliveira, o mito atualiza o tempo da ancestralidade, e esta eterniza o mito.” (SANTOS, 2014, p. 23)

O mito, assim como afirma profa. Dra. Vanda Machado, é o que conecta os aprendizes à “grande história da vida” e, sua força educativa

O conhecimento considerado é o conhecimento dos ancestrais e está expresso nos mitos criados para uma educação que pode durar toda a vida. Em algumas regiões da África, o mito da criação do universo e do homem só pode ser ensinado pelo Doma, que ressalta, na sua narração, princípios e valores para o autoconhecimento, socialização de saberes e convivências comunitárias. Na verdade, através dos mitos, todos os saberes e conhecimentos são entregues pela necessidade daquele que aprende. Portanto, trata-se de transmitir conhecimentos desejados, de forma integral e integrada. (MACHADO, Vanda, 2009, p.05)

A vida em sua complexidade, mistério, “O mito ensina a vida. Ter metas, projetos de vida passa pela consciência de estar vivo e atento às possibilidades de transformação, de modo que as experiências de vida possam sair do plano puramente físico e ter ressonância no interior do nosso ser e de nossa realidade mais interna. (MACHADO, Vanda, 2009, p. 08)

Trabalho de campo na *Casa Ilê Aiyê de Oxossi*⁷ para a construção de *Duga*, ver-viver o mito mesmo não sendo iniciada, mesmo tendo os limites de ser “da porteira pra fora”

Considerando deste modo, a tradição cultural vivenciada no terreiro proporciona aos seus participantes um guia indispensável para a organização de suas vidas. Uma comunidade de terreiro, portanto, pode ser entendida como um grupo de indivíduos portadores de reações agregadoras, solidárias, festivas, repetidas sempre como uma novidade. Esta é uma predição, é um requisito para qualquer espécie de vida organizada. Este é um dos valores expressos nos contos míticos. É só despertá-lo nas convivências. (MACHADO, Vanda, 2009, p. 07)

“Sim, a função dos ARTISTAS é a MITOLOGIZAÇÃO do ambiente e do mundo”.
(CAMPBELL, 1988)



Imagem 207. *Yansan e o Búfalo*.
Foto: disponível online.

⁷ C.f. MONTEIRO, Eloah. **Povo de Santo: Umbandistas de Viçosa**. TCC, Jornalismo. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa/MG, 2010. (Orientador: Prof. Dr. Ernane Corrêa Rabelo).

Neste momento entrelaçava a Duga que é Bisavó Duga, Zé Duga, Alcides, Dengo e Dona Quininha rainha conga, com os *itans* de *Yansan*.

A fotografia que exaltou o solo *“Pecado Vermelho”*, na abertura deste subitem dedicado à etapa *Mítica* dos laboratórios de criação e na disciplina *Danças Brasileiras II*, revela meu boi-mulher, revela o momento que intensifiquei atitudes feministas sem saber amplamente os detalhes de tal perspectiva e episteme.

Havia começado a trabalhar essa vermelha-mulher, boi, sangue, fúria, vingança, pecado, no ano de 2010 em Viçosa. Pecado Vermelho solo e persona nasciam como desdobramento poético de Duga. Era a construção da Duga em outra fase, em outro estado corpo. Era o mito do *Bumba-meu-boi* em diálogo com as pesquisas de campo em reverência aos mistérios da búfala, borboleta, ventania, *Yansan*.

Destoando, por exemplo, da fotografia de Duga em cena do ensaio-coreográfico *“Lava Pés”* (2012) na abertura do subitem *Concreto*, momento em que a persona-eu com trajes surrados da vida comum, cotidiana, lava os próprios pés com morna água e muito sal grosso.

*“Sabendo das histórias de algumas mulheres tanto da
minha família como tantas outras,
entendo que o meu trabalho é
uma forma com a qual eu posso
discutir sobre algumas pressões, violências,
silenciamentos que muitas mulheres passaram e
passam e diante de todo esse contexto
uso este trabalho pra falar que
as lutas das mulheres contra
formas preconceituosas, machistas e racistas não
acabaram e nem estão adormecidas,
pois a cada dia, as mulheres têm lutado e
continuarão a lutar para conquistar os
seus espaços empoderando seu
lugar de fala”.*
(ARAÚJO, Janaína, 2018, p.52)

A citação em itálico que encerra do corpo do texto, ali ao lado, foi escrita por, Janaína Araújo, licenciada em Dança que teve a honra de orientar na construção de seu TCC, que ao viver os processos criativos do *Aldeia Mangue*, as disciplinas que ministrei e ao desenvolver o duo com sua irmã Janailza Elisabeth, refletiu e sentiu, diversos aspectos que ratificam essa pesquisa. Inclusive essa noção feminista e de crescimento enquanto mulher, que tais explorações em ensino-pesquisa-extensão e criação proporcionam.



Imagem 208. **Coral Ganga Zumba**. Espetáculo *“Terra Preta”*, Viçosa/MG, 2009. Foto: acervo do elenco.



Imagem 209. Última cena de “Lava Pés”. CTA-Viçosa/MG. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Foto: Roberta Monteiro.

(3) Etéreo



Imagem 210. Duga **ETÉREA** (2009).
Foto: retirada do meu *Memorial Ancestral*.

A fotografia acima, registrou parte do ensaio-coreográfico coletivo construído durante a disciplina *Danças Brasileiras I* em parceria (iluminação, figurino, adereços, cenário) com a disciplina *Desenho Teatral*, ambas sob mediação da professora Dra. Carla Ávila e, majoritariamente, executada com o mesmo grupo de estudantes matriculadas.

A Criação, etapa do processo de ensinagem e oportunidade de expressão artística, mostra-se como primoroso e demorado processo artesanal. Envolve por múltiplos fundamentos e orientações técnicas e, por isso, metodológicas. Mas respeitando a dinâmica altamente dependente de inúmeras variáveis efêmeras das concepções artísticas, em seu tempo outro de elaboração, criação e *insight*, comparando-a aos fluxos orgânicos do corpo.

A foto da página anterior
foi feita durante a última cena
do ensaio-coreográfico
“*Lava Pés*” (2012).



Imagem 211. “**Sementério**”, espetáculo “Terra Preta” (2009). Viçosa/MG. Intérpretes: Thiago Francisco e Maria Gabriela. Foto: Reyner Araújo.

Enquanto confessa e atenta discípula de Carla que por sua vez é discípula de Inaicyra, farei como muitas das *raízes-mulheres* conectadas à *Corpo e Ancestralidade*, ou à Baobá que muito nos potencializou e, recorrei à Dra. Olga Ostrower para pontuar mais alguns mistérios da criação cênica.

O criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia aos pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. (OSTROWER, 2008, p.56, *apud*, CORTÊS; SANTOS, Inaicyra, 2012, p.89)

Neste entremeio complexo **consciente-inconsciente, real-virtual, local-global, realidade-ficção, memória-história**, buscando emaranhados dinâmicos, dialógicos a etapa de criação Etérea quer o mistério do tempo, quer abandonar *krónos*, quer ser rastro, poeira, vento, ventania, pó. Fuligem *d'onde* tudo surgiu, *pr'onde* tudo retorna. Neste sentido, há a escavação de um nível transcendente de si mesmo. Quase um transe em movimento espiralar que verticaliza em nosso íntimo mais profundo, conectando com tudo e todos que estão embaixo, expandindo na horizontalidade para todas as direções, laterais, diagonais com velozes vetores precisos, ascendendo rumo à tudo e todos que estão em cima.

Aos poucos, a partir das matrizes que sedimentam, parte-se para realização da composição cênica, ou seja, a tradução poética intertextual que além da técnica corporal, gera a transcendência. Na comunicação cênica transmiti-se-á a significação dos movimentos corporais, das imagens, dos ritos das palavras e elementos cênicos. (SANTOS, 2008, p. 03, *apud*, CÔRTEZ; SANTOS, Inaicyra, 2012, p. 176)

A força e potência de dançar momentos de autoconhecimento, reconhecimento de identidades e pertencimento étnico-racial, de gênero e sócio-econômico, mostraram-se como um trunfo, uma arma, uma vantagem geradora de privilégio existencial. Havia ali a força do reconhecimento profundo como pessoa. A humanidade que nos é natural e tão cara, parecia mais próxima, atingível, alcançável, palpável. Vale ressaltar que a identidade é, também, uma construção política. Para nossa eterna ministra⁸ Dra. Nilma Lino Gomes (2000), no contexto das relações de poder e dominação vividas

“São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre o **consciente e inconsciente** e onde desde cedo em nossa vida se formulamos modos da própria percepção. São níveis intuitivos de nosso ser”. (OSTROWER, 2008, p.56, *apud*, CORTÊS; SANTOS, Inaicyra, 2012, p.89)

⁸ “Nossa eterna ministra” carinho comumente afirmado por lideranças do Movimento Negro. Dra. Nilma Lino Gomes foi Ministra das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos durante o governo da presidenta Dilma Rousseff.

historicamente pelos negros e negras no Brasil e na diáspora, a construção de elos simbólicos vinculados à uma matriz cultural africana tornou-se um imperativo na trajetória de vida e política dos(as) negros(as) brasileiros(as).

Por conseguinte, Ser Negra e afirmar-se Negra, Ser negro e afirmar-se negro, no Brasil, não se limita à cor da pele. É uma postura política. É importante que os sujeitos compreendam a radicalidade desse processo. E nosso dançar *gengibreiro* que como exaustivamente apresentei nesta dissertação, é: ensinagem, pesquisa, extensão e criação artística, mostra-se como possibilidade didático-pedagógica, metodológica, fundada na práxis e em motrizes teóricas outras, que para aqueles e aquelas que se permitirem, pode desaguar nesta postura política de tornar-se negro, ser negro, tornar-se agente da própria existência. Ser, enfim, pessoa radicalmente, humana.



Imagem 213. Cena final do ensaio-coreográfico “*Lava Pés*”, momento *ETÉREO*, durante Encontro Moringa, Viçosa/MG, 2016. Foto: Roberto Monteiro.



Imagem 212. Cena “*Terra Preta*”, intérprete-criadora: Ms. Ananda Deva. Viçosa/MG, 2009. Foto: Reyner Araújo.

"Nos princípios do mundo, o céu e a terra tiveram uma discussão, terra argumentava que era mais velha e poderosa que seu irmão, o céu. "Eu sou a base de tudo, sem mim o céu se desmoronaria, porque não teria nenhum apoio. Tudo seria fumaça. Eu crio todas as coisas vivas, as alimento e as mantenho. "Sou a dona de tudo. Tudo se origina em mim, e tudo volta a mim. Meu poder não conhece limites". 'E seguia repetindo: "Sou sólida, sou sólida. O céu é vazio, não tem corpo. Como podem suas posses ser comparadas com as minhas? Que tem ele, mais que suas nuvens, sua fumaça e sua luz?*" Valho mais que ele. Ele deveria reverenciar-me".

"Obá Olórun não respondeu, mas fêz um sinal ao céu para que se afastasse, severo e ameaçador. * "Aprende tua lição", disse o céu enquanto se afastava. "Teu castigo será tão grande como teu arrogante orgulho".

"Iroko, a sumaúma, preocupada, começou a meditar em meio ao grande silêncio que se seguiu ao afastamento do céu, "porque Iroko tinha suas raízes fincadas nas entranhas da terra, enquanto que seus galhos se estendiam no profundo da intimidade do céu. "O sensível coração de Iroko estremeceu de medo ao compreender que a grande harmonia que havia existido desapareceria e que as criaturas terrestres sofreriam terríveis desgraças.[...]"

CAPÍTULO IV



Imagens: 214, 215, 216. Placa. Aline Vilaça e Gameleira. Em destaque **Gameleira Sagrada no Quilombo de Palmares**. Palmares/AL. Outubro de 2019. Foto: Acervo da autora.

“É nas curvas destes caminhos
que encontramos nossas respostas,
é nas ENCRUZILHADAS com e sem despachos que

Exu abre novas frentes e

Ogum aponta a ação.

Iroko informa que todo tempo é tempo de ações.”

(ALVES, Miriam, *CADERNOS NEGROS* 11, p.13)

CAPÍTULO IV – *Iroko* (Passado-Presente-Futuro)

O “Tempo” diferente, com inicial maiúscula faz remissão à divindade angola-congo (**Iroko, na nação nagô**), induzindo que o vínculo com a religiosidade de matriz negro-africana diferencia a ideia de “vida inteira” [...] (CUTI, 2017, p. 22; grifo meu)

Cuti, escritor paulista, ao analisar poemas que compõem o distinto campo epistêmico-criativo autoidentificado como Literatura Negra, comprometida com estética e ética negroreferenciadas, nos dá pistas do complexo significado de Iroko e como a profundidade de seu signo dialoga com modos de ser e estar dos *corpus* negros.

Nomeio este capítulo com o sagrado nome deste complexo Orixá, honestamente, clamando e reverenciando a potência do Tempo livre da presunção humano de encarcerar *krónos* em um relógio cronometrado na falsa sensação de controle de tudo e de todos. Reverenciando a abundância educadora do Tempo que nos transforma, ensina, cura, cuida, embala. Dando um abraço na árvore mãe de todas as árvores.

Vimos meu passado que muito me interpela, agora, brevemente, lembrarei do contexto sergipano em que escrevi o projeto de investigação à nível de mestrado que foi base para essa dissertação. Compreendendo estes dois momentos como chaves que proporcionam futuridade à todas as discussões aqui propostas.

Disciplinas como: (a) *Educação e Dança*; (b) *Pedagogia e Dança*; (c) *Africanidades*; (d) *Africanias*; (e) *Música e Movimento*; (f) *Voz e Movimento*; (g) *Consciência Corporal*; (h) *Trabalho de Conclusão de Curso*; (i) *Dança e Etnia*; (j) *Metodologia Científica*; (k) *Tópicos Especiais em Dança*. Sob esta abordagem de *Corpo e Ancestralidade* passam a ser componentes curriculares INdisciplinares.



Imagem 217. **Iroko**. Cf. www.equilibrio.com

“Vou buscar as minhas origens,
minha história.
Puxo o fio dos ossos,
vejo meus antepassados,
minha origem ancestral.
Dentro do vaso-corpo,
construo minha síntese.
A pupila como consciência
O corpo como vaso
A vida como campo de possibilidades”.
(SILVA, 2003, p. 215)

In: CÔRTEZ, Gustavo ;SANTOS, Inaicyra Falcão; ANDRUS, Mariana Baruco Machado. Trajetórias e pesquisas sobre o Corpo e Ancestralidade. **Rituais e Linguagens Da Cena**: editora .CRV. Curitiba-Brasil, 2012.

Diferente do perfil branco, classe média alta, jovem (recém egresso do ensino médio) e com vasta experiência em dança que permeia o universo das(os) estudantes do curso superior em Dança no sudeste e sul. Na capital do estado de Sergipe temos como clientela, em sua esmagadora maioria de estudantes adultas, mães de família, de baixa experiência em Dança, pouca cultura acadêmica, classe média baixa e que só tiveram a oportunidade de estudar pós políticas públicas dos governos cujos presidentes da federação eram do Partido dos Trabalhadores-PT.

Tal realidade me motivou a fomentar junto de duas colegas de colegiado na UFS, Ms. Jussara Tavares e Ms. Bianca Bazzo idealizadora do projeto de extensão, pesquisa, ensino e criação em dança, que a mesma denominou de “*Aldeia Mangue*” e que se debruça sobre as culturas populares afro-ameríndio-brasileiras e sergipanas usando o suporte de metodologias como: *Corpo e Ancestralidade*, as Danças Brasileiras e a Etnocologia para valorização e investigação dos *corpus* dançantes brasileiros e do dançar ancestral de cada intérprete.



Imagem 220. Aula de Campo e Laboratório, 2017.

Propriedade do mestre de Samba de Pareia. Seu Diô. Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 218. **Disciplina Africanidades**, 2016.

Aula prático-teórica inspiração Dança Afro.
Músico convidado: Tônico de Ogum. Aracaju/SE.



Imagem 219. **Disciplina Africanidades**, 2016.

Aula prático-teórica inspiração Dança Afro.
Músico convidado: Tônico de Ogum. Aracaju/SE.



Imagem 221. **Iroko**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/lguas/orix%C3%A1-iroko-%C3%B2r%C3%ACs%C3%A0-%C3%ADr%C3%B2k%C3%B2/> Acessado: 2020.

IV. Cultura Popular X Cultura do Povo X CulturaS PopulareS

O subitem que segue começou a ser construído a partir de inquietações que mobilizaram corpo e memórias durante as aulas do *Programa Interdisciplinar de Pós-graduação em Culturas Populares* e ao longo da observação de elementos plástico-poéticos constitutivos e/ou presentes em espetáculos de companhias parafolclóricas, em contraste, com grupos/coletivos de criação contemporânea inspirados nas manifestações culturais populares negro/ameríndio-brasileiras vinculadas às universidades federais de Sergipe; da Grande Dourados (MS) e, de Viçosa (MG).

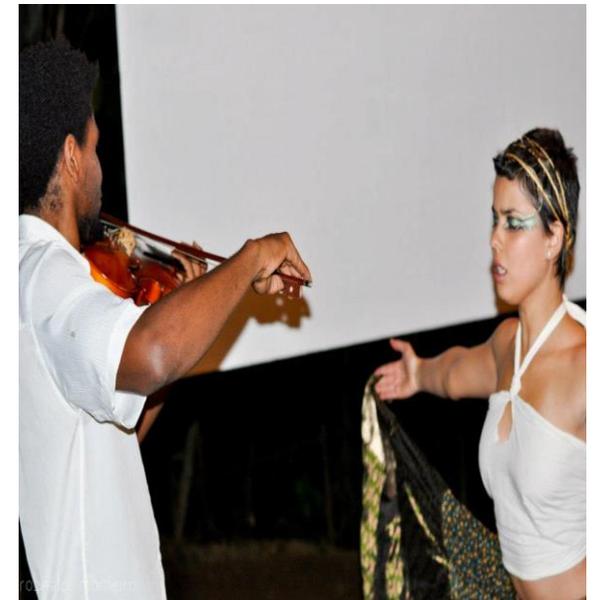
Porém, foi a contundente fala, transcrita em anexo, da filósofa, professora Dra. Marilena Chauí acerca dos ‘disparates’ da classe média brasileira pré-impedimento da presidenta eleita Dilma Rousseff (2011-2016) pelo Partido dos Trabalhadores-PT, que fora o elemento motivador que muito me interpelou e mobilizou para esta escrita. Pois:

A quem se refere quando se conclama povo, trata-se de quem? Quais sujeitos, indivíduos, agentes? De quais personagens? O que o especifica como tal? O que se espera do povo? O que o exige e o que a ele é garantido?¹

Somos todos Povo. Será? [Motivações introdutórias]

Nutrida por essas questões, inquietações e interpelações passei a considerar fundamental discutir a categoria povo, para problematizar o tal ‘popular’ que tanto inspira companhias de danças, teatro, museus, composições entre outras construções artísticas para enfim, debater detalhes estéticos que vem sendo utilizados e reutilizados como representativos de um tal ‘povo’ que representa o tal ‘popular’.

Pois bem, o povo:



¹ Utilizarei o itálico sem aspas para ressaltar pensamentos e construções poéticas/ficcionais ao longo do texto. Imagem 222. Ramon Gregório e Marina Duarte. 2012.

“[...] do qual tudo se origina e para o qual tudo se destina”. (MIRANDA, 2015, grifo meu).

Assim, buscando munição no campo do Direito e da Filosofia, durante breve leitura podemos identificar a categoria, povo, como elemento fundamental da democracia².

No entanto, há sem dúvidas como diria Miranda (2015, p. 04), uma “multiplicidade de incógnitas e variáveis” que orbitam em torno do conceito/categoria e/ou *locus* identitário ou representativo, em sua legitimação sócio-histórica, para tanto, nota-se que:

Alguns estudiosos atribuem a origem terminológica ao latim “populus”, designando, de modo geral, reunião de indivíduos, objetivos, crenças ou virtudes. Outros, à Grécia antiga, “demos” ou “demo”, de público, pessoas, personalidades – povo. (MIRANDA, 2015, p.03)

Provavelmente são as minhas veias (ARTivistas) ativistas afrocentradas pulsando, minhas raízes pan-africanas gritando, meu apreço aos movimentos de trabalhadores(as), sindicais e, por assim o ser, populares. Todo esse complexo identitário múltiplo e diverso cintilando em minhas entranhas, ou até, há de se considerar, memórias de épocas em que achava possível, acriticamente, ser negra e marxista. Pois, ao ler: “reunião de indivíduos” e “crenças ou virtudes”, na citação acima, sou levada a assumir grande tendência em buscar na palavra **povo** a reunião de sujeitos ativos, agentes de si e da revolução sócio-político-econômica. Sujeitos empoderados, articulados em esforço coletivo para enfrentar a própria marginalização, subalternização sócio-histórica e segregação étnico-racial.

E, com isso, sou lançada novamente as bravas palavras de Marilena Chauí, nos alertando que a classe média não é burguesia, por não ter a “propriedade privada dos meios de produção”, embora deseje compulsivamente o ser, e que a classe trabalhadora tem sido “arrebanhada” pela “ideologia do empreendedorismo” sedimentada, sobretudo, na “teologia da prosperidade do fundamentalismo evangélico”, cuja natureza neoliberal fragmenta a classe trabalhadora, inclusive a classe trabalhadora

Imagem x. Cena ensaio-coreográfico “Lava Pés”.
Intérpretes: Ramon Gregório e Marina Duarte. Gengibre,
2012. Foto: Roberta Monteiro.

² Vide: Marilena Chauí, 1982 ; e a literatura no campo do Direito, por exemplo, *Hans Kelsen*, 2000.

que emergiu da pobreza a partir das políticas públicas dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) com o presidente Lula (2003-2011) e a presidenta Dilma (2011-2016). Onde tal fragmentação além de desarticular possibilidades de agrupamentos conscientes e politizados, como futuros sindicatos, movimentos, grêmios, entre outros, ainda massifica, naturaliza, normaliza a ideologia empreendedora, neoliberal, colonialista, capitalista da classe média, destituindo do “povo” sua potencial radical enquanto tal.

Assim, a aflição amplia-se, pois, se a classe média ideologicamente fragmentou o povo, *onde estará o povo que é representado pelo popular?*

Qual povo vai para a cena artística ficcional?

Como o povo será representado nestes palcos?

Ainda vale insistir na categoria/conceito/identidade, povo?

Se a questão for, “Cultura do Povo” *versus* “Cultura Popular”, a mesma Chauí (1982, p.) décadas antes problematiza que:

[...] o mérito de se utilizar a primeira expressão em vez da segunda, seja o de ser resguardar da ambiguidade presente neste último, que dá noções de que representações, normas e práticas porque são encontradas nas classes dominadas são do povo, vale dizer que esta não se encontra simplesmente no povo, mas é produzida por ele. (CHAUÍ, 1982)

Produzindo, se tem autonomia, agência e, quiçá, liberdade. Portanto, “crenças e virtudes” de indivíduos ativos, “reunidos” em sociedade e por assim o ser, indivíduos que se sabem e conferem, povo. No entanto, vários campos disciplinares já debateram esse debate. Em respeito a tais exercícios acadêmicos, no próximo subitem partilharemos algumas cenas das discussões realizadas por autores(as) diversos.

Culturas Populares

“A cultura popular é uma categoria erudita.”
(CHARTIER, 1995, p. 179)

Dos preâmbulos que detêm noções que aprecio político e estrategicamente, a primeira aqui a ser exposta também fora apontada pela filósofa Dra. Marilena Chauí, na qual observamos que a Cultura do Povo é uma cultura que explicitamente e/ou implicitamente recusa às Culturas das Elites.

A segunda lembra que mesmo não concorrendo com as culturas e/ou artes massivas e hiperconsumidas em um circuito global *mainstream*, que lembra as discussões sobre indústria cultural, reprodutibilidade, massificação e perda da aura da obra de arte, tais culturas do povo são e estão conscientes de seu papel e valor distintos aos dos plastificados hiper-reproduzidos.

Teores de necessidade, resistência e sobrevivência envoltos na ideia de Cultura do Povo, podem ser aqui pontuados como terceiro fator de apreço político e estratégico. A suposta salvaguarda de valores, rituais, saberes, conhecimentos, cosmovisões/cosmosensações/cosmopercepções étnico-raciais, com absolutamente certeza, apontam mais um fator de interesse.

Sem terminar de pontua-los, vale considerar e anunciar a existência das contradições em meu próprio interesse e afeto que por vezes vendam os juízos possíveis lançados às potências e limites e/ou ‘natureza’ da Cultura do Povo, que pra já identificaria, por exemplo, a ingenuidade em acreditar que (i) “seríamos levados a afirmar que a cultura do povo é não-autoritária” como alertou Chauí (1982, s/p). Assim como, (ii) Das relações de poder, as quais forjam quem indica o que é popular o que é erudito/elite.

Chauí complementa o debate ponderando que:

“Todavia, sendo a contradição uma relação intrínseca entre os termos, a designação de não-autoritarismo popular exige que este seja uma negação determinada, isto é, exige que encontremos o lugar onde aquilo que a elite afirma seja exatamente aquilo que o povo nega, e não outro coisa qualquer. (CHAUÍ, 1982)”

Atenta aos alertas da autora associa esta atenção à exigência metodológica de além de apresentar diversas questões ao longo do artigo, buscar múltiplos olhares, faces e referenciais para tecer análises, ponderações e compor indagações. Parto, então da “admissão de que os processos sociais não são



Imagem 223. Capa do livro: CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

regidos por um automatismo de leis intangíveis, nem regulados desde um único centro irradiador”, e tampouco de dualismos, binarismos, como povo x elite, erudito x popular, e sim, são partes emaranhados de múltiplos processos sociais e históricos. (BURITY, 2002, p. 08)

Sobre o termo/conceito/categoria que hoje chamamos de cultura, vale lembrar do livro de Roque Laraia, “**Cultura: um conceito antropológico**”, no qual podemos ler que:

No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico kultur era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa Civilization referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832- 1917) no vocábulo inglês Culture, que —tomado em seu amplo sentido etnográfico é esse todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. (LARAIA, 1986, p. 25)

A partir desta noção de “hábitos adquiridos”, sugiro dialogar com outras perspectivas que irão problematizar que:

Cultura deveria, portanto, ser um termo empregado no plural, já que não se constitui num complexo unificado coerente, mas sim, num conjunto de “significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”, que são construídos socialmente. (COUCEIRO, in BURITY, 2002, p.15)

Ao reivindicar pluralismo e diversidade ao conceito de cultura e de popular, concomitantemente, reivindicamos diversidade e pluralidade de agente produtores de tais produtos, saberes e memórias, combatendo a contradição intrínseca que foi do conceito ter sido uma preocupação de intelectuais e não necessariamente de seus atores, além de conferir natureza complexa e não apenas a concepção reduzida ao ‘outro’, ‘exótico’, ‘espontâneo’, ‘natural’, ‘primitivo’.

Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos”. (CHARTIER, 1995, p. 179)

Vale acrescentar que *Chartier* (1995, p.179) citado acima, sugere dois “modelos de

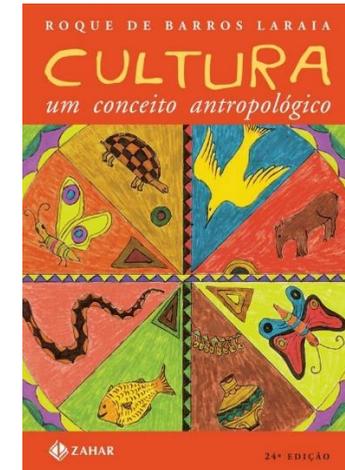


Imagem 224. Capa do Livro “Cultura: um conceito antropológico” de Laraia.

Foto: saraiva.com.br

inteligibilidade” que aqui os aproximo à duas sugestões de definição da categoria em questão e que muito direcionaram formas e métodos de pesquisas distintos utilizados em disciplinas acadêmicas igualmente diversas, somando-se a isso há também a difícil função de classificar pesquisas, campos, pesquisadores e pesquisadoras que orbitam em torno dos diversos estímulos proporcionados pelas manifestações culturais populares.

Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (CHARTIER, 1995, p. 179-180)

Nota-se que perigos como “populismo”, “legitimismo” e/ou “miserabilismo” foram apontados pelo autor francês junto da leitura de *Jean-Claude Passeron*. Porém, peço espaço para complementar com Boaventura de Souza Santos e João Arriscado Nunes, junto à abordagem que “[...]reconhece a pluralidade de culturas, definindo-as como totalidades complexas que se confundem com as sociedades, permitindo caracterizar modos de vida baseados em condições materiais e simbólicas”. (SANTOS, Boaventura; NUNES, In: SANTOS, Boaventura, 2003, p. 27)

E, reforço que por fazer uso do conceito, Cultura Popular, inúmeras vezes neste trabalho, recorro à Burity e seus autores referência, para exaltar a qualidade e grandiosidade e o desejo de não negligenciar esta nomenclatura e sua presença significativa para as companhias citadas e aqui brevemente analisadas.

Segundo Ginzburg, a cultura popular se define pela sua oposição à cultura letrada oficial das classes dominantes, ideia que demonstra claramente sua — “preocupação em recuperar o conflito de classes numa dimensão sociocultural globalizante” (VAINFAS, 1997, p. 152) Na tentativa de ultrapassar os impasses entre os conceitos cultura popular ou do povo x cultura de elite, e preocupado com as interpenetrações culturais entre as classes, Ginzburg, inspirado nos estudos de Mikhail Bakhtin, traz para o centro das discussões a questão da circularidade ou do povo x cultura de elite, e preocupado com as interpenetrações culturais entre as classes, Ginzburg, inspirado nos estudos de Mikhail Bakhtin, traz para o centro das discussões a questão da circularidade cultural. Para ele, se, por um lado, encontramos componentes que nos levam a refletir sobre a dicotomia cultural, por outro, podemos observar um processo de interação, de influxo recíproco entre as duas culturas. (COUCEIRO, In: BURITY, 2002, p. 15-16)



Imagem 225. CulturaS. Foto: blogaftm.com

Saliento assim, argumentos de Joanildo Burity, atualmente docente na Inglaterra, publicados no livro “*Cultura e Identidade*”, para apoiar as sensações e conclusões empíricas, reveladas acima:

à compreensão de que a vivência social é sempre simbolicamente mediada (seja pelo discurso, seja pelas manifestações artísticas em sentido amplo), de modo que tanto se pode dizer que tal vivência é culturalmente construída, como dizer que a cultura é uma construção social, que interage de forma complexa com os diferentes lugares e práticas onde se situam ou por onde circulam os agentes sociais, dando sentido e direção - ou questionando-os - a seus pertencimentos e ações. (BURITY, 2002, p. 07)

Assumir e reivindicar a pluralidade com caráter múltiplo e diverso exibiria, inclusive, qualidades democráticas em sua radicalidade que desejamos. No entanto, mesmo exigindo a pluralidade da categoria há de se problematizar que “o reconhecimento da igual dignidade de todos os universos simbólicos dá lugar à lembrança das implacáveis hierarquias do mundo social”. (CHARTIER, 1995, p. 180)

Findando sem encerrar este subitem convoco algumas indagações da Dra. Marilena Chauí anunciadas quando do debate que a mesma produzira sobre “Cultura do Povo” e “Autoritarismo das elites”

Haveria entre os termos uma diferença que se exprime na diversidade entre duas manifestações culturais específicas? Haveria apenas uma diferença aparente e uma coincidência real entre ambas? Poderia a diferença aparente e uma coincidência real entre ambas? Poderia a diferença ser algo mais do que uma diversidade e muito mais do que uma coincidência, isto é, haveria entre os termos uma contradição? (CHAUÍ, 2011)

Projetos/grupos colaborativos de criação em artes inspirados nas manifestações populares negra, afro, ameríndias e brasileiras

Diferente de companhias que se autoidentificam como **parafolclóricas** e tantas outras que poderíamos citar se utilizam das manifestações culturais/artísticas tomando seu momento de ápice espetacular-público-festivo como inspiração e por vezes cópia como principal elemento motivador e de apropriação e reprodução. Algumas produções contemporâneas neste formato estético até se utilizam de



Imagem 226. *Balé Folclórico da Bahia* – Foto: “Dança de Origem” de Marisa Viana⁵

⁵ Balé Folclórico da Bahia - Disponível em: <http://www.balefolcloricodabahia.com.br/port/galeria.html> Acessado em: 2017.

alguns hábitos e/ou costumes menos performáticos para construção de introduções, *mise en scène*, entre outros momentos pontuais dentro de sua dramaturgia contrastando com os grupos citados nas laterais deste subitem, “Grupo Gengibre”, “Mandi’o” e “Projeto Aldeia Mangue”, onde os detalhes-costumes-hábitos e singularidades do dia-a-dia é que são os grandes fatores de inspiração, motivação e sensibilização para futuras construções cênicas ficcionais que tem a romper com a noção de apropriação e reprodução (congelada) cultural.

Procurando-se “reproduzir” objetos e práticas supostamente cristalizados no tempo e no espaço, acaba-se por “reproduzir” versões modificadas, no mais das vezes esquemáticas, estereotipadas e, sobretudo, inverossímeis (aos olhos dos produtores originais) dos eventos culturais com os quais se pretende constituir o patrimônio de todos. Embora se procure ser fiel à “tradição”, ao “passado”, é impossível deixar de agregar novos significados e conotações ao que se tenta reconstituir. Isso é inevitável, porque a própria reconstituição é informada por e é parte de uma reflexão sobre a história da cultura e da arte que, em grande medida, escapa aos produtores “populares” de cultura. (ARANTES, 1990, p. 19)

Mas, se, não há apropriação cultural quais são estes elementos que têm sido constantes? Será que essa constância é formatação/padrão estético? Ou seriam vícios, estereótipos que em vez de alcançar um nível técnico, empobrecem o avanço estético das obras, por parecerem reprodução das primeiras experimentações cênicas que de fato romperam esteticamente?

Embora as cenas acima tenham sido ficcionalmente criadas em jogo de palavras e poéticas do cotidiano, estas são absolutamente possíveis. Diversos universos e territórios negros me inspiram em memórias vividas e memórias com massiva saudade do que fora negado, não-vivido. Mas, no entanto, sentido. É nessa construção cênico-laboratorial que mergulha no passado e em lembranças subterrâneas que observamos o que ainda pulsa e reverbera no presente e fortalecerá futuridades.

E, identifico aqui os trabalhos de três grupos/projetos acadêmicos que acontecem/aconteceram



Imagem 227. Espetáculo “Gerais de Minas”. Cia Sarandeiros/MG.
Foto: disponível no site da cia⁶.



Imagem 228. Animação “Hair Love”
(CHERRY, M. 2017). Foto: disponível online.
Sentada no chão entre os joelhos do pai, com calma e precisão ele com suas grandes mãos trança os cabelos crespinhos dela e acrescenta coloridas miçangas para finalizar com axé a ponta dos negros cabelos da menina.
(criação da autora SerzeVilaça)

em três estados brasileiros distintos, a saber: “*Grupo Gengibre*”, já conhecido de você que começou a leitura pelo começo; “*Grupo Mandi’o*”³, Dourados/MS, vinculado à Universidade Federal de Dourados (2010-) e lembro que este também fora criado por Carla; e, “*Projeto Aldeia Mangue*” anteriormente apresentado.

Dispensando a apresentação dos grupos, pois já fora feita na introdução deste trabalho, peço licença para trazer algumas fotos destes coletivos para seguir nessa discussão sobre parafolclórico e culturas populares em cena, para no final desse subitem ampliar as questões que justificaram a discussão epistemológica do capítulo um.



Imagem 230. *Grupo Gengibre* – Intérpretes: Ramon Gregório e Jaqueline Cardoso
Foto: Roberta Monteiro. Imagem à esquerda, sábios Preto Velho e Preta Velha, Disponível *online*.

Na fotografia acima, temos dois intérpretes-criadores do *Grupo Gengibre*. Lendo brevemente a

*Terço em contas do rosário pra cá, pra lá,
uma baforadinha pra cá, outra pra lá, um
trilhão de palavras ditas sem serem
pronunciadas e a simpatia simpática da
benção da dona Maria, tá pronta!*

(criação da autora SerzeVilaça, 2019)



Imagem 229. Cenas do espetáculo “*Bença*”. Bianca Bazzo. Natal/RN. 2015. Foto: *docplayer/ufrn*

⁶ Espetáculo “Gerais de Minas” – Disponível em: <http://www.sarandeiros.com.br/?portfolio=gerais-de-minas-2005> Acessado em: 2017.

³ *Grupo Mandi’o* – Disponível em: <https://www.mandio.com.br/o-grupo> Acessado em: 2017.

foto, ressaltando a forte figura de um homem negro munido de sua bengala pitando seu *paiero*, chapéu de palha e camisa, remetendo com avassaladora proximidade à figura emblemática de um **Preto Velho** estampava rosto e gesto do intérprete-criador e economista, Ramon Gregório. No segundo plano, carregando um tacho de cobre, protegendo os cabelos do sereno um lenço, trajando um florido vestido e um leve agasalho na mostarda cor, parece vir falando uma senhorinha saída dos mares de morros mineiros. Mas era apenas (com potência cênica e entrega afetiva às próprias memórias), a segunda intérprete-criadora em cena, Ma. Jaqueline Cardoso.



Imagem 233. Grupo Mandi'ô – Fotos: disponíveis no facebook do grupo.

Seis intérpretes-criadores(as) ocupam o centro da cena, misturados à terra, ao barro, à argila, à lama ancestral e originária, a foto do espetáculo “*ARA PYAHU – Des/Caminhos do Contar-se*” (2016),



Imagem 232. Cartaz do solo *Caminho de Volta*. UFV, 2012. Foto: acervo pessoal da autora.

Aguarde o sinal da lua, entre com calma no sonoro mato, escolha a biriba e a tire com afeto... reúna mais alguns elementos e o berimbau estará pronto pra próxima ladainha pro velho mestre entoar...⁷
(criação da autora SerzeVilaça)

⁷ Trecho criado inspirado em cenas do cotidiano cultivado-cultural.

do “*Grupo Mandi’o*” quase que desdobra-se de sua logomarca na borda direita.

E, a terceira dupla de imagens apresenta cenas do espetáculo “*Chamem todas as Marias*” (2017), do Projeto de extensão “*Aldeia Mangue*”, sob direção da doutoranda Bianca Bazzo. A imagem da esquerda mostra duas intérpretes-criadoras com gestos singelos, voltando grande atenção para o detalhe. Detalhes de si que exigem uma outra participação também ativa e detalhista de quem aprecia.



Imagem 234. *Projeto Aldeia Mangue* – Intérpretes: em primeiro plano, Janaílza Elizabeth, Luara Taysa. Segunda, 235, foto: Joelio Moura; Fotos: acervo do grupo-2017.

Na acima à esquerda, em contraste o apreço ao movimento mínimo, sentido pelas entranhas e expresso, por vezes, apenas pelo olhar, é trocado pela postura homem-mulher-animal-bicho que subverte performances (cotidianas) engessadas de gênero (feminino x masculino), além de expor uma investigada natureza animal, honesta, sincera, supostamente mais feroz com sua humanidade suspensa e/ou radical.

As fotos poderiam ser analisadas com mais detalhes, no entanto não é o poder simbólico das cenas que pretendo problematizar neste trabalho. As imagens foram escolhidas para ilustrar alguns elementos que têm sido recorrentes nos trabalhos levados para a cena por diversos⁴ grupos que



Imagem 236. Espetáculo “*Chamem todas as Marias*”. Dir. Bianca Bazzo. Foto: acervo do grupo.

⁴ Diversos grupos – sem espaço de apresenta-los agora, indico que na futura dissertação elencarei brevemente grupos que estão vinculados às instituições a seguir: UFRN; UFV; UFG; UFRJ; UFBA;

trabalham com desdobramentos da técnica de “*corpo e ancestralidade*” da Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos.

Da primeira dupla de fotos (*Grupo Gengibre*) poderia ressaltar a presença de dois personagens-tipo, saídos da roça e passíveis de pertencer a diversas localidades interioranas do Brasil e de habitar milhares de corpos enquanto lembranças de avós, avôs, padrinhos, benzedeiros(os), agricultores(as) e, mestres e mestras das tradições rituais/religiosas/culturais. Nos conectando à passados não tão distantes de precariedade, restrição, colonização e escravização.

A lama que remete ao nascedouro, terra que nutre vida, pó de onde viemos e retornaremos, na lama do **Orixá Nanã**, a argila que cura e purifica também tem sido recorrente elemento nas diversas cenas contemporâneas inspiradas nas manifestações e memórias ancestrais/originárias. Presente na foto do *Grupo Mandi’o*, a argila/lama/terra é evidenciada ao estabelecer mais uma possibilidade de indício de padrão estético e/ou elemento que vem sendo recorrente nas performances, espetáculos e laboratórios.

Na terceira e última dupla de imagens outro elemento identificável foi o ser humano atravessado pela voracidade e singeleza de bicho/animal/natureza, fazendo menção nas entrelinhas, inclusive, às mitologias de matriz africanas e *yorubás*, às cosmovisões/cosmosensações afrodiaspóricas, e, essa forma exploratória-estética-ética tem sido também exaustivamente experimentada em laboratórios de criação, assim como, tem sido vista em diversas cenas/espetáculos/performances que desdobram “corpo e ancestralidade” (SANTOS, 2002), “jogo da construção poética” (MACHADO, 2012), e/ou exercícios de “dojo” e “bailarino-pesquisador-intérprete” (RODRIGUES, 2008).

Portanto, três elementos: persona-tipo/ancestral direto; lama e extra-corporeidade/etérea; e por fim, animal/natureza/orixá. Três elementos reconhecíveis nas fotos e recorrentes entre os diversos grupos que se autodeclaram fazedores de arte contemporânea inspirada nas matrizes/matizes/motrizes das manifestações culturais negras, afrodiaspóricas e ameríndias no/do Brasil. E, por experiência



Nanã

Orixá “da terra, da lama do fundo dos lagos, dos pântanos. Guardiã da sabedoria, é a mais velha divindade do panteão afro-brasileiro. Considerada mãe dos orixás Omulu e Oxumarê. Gosta de carne de cabra e de capivara acompanhada por mingau de farinha de mandioca. Os filhos espirituais de Nanã herdam dela uma personalidade introspectiva, às vezes rabugenta, mas sábia. São pessoas protetoras, que gostam muito de ensinar”. (PRANDI, p.60)

Vide: o conceito de Itã para referenciar as narrativas yorubás brasileiras.

dançante poderia lhes apresentar mais uma série de elementos que tem sido levados à cena/palco e experimentados nos laboratórios.

Diante disso minhas questões são:

- (i) *Será que estamos cerceando com novos estereótipos “o” popular ao leva-lo para cena contemporânea com elementos constantes?*
- (ii) *Será que estes elementos representam universalidade intrínseca às especificidades humanas?*
- (iii) *Ao voltarmos a uma discussão sobre universalismos, será que cairemos em novos essencialismos?*

Embora meu grande receio passe por noções de hiperfolclorização, **apropriação**, reprodução e expropriação cultural, e tais discussões são tão longas como as já travadas neste dissertar entre popular e povo, popular e populares, e por tanto não teremos espaço para debatê-las. Porém, um adendo gostaria de acrescentar, ponderando que a espetacularização como diria *Martin-Barbero* (1997, p. 130) “[...] algo que já não é para ser vivido, mas visto e admirado”, e neste sentido mais danoso do que popularizante que gostaria de vincular a discussão sobre a tal, Estética do Povo, que parece estar sendo reproduzida.

Talvez, não tão massiva e plastificada e/ou copiada como em espetáculos que se autodeclara, parafolclóricos, mas tem sido reproduzidas e devemos nos autoavaliar, se não estão corrompendo os objetivos iniciais e caindo em uma hiperespetacularização sem propósitos, sinceramente, vinculados ao passado histórico de resistências.

- (iv) *Será que nós, artistas, fazedores de artes e pesquisas no confortável, vaidoso e instável meio acadêmico no alto do nossa classe média estamos realmente experimentando inspirações em culturas populares, ou estamos mais uma vez nos apropriando do que não é nosso?*
- (v) *Será que temos lastro para este fazer?*



Imagem 237. **Apropriação cultural.** Foto: Shannon Wright. C.f. Otto, I. <https://ceert.org.br/noticias/historia-cultural-arte/18340/apropriacao-cultural-realmente-existe-ou-e-puro-mimimi> Acessado: 2020.



Imagem 238. Expropriação cultural. Foto: Disponível em: <https://redacaonline.com.br/blog/tema-de-redacao-apropriacao-cultural-no-brasil/> Acessado em: 2020.

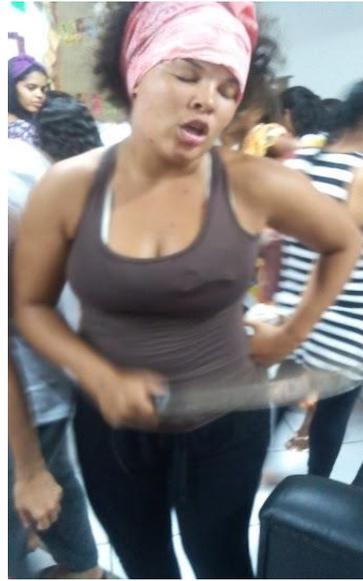
OBSERVAÇÃO!!!

As questões apresentadas aqui serão retomadas na conclusão desse subitem e alinhavadas na conclusão.

IV.II. Cultura Brasileira

O caso da disciplina Culturas Populares e as interpretes-pesquisadoras lastreadas

Essa noção de lastro cultural para construção de cenas contemporâneas ficcionais inspiradas em culturas populares e seus agentes me veio em mente quando absolutamente emocionada presenciei a atividade final da disciplina “*Cultura Brasileira*” do curso de licenciatura em Dança da UFS, ministrada pela professora Ms^a. Bianca Bazzo.



Imagens 240, 241, 242. Feira das CulturaS – Intérpretes: Fernanda Araújo (Marisqueira); Daniella Nunes (Doceira); Brenda Maia (Cortadora de Cana).
Fotos: Aline SerzeVilaça

Na primeira foto da esquerda para a direita Fernanda Araújo representou/apresentou/partilhou gestos-movimentos-dançaes e saberes de sua mãe que a criou e ainda mantém filhos e esposo com as mãos sendo geladas e cortadas pelas milhares de cascas dos deliciosos camarões que a estudante fez questão de levar para as(os) discentes provarem e com um tempero fantástico acrescentou que mesmo com uma das piores épocas (chuva, seca, meses que o pai pescador e marisqueiro estava parado), fizera



Imagem 239. Pintura de Gerson Lima. Foto: <http://gersonlima.com/site/pinturas/> Acessado: 2020

questão frente aos pais mestres-guardiões/mestras-guardiãs da cultura pesqueira de pedir à eles, a possibilidade de compartilhar na disciplina citada os saborosíssimos e naquele momento raros, frutos do mar-mangue-rio tradições de sua família.

A segunda discente cuja foto fora colocada na página anterior, Daniella Nunes, apresentou um cesto de “*beijinho doce*”, “*biju*” e “*tapioca*”, iguarias típicas do estado de Sergipe, feitas a base de goma de mandioca e, com muito carinho, simplicidade e emoção, partilhou conosco as memórias de vender e em alta voz anunciar os deliciosos doces pelas ruas de Aracaju ao lado de sua mãe durante a sua infância. Momento que a mesma afirmará ter sido de resiliência da mãe e fundamental para a sobrevivência da família.

Empunhando firme um facão, articulando com braveza típicas da própria mãe que fora cortadora de cana, Brenda Maia, representou-apresentou-partilhou cenicamente, assim como Fernanda Araújo e Daniella Nunes dos parágrafos acima, gestos-movimentos-falas-moveres-olhares de memórias, saudades em homenagem e pesquisa à sua família, ancestralidade e culturas vinculadas aos cultos/ritos familiares e cultivos-culturas associados aos trabalhos, labores, dores, sobrevivências, sorrisos, resistências, re-existências, resiliências e lembranças de raça, gênero, etnia, corpo e ancestralidade.

Quem mais teria lastro para contar tais histórias há séculos silenciadas, esquecidas, abandonadas, invisibilizadas, senão as herdeiras de tais memórias-vitórias-resistências?

Essa questão, assim como as demais, incomoda. Mas é a partir dela que desejo expandir ações, dançares, métodos, estéticas-éticas e, quiçá, epistemes. As arrebatadoras vivências e experiências em ensino-pesquisa-extensão e criação artística que tive a oportunidade de sentir-agir-viver em solo sergipano me fizeram ponderar tudo que fora dito.

Ensinando para transgredir, segundo as buscas de práticas de liberdade de *bell hooks* e Paulo Freire. Reforçando o que eu mesmo buscava e acreditava.



Imagem 243. Guloseimas do Mercado. Foto: Disponível em: <https://misscheck-in.com/2011/06/12/guloseimas-do-mercado-aracaju-se/> Acessado: 2020.

No exercício de educar para a vida, o pensamento africano mantém como tradição as histórias míticas, que podem ser consideradas como práticas educacionais que chamam a atenção para princípios e valores que vão inserir a criança ou o jovem na história da comunidade e na grande história da vida. (MACHADO, Vanda, s/d, p.03)

Vale reforçar que uma educação afrodiaspórica apoiada em paradigmas africanos só tem a ganhar ao se apoiar nas mitologias negras

A criança compreende melhor a problematização contextualizada. Por que desperdiçar o tempo com exposição sistemática de regras, princípios, com explicações e comentários? O mito estrutura, revela e exhibe algo que é capaz de enfeixar todo um conjunto de valores. O mito é uma história-síntese que, com uma seqüência de imagens condensa várias idéias distintas, eventualmente até contrastantes. O mito apresenta uma intensidade dramática que essas imagens ou seqüência de imagens vêm associar-se a uma forte carga emocional. Com a atenção que é dada a cada ação exemplar, o comportamento que seria o obrigatório transforma-se no desejável. O que, de outra forma, não passaria de uma limitação incômoda passa a fazer sentido como o ideal, um enredo de transformação e criatividade. (MACHADO, Vanda, s/d, p. 07)

Por fim, minha última orientação de trabalho de conclusão de curso cujo texto final foi intitulado: *“Preta Sinhá, Preto Sinhô: Processo de criação e aprendizados sobre identidade e ancestralidade na Dança*; minuciosamente escrito por Sheila Karine Lima, me ensinou uma vez mais a ter atenção, cuidado, respeito quando se trabalha com potências ancestrais. Me ensinou não só a seguir pedindo licença, mas a AGRADECER mais e mais.

Neste sentido, dentro do Curso de Licenciatura em Dança da UFS reencontrei o sabor e prazer pela licenciatura em Dança ao revisitar a literatura específica e subvertê-la com autoras e autoras(es) antirracistas, decoloniais, feministas, sustentáculos de processos de ensinagem emancipatórios e politicamente engajados. Pude olhar com carinho e valorização a trajetória tortuosa que me levou até o mangue. Estou convencida que tive o privilégio de experimentar, vivenciar e apresentar as Danças, solos e metodologias de aulas prático-teóricas da maneira que acredito e confio.

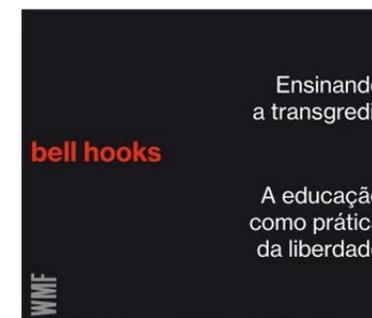


Imagem 244. Capa do Livro citado na página anterior. Foto: disponível [online](#).



Imagem 245. Convite da defesa de TCC de Sheila Karina. 2018. Foto: acervo pessoal da autora.

Iroko,

Orixá que direciona

o início e

fim de

TODO

ciclo

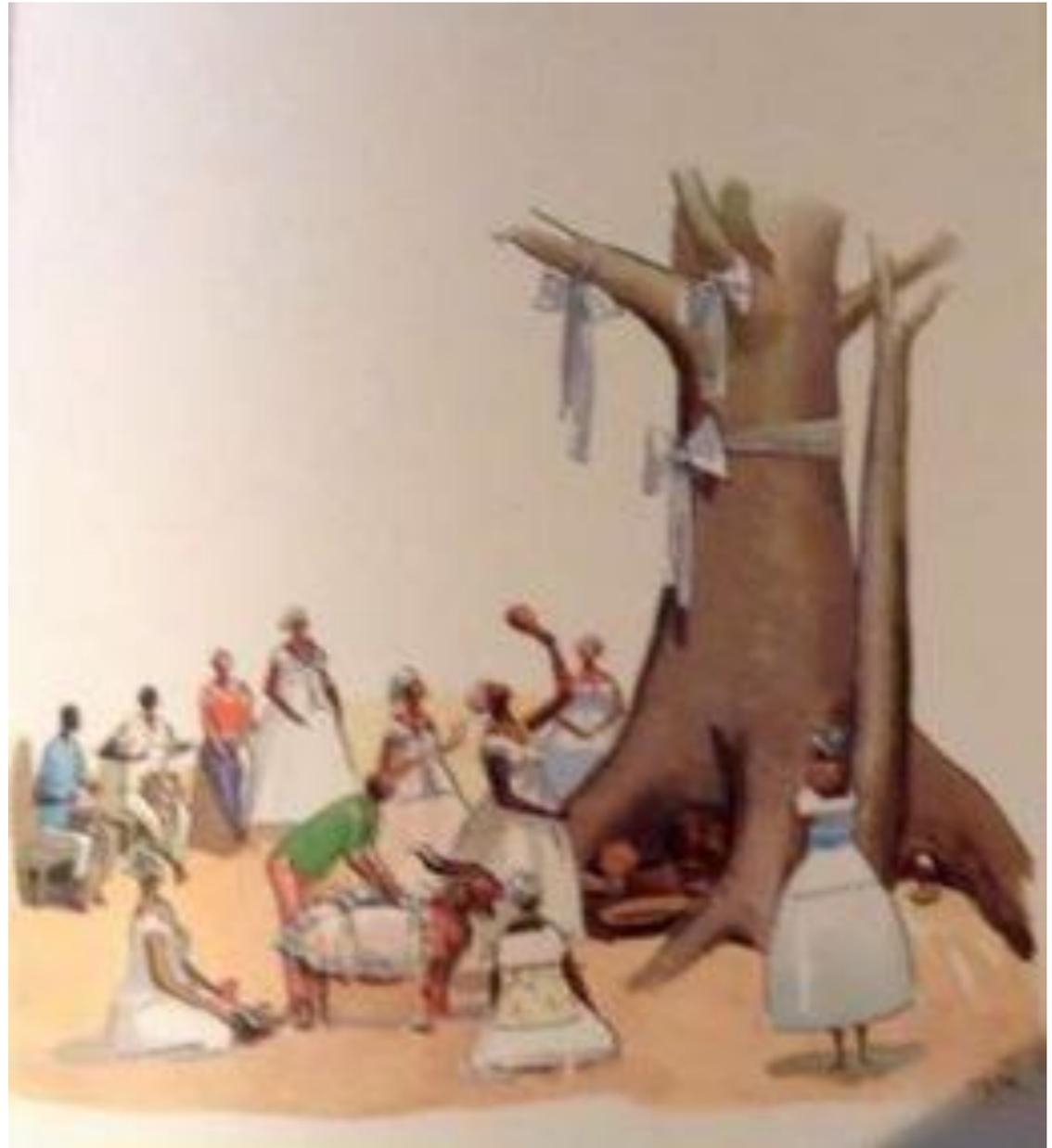


Imagem 246. Iroko. Disponível em: www.zeliagattai.org.br

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Organograma de Encerramento. Considerações Finais.

Por

atenção à

Futuridade...



Imagem 247. **VÔ JOSÉ DUGA DAS NEVES VILAÇA.** Foto: Acervo da família Serzedello Vilaça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS _ Por uma atenção à futuridade

Quais são as possíveis conclusões de um texto tão multifacetado?

Será que os objetivos foram alcançados?

O objeto, ou, os objetos foram evidenciados e devidamente explorados?

Os debates teóricos e prático-teóricos apresentaram densidade suficiente para identificar essa dissertação como produto de um mestrado acadêmico, diferenciando-o de um mestrado profissional?

A Dança, o corpo-crítico-criativo-compositor de conhecimento, foi protagonista do texto, tanto quanto, o longo escopo teórico apresentado?

O embate didático-metodológico que buscava colocar em xeque, eurocentrismos e epistemicídios, conseguiu contribuir com as pesquisas afrorreferenciadas do/no Brasil?

Guardiões e guardiãs da memória irão acessar, apreender, sentir esse trabalho, assim como, supostamente o fará, a comunidade acadêmica?

Essas e muitas outras questões orbitam meu corpo, antes, durante e depois da defesa deste texto.

Como conclusão desejo evidenciar que este exercício dissertativo denominado: **“Linhas de Força”**: **Danças ‘gingibreiros’ reterritorializados pela afrocentricidade**; foi um exercício de exposição da compreensão de que as est-éticas do povo são potência motriz de processos de ensinagem multirreferenciados pluriversais e afrocentrados, além de ressaltar que sistematizar pode colaborar na divulgação do saber de uma comunidade científica, sem contudo engessar o que se produz. Como disse prof. Henrique Cunha (2015, s/p), foi feito um exercício de “dar a saber” o que conheço.

Ratificando, também, que aos me ocupar da reterritorialização a partir da Afrocentricidade (ASANTE, 1989) abordando-a como munição, confere e atesta a importância de fazer o “caminho de



Imagem 248. Cartaz Linha de Força, 2016. Arte: Yuri Cirulo, Aracaju/SE. Foto: acervo pessoal da autora.



Imagem 249. Tia Efigênia Catarino. Liderança do Grupo Afro Ganga Zumba. Foto: acervo do grupo Gengibre.

volta” e analisar com as ferramentas emancipatórias que temos atualmente dentro da diversa comunidade científica popular-erudita-negra. Sem, contudo, condenar falhas do passado gengibreiro, mas contextualizá-lo e catapultar os avanços, ressignificação e transformações necessárias/possíveis.

Nota-se que escolhermos, política e conceitualmente, a oralitura como um valor, um saber a ser perseguido pelos intérpretes-criadores(as) em construção, foi importante apresentá-la apontando sua complexidade extra-vocal e narrativo-vocábula, referente não apenas à voz, mas ao corpo que também é voz, e, à voz que também produz conhecimento narrativo.

Buscando combinações de sentidos, percepções, histórias, vivências, memórias, sentimentos e sensações que pudessem gerar tons, inspirações, cenas, roteiros. Produtos e pretextos com os quais as intérpretes-criadoras dos grupos citados, assim como as(os) discentes das disciplinas conseguiriam adentrar os ensaios-laboratórios-investigativos de movimento/dança realizados nos territórios sagrados das tradições e, nas salas de ensaio. Além de considerar as tradições, manifestações e/ou epistemes populares como combustíveis (pretextos, estímulos) para as oficinas de Dança (“corpo e ancestralidade” ou “ancestralidade e resistência”) a serem compartilhadas com pessoas da comunidade universitária e circunvizinha que desejassem dançar e criar dança a partir de suas próprias lembranças.

Viver, conviver, estar em busca de confundir território-corpo, com território-campo (“campo” remete a: quilombo, roça, festa, rito, manifestação) explicita uma forma radical dos povos originários, e aqui, indico principalmente, povos afrodiaspóricos de ancestralmente viverem a noção de presente. Noção plural que conjuga passado e futuridade (espaço-tempo, real-virtual) em que as(os) agentes de conhecimento atuam em dinâmicas de multiações (dançar, cantar, louvar, lavrar, ritualizar, trabalhar, cuidar do outro e de si) sem a compartimentalização extrema, especializante e, por vezes, reducionista tão aclamada no ocidente moderno e contemporâneo.

Dessa forma, os momentos de convívio com as(os) parceiros artistas populares enraizados e



Imagem 250. **Tia Efigênia e Aline Serze.**
Encontro Moringa, 2009. Foto: acervo do grupo.

territorializados nos mares de morros mineiros, no sertão e litoral sergipanos, não eram meras coletas de dados, entrevistas e/ou, registro de fotos ou mesmo, coleta de gestos para cenas a serem dançadas, nota-se que tratava-se de um mergulho profundo para sentir, para buscar significados e conviver/apreender tudo que narram aqueles *corpus* sujeitos da pesquisa, guardiãs de mistérios e epistemes.

Os dançares gengibreiros, apresentavam, por exigência implícita ou explícita dos(as) guardiãs, forte agenda contra-hegemônica e buscavam ficção e encantamento “nos modos de enunciação” incorporados nos ritos e em seu protagonistas.

Desta forma, mesmo, por vezes, lançando mão de autores homens e europeus como *Deleuze* e *Gatarri*, havia uma febril empreitada em busca de referenciais que de fato dialogassem com a sensação do vento no rosto, com a sonoridade arrebatadora da voz soprano de Tia Efigênia no altar da Missa Conga, que ressoasse em harmônica vibração com o sentir as mãos no riacho de Espera Feliz que mineiramente conduzia o movimento dançado. Buscava-se mesmo que sem o título o combate ao epistemicídio¹, e, como relatei, nos últimos anos este *front* anti-monocultural (anti-mociências, anti-monoepistemes) passou a exigir autoavaliação, sendo urgente enegreder, afrocentrar, ser antirracista e convocar mais aliados.

Ora, a roça, os terreiros, as feijoadas, ou seja, as comunidades a frente de todo seu patrimônio material e imaterial, nos ensinaram que seus fazeres disputavam poder. Assim, o *modus operandi* das parceiras ativistas populares estavam em constante combate, resistência e disputa de poder com o mundo e os nossos dançares estavam em combate, resistência e disputa com a universidade e a cena artística. Assim como aprendi no TEIA, o exercício de auto-organização em um fluxo nada confortável que dança entre desorganização e reorganização, avaliação e reavaliação foram necessários.

E, sim! Como afirma Ailton Krenak, estamos e, Guerra.



Imagem 251. **Almoço durante Encontro Moringa**, Em destaque: Nathalia Oliveira; Talita Tiengo e Carla Ávila. 2009. Foto: acervo do grupo.

¹ C.f. CARNEIRO, 2005; TORRES, 2010; RAMOSE, 2011; NOGUERA, 2014; e, VILAÇA, 2016.

Retomo que foi a crença na possibilidade de perceber e apreender com afeto e cuidado os territórios-terra e territórios-corpo *d'onde* nascem o arcabouço simbólico e epistêmico das manifestações culturais negras e seus agentes, para além do desconforto diante do violento epistemicídio contínuo na história ocidental da educação formal, que mostrou a pertinência em convocar a Afrocentricidade para apoiar nas conexões ancestralidade, oralitura, epistemologia e nas críticas no que tange ao respeito étnico-racial nos fazeres artístico-ficcionais.

Nos laboratórios o corpo se desdobra em memórias avassaladoras, poéticas e subjetivas. Corpo Bicho, Corpo Ancestral, Etéreo. E a infância, ah [suspiros]. Quanta dor há na infância, quantas delícias, mistérios, recriações. Quantos gestos e sentimentos ao caminhar/dançar em direção à meninice. Pular corda, passar horas na balança, embelezar as bonecas e cantar, cantar, cantar-dançar pelas calçadas da chácara. Como foi custoso ser ‘peixe vivo’ e “resistir ao esquecimento da infância”, durante os longos experimentos *gingibreiros*. (NOGUERA, 2018, p. 627)

Uma vez mais:

E, se caso, tais parâmetros conceituais e metodológicos fossem sistematizados, isso bastaria para garantir respeito às culturas populares, efetivação de vivências de ensinagem contra-hegemônicas, e composição de processos artísticas antirracistas em combate ao epistemicídio? Ora, como enfrentar o epistemicídio de maneira sistemática? Como valorizar, pesquisar e ressignificar as culturas populares sem engessá-las em padrões antiquados? Sem datá-las em folclorismos subalternizantes e eurocêntricos? Como potencializar processos de autoconhecimento e valorização da ancestralidade dentro da Universidade?

Ora, “[...]reinventar em terras alheias” foi a resposta do prof. Dr. Eduardo Oliveira. Espero ter dado indícios para tentativas coletivas de respostas e, indícios para (re)formulação de tantas



Imagem 252. Carla Ávila e sua Alfaia. Encontro Moringa. Foto: acervo do grupo.



Imagem 253. Café com Broa. Café com cuscuz. Disciplina Introd. Metodologia científica. UFS. Foto: acervo da autora.

outras perguntas possíveis.

Esta dissertação foi espaço de relembrar que é a partir do corpo/*corpus*, do território corpo, negro diaspórico que devemos/deveríamos construir as metodologias gengibreiras submetendo-as as epistemes que constituem os fazeres das manifestações populares que tanto nos encantam e encantaram. “Nos volejos do corpo”, como diria Leda Martins, “como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos” (MARTINS, 2003, p. 77). Acreditando que o fazer que herdei, que herdamos harmoniza-se com a ideia de que: “Uma das possibilidades do método, em ciências sociais, é a de fazer emergir as tecnologias do imaginário, ou seja, os dispositivos de construção do patrimônio imagético-simbólico-espiritual mobilizador e produtor de sentido”. (SILVA, 2001, p. 45)

É/foi belíssimo lembrar que aproximar ancestralidade e epistemologia é ratificar a afirmação do professor Oliveira (2007, p. 280), na qual se lê: “A sabedoria é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra – da experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo.”

Considero que nestes anos de caminhada fui aprendendo diariamente que para a composição do gesto dançado, estético/ético que pretende-se emancipador, autoreflexivo, impregnado de memórias, portal que des-cobre ancestralidades, autoestima e que consegue cenicamente ampliar o diálogo e indissociabilidade entre ensino, pesquisa, extensão e criação artística, é necessário calma, tempo, vida e, atenção ao fato de que o conhecimento não se encerra, é dinâmico feito a vida. Faz parte das “genealogias ritualísticas que carregamos como seres humanos”. (SANTOS, Inaicyra, 2017, p. 105)

Revi Gengibre e revisitei minha história, estando próxima ao esforço de “saber de si” tão caro à Afrocentricidade e enunciado pela sábias palavras de Vanda Machado (p. 166) em terras brasileiras.

O risco, o imprevisto, improvisado, devem ser encarados com paciência, tranquilidade e como parte da concepção método-epistêmica. Características de uma pedagogia em dinâmica correlata à



Imagem 254. **Duga em cortejo.** 2009.
Foto: Reyner Araújo.

imprevisibilidade do começar a tecer, compor uma árvore genealógica. “Vamos, aos poucos, encontrando os fios emaranhados da nossa origem, se ele nos levará para um caminho conhecido, para um novo caminho e que sensações trarão, não sabemos, é preciso caminhar”. (RODRIGUES, Bianca, 2013, p. 22)

Espero ter podido neste texto ampliar as discussões, análises e traduções dentro do paradigma da Afrocentricidade e do campo da literatura sócio-racial-política negra brasileira que a partir dos anos 70 do século XX, vem crescendo com Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz do Nascimento, e atualmente com Nilma Lino Gomes, Kabengele Munanga, Amauri Pereira, Silvio de Almeida, Kassandra Muniz, Djamila Ribeiro, entre outras.

Apontaando que a Afrocentricidade em estratégias políticas, a pluriversidade de vocabulários, conteúdos, saberes e agentes associada ao aquilombamento com a força da retomada do fortalecimento comunitário e criação/ampliação de redes de relacionamento, contatos, é sim, algo que vem acontecendo e se deu nos processos citados.

Processos gengibreiros e pessoais que remontam à história de resistência negra nacional. A saber: busca por liberdade e abolição (século XIX), investimentos e fé na possível promoção da igualdade racial (anos 60, 70), questionamento da abolição (anos 80), construção do mito Zumbi (anos 80, Marcha 1995), valorização dos Quilombos (anos 90 em diante) e hoje uma maior atenção ao empoderamento, ao “caminho de volta” e às práticas antirracistas.

Ampliando, também, os estudos de *Corpo e Ancestralidade*, dando um forte abraço na Dra. Inacyra Falcão dos Santos e na querida mestra Dra. Carla Ávila. Compreendendo com maior vivacidade os caminhos para construção de obras artísticas que enaltecem o “elo entre a tradição e a contemporaneidade” (ÁVILA, Carla, 2006).

Por fim, enauteço tudo que aprendi, saboreei e senti descendo e subindo ladeira com o Congado,



Imagem 255. SANKOFA.
Foto: disponível online.

e, dançando, cantando, comendo e rindo com o *Grupo Afro Ganga Zumba* e concluo em coro com Carlos Rodrigues Brandão, que aos festejar negritudes com sincretismos, negociações ou não, estamos vivendo uma sabedoria prática das pessoas e comunidades, em que “as pessoas parece que estão se divertindo, mas fazem isso para não esquecer quem são” (BRANDÃO, 1984, p. 10)

Com compromisso de “fazer emergir as tecnologias do imaginário”, rodeadas de encantamentos, dinâmicas incríveis próprias da memória, transbordamento sensível e criticidade sob um paradigma afrocêntrico pluriverso, emancipatório.

Aprendendo que este movimento de *caminho de volta*, ao ser sustentado por nossos negros “passos que vem de longe”², proporcionam um importante movimento Sankofa³ de potência artística, educacional e transformadora pessoal e coletiva, infindamente aberto para novas passos, caminhadas, caminhos....

ASSUMO AQUI O COMPROMISSO DE:

No próximo estudo, na próxima entrega, daqui dez anos quando a coragem de expor corpo e alma voltarem à orbitar por esse corpo, tentarei aprofundar as *“Linhas de Força”* maternas. Em devoção e curiosidade matrilinear. Agindo em sinceras desculpas por reconhecer que mesmo tentando escapar de eurocentrismos limitantes, cai em sexismos, tanto restritivos, capitalistas e enganosos QUANTO engendrados E CAPAZES de facilitar o acesso às histórias masculinas, e assim silenciosamente me fizeram eleger a linhagem masculina para primeiro me estruturar. De certo que vó Duga não me deu escolha, se impôs no texto e colocou-se em seu lugar de mestra, matriarca, diretora geral de todo esse espetáculo da nossa (família) existência. Não me queixo de ter lá em 2008 começado a pesquisa através dos meus avôs e pai. Traço, apenas, o reconhecimento que uma vez mais, esta reexistente negra mulher, DUGA, resolveu tudo, para tudo e todxs. Assim como, CONFESSOR ser essa uma desgostosa análise do apagamento, e sistêmico silenciamento, das trajetórias, vitórias, estratégias, narrativas, escolhas, embates, conquistas, violências protagonizadas por corpos reconhecidos e autoidentificados como negros femininos e/ou não masculinos.

² “Nossos passos vem de longe” – C.f. WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux [en línea]*. Genève: Graduate Institute Publications, 2009.

³ Sankofa – Símbolo Adinkra da língua Akan.



Imagem 256. **Abraço de encerramento.** Encontro Moringa, 2009.
Foto: Acervo do grupo.

LAROIÊ, EXU!

*“A filosofia afroperspectivista não pode deixar
Exu de fora, qualquer evento precisa de sua
benção. Exu é o deus do acontecimento!”
(NOGUERA, 2011, p.09)*

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ADICHE, Chimamanda Ngozi. “The Danger of a Single Story”. TEDGlobal, jul. 2009. Disponível em: ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story Acessado em: 2019.
- ADOLFO, Amauri. **Redemoinho**. Apresentação: Willer Barbosa. Espera Feliz: Editoração José Lana, 2005.
- ALVES, L.C.F., MANCIO, A.B., BARBOSA, W.A., CARDOSO, I.M., JUCKSCH, I., COELHO, E.P., SANTOS, M.L. **Troca de Saberes: Flores das sombras da tecnologia**. TEIA/UFV, p. 11, Viçosa, 2011.
- ALVES, Rubem. **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1983.
- AMARAL, Rita. Para uma antropologia da festa: questões metodológico-organizativas do campo festivo brasileiro. In: PEREZ, L. F.; AMARAL, L.; MESQUITA, W. **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. p. 67-86.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular?** Coleção Primeiros Passos. Editora Brasiliense, 1990.
- ARAÚJO, Janaína Elizabete Silva. “**Mãe de riba**” **persona-eu**: Processo de composição solística inspirado em ancestralidades e reconhecimentos Fulni-ô. TCC. Sergipe: UFS, 2018. (Orientação: Ms. Aline Serzedello Vilaça)
- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity: The Theory of Social Change**. Buffalo: Amulefi Publishing Co., 1980.
- ASANTE, Molefi Kete. **The Afrocentric Idea**: Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- ASANTE, Molefi K. The Ideological Significance of Afrocentricity in Intercultural Communication. In: ASANTE; et al. **The Global intercommunication reader**. New York: Routledge, 2008.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade:** uma abordagem epistemológica inovadora. Tradução de Carlos Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter heranças:** do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter-heranças:** matrizes de Corpo e Ancestralidade e seus desdobramentos rizomáticos. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyr Falcão dos; Et.al. Rituais e linguagens da cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade. Org: Gustavo Côrtes; Inaicyr Falcão dos Santos, Mariana Baruco Machado Andraus. Curitiba, PR: CRV, 2012. p. 165- 180.

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. Ancestralidade ameríndia e afro-brasileira na formação estética em artes cênicas no Brasil: fruições para o processo de criação em dança e teatro na cena contemporânea brasileira. In: OLIVARES, Leticia; PEREIRA, Sayonara. (Org.) **Trajetórias em construção:** escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. 1.ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias:** cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira. São Paulo: USP, 2018. Tese de Doutorado. (Orientação: Dra. Sayonara Pereira)

BARBOSA, Willer Araújo et al. Programa Teia. **Agriculturas** • v. 10 - n. 3 • setembro de 2013.

BENEVIDES, Lourdisnete Silva, 1962. **A Louvação das prostitutas do Jacuípe ao glorioso São Roque** / Loudisnete Silva Benevides; orientação de Suzana Maria Coelho Martins. - Salvador: L. S. Benevides, 2003.

BETTO, Frei. **Alteridade.** 2010. Disponível em: <https://www.freibetto.org/index.php/artigos/14-artigos/24-alteridade> Acessado em: 2019.

BETTO, Frei. **Alteridade, subjetividade e generosidade.** 2011. Disponível em: http://sociologando.com.br/download/1ano_Sociologia-apost_4.pdf Acessado em: 2019.

BIÃO, Armindo. **Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos.** Salvador, 2008. Disponível em: http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/etnocologia1.pdf#page=33 Acessado em: Março de 2017.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore?** 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos).

BUBNIAK, José Luis. A experiência vivida de Frantz Fanon: a voz ensaística em *Pele negra, máscaras brancas*. In: MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (Org.). **Atas do III Simpósio Internacional de Literatura Negra ibero-americana** [livro eletrônico]. Curitiba: UFPR/SCHLA, 2017.

BURITY, Joanildo A. **Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares.** DP&A Editora, 2002.

CARDOSO, Jaqueline Teodora Alves. O tempo espiralar na narrativa de Orlanda Amarílis. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, n. 18, p. 79-87, 2011.

CASTRO, Mônica Messias. GONÇALVES, Carmen. O papel da mulher na construção da comunidade do Quilombo Urbano do bairro de Fátima município de Ponte Nova: um resgate histórico-cultural da africanidade local. In: MENEZES, Aline; GONÇALVES, Clézio; MUNIZ, Kassandra (Org.). **Africanidades: práticas sociais e pedagógicas.** Curitiba, PR: Brazil Publishing, 2017. p. 326- 377.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em Perspectiva**, 15(2) 2001. p. 28-35.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros Castro. Sobre rituais e performances: visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol.21(1): 99-127, 2010.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O Poder do Mito: Os primeiros contadores de histórias.** Ep 03 California: Apostoph S Productions, 1988.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v.8, nº 16, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Marilena. **Convite à filosofia.** Ática, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Discurso competente: cultura e democracia.** São Paulo: Cortez, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. 2.ed. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009. (Coleção Cultura é o que?)

CHAUÍ, Marilena. Cultura do povo e autoritarismo das elites. **Em Aberto**, v. 1, n. 11, 2011.

COELHO, Marco Antônio Tavares; KRENAK, Ailton. Genocídio e resgate dos "Botocudo". **estudos avançados**, v. 23, n. 65, p. 193-204, 2009.

COMPARATO, Fábio Konder. Variações sobre o conceito de povo no regime democrático. **Estudos Avançados**, v. 11, n. 31, p. 211-222, 1997.

COUCEIRO, Sylvia Costa. Os desafios da história cultural. In: BURITY, Joanildo A. **Cultura e Identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

CTA. Valorização popular: Dissertação de Mestrado da UFRV traz Farinhada e Mestre Boi como protagonistas, 17.08.2018. Disponível em: <http://ctazm.org.br/noticias/valorizacao-popular-dissertacao-de-mestrado-da-ufv-traz-farinhada-e-mestre-boi-como-protagonistas-569?fbclid=IwAR0hkFJkOBaR6NpCp98gflWAsqwAY1p6Dn4qpJLTiTZSsv0txUCrsgHCYZM> Acessado em: 2018.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyr Falcão dos; Et.al. **Rituais e linguagens da cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade**. Org: Gustavo Côrtes; Inaicyr Falcão dos Santos, Mariana Baruco Machado Andraus. Curitiba, PR: CRV, 2012.

DAMATTA, Roberto. Cap. II. Carnaval em múltiplos planos. In: DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades** 2 ed. Autêntica, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

DOMINGUES, Petrônio. A cor na ribalta. **Ciência e Cultura**, v. 63, n. 1, p. 52-55, 2011.

ELÍADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e pareanças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FENELON, Déa Ribeiro. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo? **História & Perspectivas**, Uberlândia (40): 27-51, jan.jun, 2009.

FERNANDES, Ciane; BAUSCH, Pina. **O Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

FERRAZ, Fernando MC. Rede Terreiro: pluralidades na dança negra contemporânea. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 33, 2013.

FINCH III, Charles S.; NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abordagem Afrocentrada, história e evolução. In: NASCIMENTO, Elisa. (Org.) **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. **A interpretação das culturas**, v. 1, p. 3-21, 1989.

GONÇALVES, Débora Ribeiro et al. **“Café com Agroecologia”**: roda de conversa, saberes e sabores. *Cadernos de Agroecologia*, v. 13, n. 1, 2018.

HALBWACHS, Maurice. 1945. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoção. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** (ML Appy e DMR F da Silva, trad). Rio de Janeiro: Vozes.(Trabalho original publicado em 1961), 2000.

KAPHAGAWANI, Didier N; MALHERBE, Jeanette G. African epistemology. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 219-229. Tradução para uso didático por Marcos Rodrigues.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura uma conceito antropológico**. 15ª ed. 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O campo da antropologia. In: LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural Dois**, v. 4, 1973.

LOPES, Leandro Souza et al. **Troca de saberes: vivenciando metodologias participativas para a construção dos saberes agroecológicos**. *Cadernos de Agroecologia - Resumos do VIII Congresso Brasileiro de Agroecologia – Porto Alegre/RS*, v. 8, n. 2, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Trad. Rute Costa. Portugal: Orfeu Negro, 2012.

LUCHETE, Felipe. **Guardiões da Memória**: Possibilidades e Experiências do Projeto Extensionista Realizado pelo Programa Gengibre. Artigo científico. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. O rigor fecundo: a etnopesquisa crítica como analítica sensível e rigorosa do processo educativo. **Revista entreideias: educação, cultura e sociedade**, v. 5, n. 4, 2000.

MACHADO, Lara Rodrigues et al. **O jogo da construção poética**: processo criativo em dança. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (tese), 2008. Orientadora: Inaicyra Falcão dos Santos.

MACHADO, Vanda. Mitos Afro-brasileiros vivências educacionais. **SECULT. Lei**, v. 10, n. 03, 2009. Disponível em: <http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos/mitos.pdf> Acessado em: 2019.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTINS, Leda Maria. O feminino corpo da negrura. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 4, p. 111-121, 1996.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. **Brasil afro-brasileiro**, v. 2, p. 61-86, 2000.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS Jr., Joaquim. **Como escrever trabalhos de conclusão de curso**: instruções para planejar e montar, desenvolver, concluir, redigir e apresentar trabalhos monográficos e artigos. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MAZAMA, Ama. A Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2010.

MINAYO, Maria Cecília de S. (org.) **Pesquisa social: Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIRANDA, Victor Bacelete. TODO O PODER EMANA DO POVO, MAS QUAL POVO? **Direito UNIFACS–Debate Virtual**, n. 181, 2015.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. **Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura**, 2003.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Lugar comum**, v. 19, n. 20, p. 15-26, 2004.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. (tese) Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007.

OLIVEIRA, Acácia Batista; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. GRUPO PARAFOLCLÓRICO DA UFRN: configurar (ações) estéticas em diálogo com a tradição popular. **MORINGA-Artes do Espetáculo**, v. 1, n. 2, 2010.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora gráfica Popular, 2017.

OLIVEIRA, Felipe Luchete; FRAGA, Kátia. **Livro-reportagem “Guardiões da Memória: Lembranças de Congados”**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVI Prêmio Expocom 2009 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. **Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade:** análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do balé folclórico da Bahia e do grupo Grial de dança. Tese (doutorado). Campinas: Unicamp, 2009. (orientadora: Inaicyra Falcão dos Santos),

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Editora Nova Fronteira, 1982.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo et al. **O mundo negro:** sócio-antropologia da reafrikanização em Salvador. 2003.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia, manifesto. **Théâtre-Public**, v. 123, p. 46-48, 1995.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** Ilustração de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Xangô, o Trovão:** outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos. Ilustração de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista estudos históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Bianca Bazzo. A composição em dança na vertente da memória e da benzeção. Anais: **ABRACE**, 2012. <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2012-4.pdf> Acessado em: Março de 2017.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Reedição 2005)

RUIZ, Agustín González. **Porque é científica a ciência?** A ciência à luz da filosofia. Trad. José Roberto. Coleção Descubri a Ciência. EMSE EDAPP, S. L., 2016.

SANTOS, Adailton. **A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas.** SciELO-EDUFBA, 2012.

SANTOS, Boaventura. **Reconhecer para libertar:** os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Civilização brasileira, 2003.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. AYÁN, UMA POÉTICA INTERTEXTUAL. In: LUZ, Narcimária (Org.). **Pluralidade Cultural e Educação**. Secretaria da Educação e Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, Salvador, 1996. Disponível em: <https://terreirodegrios.wordpress.com/2019/04/14/ayan-uma-poetica-intertextual-por-inaicyra-falcao/> Acessado em: 2019.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 2ª ed., São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Luis Carlos. **Ancestralidade e liberdade**: Em torno de uma filosofia africana no Brasil. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 48-61.

SANTOS, Luis Carlos. **Justiça como ancestralidade**: em torno de uma filosofia da educação brasileira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014. (dissertação, Orientadora: Dra. Teresinha Fróes Burnham; Co-orientador: Eduardo David de Oliveira)

SANTOS, Milton. Da cultura à indústria cultural. In: **O país distorcido**: o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2002.

SEGATO, Rita Laura. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. **Anuário Antropológico/88**, Editora Universidade de Brasília, 1991. p. 81-94.

SILVA, Luciane da et al. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica** Germaine Acogny. 2017.

SILVA, Maria Gabriela Almeida. **“Terra preta”**: processo de criação em dança contemporânea em diálogo com as matrizes afro-brasileiras. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2009.

SILVEIRA, Priscila Resende. **Tecendo saberes no TEIA/UFV**: práxis e extensão universitária. Dissertação (mestrado); Universidade Federal de Viçosa/MG, 2014.

SILVA, Renata de Lima. **Encruzilhadas**: por uma dança brasileira contemporânea. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyrá Falcão dos; Et.al. **Rituais e linguagens da cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade**. Org: Gustavo Côrtes; Inaicyrá Falcão dos Santos, Mariana Baruco Machado Andraus. Curitiba, PR: CRV, 2012. p. 93- 117.

SILVA, Wallace Lopes (org.). **Sambo, logo penso:** afroperspectivas filosóficas para pensar o samba. 1 ed. Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015. 208p.

SOUZA, Kelma F de. Beltrão. O consumo do espetáculo: reflexões iniciais sobre parafolclóricos de maracatu-nação ou de baque-virado. São Leopoldo: **UNIrevista**, v. 1, n. 3, 2006.

TRIVELATO, Ananda Deva Assis. **O resgate da memória através da dança do grupo afro Ganga Zumba**, Ponte Nova-MG: Estudo de caso. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2008.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VILAÇA, Aline Serzedello et al. Terra-Preta: Memória, Ancestralidade e Dança-Teatro. **VII Simpósio de Integração Acadêmica do Departamento de Artes e Humanidades, UFV**, 2009. Disponível em: https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt2/aline.pdf Acessado em: Março de 2017.

VILAÇA, Aline Serzedello. **“Diz!!! Jazz é Dança”:** estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. Rio de Janeiro: CEFET, 2016. (dissertação; Orientadora: Dra. Elisângela de Jesus Santos).

VON SIMSON, O.R.M. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do centro de memória da Unicamp. In: FARIA FILHO, L.M. (Org). **Arquivos, Fontes e Novas Tecnologias:** questões para a história da educação. São Paulo: Autores Associados, 2000. Disponível em: <<http://lite.fae.unicamp.br/revista/vonsimson.html>>. Acesso em: 10 ago. 2008.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento:** o exemplo do Centro de Memória da UNICAMP. 12 jul. 2006.

Referência Áudio-visual

Professora Marilena Chauí explica quem é a Classe Média. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Rf5o3aHOI0> Acessado em: 2017.

Marilena Chauí sobre a classe média. Palestra proferida em 28 de agosto de 2012 na USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RbBPVPybpY> Acessado em: 2017.

APÊNDICE

Transcrição do vídeo:

Professora Marilena Chauí explica quem é a Classe Média. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Rf5o3aHO10> Acessado em: 2017.

“[...] acontece que: entre uma classe e a outra, existe uma classe intermediária, ela não tem a propriedade privada dos meios de produção. Ela não vende a sua força de trabalho, essa classe que está no meio ela é proprietária. Ela é proprietária de bens móveis e de bens imóveis. E ela se acomoda nas burocracias do estado, nas burocracias das empresas e nas profissões liberais, então são: os pequenos agricultores, e os funcionários públicos e, essa camada que não tem a propriedade privada dos meios de produção e nem vende a força de trabalho para o capital, ela não se define pela escolaridade, pela renda, pelo consumo, no sistema da propriedade, ela é a pequena proprietária, a funcionária pública e o profissional liberal. Então bom, porque eu digo que no Brasil não cresceu uma classe média, fizeram surgir toda uma camada nova de trabalhadores que não se insere na forma tradicional fordista mas que se insere sobretudo no setor de serviços, mas essa presença no setor de serviços, eles não são classe média porque eles não estão na indústria, é por isso que eles são trabalhadores, são trabalhadores porque operam, eles são trabalhadores porque os serviços que eles realizam aumentam o capital. Ora, essa definição de que não existe uma nova classe média, superficiais que eu mostrei, no Brasil, e que não dispõem dos referenciais de organização, os sindicatos, a planta fabril, não dispõe disso, ela está fragmentada, porque o neoliberalismo fragmentou toda a classe trabalhadora. Então ela é nova ela é arrebanhada por uma ideologia neoliberal de classe média que é a seguinte: essa ideologia afirma que cada indivíduo quando ele nasce, ele é um investimento, ele é, ele está destinado a ser uma pequena empresa que deve dar lucro [...] o que os neoliberais chamam de, o capital humano. Então essa nova classe trabalhadora dividida, fragmentada, sem expressão política dela própria, ela é arrebanhada, ela é engolida pela ideologia. Ideologia do empreendedorismo, ideologia da prosperidade do fundamentalismo evangélico, e esta ligada sobretudo E, o que caracteriza a classe média, na verdade sobrou muito pouco da classe média, ele é um trabalhador, ele é mais um profissional liberal, ele virou trabalhador [...] é falta de pensamento. Ele acha que ele é uma classe média nova, próspera, tem um negócio no apartamento dele que chama varanda gourmet [risos]. Sem expressão pública, foi a classe trabalhador, até os profissionais liberais que foram parar dentro das empresas. Porque os ‘cozinhas’ não percebem, eles não sabem quem eles são. O que a classe média sonha? Ela sonha em virar burguesa. Para ser burguês você precisa ter não tem a propriedade privada dos meios de produção.

LISTA DE IMAGENS (Fotos)

Nº	Descrição e Fonte	Pág.
01.	Dissertação dedicada à José das Neves Vilaça (Seu Zé Duga; meu amado avô). Santinho de Passagem. Foto: acervo pessoal da autora.	
02	Amigos(as) e Famílias Serzedello, Vilaça, Teodósio e dos Anjos reunidas. Rio Claro/SP. 2015. Foto: acervo pessoal da autora.	
03	Aline Vilaça com aprox.. 03 anos dançando sob atenta observação de seu pai, Valdir Vilaça. Foto: acervo da autora.	19
04	Aline Vilaça e Liz Vilaça. Foto: Melato.	19
05	Aline Vilaça. Foto: acervo da autora.	19
06	Lélia Serzedello e Valdir Vilaça. Dia 30 de dezembro de 1988. Foto: álbum de casamento, acervo da autora.	20
07	Solo “Linha de Força”, Cachoeira/BA 2018. Foto: Doger	22
08	Carla Ávila e Aline SerzeVilaça(eu). Foto: Revista Contemporâneos . Disponível em: www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/carla.pdf Acessado em: 2019.	29
09	Logo do Grupo Afro Ganga Zumba. Foto: <i>site</i> FOMENE.	30
10	“Promessa dela. Promessa Nossa!!!” Aparecida do Norte/SP. 2019. Foto: acervo pessoal da autora.	31
11	“Promessa dele. Promessa Nossa!!!” Aparecida do Norte/SP. 2019. Foto: acervo pessoal da autora.	32
12	Aline Vilaça e Zé Duga Vilaça. Batizado em Aparecida do Norte. (aprox. 1990). Foto: acervo pessoal da autora.	32
13	Amália. Nohora. Mateus Aleluia . Aline Vilaça. Cachoeira/BA. 2018. Foto: acervo pessoal da autora.	35
14	Quero ouvir a liberdade ¹ . Foto: Roberta Monteiro (2009)	36
15	Solo Linha de Força . Imagem: Acervo pessoal da autora. Aprox. 2011.	39
16	Dona Quininha . Foto: Livro Africanias.	41
17	José das Neves Vilaça. Vô Zé Duga . Foto: Acervo pessoal da autora.	41
18	DUGA. “Diz que tinha um F” . Viçosa/MG, 2009. Foto: Reyner Araújo.	42
19	Molefi Kete Asante . (C.f., Afrocentricidade) Fonte: asante.net	45
20	Capa do Livro AFROCENTRICIDADE . Foto: amazon.com	45
21	Capa do livro “Corpo e Ancestralidade” de Inaicyra Falcão dos Santos (2006).	46

22	Dra. Inaicyra Falcão dos Santos; solo em Danças-Abrileiras	58
23	Dra. Inaicyra Falcão dos Santos; divulgação de shows	58
24	Dra. Inaicyra Falcão dos Santos; divulgação de shows	58
25	Dra. Inaicyra Falcão dos Santos; solo em Danças-Abrileiras	58
26	Dra. Inaicyra Falcão dos Santos; capa do livro publicado em inglês	58
27	Dona (Mãe) Quininha . Foto: Jornal de Ponte Nova.	59
28	Dra. Inaicyra Falcão e Mestre Didi . Foto: Arthur Ikissima/Unicamp.	59
29	Árvore genealógica. Foto: disponível <i>online</i> .	60
30	Prof. Dr. Eduardo Oliveira . Foto: www.filosofiapop.com	61
31	Dra. Oyeronke Oyewumi . Foto: apaonline.com	63
32	Dra. Leda Maria Martins . Foto: melaninadigital.com	63
33	Capa. MARTINS, Leda. Afrografias da Memória. São Paulo: Perspectiva, 1997. Foto: amazon.com	64
34	Congado de Airões. Apresentação no PVB da Universidade Federal de Viçosa. Foto: Paulo Sacramento.	64
35	Ilustração de Fabio Zimbres. Foto: Folha de São Paulo. Problematizações sobre o Iluminismo. C.f. HERBJORNSRUD, Dag. Os Africanos que propuseram ideias iluministas antes de Locke e Kant . Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1945398-os-africanos-que-propuseram-ideias-do-iluminismo-antes-de-locke-e-kant.shtml Acessado: 2019.	66
36	Caminhada Congadeira Ladeira acima. Local: Córrego do Meio. Foto: acervo do Programa TEIA.	67
37	Cada do livro: Kaphagawani. The African Philosophy Reader. 2002.	67
38	Reportagem com Prof. Dr. Marcos Seredello. Foto: disponível <i>online</i> .	71
39	Prof. Henrique Cunha Jr. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tr2Zp843b-M Acessado em: 2020.	79
40	Capa do livro. SERZEDELLO. Ciência e Verdade. 2019.	80
41	Monumento da Renascença Africana . Estátua em Bronze. Dakar/Senegal. Desenho: <i>Pierre Goudiaby Atepa</i>	81
42	PhD. Ama Mazama . Foto: liberalarts.temple.edu	82
43	Cheick Anta Diop . Foto: rfi.fr	83
44	Prof. Dr. Kabengele Munanga . Foto: USP.	84
45	Capa do livro: “ O ensino de Filosofia e a Lei 10.639 ” do prof. Dr. Renato Noguera. C.f. Importante referência para composição dessa dissertação.	86
46	Diáspora Africana . Foto: <i>news.emory.edu</i>	87
47	Imagens 47 e 48. Livro O Quilombismo de Abdias do Nascimento. Foto 47: (1980) editora Vozes. www.bibliotecagriot.blogspot.com Foto 48: (2019) editora Perspectiva www.loja.editoraperspectiva.com.br	89
48		

¹ Versão em português da canção principal do musical *Aida, da Broadway*. Composições e arranjos de *Elton Jones*.

49	Roscas sovadas mineiras. Festa do Congado de Cláudio/MG , 2019. Feitas pelas minhas tias-primas. Foto: Luis Carlos.	90
50	Recepção aos pés do fogão à lenha na casa da gengibreira Jaqueline Cardoso . Minas Gerais, 2016. Foto: acervo pessoal da autora.	91
51	Pão de Queijo. Em destaque Valdir Vilaça; Jussara Vilaça. Foto: Acervo pessoal da autora.	92
52	Baile na Roça; Espetáculo Terra Preta (2009). Em destaque Grupo Afro GangaZumba. Foto: Reyner Araújo.	95
53	Barro, Lama, Ancestralidade. Encontro Moringa 2012 . Foto: Roberta Monteiro.	
54	Tira a energia da t(T)erra. Ensaio espetáculo “Lava Pés” (2012) Foto: Roberta Monteiro.	99
55	Baobás em Madagascar. Foto: @Haroldo Costa/Época	100
56	Dra. Inaicyr Falcão. Disponível em: (SANTOS, Inaicyr, 2017, p. 112)	102
57	“Baobás apaixonados”. Foto: Haroldo Costa/Época	102
58	Abraço Baobá , RJ. 2016. Foto: acervo pessoal da autora.	104
59	A versão utilizada pela profa. Dra. Inaicyr Falcão era: PETERSON, A. Wilferd. A arte do pensamento criativo . Trad. Regina Amarante. 2ª ed., São Paulo, Best Seller, 1991.	106
60		
61	Capa da 4ª ed do Livro “ Corpo e Ancestralidade ”. Disponível: <i>online</i> .	107
62	Fricção das mãos. Em destaque, Bruna Tavares. <i>Encontro Moringa</i> , 2012. Foto: Roberta Monteiro.	109
63	Círculos Sagrados . Mediação Ananda Deva. <i>Durante Troca de Saberes</i> , TEIA, UFV, 2018. Foto: Acervo <i>Grupo Micorrizas</i> .	109
64	Encontro com Duga. Personagem de Carla Ávila no espetáculo “Terra Preta”, encontra minha Duga concreta diretamente ligada à minha bisavó Duga e dona Quininha na velhice. Foto: Reyner Araújo.	110
65	Duga transitando de persona quase-real à figura mítica narrada por Dona Quininha . Solo “Linha de Força”, Aracaju/SE. Foto: Jussara Tavares (2016)	111
66		
67		
68	Corpo-real entrelaçado com corpo-ritual com interfaces virtuais . Cena “Pó”, espetáculo “Terra Preta” 2009. Foto: Reyner Araújo.	111
69		
70		
71	Mãe Senhora .	112
72	Disponível em: https://jeitobaiano.wordpress.com/2010/03/31/mae-senhora-%E2%80%93-110-anos-do-nascimento/ Acessado: 2019.	
73		
74	Profa. Dra. Inaicyr Falcão. Disponível em: (SANTOS, Inaicyr, 2017, p. 102)	113
75	Conexão Terra/terra. Barro, Lama, Ancestralidade . Intérprete: Nara Córdoba. Ensaio-coreográfico “Lava Pés”; Gengibre, 2012. Foto: Roberta Monteiro.	115
76	Intérprete: Rafaella Grupioni. Duo “A Carne” , 2011. Foto: Ademar e Dani.	115

77	Congadeiros de São José do Triunfo. Conexão céu e terra. Cabeça Cauda. Coroa e Pés-raízes.	116
78	Capa do livro “Cultura Brasileira”. C.f. Dr. Alfredo Bosi	117
79	Jonatas Raine intérprete-pesquisador do Gengibre em 2009. Auxiliando no preparo de Angu durante o Encontro Moringa . Foto: acervo da autora	119
80	Dona Fia . Intérprete-criadora: Jaqueline Cardoso. Ensaio-coreográfico: “ <i>Lava Pés</i> ”, <i>Gengibre</i> , 2012. Foto: Roberta Monteiro	119
81	Preparação vocal. <i>Encontro Moringa</i> , 2012. Foto: Roberta Monteiro	119
82	Intérprete: Ronilse Oliveira. Cena de Performance do <i>Grupo Micorrizas</i> durante <i>Troca de Saberes</i> , Viçosa/MG, 2013. Direção: Ananda Deva. Orientação: Dra. Laura Pronsato. Foto: acervo pessoal da autora.	121
83	Laboratório individual. Intérprete: Janaína Araujo. Direção: Aline SerzeVilaça. Foto: acervo pessoal da intérprete In: ARAÚJO, Janaína , 2018, p.49.	123
84	Duo “ <i>A Carne</i> ”, 2011. Viçosa, MG. Foto: Ademar e Dani	124
85	Resistência corpo a corpo. Intérpretes: Sidney e Sheila, espetáculo “ <i>Caçujás</i> ”, <i>Aldeia Mangue</i> UFS, 2016. Foto: Amanda Cristina	125
86	Torção espiralar parcial . Durante solo “ <i>Fruta Estranha</i> ”, do espetáculo “ <i>Ella’s do Jazz</i> ”, da Cia JazzcomJazz. Viçosa/MG, 2011. Foto: Marcos Andersen	125
87	Crianças em Madagascar, etnia Sakalava. Foto: @Haroldo Costa/Época	126
88	Torção espiralar . Solo “ <i>Linha de Força</i> ”, Aracaju/SE, 2016. Foto: Jussara Tavares.	126
89	Prof. Dr. Renato Noguera . Foto: flinksampa.com.br	128
90	Ciranda, dança, canta e brinca . Encontro Moringa, 2009. Foto: acervo da autora	128
91	Nana & Nilo e o Tempo de Brincar . Foto: disponível online	128
92	Público em procissão, itinerância com a Duga . Espetáculo “Terra Preta”, 2009. Foto: Reyner Araújo	129
93	Árvore do Esquecimento . Intérprete: Aline SerzeVilaça. Aula laboratório na roça, Grupo Gengibre, 2009. Foto: acervo da autora	131
94	Duo “A Carne”, Grupo Gengibre 2011. Intérpretes-criadoras: Aline SerzeVilaça e Rafaella Grupioni. <i>Troca de Saberes</i> , Viçosa/MG. Foto: Denis Xavier.	135
95	Oficina Opressão e Resistência. Durante <i>Troca de Saberes</i> , Viçosa/MG, 2009. Foto: acervo da autora	136
96	Olhos nos Olhos . Aracaju/SE, 2017. Foto: acervo da autora	138
97	Cartaz oficina Corpo e Ancestralidade , 2012. Foto: acervo pessoal da autora	138
98	Oficina durante Encontro Moringa . Sítio próximo à Viçosa/MG, 2009. Foto: acervo da autora	139
99	Eu e o outro . Oficina durante Semana D Dança UFS. Intérpretes: Eliane Silva e Tainá. Foto: Acervo da autora	140
100	Sete Voltas . Solo “ <i>Linha de Força</i> ”, Aracaju/SE, 2016. Foto: Jussara Tavares.	141
101	Respiração Baobá . Oficina Durante Semana D de Dança UFS/SE. Foto: acervo da autora	142
102	Oficina ministrada no (hoje) Quilombo Córrego do Meio. MG, 2015. Foto: acervo pessoal da autora	142

103	Caminhar se distanciando das memórias. Oficina no 1º Encontro de Capoeira Feminina de Viçosa/MG. 2012. Foto: acervo pessoal da autora	143
104	Círculo Ombro à ombro. Durante evento da Auto-organização Rejane Maria. Aracaju/SE, 2017. Foto: acervo pessoal da autora	144
105	Inaicyra Falcão. Giros. Espirais. Despertar. reConexões. Foto: disponível online	144
106	Decantar. Durante oficina no ENGA. Foto: acervo pessoal da autora	145
107	Fogueira. Encontro Moringa. Roça, Viçosa/MG. 2009 Foto: acervo pessoal da autora	149
108	“O coração do Boi” ou Pecado Vermelho. Foto: acervo pessoal do intérprete Paulo Vitor. Sergipe, 2018	151
109	Eu-animal. Eu-bicho. Eu-Caranguejo. Intérprete: Sidney Leandro. Espetáculo “Caçúas”, <i>Aldeia Mangue</i> , 2016. Foto: Amanda	151
110	Escrevendo e inscrevendo artigos e resumos para congressos. Aline Vilaça, Mayara Alvim e Rafaella Grupioni. Viçosa/MG, 2011. Foto: acervo pessoal da autora	153
111	Biscoitos e Broas no Forno a Lenha. Na casa das minhas primas e tias em Cláudio/MG, 2019. Durante a festa da Congada. Foto: Luis Carlos (tio-primo)	154
112	Extensão é Amizade. Mariana Silva; Mônica Castro; Eu; Tia Efigênia Catarino. Coordenadoras do Ganga Zumba e eu	155
113	Paulo Freire. Foto: https://hollyderr.com/tag/bell-hooks/ acessado em: 2019	158
114	<i>bell hooks</i> . Foto: <i>charlirose.com</i>	159
115	<i>Martin Luther King Jr.</i> Foto: <i>brasil.elpais.com</i>	159
116	Duo “Benza Quebranto”, intérprete-criadora: Bianca Bazzo Rodrigues. Orientação: Lara Machado. Natal/RN. Foto: Silvia Rodrigues; In: RODRIGUES, Bianca. Benza Quebranto: o “Jogo da Construção Poética” e o saber popular do benzimento. Urdimento , 2015	160
117	Duo Benza Quebranto. Intérpretes: Bianca Bazzo e Amanda Cristina. Foto: disponível em: http://www.encontroteca.com.br/grupo/210/amanda-cristina-e-bianca-bazzo Acessado em: 2019	160
118	Bianca Bazzo em “Benza Quebranto”, Piracicaba/SP. Foto: Paulo Heise	160
119	Filhos, neto e bisneta de Duga. (2014) Tio-avô Afonso Vilaça, Aline Vilaça, Tio-avô Raimundo Vilaça, Valdir Vilaça. Foto: Acervo pessoal da autora.	161
120	“a cada fala a história se reconstrói”. Espetáculo “Terra Preta” (2009), intérprete-criadora: Amanda ?. Foto: Reyner Araújo.	161
121	Sinhô Preto Velho. Vozes ancestrais. Intérprete: Ramon Gregório. Ensaio-coreográfico “Lava Pés”; Gengibre, 2012. Foto: Roberta Monteiro	162
122	Palavra falada. Palavra sentida. Palavra cantada. Palavra de dentro pra fora. Ensaio-coreográfico: “Lava Pés”, direção: Aline SerzeVilaça. Intérpretes-criadoras: Adeline Ribeiro e Thiago. Foto: Roberta Monteiro	164
123	Dra. Vanda Machado. Disponível em: http://projetoireavo.blogspot.com/2015/11/poderiamos-comparar-doutora-vanda.html Acessado em: 2019	166
124	Moringa. Disponíveis online.	168
125		

126	Oficina com Carla Ávila durante Encontro Moringa. 2012. Bairro Violeira. Viçosa/MG. Foto: Acervo pessoal da autora	169
127	Tião Farinhada. Durante Encontro Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro	170
128	Dona Efigênia. Foto: arquivo FOMENE	171
129	Lágrimas. Tia Efigênia e Eu. Durante Encontro Moringa, 2009. Foto: acervo da autora	171
130	Sr. Pedrinho. Foto: aquivo pessoal do mesmo	172
131	Cantando quilombos-copus, Mônica Castro, coordenação do Grupo Afro Ganga Zumba. Encontro Moringa (2009). Foto: acervo da autora	173
132	Integrantes do Grupo Afro Ganga Zumba e do Grupo Afro Herdeiros do Banzo	174
133	Roda de Conversa com Carla Ávila e Rodrigo Bento. Encontro Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro	174
134	Mestre mineiro. Durante Encontro Moringa, 2009. Imagem 135. Guardiões da Memória. Djelimuso Dona Nadir da Mussuca. Durante I Encontro Aldeia Mangue: prosas dançantes, 2016. Foto: acervo da autora.	175
135		
136	CTA. Evento Moringa, 2012. Foto: Roberta Monteiro.	175
137	Prof. Dr. Willer Barbosa. DCE-UFV/MG, 2016. Meu compadre, amigo, mestre, confidente. Orientador de todas os meus projetos viçosenses, de Gengibre à JazzcomJazz. Foto: Aline SerzeVilaça	175
138	Dauá Puri. 2019. Mestre, amigo, parceiro de inúmeras <i>Trocas de Saberes</i>	176
140	Instalação pedagógica Afro-indígena-brasileira, 2012. PVB, UFV, Evento Troca de Saberes. Em destaque Ms. Jaqueline Cardoso. Foto: acervo pessoal da autora.	177
141	Punho. Bandeira Fomene	177
142	Linha de Força. FOPPIR, 2008. Foto: acervo pessoal da autora	178
143	Apresentação de abertura. Jaqueline Cardoso, Eu, Tia Efigênia e Isabel. IX FOPPIR, 2013. Foto: acervo digital FOMENE	
144	Tia Efigênia Catarino e eu. IX FOPPIR. Conselheiro Lafaiete/MG. 29 de novembro de 2013. Foto: Aida Anacleto	
145	Página de Diário de Bordo. Reunião Programa TEIA, 2012. Foto: Acervo pessoal da autora	180
146	Troca de Saberes, Viçosa/MG. Durante 85ª Semana do Fazendeiro. Foto: acervo pessoal da autora.	180
147	Logo do NEAB Viçosa. Foto: acervo pessoal da autora.	182
148	Integrantes do NEAB Viçosa, 2012. Foto: acervo da autora	183
149	Construção de Instalação Pedagógica. Troca de Saberes, UFV, 2012. Foto: Acervo pessoal da autora	183
150	Cartaz II Caravana Quilombola. Foto: Acervo online de Ananda Deva	185
151	Terreiro Convivium Cultural – TEIA – Espera Feliz/MG, 2010.	186
152	CARTAZ Solo Linha de Força em Lisboa	186
153	Maria José; Jaqueline Cardoso; Seu Pedrinho. Festa Congado 2018. Foto: <i>Ganga Zumba.</i>	187

154	Queijo, Broa e café. Visita à Jaqueline Cardoso em sua roça em 2016. Foto: Aline SerzeVilaça	187
155	Imagens do Documentário “Gengibre”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bX8uFpPmfVQ&t=730s Acessado em: 2019. Fotos: Acervo Carla Ávila	188
156	Espectáculo “Rosarina” , direção: Carla Ávila. Em destaque a intérprete-criadora: Ananda Deva. Foto: Reyner Araújo	196
157	Resumo do espetáculo “Terra Preta” , foto dos ensaios abertos, intérprete-pesquisadora: Aline SerzeVilaça. UFV, Barzinho do DCE, Viçosa/MG, 2008	197
158	Solo “Olhos da Terra” , intérprete-criadora: Rafaella Grupioni. Uniu sua ancestralidade afro-ameríndia-mineira com a vivência afro-nagô-soteropolitana em SalvaDor/BA durante mobilidade acadêmica. OBS: última foto que traz a conexão Global-Local, Real-Virtual para o cenário	196- 197
159		
160		
161	Ensaio do espetáculo “Terra Preta” (2009) . Zona rural de Viçosa/MG. Foto: acervo do grupo	198
162	“Nasceu Maria” . Intérpretes: Lili Miranda; Alice; Maria Gabriela; Aline Serze. Foto: Reyner Araújo	200
163	“Baile na Roça . Público, <i>Grupo Afro Ganga Zumba e Grupo Gengibre</i> . Foto: Reyner Araújo	201
164	“A Carne” . Foto: acervo pessoal da autora	203
165	“Terra Preta” 2009 , intérprete-criadora: Estela . Foto: Reyner Araújo	203
166		
167	Exemplo de Cenografia. Foto: Roberta Monteiro. Imagem 169. Regador, 2012. Foto: Roberta Monteiro	203
168	Zé Maria , grande parceiro do FOMENE, toca e constrói os próprios instrumentos	204
169		
170	“F” nas Costas	204
171	Brasão do Haiti. L’UNION FAIT LA FORCE	212
172		
173	Duga em Cachoeira/BA, minutos antes do show do Mestre Mateus Aleluia. Nov. 2018. Foto: Doger	215
174	“Linha de Força” , CEFET/RJ. Lançamento do Coletivo de Negrxs Azoilda Loretto da Trindade, 2015. Foto: Vilma Neres.	216
175	Batizado de Aline SerzeVilaça em Aparecida do Norte/SP, 12.NOVEMBRO.1989. Na foto: <i>Pai Dengo; Vô Zé Duga; Neta Aline</i> . Foto: acervo pessoal da autora	217
176	Família Serzedello (aprox. 1965). Foto: Acervo pessoal da autora	218
177	Memorial Ancestral Aline SerzeVilaça. (2009) Foto: Acervo pessoal da Autora	222 223
178		
179	Vó Lydia com o livro (dela) de receitas <i>Dona Benta</i> . Abril de 2019. Foto: Marcos Serzedello	226
180	Tio-avô Raimundo; Vô Duga e Tia Du. Vô Valdete. (abaixo) Tia Du e eu	228

A		
188		
189	Tio Afonso e Tio Pedro em 2019, irmãos do Vô Zé Duga. Foto: acervo da família	230
190		
191	solo “Caminho de Volta” . Durante ENGA em Viçosa/MG, 2012. Foto: acervo pessoal da autora	231
192	Alcides Serzedello em contextos diferentes. Na UNESP e no Rotary Club de Rio Claro. Foto: acervo pessoal da autora. C.f. Entrevista com Alcides Serzedello. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M6WzYSP1peA Acessado: 2019.	235
195		
196	Foco na fotografia do prof. Dr. Alcides Serzedello (meu avô) na galeria de reitores da UNESP. Foto: acervo da autora	237
197	Acervo da autora	237
198	Prof. Dr. Alcides Serzedello no Laboratório	238
199	Família Serzedello; Foto: JC Magazine	238
200	Cena do ensaio-coreográfico “Lava Pés” CTA-Viçosa/MG (ano). Foto: Roberta Monteiro	239
201	Cena final “pausa”, espetáculo “Terra Preta” . Personas em sua etapa concreta. Viçosa/MG, 2009. Foto: Reyner Araújo	241
202	Concreto. <i>Serzedello Duga</i> . 2008. Foto: acervo da autora. Dialoga com a foto de Dona Lydia, minha avó, no corpo do texto. Foto: acervo da autora	242
203		
204	Duga. Linha de Força. Colóquio de etnocologia. Paris, 2013. Foto: acervo pessoal da autora	242
205	<i>Duga. “Linha de Força”</i> . EECUN, RJ, 2016. Foto: acervo pessoal da autora	243
206	Solo “Pecado Vermelho” . Intérprete-criadora: Aline Vilaça. Foto: Roberta Monteiro	244
207	<i>Yansan e o Búfalo</i> . Foto: disponível online	245
208	Coral Ganga Zumba. Espectáculo “Terra Preta” , Viçosa/MG, 2009. Foto: acervo do elenco	246
209	Última cena de “Lava Pés” . CTA-Viçosa/MG. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Foto: Roberta Monteiro	247
210	Duga ETÉREA (2009). Foto: retirada do meu <i>Memorial Ancestral</i> .	248
211	“Sementério” , espetáculo “Terra Preta” (2009). Viçosa/MG. Intérpretes: Thiago Francisco e Maria Gabriela. Foto: Reyner Araújo	248
212	Cena “Terra Preta” , intérprete-criadora: Ms. Ananda Deva. Viçosa/MG, 2009. Foto: Reyner Araújo	250
213	Cena final do ensaio-coreográfico “Lava Pés” , momento <i>ETÉREO</i> , durante Encontro Moringa, Viçosa/MG, 2016. Foto: Roberto Monteiro	250
214	Placa. Aline Vilaça e Gameleira. Em destaque Gameleira Sagrada no Quilombo de Palmares . Palmares/AL. Outubro de 2019. Foto: Acervo da autora	252
215		
216		
217	Iroko . Cf. www.equilibrio.com	254
218	Disciplina Africanidades , 2016. Aula prático-teórica inspiração Dança Afro. Músico convidado: Tonico de Ogum. Aracaju/SE	255

219		
220	Aula de Campo e Laboratório, 2017. Propriedade do mestre de Samba de Pareia. Seu Diô. Foto: acervo pessoal da autora	255
221	Iroko. Disponível em: https://br.pinterest.com/lguas/orix%C3%A1-iroko-%C3%B2r%C3%ACs%C3%A0-%C3%ADr%C3%B2k%C3%B2/ Acessado: 2020	256
222	Ramon Gregório e Marina Duarte. Gengibre 2012.	257
223	Capa do livro: CHAUI, Marilena. Cultura e Democracia . Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009	260
224	Capa do Livro “Cultura: um conceito antropológico” de Laraia. Foto: saraiva.com.br	261
225	CulturaS. Foto: blogaftm.com	262
226	Balé Folclórico da Bahia – Foto: “Dança de Origem” de Marisa Viana	263
227	Espectáculo “Gerais de Minas”. <i>Cia Sarandeiros/MG</i> . Foto: disponível no site da cia	264
228	Animação “ <i>Hair Love</i> ”. (CHERRY, M. 2017). Foto: disponível <i>online</i>	264
229	Cenas do espetáculo “ <i>Bença</i> ”. Bianca Bazzo. Natal/RN. 2015. Foto: <i>docplayer/ufn</i>	265
230	<i>Grupo Gengibre</i> – Intérpretes: Ramon Gregório e Jaqueline Cardoso. Foto: Roberta Monteiro. Imagem à esquerda, sábios Preto Velho e Preta Velha, Disponível <i>online</i>	265
232	Cartaz do solo Caminho de Volta . UFV, 2012. Foto: acervo pessoal da autora	266
233	<i>Grupo Mandi’o</i> – Fotos: disponíveis no <i>facebook</i> do grupo	266
234	Projeto Aldeia Mangue – Intérpretes: em primeiro plano, Janaílza Elizabeth, Luara Taysa. Segunda, 235, foto: Joelio Moura; Fotos: acervo do grupo-2017.	267
235		
236	Espectáculo “ <i>Chamem todas as Marias</i> ”. Dir. Bianca Bazzo. Foto: acervo do grupo	267
237	Apropriação cultural . Foto: <i>Shannon Wright</i> . C.f. Otto, I. https://ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/18340/apropriacao-cultural-realmente-existe-ou-e-puro-mimimi Acessado: 2020.	269
238	Expropriação cultural. Foto: Disponível em: https://redacaonline.com.br/blog/tema-de-redacao-apropriacao-cultural-no-brasil/ Acessado em: 2020.	269
239	Pintura de Gerson Lima. Foto: http://gersonlima.com/site/pinturas/ Acessado: 2020	270
240	Feira das CulturaS – Intérpretes: Fernanda Araújo (Marisqueira); Daniella Nunes (Doceira); Brenda Maia (Cortadora de Cana). Fotos: Aline SerzeVilaça	270
241		
242		
243	Guloseimas do Mercado. Foto: Disponível em: https://misscheck-in.com/2011/06/12/guloseimas-do-mercado-aracaju-se/ Acessado: 2020.	271

244	bell hooks. Capa do Livro citado na página anterior. Foto: disponível <i>online</i> .	272
245	Convite da defesa de TCC de Sheila Karina . 2018. Foto: acervo pessoal da autora.	272
246	Iroko. Disponível em: www.zeliagattai.org.br	273
247	VÔ JOSÉ DUGA DAS NEVES VILAÇA . Foto: Acervo da família Serzedello Vilaça	275
248	Cartaz Linha de Força, 2016. Arte: Yuri Cirulo, Aracaju/SE. Foto: acervo pessoal da autora	276
249	Tia Efigênia Catarino . Liderança do <i>Grupo Afro Ganga Zumba</i> . Foto: acervo do grupo <i>Gengibre</i> .	276
250	Tia Efigênia e Aline Serze . Encontro Moringa, 2009. Foto: acervo do grupo	277
251	Almoço durante Encontro Moringa , 2009. Foto: acervo do grupo.	278
252	Carla Ávila e sua Alfaia . Encontro Moringa. Foto: acervo do grupo	279
253	Café com Broa. Café com cuscuz. Disciplina Introd. Metodologia científica. UFS. Foto: acervo da autora	279
254	Duga em cortejo . 2009. Foto: Reyner Araújo	280
255	SANKOFA . Foto: disponível online	281
256	Abraço de encerramento . Encontro Moringa, 2009. Foto: Acervo do grupo	282

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Nº	Descrição	Pág.
01	Gengibre. Foto: disponível online.	