



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**ROBSON CORREIA SANTOS**

**CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: TERREIRO DE  
FORMAR-AÇÃO IDENTITÁRIA PARA CORPO IAÔ NA DANÇA  
EM SALVADOR**

Salvador  
2021

**ROBSON CORREIA SANTOS**

**CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: TERREIRO DE  
FORMAR-AÇÃO IDENTITÁRIA PARA CORPO IAÔ NA DANÇA  
EM SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado.

Salvador  
2021

Santos, Robson Correia.

Cia de Dança Robson Correia: Terreiro de formação-ação identitária para Corpo laô na dança em Salvador / Robson Correia Santos. - 2021.  
220 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

1. Dança. 2. Danças afro-brasileiras - Estudo e ensino - Salvador (BA). 3. Companhia de Dança Robson Correia - História e crítica. 4. Cultura afro-brasileira - Estudo e ensino. 5. Negros - Identidade Racial. 6. Homens de Ogum (Dança). 7. O leque de Oxum (Dança). I. Conrado, Amélia Vitória de Souza.  
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título

CDD - 793.3098138  
CDU - 793.3(813.8)

# **CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: TERREIRO DE FORMAR-AÇÃO IDENTITÁRIA PARA CORPO IAÔ NA DANÇA EM SALVADOR**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 01 de Outubro de 2021

Banca Examinadora

**Amélia Vitória de Souza Conrado** – Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia  
(UFBA/BA). Professora da Escola de Dança da Universidade  
Federal da Bahia (UFBA)

**Profa. Dra. Maria de Lourdes Siqueira** \_\_\_\_\_  
(Membro Externo)  
Professora da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia(UFBA)-  
(Aposentada)  
Doutorado na École de Hautes Études en Sciences Sociales - (EHESS- Paris -  
França)

**Profa. Dra. Ana Elisabeth Simões Brandão** \_\_\_\_\_  
(Membro Interno)  
Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia(UFBA)  
Doutorado em Educação pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em  
Educação (PPGE-UFBA)



Dedico esse trabalho de pesquisa e estudo a minha mãe Angélica Correia, minha maior referência de sabedoria, perseverança, coragem e sensibilidade, que ao longo da minha existência vem mim conduzindo a ser uma pessoa melhor, com seus ensinamentos, sempre dando base para entender e compreender as possibilidades que a vida nos coloca ou impõem, sem perder o caráter e a humildade, só agradeço em poder ser filho desse livro vivo de 83 anos de idade e desfrutar desse amor incondicional, é aprender todos os momentos com os simples gestos e poucas palavras, é aprender que na escola da vida, a sabedoria anciã deve ser respeitada e preservada, é aprender a curva-se e entender o que está sendo dito, e ter a sabedoria de articular esses ditos com outros conhecimentos, essa é a maior lição que minha rainha vem me ensinando, e é articulando esses conhecimentos que estou dando esse novo passo na minha instrução institucional, são passos imbuídos dos ensinamentos matriarcal e que estou levando para outras sujeitas e sujeitos possibilitando um processo de formação de vida mais humano, sensível e corajoso, assim, pretendo continuar contribuindo de forma efetiva enquanto sujeito que vem atuando como ator e autor de ações transformadora com e na arte para uma sociedade mais igualitária.

**Angélica Alves Correia**  
**Gratidão**

## **AGRADECIMENTOS**

São com essas palavras dançantes expresso no corpo dessas linhas que me alimenta a alma e sonhos, o quanto sou e estou grato às pessoas que fizeram dessa pesquisa uma realidade, para que com esse estudo outras pessoas referencie suas práticas artísticas e formativas potencializando saberes e fazeres das culturas tradicionais.

Aprendi com mainha o agradecer, ser grato nunca é demais!!! principalmente com as energias superiores, agradeço a Olorum o senhor idealizador dessa novela tão cheia de surpresas que é a vida, a Oxum a dona do meu Ori, Oxossi dono do meu coração e a Xangô juiz da minha vida.

Aos longos 16 anos a Cia de Dança Robson Correia vem realizando atividades artísticas formando-se e formando isso não seria possível se não existissem muitas pessoas envolvidas, pessoas essas que vem contribuindo de forma direta como intérpretes, cenógrafos, assistentes de coreografias, figurinista, fotógrafos, camareiras, design gráfico, produtor de vídeo, assistente de produção, professores, alunos e também pessoas que indiretamente teve sempre presente, possibilitando a realização das nossas ações, por tudo sou grato a vocês.

Gratidão também para Lêda Maria Ornellas por proporcionar e incentivar esse processo de formação e a todas as pessoas que contribuíram na investigação dessa pesquisa: Inacyra Falcão, Lia Robatto, André Reís, Marize Queiroz, Julieta Lomanto, Sergio Sobreira, Virginia Costa, Andréa Frutuôso, docentes e Discentes da turma do Mestrado 2018 da UFBA e tantas outras pessoas que tiveram papel fundamental nesse estudo.

Por fim, mas não menos importante, quero com muita honra e orgulho agradecer a minha orientadora professora Doutora Amélia Conrado, pelas incansáveis colaborações de fundamentalíssima importância nesse trabalho, as professoras Beth Rangel por aceitar fazer parte da banca de defesa e ter um papel singular, um divisor de águas na minha vida pessoal/profissional e a professora Maria de Lurdes Siqueira por contribuir com sua infinita sabedoria.

**O e os orixás que iluminem cada vez mais os caminhos de todas, todos e todes vida longa!**

Sou um corpo sagrado para minhas ações e convicções, um corpo que louva aos meus ancestrais e dialoga o tempo todo com outros saberes. Um corpo cheio de certezas e dúvidas das imperfeições ou perfeições do mundo, mas sobretudo um corpo presente.

**Robson Correia.**

SANTOS, Robson Correia. Cia de Dança Robson Correia: Terreiro de formação identitária para Corpo Iaô na Dança em Salvador. Orientadora: Amélia Vitória de Souza Conrado. 220 f. II. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2021.

## RESUMO

Essa dissertação propõe uma reflexão acerca da trajetória da Cia de Dança Robson Correia que, ao longo dos 15 anos das atividades artísticas formativas, vem trazendo como propósito um Terreiro de Formação identitária com a dança para pessoas negras, consolidando-se no cenário cultural de Salvador. A pesquisa faz um percurso apontando a escassez dos conhecimentos africanos e afrodiáspóricos, historicamente ausentes nas instituições públicas formais do ensino da dança, impossibilitando através desse campo de conhecimento o processo de formação identitária de pessoas negras nesses espaços. Buscando apontar possíveis soluções para a problemática instalada, o estudo faz uma imersão reflexiva nos espaços não convencionais, movimentos socioculturais, sujeitas e sujeitos que através das suas atuações de ensino e aprendizagem, trazem dados que visibilizam saberes e fazeres das culturas subalternizadas pela classe dominante. Segundo essa perspectiva, o trabalho evidencia as estratégias metodológicas de ensino concebidas e utilizadas no processo de formação da Companhia de Dança Robson Correia, ampliando ainda mais as possibilidades desse terreiro de formação e são trazidos os procedimentos das investigações cênicas nas obras “Homens de Ogum” e “O Leque de Oxum” na perspectiva da construção identitária e conceitual do Corpo Iaô. Dando continuidade, a investigação busca potencializar a ancestralidade africana nas terras baianas através das encruzilhadas entre Brasil e Togo. O trajeto do trabalho mostra a contribuição da Cia de Dança Robson Correia como Terreiro para a formação do negro na sociedade e em consequência do dançarino/artista na cena artística de Salvador. Para respaldar e referenciar esse estudo trago para voltar algumas e alguns Exúas e Exus: Siqueira (1998); Carvalho (2019); Almeida (2018); Brandão (2014); Gomes (2017); Falcão (2019); Sabino e Lody (2011); Conrado (2015); Eyin (2014), que no caminhar das suas estradas comem e deixam padês para que outras Exúas e outros Exús possam se alimentar, abrindo possibilidades da criação do Corpo Iaô.

**Palavras-chave:** Companhia. Terreiro. Formação. Identidade. Dança.

SANTOS, Robson Correia. Cia de Dança Robson Correia: Terreiro de formar-ação identitária para Corpo laô na Dança em Salvador. Thesis advisor: Amélia Vitória de Souza Conrado. 220 s. III. Dissertation (Master in Dance) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2021.

## ABSTRACT

This dissertation proposes a reflection about the trajectory of the Dance Company Robson Correia, over the past 15 years of the artistic activities, they have been bringing into an environment of identity and informative aspect for the dance and black people consolidating themselves in the cultural scene of Salvador. The research takes a path pointing out the scarcity knowledge regards African and afro-diasporic that historically are absent in formal public institutions of dance education, making it impossible for the process of identity formation of black people in these spaces through this field of knowledge. Seeking to point out possible solutions to the installed problem, the study makes a reflexive immersion in unconventional spaces, sociocultural movements, subjects and subjects who, through their teaching and learning activities, bring data that make knowledge and practices of cultures subordinated by the dominant class visible. According to this perspective, the work evidences the teaching methodological strategies conceived and used in the formation process of the Robson Correia Dance Company, further expanding the possibilities of this formation centre. The Fan of Oxum from the perspective of the identity and conceptual construction of Corpo laô. Continuing the investigation, it seeks to enhance African ancestry in Bahia lands through the crossroads between Brazil and Togo. The path of the work shows the contribution of Cia de Dança Robson Correia as a Centre for the formation of blacks in society and as a result of the dancer / artist in the artistic scene of Salvador. To support and reference this study, I bring to you some and some Exúas and Exus: Siqueira (1998); Carvalho (2019); Almeida (2018); Brandão (2014); Gomes (2017); Falcão (2019); Sabino and Lody (2011); Conrado (2015); Eyin (2014), who I have to thank for all the dedication and support through this beautiful experience.

**Keywords:** Company. Terreiro. Formation. Dance. Scene.

SANTOS, Robson Correia. Cia de Dança Robson Correia: Terreiro de formação identitária para Corpo Iaô na Dança em Salvador. Orientadora: Amélia Vitória de Souza Conrado. 220 f. Il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2021.

## AKOPO

Iwe atokọ yí dábá یشه nipa ipa ti Ile-یشه Ijo Robson Correia, lorí àwọn ọdún 15 ti awọn یشه یشه ọna, wọn ti mu Terreiro ti idasilẹ idanimọ pẹlu ijó fún awọn eniyan dudú ti n fikun ara wọn ni ipò aṣà ti Salvador. Iwadi na gba ọnà ti o tọka sí aito ti imọ Afirika ati aphrodisporic ti itàn-akọlẹ kò si ni àwọn ilé-یشه gbangba gbangba ti ẹkọ ijó, یشه ni ko یشه یشه fun ilana ti idanimọ idanimọ ti awọn eniyan dudu ni awọn aaye wọnyi nipasẹ aaye imọ yii. Wiwa lati tọka awọn solusan ti o le یشه یشه si یشه ti a fi sii, iwadi naa یشه iribọri ifọkanbalẹ ni awọn alafo ti ko ni ilana, awọn agbeka aṣa-aṣa, awọn akọle ati awọn akọle ti, nipasẹ awọn ẹkọ ati ẹkọ wọn, mu data ti o یشه imọ ati awọn یشه ti awọn aṣa ti o jẹ akoso nipasẹ ako kilasi han. Ni ibamu si irisi yii, awọn ẹri یشه naa awọn ilana ilana ilana ẹkọ ti o loyun ti a lo ninu ilana یشهlọpọ ti Robson Correia Dance Company, ni afikun si awọn anfani ti ipilẹṣẹ terreiro siwaju. Awọn ilana fun awọn iwadii iwoye ni awọn یشه "Homens de Ogum" ati "Awọn Fan ti Oxum" lati irisi idanimọ ati ikole ero ti Corpo Iaô. Tẹsiwaju iwadii naa, o n wa lati mu iran baba Afirika wa ni awọn ilẹ Bahian nipasẹ awọn agbekoja laarin Brazil ati Togo. Ọna ti یشه fihan ilowosi ti Cia de Dança Robson Correia bi Terreiro fun dida awọn alawodudu ni awujọ ati nitorí abajade ti onijo / olarin ni ibi یشه ọnà Salvador. Lati یشه atilẹyin ati tọka si iwadii yii, Mo mu diẹ ninu ati diẹ ninú rẹ Eshuas ati Eshus: Siqueira (1998); Carvalho (2019); Almeida (2018); Brandão (2014); Gomes (2017); Falcão (2019); Sabino ati Lody (2011); Conrado (2015); Eyin (2014), ti wọn rín ni àwọn ọnà wọn jẹun ati fi ebó ipadé silẹ ki awọn Eshúas miiran ati awọn Eshus miiran le jẹun fun ara wọn, یشه awọn ayeye fún ẹda ti Corpo Iaô.

**Awọn ọrọ-ọrọ:** Ile-یشه, Terreiro, Ibiyi, idanimọ, Ijó.

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

<b>Figura:1-</b> Adepta do Vodoun Kundé, covento Blékété de Akumapé.....	18
--	----

### CAPÍTULO I

<b>Figura:2-</b> Pisando em Terreiros.....	26
<b>Figura:3-</b> Reconhecimento .....	28.
<b>Figura:4-</b> Tia e Mãe .....	30
<b>Figura:5-</b> Espaços Institucionais.....	34
<b>Figura:6-</b> Ilê Axé Iyá Nassô Oká.....	45
<b>Figura:7-</b> Logomarca .....	51
<b>Figura:8-</b> Homens de Ogum .....	54
<b>Figura: 9-</b> Nac-Horuc .....	56
<b>Figura:10-</b> Mata Borrão .....	57
<b>Figura:11-</b> Circuito da Dança .....	58
<b>Figura:12-</b> Equipe .....	59

### CAPÍTULO II

<b>Figura:13-</b> Forma-ação .....	60
<b>Figura:14-</b> Pessoas .....	61
<b>Figura:15-</b> Visita Cultural .....	69
<b>Figura:16-</b> Corpografia Brasileira .....	70
<b>Figura:17-</b> Alunos em Seminário .....	72
<b>Figura:18-</b> Ancestralidade .....	73
<b>Figura:19-</b> Coreografia: “D’ Versus” .....	77
<b>Figura:20-</b> Reunião com país e filhos .....	78
<b>Figura:21-</b> Aula Prática .....	80
<b>Figura:22-</b> Comunidade do Bairro da Paz .....	81

<b>Figura:23-</b> Raimundo Simões ministrando aula .....	82
<b>Figura:24-</b> Ensaios .....	83
<b>Figura:25-</b> Apresentação teatro Gregório de Matos .....	87
<b>Figura:26-</b> O Leque de Oxum.....	91

### CAPÍTULO III

<b>Figura:27</b> Um fio condutor .....	93-
<b>Figura:28-</b> Abdias do Nascimento .....	95
<b>Figura:29-</b> Mercedes Baptista .....	100
<b>Figura:30-</b> Mestre King .....	102
<b>Figura:31-</b> O corpo Yâo .....	107
<b>Figura:32-</b> Nutrindo Iaô .....	113
<b>Figura:33-</b> Inspiração .....	115
<b>Figura:34-</b> Oguns .....	117
<b>Figura:35-</b> O trabalho .....	118
<b>Figura:36-</b> O corte de Ogum .....	119
<b>Figura:37-</b> A guerrilha .....	122
<b>Figura:38-</b> Ogum de Ronda .....	123
<b>Figura:39-</b> Personagem Getúlio .....	124
<b>Figura:40-</b> Composição Cênica .....	127
<b>Figura:41-</b> Água.....	129
<b>Figura:42-</b> Praça de Oxum .....	131
<b>Figura:43-</b> Parque Metropolitano de Pituacu .....	132
<b>Figura:44-</b> Autocuidado .....	133
<b>Figura:45-</b> O ser feminino .....	134
<b>Figura:46-</b> Iá Mi Ajé .....	136
<b>Figura:47-</b> Útero .....	137
<b>Figura:48-</b> Identidades .....	140

## CAPÍTULO IV

<b>Figura:49-</b> Olhares que cruzam.....	141
<b>Figura:50-</b> Cerimônia de Abertura.....	143
<b>Figura:51</b> Vodum Kundé .....	144
<b>Figura:52-</b> A Cia .....	147
<b>Figura:53-</b> Boas Vindas.....	50
<b>Figura:54-</b> Saudando os sacerdotes com Paó .....	151
<b>Figura:55-</b> A dança .....	152
<b>Figura:56-</b> Terreiro de Tradição de Glidji.....	153
<b>Figura:57-</b> Sangue na Terra .....	154
<b>Figura:58-</b> Portal Sagrado .....	156
<b>Figura:59-</b> Deuses.....	158
<b>Figura:60-</b> Transe.....	159
<b>Figura:61-</b> Entrevista .....	160
<b>Figura:62-</b> Encontros .....	161
<b>Figura:63-</b> Casa dos Escravizados.....	162
<b>Figura:64-</b> Aldeia e Cia.....	163
<b>Figura:65-</b> Seu Silva.....	164
<b>Figura:66-</b> Mercadoras .....	166
<b>Figura:67</b> Chão Batido .....	168
<b>Figura:68-</b> Objetos Religiosos .....	169
<b>Figura: 69-</b> Mãe .....	170
<b>Figura:70-</b> O corpo .....	172
<b>Figura:71-</b> O Sorriso.....	172
<b>Figura:73-</b> Apresentação no Festival.....	173
<b>Figura:74-</b> Encontro de Irmandade.....	174
<b>Figura:75-</b> Grupo de Dança tradicional .....	175
<b>Figura:76-</b> Adepta do Vodoun Kundé, covento Blékété de Akumapé.....	176
<b>Figura:77-</b> Ifá .....	177
<b>Figura:78-</b> O sacerdote e o Jogo.....	178

<b>Figura:79-</b> Ritual de Iniciação .....	179
<b>Figura:80-</b> Até Logo .....	181
<b>Figura:81-</b> Abertura do festival 1 .....	88
<b>Figura:82-</b> Solo “Estella” .....	189
<b>Figura:83-</b> Jogo de Capoeira UNICAR .....	190
<b>Figura:84-</b> Contaçon da Historia .....	192
<b>Figura:85-</b> Aula de Teatro.....	193
<b>Figura:86-</b> Aula de Capoeira .....	194
<b>Figura:87-</b> Intolerância Religiosa .....	195
<b>Figura:88-</b> Diversidade .....	197
<b>Figura:89-</b> Equipe .....	198

## **LISTA DAS SIGLAS E ABREVIACES**

<b>PPGDança-</b>	Programa de Pós-Graduação em Dança
<b>UFBA-</b>	Universidade Federal da Bahia
<b>ES-</b>	Escolas Superiores
<b>URJ-</b>	Universidade do Rio de Janeiro
<b>RV-</b>	República Velha
<b>UB –</b>	Universidade do Brasil
<b>USP-</b>	Universidade de São Paulo
<b>MEC-</b>	Ministro da Educação e Cultura
<b>USAID-</b>	Agencia dos Estados Unidos para desenvolvimento Internacional
<b>RU –</b>	Reforma Universitária
<b>EDUFUNCEB-</b>	Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia
<b>AVC -</b>	Acidente Vascular Cerebral
<b>MEC-</b>	Ministério da educação e cultura
<b>SESC-</b>	Serviço Social do comercio
<b>RFC-</b>	Reforma Francisco Campos
<b>CEAO-</b>	Centro de Estudos Afro-Orientais
<b>LOC-</b>	Lei Orgnica da Cultura
<b>TEN-</b>	Teatro Experimental do Negro
<b>SNT-</b>	Serviço Nacional do Teatro
<b>UTI -</b>	Unidade de Terapia Intensiva
<b>OMS-</b>	Organização Mundial de Saúde
<b>SECULT-</b>	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia

## SUMÁRIO

<b>CAPITULO I</b> .....	<b>26</b>
<b>TERREIRO: HISTÓRICO DO SURGIMENTO DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA, NO CONTEXTO DA CIDADE DE SALVADOR:</b> .....	<b>26</b>
1.1 RECONHECIMENTO IDENTITÁRIO: NEGRO, PERIFÉRICO, HOMOAFETIVO E CANDOMBLECISTA .....	27
1.2 ESPAÇOS INSTITUCIONAIS DE FORMAÇÃO EM DANÇA DE SALVADOR....	33
1.3. TERREIROS DE FORMAÇÃO EM ARTE/DANÇA .....	45
1.4. SURGIMENTO DE UM COLETIVO: CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA .....	51
1.4 CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO ARTÍSTICO-FORMATIVA .....	54
1.5 SUSTENTABILIDADE .....	59
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>65</b>
<b>FORMA-AÇÃO: CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA ENQUANTO TERREIRO DE FORMAÇÃO</b> .....	<b>65</b>
2.1 CIAS DE DANÇA ENQUANTO TERREIROS DE FORMAÇÃO EM ARTE/ DANÇA.....	66
2.2 PERFIL DE FORMAÇÃO DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA .....	71
2.3 PROJETO CORPO EM MOVIMENTO: CONSTRUINDO IDENTIDADE SOCIAL NO BEIRÚ/TANCREDO NEVES E BAIRRO DA PAZ.....	74
2.3.1 PROCESSOS CRIATIVOS E INVESTIGATIVOS .....	79
2.4 ESTRATÉGIAS DE EMANCIPATÓRIA.....	84
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>92</b>
<b>“DANÇA CORPO IAÔ”: CORPO NEGRO E ANCESTRALIDADE NA PERSPECTIVA DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA</b> .....	<b>92</b>
3.1 DIÁSPORA AFRICANA: SOBRE CORPO NEGRO E ANCESTRALIDADE PELOS TEORICOS E NOSSAS CONVICÇÕES COM A PROPOSTA DO CORPO IAÔ .....	94
3.1.2 BREVE RELATO SOBRE O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO .....	96
3.1.3 ECOS POR UMA DANÇA: MERCEDES BAPTISTA E MESTRE KING.....	99

Mercedes Baptista (1921-2014): Mãe da Dança Afro .....	100
Mestre King (1943-2018): Pai da Dança Afro.....	103
3.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: FORMAÇÃO NA PERSPECTIVA DO CORPO IAÔ .....	109
3.3 PROCESSO DE REMONTAGEM DOS ESPETÁCULOS: HOMENS DE OGUM E O LEQUE DE OXUM, EM DIÁLOGO COM CORPO IAÔ .....	117
Homens de Ogum nos caminhos do Corpo Iaô.....	118
Processos de Investigação dos Intérpretes.....	122
Outras Composições Cênica da Obra.....	129
O Leque de Oxum e a sinuosidade da sobrevivência dos Corpos Iaôs na pandemia da COVID-19.....	130
Processos de Estudo em isolamento pandêmico.....	139
Composição Cênica da Obra .....	141
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>143</b>
<b>ENCRUZILHADAS FESTIVAIS DE ARTE: ENCONTROS E REENCONTROS NAS ENCRUZILHADAS ANCESTRAIS .....</b>	<b>143</b>
4.1 FESTIVAL DAS DIVINDADES NEGRAS/TOGO/ÁFRICA: O CHÃO DO TERREIRO DE LÁ .....	145
4.2 A CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: NO CHÃO DO TERREIRO DE LÁ ....	149
4.3 CERIMÔNIA DE CHEGADA .....	151
4.4 ENTRELACES ANCESTRAIS.....	162
4.4.1 CASA DOS ESCRAVIZADOS.....	162
4.4.2 MERCADO DO FETICHE .....	166
4.4.3 Semelhanças.....	169
4.4.4 MANIFESTAÇÕES CULTURAIS: VODUNS E HUMANOS.....	172
4.4.5 JOGO DE IFÁ.....	175
4.4.6 NÃO É UM ADEUS E SIM UM ATÉ LOGO .....	177
4.5 CABULA QUILOMBO DE BEIRÚ .....	179
Comunidade do Beirú.....	181
Gbeirú .....	181
Beirú/Tancredo Neves.....	184
4.6 O FESTIVAL BEIRÚ DAS ARTES NEGRAS: CHÃO DO TERREIRO DE CÁ... 185	
4.6.1 MOSTRA ARTÍSTICA .....	189

4.6.2 AS OFICINAS FORMATIVAS .....	190
4.6.3 GIRAS TEMÁTICAS.....	192
4.7 TECENDO LAÇOS MEMORIAIS NA RESISTÊNCIA POLÍTICA .....	195
CONCLUINDO NOSSA CENA DE DANÇA EM SALVADOR.....	198
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>203</b>
<b>Apêndice A.....</b>	<b>212</b>
<b>Apêndice B.....</b>	<b>214</b>
<b>Apêndice C.....</b>	<b>216</b>
<b>Apêndice D.....</b>	<b>219</b>
<b>Apêndice E.....</b>	<b>220</b>

## CAMINHOS ABERTOS



**Figura: 01-** Adepta do Vodun Kundé, covento Blékété de Akumapé. Nesta imagem podemos observar o vodun no palco de Aneho em celebração às festividades do Festival das Divindades Negras, em Lomé- Togo- África, no ano de 2012. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso.

A figura 1 é a figura do vodun Blékété que por ter característica ao da divindade da comunicação traz para o Brasil a representatividade do Orixá Exú<sup>1</sup>, divindade do candomblé, religiosidade de matriz africana no Brasil, o deus de origem afro-brasileira é responsável pelos caminhos abertos e a comunicação. É

---

<sup>1</sup> Orixá da comunicação

com a energia dessa divindade que se adentra nesta pesquisa, a fim de compartilhar, propor e provocar reflexões para contribuir com o campo da dança.

***Cia de Dança Robson Correia: Terreiro de Formar-Ação Identitária para Corpo Iaô na Dança em Salvador*** é uma dissertação submetida para a titulação de Mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), vinculada à linha de Mediações Culturais e Educacionais em Dança, tendo como orientadora a professora doutora Amélia Vitória de Souza Conrado<sup>2</sup>

Trago, como tema para o estudo, o fazer artístico da Cia de Dança Robson Correia como terreiro de formação para jovens negros na cena da Dança em Salvador, a fim de discutir as contribuições dessa companhia no cenário da formação e produção em Dança, enquanto espaço não formal na cidade de Salvador, Bahia, Brasil.

Para contextualizar as ações artísticas e Formativas desta pesquisa e procurar favorecer a compreensão da leitora e do leitor, fez-se necessário referenciar aspectos relevantes no processo de organização da formação da Dança na Bahia,<sup>3</sup> nos espaços formais e não formais da Arte, em Salvador.

Fundamental o que, no decorrer deste estudo, é chamado de os espaços formais aqui citados, são instituições públicas que, por meio dos recolhimentos de impostos sociais, regulamentam esses espaços construindo planos de Cursos Formativos, em diversos níveis, que são projetos de educação, estatutos e regimentos para elaboração das atividades pedagógicas, a fim de desenvolver determinada área ou campo do conhecimento.

Em Salvador existem muitos espaços formais que trabalham com a dança; alguns públicos, outros privados. Entre as Instituições Públicas destacam-se a Escola de Dança da UFBA, a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (EDUFUNCEB), as Escolas Estaduais e as Escolas da Rede Municipal. As

---

<sup>2</sup> Primeira professora doutora negra do programa de Pós-graduação em Dança em 15 anos de existência.

<sup>3</sup> Para um panorama atualizado dos contextos de formação em Dança na cidade de Salvador, ver MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (Coord). Mapeamento da Dança: diagnóstico da Dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/08/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf>. Acesso em 17/03/2020

duas primeiras trabalham, especificamente, com a formação em Dança; já as duas últimas trazem a Dança como formação complementar de ensino. As Escolas do Estado têm a Dança no seu currículo, como inserção das Artes no Ensino Fundamental, do primeiro ao nono ano; já nas Escolas da Rede Municipal, o ensino da Dança é de obrigatoriedade no currículo, promovendo a possibilidade dos alunos terem, na sua formação inicial, o conhecimento desse campo de estudo, despertando o interesse do estudante para um futuro profissional da área.

Os espaços não formais são os que chamo de Terreiros de Formação em Arte, os Terreiros<sup>4</sup> de Candomblé<sup>5</sup>, os Blocos de Carnaval, os Grupos Culturais, as Companhias de Dança, Projetos Sociais entre outros. São geralmente espaços/ações realizadas por lideranças das comunidades, militantes de movimentos sociais e representantes religiosos, indivíduos da sociedade civil que tomam iniciativas, às vezes apoiados pelo setor privado, e pontualmente pela administração pública, através de Leis de Incentivos Fiscais, muitas vezes, sem incentivo algum. Esses Terreiros que sempre trazem, na ideologia das suas atividades, a possibilidade de construir uma identidade social, cidadã e formativa para crianças, jovens, adultos e idosos de bairros mais populares.

Terreiros que possibilitaram o meu reconhecimento identitário, por isso achei necessário, enquanto sujeito imerso na pesquisa, iniciar o percurso deste estudo observando aspectos relevantes do processo de formação do autor, trazendo como análise os espaços formais e os terreiros de formação, discutindo e refletindo o processo de organização da formação em Arte/Dança na Bahia, nesses distintos contextos e refletindo quais contribuições foram desenvolvidas para o reconhecimento identitário do negro, nesses espaços e terreiros de formação Arte/Dança.

A escolha da abordagem do tema Cia de Dança Robson Correia como terreiro da pesquisa, na formação de Jovens Negros que atuam na Cena da Dança em Salvador foi feita baseado na crença que a Arte é uma potencialidade de transformações sociais.

As motivações que serviram de estímulo nesse contexto dos terreiros foram o processo de formação e a existência de muitos jovens que, além de mostrarem

---

<sup>4</sup> Onde vive uma comunidade da religião de matriz africana onde acontecem as cerimônias religiosas

<sup>5</sup> Como é Popularmente conhecida a religião de matriz africana no Brasil

seu talento e vocação para alguma linguagem da arte, através das iniciativas de formação artística proposta, conseguiram um posicionamento crítico e de empoderamento, enquanto sujeitas e sujeitos pertencentes a uma classe menos favorecida e assim conquistaram espaços formais que sempre lhes foram negados socialmente.

Para potencializar espaços/terreiros de formação da Arte/Dança e focar na importância dos seus processos formativos, a companhia utiliza a linguagem como ação para uma reflexão crítica das sujeitas e dos sujeitos participantes nas suas competências cognitivas, operacionais e relacionais.

Dessa forma, esse estudo pretende contribuir para o conhecimento dos procedimentos metodológicos entre espaços formais institucionais e os terreiros de formação em Arte/ Dança, na Cidade de Salvador, mostrando que saberes e fazeres desses contextos são passíveis de articulações, sem sobrepor entre eles nenhum tipo de mérito, potencializando a formação na área, uma vez que a Dança propicia o desenvolvimento de uma série de habilidades e atitudes que fomentam uma nova consciência política das pessoas respeitando-se as contribuições da arte e culturas afrodiáspóricas.

A pesquisa surge, portanto, para o enfrentamento de um dos problemas identificados no processo de organização da formação institucional da Dança na Bahia: a construção identitária de artistas negros, no contexto de aprendizagem em Dança em espaços formais. A problemática leva as questões preliminares da pesquisa tais como:

O que podemos considerar como sinalizações de abordagens metodológicas para o ensino-aprendizagem na Cia de Dança Robson Correia a partir dos processos na produção e criação artística com potencial de ação em contextos não formais de Educação?

De que maneira a presença negra na cena contemporânea é evidenciada a partir da apreciação da obra e nos discursos poéticos da Cia de Dança Robson Correia?

Como as ações e os procedimentos artísticos formativos desenvolvidos pela Cia de Dança Robson Correia podem contribuir para o reconhecimento identitário étnico-racial dos jovens Negros na Dança em Salvador?

Como considerar o conjunto de ações artísticas e formativas, a exemplo de apresentações artísticas de Dança, participação em festivais culturais, exposição e apreciação de fotos e vídeos, circulação e intercâmbios artísticos-culturais em cidades do interior da Bahia, outros Estados brasileiros e viagens ao exterior, com destaque a participação de festival no continente africano, como oportunidades de aprendizagens para todos os integrantes da Cia?

A hipótese é que uma companhia de Dança pode construir uma formação, através das suas práticas artísticas formativas, propiciando às sujeitas e aos sujeitos seu desenvolvimento no processo de reconhecimento da sua identidade, evidenciando esse processo dentro da própria experiência artística.

A pesquisa tem um caráter qualitativo, desenvolvida sob a forma de uma pesquisa-ação. Para Thiollent (2011), mas poderia ser realizada com uma metodologia de Autobiografia ou uma Escrivência<sup>6</sup>. A pesquisa-ação tem como característica essencial trazer questões de um determinado grupo que tem interesse na resolução delas, provocando transformações no contexto em que se encontra.

No processo metodológico desta pesquisa, se faz necessário a participação dos interlocutores que são: os intérpretes, os assistentes de coreografia, os técnicos, alunos, estagiários e os espectadores. Foram de relevância, o uso de algumas técnicas e procedimentos para registros no campo de pesquisa, como fotografias, vídeos, questionários e entrevistas em campo cujas informações, narrativas e experiências são dados que se somam aos subsídios epistemológicos, para se refletir no corpo Negro, em cenário artístico de uma companhia de Dança.

A colaboração dos interlocutores, assim como a escolha da metodologia, reforça o trabalho participativo que a Cia vem realizando nos seus 16 anos, propondo dessa maneira uma continuidade no compartilhamento e construção de atividades, sempre em conjunto com seus pares.

Nesse sentido, com base nas etapas da pesquisa-ação, busquei na primeira os procedimentos metodológicos, nos quais os interlocutores tiveram participação efetiva. Foram eles: apresentação da pesquisa para os integrantes da Companhia para que tivessem conhecimento profundo do trabalho desenvolvido e constantes

---

<sup>6</sup> Metodologia de pesquisa desenvolvida pela escritora Evariosto Conceição

reuniões para análise do desenvolvimento artístico formativo das atividades, com alunos/dançarinos, professores e estagiários.

Na segunda etapa foram realizadas pesquisas referentes ao ensino da dança na Bahia, à investigação dos processos de construção dos trabalhos artísticos, com o intuito de problematizar o tema da pesquisa; estudos relacionados às questões étnico-racial, a fim de identificar os pressupostos envolvidos e a hipótese construída; seminários temáticos sobre as ações sociais da Cia; e constantes avaliações das atividades artístico-formativas entre dançarinos, assistente de coreografia, professores, direção, estagiários e alunos.

Foram concebidas e realizadas, na terceira etapa, ações artísticas, educativas e formativas, como apresentações de espetáculos, festival e curadoria para grupos artísticos, alunos e outros artistas no âmbito da cidade de Salvador. Todos buscando entender os mais diferentes processos de formação, tendo como base a prática investida no campo das realizações e reunião de análise dos dados percebidos pelos agentes que estavam na ação.

A quarta etapa deu lugar à investigação através da aplicação de questionários. Fizeram-se também necessárias coletas de dados para o desenvolvimento dos resultados; dados referentes à concepção artística e política da Cia; o perfil de formação de seus integrantes; local de residência; bem como o reconhecimento dos conceitos abordados na pesquisa, na prática das aulas e processos de montagem. Analisando os dados, partiu-se para uma identificação dos perfis de atuação dos jovens, para a realização das entrevistas.

A quinta e última etapa foram as entrevistas com pessoas que muito contribuíram para a formação da Dança no Brasil e em especial em Salvador, além de antigos intérpretes e alunos, quando foi possível a discussão da prática pedagógica presente nas experiências artísticas da Companhia, a partir das impressões dos seus participantes. A expectativa é de que essa análise possa colaborar para a compreensão da singularidade desse ambiente, na articulação entre produção e formação em Dança.

Nesse caminhar, venho dialogando com a energia de Exú trazendo conceitos fundamentais ao entendimento do objeto de estudo, dividindo-os em capítulos que compõem essa pesquisa, ancorado nas Exuas e nos Exús que estão cruzadas e cruzados em abordagens sob diferentes perspectivas. Para

consubstanciar o trabalho, recorreu-se a: Ago, Ago Lonan: mitos, ritos e organizações de terreiros de Candomblé (SIQUEIRA, 1998); Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico (COSTA; TORRES; GROSGOUEL, 2019), Racismo Estrutural (ALMEIDA, 2019) apresentando pela primeira vez o conceito de racismo institucional: muito mais do que a ação de indivíduos com motivações pessoais...;Mulheres, Raça e Classe (DAVIS, 2016);Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra (MUNANGA, 1999) recoloca em discussão os verdadeiros fundamentos da identidade nacional brasileira, convidando estudiosos da questão para rediscuti-la e melhor entendê-la, por que as chamadas minorias, que na realidade constituem maiorias silenciadas...O que é lugar de Fala? (RIBEIRO, 2017) contextualiza o indivíduo tido como universal numa sociedade eurocentrada, para que seja possível identificar as diversas vivências específicas e assim diferenciar os discursos de acordo com a posição social...Dança como Tecnologia Educacional (BRANDÃO, 2014) ; O Movimento Negro educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação (GOMES, 2017), Ensinando a Transgredir: A educação como pratica da liberdade (HOOKS, 2017);Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 1996); O que é empoderamento (BERTH, 2019), uma discussão sobre a Teoria do Empoderamento, a partir de diversas matrizes teóricas que hoje se dedicam ao tema... Negritude: Usos e Sentidos (KABENGUELE, 2020), Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento (SABINO; LODI, 2011). Nesta obra, os autores falam sobre os afrodescendentes que dançam através de um repertório de gestos simbólicos, carregados de um significado que transcende a realidade cotidiana. E outros que possam surgir para contribuir no percurso da pesquisa...Corpo e Ancestralidade (FALCÃO, 2006) o livro originou-se da tese de doutorado de Inacyra, defendida na Faculdade de Educação da USP em 1996; O Genocídio do Negro Brasileiro (NASCIMENTO, 2016), Escritos de uma Vida (CARNEIRO, 2019), entre outras e outros Exúas e Exús que tanto foi dialogado para a realização dos estudos.

A dissertação está organizada em quatro capítulos. Nesta introdução, apresenta-se o histórico do processo de pesquisa, trazendo como referência contextos de formação na Dança, tendo como análise os espaços formais institucionais e os terreiros de formação, provocando questionamentos, gerando perguntas preliminares que resultaram na questão central da pesquisa, nos

pressupostos teórico-metodológicos e, por fim, na metodologia a ser desenvolvida, com os argumentos que justificam tal escolha.

No primeiro capítulo serão apresentados aspectos relevantes no processo de formação identitário dos artistas negros da dança, tendo como referencial o autor desse estudo, que reflete, no seu percurso de aprendizagem as contribuições que os contextos organizacionais de Formação em Dança propõem para melhor visibilidade da epistemologia da cultura afrodiáspórica, na cidade de Salvador, além de abordar a estrutura organizacional da Cia de Dança Robson Correia, contribuindo para o desenvolvimento da investigação sobre a questão principal.

O segundo capítulo aborda a condição artístico-formativo da Cia de Dança Robson Correia, analisando e mostrando a pesquisa-ação que vem sendo realizada na trajetória da companhia, tendo como caminhos as ações do projeto Corpo em Movimento, com uma metodologia de emancipação para reflexão do entendimento desse terreiro, como um lugar de formação em Dança, através das suas ações artísticas, formativas e sociais.

No terceiro capítulo será discutida a concepção de corpo Negro e ancestralidade, através dos elementos constitutivos das práticas dos processos de criação artística de espetáculos, como “Homens de Ogum” e “O leque de Oxum” os conceitos trabalhados, fazendo uma reflexão mais minuciosa sobre os resultados identificados no processo de investigação cênica.

No quarto e último capítulo tratar-se-á dos Festivais de Arte Beirú das Artes Negras no Brasil o Festival das Divindades Negras em Togo, continente africano; apresentando os argumentos que colaboraram para se chegar a algumas evidências, diante do que está sendo levantado, na perspectiva da consciência em torno do espaço/terreiro de formação no campo da Dança, suas potências e desafios. Nas considerações finais, apresenta-se, com base na reflexão sobre os resultados da pesquisa, a Cia de Dança Robson Correia como uma companhia de formação para o corpo negro na Cena da Dança, em Salvador, a partir dos desdobramentos referentes à sistematização da prática desenvolvida na companhia, além de uma perspectiva de sua continuidade em relação a Outros contextos da formação em artes, sobretudo na perspectiva de contribuir para o desenvolvimento de outros espaços/terreiros de formação

## CAPITULO I

### TERREIRO: HISTÓRICO DO SURGIMENTO DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA, NO CONTEXTO DA CIDADE DE SALVADOR:



Figura 2 – Pisando em Terreiros pés do dançarino Deko Alves dançando o espetáculo “Homens de Ogum”, no terreiro Aného, no continente africano. Ano de registro: 2012. Local do registro: Togo, África. Fonte: Arquivo pessoal. Fotógrafo: André Frutuoso.

O terreiro não é um paraíso sobre a terra, não é essa a imagem que queremos apresentar, representa a vida, o cotidiano, onde tudo acontece normalmente, como na vida real daqueles que dele participam”. (SIQUEIRA, 1998, p.174).

Para desenvolver esse estudo traça-se o caminho de análise do processo formativo do autor nos contextos das organizações da formação da Dança em Salvador, entrelaçando com isso, a história de vida refletindo os modos do fazer pesquisas em dança sejam elas nos espaços formais ou nos terreiros de formação em Arte/Dança. Nesse contexto, a figura 2 simboliza o andar em diversos terreiros de formação em busca do articular conhecimentos que não sejam apenas aqueles preestabelecidos, passando ser visibilizados e legitimados na universidade, possibilitando para outros jovens negros o reconhecimento de identidade artística, social e cultural.

Nesse decorrer, relata-se o surgimento da Cia de Dança Robson Correia abordando concepções artísticas, ideais políticos, perfis de integrantes, ações formativas que possibilitam transformar vidas por meio da Dança, as dificuldades em manter um coletivo, sem patrocínio, e o olhar dos poderes públicos para os grupos artísticos independentes em Salvador. Para concluir esse capítulo, traz-se o movimento da classe artística juntamente com as instâncias governamentais no pensamento da construção das políticas públicas no período de 2000 a 2012, e como a cultura vem sendo tratada desde 2012.

Para desenvolver os estudos apontados neste capítulo evidencia-se o conceito de Terreiro através do entendimento da professora Maria de Lourdes Siqueira, como espaços místico, ritual e social, com essa competente mestra no assunto, o estudo faz conexão com o conceito Racismo Estrutural apontado pelo Exú Silvio Almeida, que evidência o sistema opressor através das instituições de poder, fortalecendo essa encruzilhada de três pernas vem o Exú José Jorge de Carvalho que discute o Encontro de Saberes e descolonização, refletindo o quanto é perverso o sistema das instituições de ensino com seus currículos, Além destes, junta-se a contribuição de outras Exúas e outros Exús nesse diálogo.

### 1.1 RECONHECIMENTO IDENTITÁRIO: NEGRO, PERIFÉRICO, HOMOAFETIVO E CANDOMBLECISTA



**Figura:3-** Reconhecimento. Nesta imagem trago na minha figura um processo de reconhecimento identitário que também perpassa pelo visual que hoje assumo, afirmando o entendimento de quem eu sou. **Fonte:** Arquivo Pessoal **Fotógrafa:** Daiane Nonato.

Escrever este trabalho, sem contar parte da minha história de vida, como traz a figura 3, hoje sou a representatividade de um homem que traz na sua identidade características marginalizadas pelo sistema, não teria um significado afetivo/formativo profundo. É fundamental apresentar meu trajeto de vida para que, mais à frente, a Dança mostre sua potência nas mudanças em contextos individuais e coletivos, reforçando, diante de tantas pesquisas já realizadas, a importância do conhecimento do corpo para a compreensão das sujeitas e dos sujeitos e dele mesmo, e o quanto é fundamental esse campo do conhecimento dialogar com outras áreas científicas, ampliando possibilidades de entendimento do corpo e suas especificidades, na sociedade contemporânea.

Trazendo como referência a autora Conceição Evaristo ao dizer: “É uma Escrivência<sup>7</sup> que se dá realmente através da [...] dessa vida, né? [...] que é a vida do povo negro: homens, mulheres crianças [...]” (EVARISTO, 2020). É estimulador que não devo iniciar essa pesquisa sem visibilizar a história de vida dos meus antepassados, a trajetória da minha ancestral presente, minha mãe, história essa que tem semelhanças muito parecidas com a de muitas outras mulheres negras. Não quero aqui, me colocar no lugar de fala dessas mulheres, que durante anos veio e vêm sofrendo com a desumanização de um sistema perverso, machista e sexista, porém, trago um lugar de fala de um homem negro, periférico, homoafetivo, artista, candomblecista e sim!!! De um filho que presenciou e presencia o quanto essa mulher negra de 83 anos, hoje parálitica, cega e acamada por conta de um AVC - Acidente Vascular Cerebral vem me ensinando. Como aponta a autora Djamila Ribeiro:

Mulheres Negras, possuem uma situação em que as possibilidades são ainda menores - materialidade! - e, sendo assim, nada mais ético do que pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito a voz e melhores condições. (RIBEIRO, 2017, p. 45)

Uma das condições que proponho aqui, é que sempre devemos falar dos nossos com os nossos, acredito que é uma das possibilidades de registrar com a

---

<sup>7</sup> Conceito metodológico de escrita da autora. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxeY>>. Acesso em: 06 fev. 2020.

nossa ótica o processo de violência que nosso povo negro sofreu e vem sofrendo sistematicamente. Ainda na reflexão da filósofa Djamila:

Pensar num lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta. (RIBEIRO, 2017, p. 92)

Angélica Alves Correia, a quarta de 5 filhos de uma família de descendência africana, aos 5 anos de idade ficou órfã da mãe Bernardina Alves, minha avó. Ela, as irmãs e irmãos Carmelita, Madalena, Miguel e Didi passaram a serem criados pela avó Avelina Alves, minha bisavó, que mais tarde entregou os filhos ao genro, o pai Domingos Leandro Correia, meu avô, que surpreendeu a todos ao se atirar de uma ribanceira de pedras, chegando à morte. Assim, os filhos mais velhos passaram a criar os mais novos, e cada um foi trilhando seu trajeto de vida, como mostra a figura 03 são as únicas vivas da família.



**Figura:4** – Tia e Mãe. Esse registro é um dos poucos que tem da família da minha mãe, pois nunca foram muitos chegados a ação de ser fotografados, aqui é no aniversário de 80 anos da minha mãe, onde minha tia Madalena ao lado direito veio celebrar. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** Marivaldino Trindade.

Minha mãe escreveu e escreve uma história de muito sofrimento e garra, ao se relacionar com um homem, não sabia que ele iria marcar a vida dela com poucas

alegrias, e muitas tristezas. Dessa união estável vieram seis filhos, quatro mulheres e dois homens; a primeira gestação, porém, foi interrompida aos nove meses, por um chute do companheiro, na barriga que gerava uma criança. Essa foi a maior violência cometida contra ela. Para sustentar os filhos trabalhava nas portas das construções, vendendo mingau pela manhã e comida ao meio dia, mariscava, lavando roupa de ganho e faxinando nas “casas dos brancos”, como ela, até hoje, costuma dizer. Todo o tempo da minha mãe desde sua juventude foi de trabalho lhe restando tempo apenas para um parcial descanso noturno, sem vaidade, sem zelo, sem paz. Como traz a autora Ângela Davis no seu livro *Mulheres, Raça e Classe*:

O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadora. (DAVIS, 2016, p. 17).

Continuando com o raciocínio da autora a avaliação do papel das mulheres negras como trabalhadoras, a exploração das suas vidas, se traduzem nas vidas de muitas pretas mulheres periféricas, contexto onde se localiza minha mãe, muitas vezes obrigada pelo companheiro a passar parte do dinheiro do seu trabalho, sob ameaça de morte. Naquela época, por volta de 1960, a mulher era extremamente submissa ao homem, levando-a a violência doméstica incluindo estupro. A autora também traz na sua obra reflexão para o mito do estuprador negro, contextualizando o processo de racismo que existe por trás dessas acusações contra aos homens negros referente aos abusos sexuais por mulheres brancas e também retrata as potências sociais em que homens brancos de classe alta e média usam para abusar sexualmente das mulheres negras, concordo e acredito que na estrutura colonizadora o racismo se faz presente de muitas formas e maneiras, assim como muitas mulheres negras que foram estupradas pelos senhores feudais, na história de vida da minha mãe retrata-se abusos diversos e cruéis pelo companheiro que, por sinal, era negro. A autora chama atenção:

Homens de classe trabalhadora, seja qual for sua etnia, podem ser motivados a estuprar pela crença de que sua masculinidade lhes concede o privilégio de dominar as mulheres. (DAVIS, 2016, p. 202)

Por um processo sistêmico de colonização machista posso até acreditar nessa possibilidade de motivação da superioridade masculina tóxica, evidenciada na citação, que pode ter contribuído nas atitudes desumanas do companheiro da minha mãe, mas isso não isenta e não justifica as atrocidades realizadas por ele e outros homens negros contra a suas mulheres negras, homens que passaram pelo mesmo processo de colonização que as mulheres pretas e fazem parte de um grupo subalternizado, como traz a própria Davis em sua obra já citada. Certo dia, minha mãe teve coragem de enfrentar o companheiro e fugir, deixando para trás essa parte da sua vida cheia de decepções, mas levando seus filhos.

Sou fruto da segunda relação da minha mãe! Minha rainha! Mulher guerreira, assim como grande parte das mulheres brasileiras, mãe solteira, meu pai, Joel Pereira Santos, um pedreiro de construção civil, passei a ser o sexto e último filho, e o único desse casal. Nasci na maternidade pública Tsylla Balbino, situada no bairro da Cidade Nova, periferia de Salvador, no dia 05 de Dezembro de 1977, precisamente uma Quarta Feira, às 23h e 30min.

Minha infância foi vivida, a princípio, nos bairros de Pero Vaz e Liberdade, em Salvador, e não tenho muitas lembranças dessa época. Às vezes vêm vagamente

alguns pensamentos cheios de emoções, como a trança<sup>8</sup> no cabelo de dona Marieta para ganhar a panela onde ela fazia a canjica<sup>9</sup> e lamber com os dedos. O cômodo onde morávamos (eu, minha mãe e mais quatro irmãos) era um quarto e sala e por isso dormíamos montados uns nos outros. Lembro do medo dos pombos na casa da mãe da minha madrinha Baby. (Acho que isso me causou um trauma,

---

<sup>8</sup> Punhado de fios ou de cabelos, divididos em três entrelaçados. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/tranca>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

<sup>9</sup> Um deles é um creme de milho verde. O milho deve ser socado com pilão e cozido em leite ou leite de coco, temperado com açúcar e canela. É um prato típico das festas juninas. O outro leva também o nome de munguzá. Trata-se de um prato feito com grãos de milho branco cozidos em caldo açucarado, e que se polvilha com canela. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/canjica>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

pois até hoje não suporto bichos-de-pena perto de mim). Uma lembrança linda que tenho é um macacão rosa que minha mãe sempre usava. Como ela é alta, com ele, ela ficava vistosa. Depois da relação com meu pai, ela passou a se cuidar, um dia da semana, ela tirava para ficar belíssima!!! Porém uma coisa me entristece e me faz chorar: ela saía e eu ficava sozinho com meus irmãos, o que eu não gostava. Minha irmã Marivalda me colocava num caixote de maçã em frente à porta, com o sol batendo em meu rosto, e eu dormia. Mas o que eu gostava mesmo era de sentir o cheiro da minha mãe.

Mais tarde, quando meus irmãos já tinham seguido seus destinos, passei um tempo morando com minha Irmã Marinildes e, em seguida, voltei a morar com minha mãe, no bairro de Pernambués. Nessa morada, vivíamos eu, minha mãe, Marileide filha do meu irmão mais velho, hoje falecido.

Aos 14 anos fui morar de volta na Liberdade, dessa vez na casa da minha tia Madalena, irmã mais nova da minha mãe. Uma época de muitos desafios, mas graças a ela e muita dedicação da minha parte, aos 15 anos passei a frequentar a Escola 21 de Abril, cursando a 1ª série do Ensino Primário, onde encontrei uma das professoras que marcou minha vida: Marinalva! Um dia ela me disse: “Você será um ótimo professor”. Entre os afazeres domésticos intensos e as atividades escolares, ganhei o amor pelos estudos, pois queria tirar minha mãe daquela pesada rotina de acordar às 03h da madrugada para preparar a venda e carregar cestos pesados na cabeça. Ela sempre ia me ver na casa de minha tia e falava: “Você foi o filho que eu procurei, você vai mudar minha vida”. Guardei isso para mim e levei para meu trajeto de vida.

Hoje aos 43 anos de idade, concluo o mestrado em Dança. Não é fácil ser negro, homoafetivo, candomblecista, periférico e artista em uma sociedade hipócrita, preconceituosa, racista, machista e sexista. É resistir e existir sempre! Com o corpo sagrado para minhas ações e convicções, um corpo que louva aos meus ancestrais e dialoga o tempo todo com outros saberes. Um corpo cheio de certezas e dúvidas das imperfeições ou perfeições do mundo, mas sobretudo um corpo presente.

Corpo presente sempre com reflexões, provocações e inquietações, sentimentos que foram constantes no meu processo de formação enquanto

profissional, buscando ser visível dentro de um sistema que invisibiliza corpos como o meu, tido como marginalizados

## **1.2 ESPAÇOS INSTITUCIONAIS DE FORMAÇÃO EM DANÇA DE SALVADOR**

O caminho escolhido para refletir a formação em artes, em especial na Dança, foi no âmbito das instituições públicas tanto em nível superior e técnico profissional. A Universidade começa seu processo de constituição com a chegada da família real portuguesa para o exílio no Rio de Janeiro, em 1808, quando são criadas as poucas Escolas Superiores (ES), com o cunho estritamente profissionalizante: surgem escolas de Medicina na Bahia (fevereiro de 1808) e no Rio de Janeiro (novembro de 1808) e de Engenharia no Rio de Janeiro (1810). Somente na segunda metade do século XIX, as universidades começaram a ser constituídas efetivamente no Brasil, sendo a primeira no Rio de Janeiro, criada precisamente no dia sete de setembro de 1920, com o nome de Universidade do Rio de Janeiro (URJ). Para análise, o professor e pesquisador José Jorge de Carvalho permite entender melhor esse processo de constituição do ensino superior no Brasil.

Como se pode perceber a Figura 5 a arquitetura das fachadas das instituições. Muito se pode dizer em que contexto cultural foram implantadas, contextos que sistemicamente detêm o controle na economia, na política e do conhecimento, aspectos característicos do processo sistêmico perverso do colonizador.



**Figura 5:** Espaços Institucionais. Trago nas imagens as duas maiores instituições do ensino da dança no Brasil, do lado esquerdo a fachada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do direito a Escola de Dança da Fundação cultural do Estado da Bahia. **Fonte:** Sites das Instituições.

Lembramos que, apesar de todos os horrores da conquista espanhola, o mundo hispânico possui universidades desde o século XVI; Lima, cidade do México, Córdoba e Bogotá são algumas das cidades que contaram com instituições superiores bem no início da era colonial. Além disso, as colônias hispânicas contavam com a imprensa, que permitiu a publicação de livros em quase todos os países da América Latina desde o século XVII. Diferente.

disso, no Brasil a primeira imprensa, controlada pelo rei, somente foi instalada em 1808 Ou seja, temos a mais curta tradição escrita de todas as Américas. As poucas escolas superiores foram abertas no Brasil somente no século XIX, e as universidades começaram a ser constituídas na segunda década do século XX, com a malfadada implantação da UNIVERSIDADE DO Rio de Janeiro em 1920, até a abertura da Universidade de São Paulo como a primeira instituição de ensino superior, em 1934 ( CARVALHO, 2018.p.83).

A constituição da URJ não se deu por um processo orgânico de discussão e de amadurecimento, que resultou na organização de uma entidade à altura dos legítimos anseios da sociedade brasileira. Tratou-se, pura e simplesmente, de um

ato político e protocolar de justaposição de instituições de ensino superior já existentes: a Faculdade de Medicina, a Escola Politécnica e a Faculdade de Direito.

Em 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas <sup>10</sup>no poder federal, dar-se início a uma política de centralização, incluindo o campo educacional. Em 1931 acontece a Reforma Francisco Campos<sup>11</sup> (RFC) que se instalou do ensino secundário ao superior, estabelecendo a universidade como a instituição modelo para o ensino superior e uma regulamentação como um ideal de instituição de ensino, pensando em pesquisas e favorecendo o desenvolvimento científico do Brasil.

A condição de criação mesma das nossas universidades foi centralizadora. Nossa elite branca trouxe uma elite acadêmica europeia branca para fundar uma universidade estreitamente nos moldes das universidades ocidentais modernas. O modelo institucional foi o humboldtiano, com separação entre as faculdades e os institutos de pesquisa, obedecendo à mesma divisão de saberes de matriz europeia e inscrevendo nossa academia como uma variante da camada civilização ocidental. (CARVALHO, 2018.p.84)

Em 1937, a URJ foi reorganizada e passou a ser chamada Universidade do Brasil (UB) ou Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tem atual denominação desde 1965 e passa a ser apresentada como modelo para as outras universidades que seriam criadas no estado brasileiro.

A formação do ensino superior se dá com a universidade do continente europeu sendo imposta ao Brasil com todo seu rigor, plantando nas universidades brasileiras uma mentalidade colonizadora de origem, não reconhecendo outros

---

<sup>10</sup> Foi presidente do Brasil em dois períodos. O primeiro período foi de 15 anos ininterruptos, de 1930 até 1945, e dividiu-se em 3 fases: de 1930 a 1934, como chefe do "Governo Provisório"; de 1934 até 1937 como presidente da república do Governo Constitucional, tendo sido eleito presidente da república pela Assembleia Nacional Constituinte de 1934; e, de 1937 a 1945, como ditador, durante o Estado Novo implantado após um golpe de Estado. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Get%C3%BAlio\\_Vargas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Get%C3%BAlio_Vargas), acessado 30/04/2020

<sup>11</sup> Estruturou e centralizou para a administração federal os cursos superiores, o ensino secundário e o ensino comercial (ensino médio profissionalizante). Essa reforma restringiu-se aos níveis de ensino secundário e superior, os mais procurados pelas elites, não contemplando o ensino primário ou elementar e o ensino normal que permaneceram da alçada dos Estados. Disponível [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_c\\_reforma\\_francisco\\_campos\\_1931.htm](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_reforma_francisco_campos_1931.htm), acesso 30-04-2020

saberes que contextualizam a história de outro povo, deixando a construção epistemológica eurocêntrica sempre tida como conhecimento único e verdadeiro.

Naquele momento inicial, estabeleceu-se um vínculo de identificação e pertencimento exclusivo com o mundo acadêmico ocidental. Nós nos vinculamos aos europeus e nos colocamos como seus súditos: em pleno século XX, eles nos ensinaram como uma universidade moderna deveria funcionar, e nós repetimos fielmente a maneira indicada. Estabeleceu-se um padrão de fundação subalternizada e dependente. O espaço institucional racista de base intensificou o modelo colonizado de conhecimento, e a colonização epistêmica, uma vez instalada, trouxe novo estímulo para a continuação da exclusão racial. (CARVALHO, 2018.p.85)

Seguindo as informações que constam no site da Universidade Federal da Bahia, na Bahia, o fundador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Edgard Santos, foi o primeiro reitor da Universidade e foi também destaque na trajetória do ensino superior. Nascido em Salvador, em 1894, diplomado em Medicina, fez especialização em cirurgia em São Paulo. Ao retornar, ingressou na cátedra de Patologia e Cirurgia e dirigiu a Faculdade de Medicina. Durante 15 anos de reitorado (1946-1961), liderou o processo de federalização e implantou a infraestrutura física e de pessoal, escrevendo o primeiro capítulo de uma universidade integrada: Artes, Letras, Humanidades e Ciências. Logo no primeiro ano de reitorado, a Universidade da Bahia constituiu-se, formalmente. Em 1950, passa a Universidade Federal da Bahia, integrando as escolas isoladas e instituindo outros cursos.

Em quinze anos sob a então reitora da UFBA floresceu nas áreas de artes, humanidades e saúde. Edgard Santos trouxe para Bahia nomes do cenário internacional; construiu o Hospital Universitário; criou o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) e os campus do Canela, Federação e Ondina. Em seu reitorado, a Bahia ganhou projeção, com destaque para Dança, Música e Teatro, primeiros cursos universitários do gênero no país.

A Escola de Dança da UFBA e a Escola de Dança da FUNCEB são os espaços institucionais de ensino da dança que esse trabalho debruça-se para trazer contribuições ao conhecimento neste campo. Foram escolhidos esses dois espaços pelo papel histórico que ambos desenvolveram e vêm construindo no entendimento para a formação em Dança tanto no ensino superior quanto no ensino médio, além

do contato significativo do autor em ambos espaços de formação institucionais. Trazendo a citação do professor José Jorge de Carvalho, onde diz:

Campinas é uma região com uma enorme tradição escravista, porém a Unicamp não estabeleceu nenhuma relação com os saberes de origem africana. Na mesma região foi fundada antes a Universidade de São Paulo, porém nem os guaranis nem as comunidades negras que viviam (e ainda vivem) na região foram chamados para discutir o modelo de universidade concebido para “desenvolver” o estado. (CARVALHO, 2018, p. 84-85).

Refletindo a colocação do professor, acredito que essa forma de invisibilizar outros saberes que não sejam o do colonizador sempre foi uma estratégia perversa do genocídio epistemológico, trazendo como ferramenta um currículo excludente de conhecimentos das epistemes afrodiaspórica e outras que constituem a diversidade do povo brasileiro, principalmente nas áreas humanas, que vem se repetindo cronicamente em muitas instituições de ensino superior.

Os Terreiros de Formação em Arte/Dança, em Salvador, são muitos. Não se tem a pretensão, aqui, de mencionar todos, mas acredita-se na importância e singularidade que cada um tem na sua atuação, perante as comunidades.

São iniciativas ou ações da sociedade civil que contribuem com as políticas públicas, são liderados também por pessoas de classe menos favorecidas e ativistas que promovem atividades artístico-culturais-formativas. Pessoas que, às vezes, não possuem grandes poderes aquisitivos e de estrutura física para compartilhar seus conhecimentos, saberes e fazeres, mas contribuem efetivamente para a formação de pessoas.

Em um determinado momento, os projetos sociais praticamente se tornaram as políticas públicas sociais da Bahia e do Brasil. Na década de 1990 esses projetos tinham um lugar muito forte, devido ao compromisso de formação, inserção de trabalhar com as carências, com as demandas principalmente dos jovens. Como reflete a autora Ornellas:

É a partir da experiência como educadora em espaços educativos não formais, em ONGs, participando de fóruns sociais, conferências de cultura, em contato com associações de moradores, terreiros de candomblé, centros de cultura e outras organizações sociais, que observo o desenvolvimento de projetos e programas sociais e culturais ao longo destes anos, que produzem um efeito transformador nestas realidades em contextos locais e globais. São programas que estão voltados para questões étnicas, identitárias, valorizam a diversidade e potencializam as ações sociais comunitárias. Este é um movimento que vem emergindo desde a década de 80 e que no novo milênio ganha novos contornos, como veremos posteriormente. (ORNELLAS, 2019, p. 108).

Nesses Terreiros, em sua maioria, estão pessoas Negras, sendo crianças, jovens, adultos e idosos, moradores de comunidades menos assistidas pelos governantes, faltando-lhes infraestrutura adequada como saúde digna e segurança, trazendo assim uma vida longe das condições básicas, digna e cidadã, aspectos que resultam de um processo sistêmico histórico do Brasil. Ao longo dos tempos, esses terreiros com suas lideranças enfrentam resistências e vêm existindo e resistindo às dificuldades em uma sociedade onde as questões raciais sempre foram escamoteadas, tendo como disfarce o mito da democracia (KABENGUELE, 2019).

Enquanto a epistemologia do povo afro-brasileiro é renegada pelos grupos dominantes, os negros faziam seus quilombos, terreiros de preservação e resistência. Os terreiros de Candomblé são verdadeiras universidades das tradições de matrizes africanas na Bahia e no Brasil, trazendo através das Danças dos seus Orixás<sup>12</sup>, de suas Cantigas, de seus ritmos produzidos pelos Atabaques<sup>13</sup>, de sua culinária, vestes e outros aspectos, além da sua metodologia milenar da tradição oral, ensinamentos dos fazeres e saberes. Como ainda traz Ornellas:

Neste sentido, percebe-se uma predominância das formações em danças afro-brasileiras como um grande movimento da dança na cidade. Os terreiros de candomblé, blocos afros e afoxés tem preponderância neste contexto, dispondo de oficinas e cursos durante todo o ano e com maior concentração nos meses do verão que precedem o carnaval. Do mesmo modo, percebe-se nas ONGs e projetos sociais comunitários o desenvolvimento de atividades de valorização da cultura negra, a exemplo do Centro Projeto Axé e da Instituição Ialô Ilê Augusto Omolú, o Bloco Afro Carnavalesco Malê de Balê. (ORNELLAS, 2019, p. 99).

---

<sup>12</sup> Divindades de matriz africana no Brasil.

<sup>13</sup> Instrumentos percussivos da cerimônia religiosa do candomblé

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, situada no campus do bairro de Ondina, na Avenida Ademar de Barros, foi pioneira no Ensino Superior de Dança no Brasil, fundada em 1956, juntamente com as escolas de Teatro e Música. Para dirigirem as referidas escolas, foram convidados grandes artistas oriundos de diversos países, na tentativa de estimular a formação em Artes no Estado, em sintonia com as vanguardas artísticas no mundo.

Na Escola de Dança, Yanka Rudzka, sua primeira diretora, tinha como referência o expressionismo<sup>14</sup> construído no pós-guerra, trazendo um caráter experimental à instituição, desde o seu surgimento. Com essa linha de pesquisa de pensamento, percebe-se que a instituição nascia com limitações de diálogo com a cultura local e outras etimologias, aspectos característicos das implantações das universidades no pensamento do professor Carvalho e refletido pela professora Lia Robatto<sup>15</sup>.

Já sentia o preconceito vindo da minha professora Yanka contra o balé, na escola tinha professora de Balé, mas não davam força, professora Margarida, ela era sozinha... Discriminada! Não adiantava... Tinha carga horária pequena, enfim... A disciplina de Dança de Caráter que deveria ser com a maior dança popular da terra, a Dança Africana não tinha espaço, se dançava era as dancinhas que se ensinavam para as óperas europeias, como se a gente tivesse alguma formação para dançar em ópera, nenhuma! Era furadíssima essa disciplina, e não tinha dança afro, não tinha capoeira... Eu quando era professora assim que cheguei à Bahia, com Yanka, eu chamava os capoeiristas para irem dar aula lá, eu chamei Olga do Alaketu, uma mãe de santo pra ir dar aula de orixá pra gente. Eu era menina e já tinha essa noção da força da cultura de herança africana, mas na Escola de Dança da UFBA não se valorizava. (ROBATTO, 2020).

A instituição hoje disponibiliza quatro cursos de graduação em Dança, para habilitações em licenciatura e bacharelado, nas estâncias presencial e semipresencial (Educação a Distância) e um curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, em 2006 cria-se o primeiro Programa de Pós-graduação em Dança da América Latina, propondo para a comunidade o Mestrado.

---

<sup>14</sup> Movimento artístico e cultural de vanguarda surgido na Alemanha início do século XX. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Expressionismo>>. Acesso em: 30 abr. 2020

<sup>15</sup> 20 Discipula de Yanka Rudzka e professora da Escola de Dança da UFBA, idealizadora da Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia (relato de Beth Rangel em entrevista para essa pesquisa, 2020).

Acadêmico e, atualmente, aprovando seu Doutorado e também o programa de Pós-graduação em Dança em nível de Mestrado Profissional.

Para lidar com os conflitos, o grupo dominante terá de assegurar o controle da instituição, e não somente com o uso da violência, mas pela produção de consensos sobre a sua dominação. Desse modo, concessões terão que ser feitas para os grupos subalternizados a fim de que questões essenciais como o controle da economia e de decisões fundamentais da política permaneçam no grupo hegemônico. (ALMEIDA, 2018, p. 31-32)

Trazendo para discussão o autor Almeida, percebe-se que os programas de acesso e possibilidades de inclusão se ampliam. Porém, como? E com quem? É notório o quanto a Escola de Dança da UFBA vem contribuindo para o aperfeiçoamento de vários profissionais na área da educação em Dança, em nível acadêmico, por todo Brasil, além das suas ações de parcerias e formação nas pesquisas, extensão que vem, cada vez mais, aproximando a sociedade para a universidade, quebrando paradigmas, sempre numa perspectiva investigativa nos seus processos criativos, agregando aspectos relacionados às manifestações culturais. Porém em diálogo com Almeida onde ele diz que:

O racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir de raça. É no interior das regras institucionais que os indivíduos tornam-se sujeitos, visto que suas ações e seus comportamentos são inseridos em um conjunto de significados previamente estabelecidos pela estrutura social. Assim, as instituições moldam o comportamento humano, tanto do ponto de vista das decisões e do cálculo racional, como dos sentimentos e preferências. Assim, detém o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornam “normal” e “natural” o seu domínio. (ALMEIDA, 2018, p. 29-31).

No currículo da Escola de Dança é onde estão os poucos docentes negros, pode-se perceber o poder do grupo dominante que exerce a organização da instituição mostrando de fato que ainda é um local de ensino que carrega consigo resquícios de uma constituição centralizadora. Percebe-se isso há muito tempo, com a ausência da epistemologia étnico-racial em seu currículo. E no corpo docente, em

nível de graduação e pós-graduação, se faz necessário, de uma forma efetiva, a circulação de outros saberes e fazeres além de protegê-los de um racismo estrutural que persiste na Escola de Dança da UFBA. Como Almeida diz:

O domínio de homens brancos em instituições públicas – por exemplo, o legislativo, o judiciário, o ministério público, reitorias de universidades públicas etc. – e instituições privadas – por exemplo, diretoria de empresas – dependem, em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultam a ascensão de negros e/ou mulheres, e, em segundo lugar, da inexistência de espaços em que se discuta a desigualdade racial e de gênero, naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos. (ALMEIDA, 2018, p. 31)

Observa-se esse pensamento na estrutura da Escola de Dança da UFBA o número de discentes negros aumentaram com a implementação da Lei 12.711 (BRASIL, 2012) que generalizou as cotas para negros e indígenas para todas as universidades federais. Eu fui um desses jovens negros que no ano de 2012 prestei o vestibular e ingressei no curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, acessei a universidade por essa lei de reparação histórica e no processo do curso de licenciatura e bacharelado percebi, assim como também em 2018 já enquanto mestrando, que, mesmo tendo cotas de acesso para o povo negro, os assuntos da cultura afrodiaspórica nos componentes curriculares e os números de docentes negros são aspectos que ainda deixam a desejar na graduação e pós-graduação da instituição.

A instituição com o vasto programa de conhecimento em nível de graduação e pós-graduação, situada na cidade de Salvador que tem o maior número de pessoas negras depois da África, apenas depois de 60 anos da sua existência teve suas primeiras professoras negras em nível de graduação: Vânia Oliveira e Marilza Oliveira ambas foram aprovadas no concurso público para lecionar na graduação e apenas uma professora negra em um programa de pós-graduação de 15 anos, esses dados mostram o poder de organização centralizadora do grupo hegemônico assegura aspectos quais foram e são motivos de restrições e provocação para artistas como retrata a professora Lia:

Há 30 anos, só entrava na Escola de Dança apesar dela ser grátis, quem já tinha um nível social mais alto, porque tinha uma boa base escolar. Não adianta a universidade fingir que não é, mas ela é elitista. Ai eu pensei [...] (Eu quero fazer uma escola que atenda meninas e meninos sem poder aquisitivos, para frequentar uma academia particular de dança e ao mesmo tempo aproveitar o manancial cultural desta terra, que a Escola de Dança da UFBA era refratária [...]). (ROBATTO, 2020)<sup>16</sup>.

Esse pensamento da professora Lia foi um dos motivos que levaram a criar Escola de Dança da FUNCEB, pensando no potencial e realidade da localidade, muitos jovens e no poder de transformação da arte como menciona:

E eu pensava assim. A dança como educação para as crianças desenvolver as competências básicas, saber ser, saber viver, saber sentir, A arte é educação em si, educa pela natureza do processo artístico, a arte é educação. Desde quando você não coíba, não tirenize, por que a dança é um perigo! A dança tanto pode educar como pode ser uma tirana autoritária que prende e limita o aluno. (ROBATTO, 2020).

Atualmente a Escola de Dança da FUNCEB é localizada na Rua da Oração, nº 01, Terreiro de Jesus, Pelourinho, Salvador, Bahia, é vinculada a Fundação Cultural do Estado da Bahia, essa por sua vez uma unidade da Secretaria de Cultura do Estado, segunda instituição pública de ensino da Dança do Norte Nordeste do Brasil, uma referência mundial para a formação de dança em nível médio, atua na Iniciação, Formação Técnica e Qualificação em Dança, com aulas em sua própria sede, no Pelourinho, e nos Núcleos em outras comunidades da cidade de Salvador.

Professora Beth Rangel <sup>17</sup>teve um papel significativo de contribuição no processo de construção do currículo da escola como ela mesma reflete:

---

<sup>16</sup> Em entrevista.

<sup>17</sup> Diretora da Escola de Dança da Funceb, no período de 2007 a 2016

Eu, enquanto Escola de Dança, fui representante do Fórum de Educação Profissional da Bahia, cheguei a ir para Brasília por que estava sendo discutidas as políticas públicas da educação profissional, foi o momento que mudou o conceito de Curso Técnico Profissionalizante para Curso de Educação profissional, então a Escola de Dança poderia estar no canto dela continuando formando artistas para entrar no mercado... Eu acho que a gente dar um salto e passa a continuar formar artista, mas também formar sujeitos críticos, potentes, que refletem que ver seu lugar no mundo, na sociedade, quer dizer ele não passa a ser só um técnico, tecnicista, ele além da técnica ganhou todos os prêmios e continuando trabalhando em grupos, ele passa a ser um proponente. Eu acho que isso foi um alargamento das competências, uma visão mais alargada do que a ideia tecnicista, profissional nenhum formar tecnicamente apenas, eu acho que já não resolve pra essa sociedade. (RANGEL, 2020)<sup>18</sup>.

Nessa formação do sujeito mais alargada, como diz a própria professora Rangel em sua colocação, vejo a minha trajetória dentro da Escola de Dança da Funceb, foram 14 anos de experiências como aluno, estagiário, produtor, professor e coordenador dos cursos livres. Minha entrada se deu em 2003 na época ainda sob a direção da professora Simone Najjar Gusmão. Fui selecionado, e esse espaço foi meu chão! Nele pude conhecer e estudar a diversidade das estéticas da Dança, percebendo minha vocação para coreografar, e já no ano seguinte fundei a Cia de Dança Robson Correia, falarei dela mais adiante. Em 2005 fiz minha primeira viagem internacional para França com um espetáculo de dança afro chamado “N'gola Bahia”, com direção e coreografia de Rita Rodrigues.

Ainda como aluno regular do Curso Profissional, em 2007 tive a oportunidade de conhecer a nova diretora, Beth Rangel, essa estimada professora que contribuiu diretamente no meu processo de formação. Já em 2008, concluí, como Coreógrafo e Dançarino, o Curso Profissional Técnico da Escola, tendo como madrinha, Maria Virginia Costa, hoje amiga e conselheira. Em 2009 passei a atuar como estagiário nos Cursos Preparatórios, e como professor de Dança Afro nos Cursos Livres noturnos da Escola. Em 2010, como produtor, mas permanecendo como professor.

Em 2014, Beth Rangel, ainda diretora da Escola de Dança da FUNCEB, me convidou para assumir a coordenação dos Cursos Livres da Instituição, um cargo de confiança. Esse foi um dos grandes saltos na minha vida: aprendi muito a experiência com um público diversificado, sabia que aquele lugar seria para sempre

---

<sup>18</sup> Em entrevista dia 12 de setembro de 2019

um espaço de mediação entre o poder público e a sociedade civil, e que eu ali estava representando os artistas da cidade, os grupos artísticos que ali realizavam seus ensaios e os alunos como um todo.

A Escola mantém os cursos organizados a partir de dois eixos norteadores: o eixo “Formação Inicial” voltado para o público infanto-juvenil e também para adultos, com foco na formação preliminar para pessoas com pouca ou nenhuma experiência em dança; é composto pelo Curso Preparatório, para a formação da criança e adolescente, durante toda a sua vida escolar e os Cursos Livres, para adultos que querem praticar Dança. Já o eixo “Educação Profissional” atende um público de jovens e adultos que possuem experiência profissional em Dança, mas que desejam formalizar, qualificar ou aprofundar seus conhecimentos. Nele, são oferecidos o Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança, para formação de dançarinos profissionais e os Cursos de Formação Continuada em Dança – Qualificação Profissional, para profissionais da Dança.

O processo de atuação durante os 14 anos na instituição, foi mais que uma formação tecnicista, nesse espaço de formação institucional pude iniciar um processo de empoderamento, ainda que, com procedimentos metodológicos centralizado na cultura que não me representa mas podia encontrar aspectos dos saberes e fazeres da epistemologia dos meus ancestrais. de acordo com o autor Almeida, também observei a presença do racismo estrutural, como diz:

A viabilidade da reprodução sistêmica de práticas racistas está na organização política, econômica e jurídica da sociedade. O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica. (ALMEIDA, 2018, p. 39).

Na Escola de Dança da FUNCEB <sup>19</sup>as atividades são alinhadas às políticas do Ministério da Educação e Cultura (MEC) reconhecendo as Artes e a Cultura em geral como medidas fundamentais e enriquecedoras para a vida social e para a

---

<sup>19</sup> Desde 2009, quando o Projeto Político Pedagógico foi reelaborado, o curso foi incluído no Censo Escolar do INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira e reconhecido pela Secretaria Estadual de Educação. A habilitação profissional foi alterada para “Artista da Dança”, com competências e habilidades para atuação como coreógrafo, intérprete-criador e multiplicador em dança.

educação. A Instituição atende uma média anual de 2.000 alunos, entre crianças, jovens e adultos de bairros populares e de baixa renda, mas é aí que o racismo estrutural se apresenta, através das dificuldades, sendo a escola pouco assistida pelo governo, para manter suas atividades e atender uma população carente.

### 1.3. TERREIROS DE FORMAÇÃO EM ARTE/DANÇA

A provocação exposta nesta pesquisa aponta contextos de formação como retrata a Figura 6 com a fachada do Terreiro da Casa Branca, primeiro candomblé do Brasil. Um lugar de manutenção e formação dos saberes e fazeres do povo negro em resposta à exclusão social, não deixando de pensar também nos projetos sociais, que são iniciativas propostas pela sociedade civil, das Organizações Não-Governamentais que existiram e ainda existem como: o Centro Projeto Axé, Liceu de Artes e Ofício, Anjos do Arenoso e o Avançar, que tanto colaboram para a construção identitárias de jovens e comunidades.



**Figura 6** - Ilê Axé Iyá Nassô Oká, conhecido popularmente como terreiro da Casa Branca, fica situado no Bairro do Engenho Velho da Federação. **Fonte:** site da instituição.

O projeto Viver com Arte idealizado por Maria Julieta Lomanto junto à Diretoria de Música e Artes Cênica da Fundação Cultural do Estado da Bahia criado em 1991, foi um projeto de ação sociocultural voltado para comunidades de baixa renda, que consistiam na formação de núcleos artísticos em comunidades dos bairros de Salvador.

O viver com Arte foi fundamental no processo de formação do indivíduo e ciente de que são poucas as possibilidades de acesso a população economicamente menos favorecida, um desses indivíduos fui eu, ainda imaturo nas perspectivas da arte e da minha cultura ancestral.

Em 1997, um amigo chamado Tony me mostrou um jornal com um Curso de Teatro do Projeto “Viver com Arte”, da FUNCEB. Como queria muito contracenar, no outro dia fui e fiz minha inscrição. Aprovado na seleção, em 1998 comecei minha carreira artística, fazendo Teatro com Taynã Andrade<sup>20</sup>. Meu primeiro trabalho foi “Navio Negreiro, Fim da Viagem?” do poeta abolicionista Castro Alves, obra que tratava do traslado dos Negros para serem escravizados em outras terras. Esse trabalho foi o primeiro contato que tive com algo que falava da Cultura dos Negros e que inspiraria minhas futuras produções artísticas. Em 1999, passei a fazer, no mesmo projeto, uma oficina de Dança Afro, com Roquidélia Santos, e foi paixão à primeira vista pela arte de dançar. Ali, me senti conectado com algo que não sabia expressar com palavras, mas com o corpo. Hoje sei que, a partir daquele momento, a conexão foi com minha ancestralidade.

O meu trajeto de participante no projeto "Viver com Arte", sendo orientado com diversas técnicas artísticas muito contribuiu para minha formação cultural ideológica e durou 05 anos. Ainda nesse mesmo período passei a frequentar a Unidade de Dança do SESC -Nazaré,tendo orientações de dança com Raimundo Bispo dos Santos, popularmente conhecido como Mestre King. A partir daí comecei a ganhar uma bolsa no valor de R\$ 180,00 (cento e oitenta reais) para participar em apresentações no projeto “Hora do Rush”, o que ajudava no transporte e nas despesas de casa, mas meu desejo, nessa época, era dançar no show “Omim

---

<sup>20</sup> Minha primeira professora de arte. Atriz e diretora, tem em seu currículo uma vasta experiência no teatro. Saiu de sua terra natal, São Paulo, para morar em Salvador na década de 1980, período em que se associou à Federação Baiana de Teatro Amador (FBTA). Desde então participou e participa de movimentos artísticos em prol do teatro popular e de rua. Atuou em montagens de grande notoriedade na capital baiana, a exemplo da tragédia grega “Medeia” do Núcleo do Teatro Castro Alves em 1998. Atualmente é membro fundadora do grupo de teatro “Filhos da Rua”.

Olorum”<sup>21</sup> que acontecia na Arena do SESC-SENAC, Pelourinho, e tinha na direção Tânia Bispos. O desejo não se realizou, pois o show foi suspenso, deixando vários alunos/dançarinos sem trabalho. Paralelo às aulas que fazia na Escola SESC, frequentei também aulas no Balé Folclórico da Bahia, em alguns grupos folclóricos como o Arte Bahia, realizando shows em hotéis e pousadas, o que ajudava nas despesas.

Uma outra escola de muita importância no meu processo identitário foi a Escola Criativa do Olodum com aulas de Dança Afro com professor Joaquim Lino, contribuição inenarrável para meu entendimento enquanto indivíduo e artista para além das aulas tínhamos as aulas de dança com um olhar pedagógico apurado e rico em sua espetacularidade como relata a professora Nadir Nóbrega:

As práticas espetaculares do Olodum têm dimensões essenciais de territórios existenciais que permitem às pessoas discriminadas produzirem a sua própria dignidade e vontade de viver, seus saberes e fazeres, aprendidos através da oralidade e da convivência em grupos. Estas renovações são as saídas encontradas para as portas fechadas pelo racismo. (NÓBREGA, 2012).

Existem outras organizações culturais carnavalescas com sua singularidade, porém plural no que se refere à cultura ancestral e as orientações para compartilharem o conhecimento de matriz africana, através das suas danças, fantasias e cantigas. Esses espaços apresentam sua história ancestral com espetáculos apresentados no Carnaval de Salvador, com criações e recriações cênicas, fazendo e mantendo a arte negra no Estado da Bahia, segundo o pensamento de Nóbrega que diz:

Existem questões profundas nesses blocos, relativas a transmissões e heranças culturais, de relações complexas, de origens negro-africanas, construídas pela diáspora africana através de seus projetos socioeducativos. Mas acredito que estes repertórios ainda são válidos para que ocorra, de maneira efetiva, a igualdade social e racial. (NÓBREGA, 2012, p. 112-113).

---

<sup>21</sup> Espetáculo de dança da cultura afro-brasileira, o nome em Yorubá que quer dizer águas de deus

As Associações Carnavalescas, conhecidas popularmente como blocos Afros e Afoxés constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira na Bahia, e, ao longo dos tempos, vêm, através das suas ações formativas e ativistas sociais, formando a população afrodiáspórica, fazendo com que pessoas passem a reconhecer e assumir sua identidade, enquanto Negras. Cito aqui os blocos Ilê Ayê<sup>22</sup>, do bairro da Liberdade, e o Malê Debalê<sup>23</sup>, do bairro de Itapuã, em Salvador, ambos fundados na década de 1970, além do Bakoma<sup>24</sup> de Portão/Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador, fundado nos anos 2000, são comunidades que foram fundadas a partir do segmento religioso da cultura de matriz africana, o candomblé e que proporcionam a formação com conhecimentos afrodiáspóricos para as comunidades onde estão inseridas, como diz a autora:

Assim, com orgulho, podemos afirmar que as comunidades-terreiros ensinaram os blocos afro-baianos e estes, como entidades que compõem o movimento negro, ensinaram a sociedade brasileira a praticar ações afirmativas, visando à igualdade racial e social. (NÓBREGA, 2012, p. 113).

Os **terreiros de candomblé** são comunidades entre outras tantas que existem em Salvador, que vem aos longos dos tempos mantendo atividades formativas para crianças, jovens e adultos, em especial, com aspectos da cultura afrodiáspórica, tornando possível através dos costumes tradicionais ações de permanência e manutenção da cultura dos ancestrais.

O **Ilê Axé Iyá Nassô Oká**, no dialeto Yorubá africano, é o nome de uma das sacerdotisas que trouxe a religião de matriz africana para o Brasil e também nome da comunidade religiosa do candomblé, fundado em 1830, na localidade da Barroquinha, centro de Salvador e hoje localizado no bairro do Engenho Velho da Federação, popularmente conhecida como Casa Branca em Salvador. O **Ilê Axé Iyá**

<sup>22</sup> Dialeto Yorubá que significa O mundo ou A Terra da Vida ou ainda Festa do Ano Novo. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilê\\_Aiyê](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilê_Aiyê)>. Acesso em: 01 mai. 2020.

<sup>23</sup> Criado com inspiração na população descendente dos Malês povode origem africanae religião muçulmana, que lutaram na Revolta dos Malês contra o sistema escravocratabrasileiro. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Malê\\_Debalê](https://pt.wikipedia.org/wiki/Malê_Debalê)>. Acesso em: 01 mai. 2020.

<sup>24</sup> 30 De origem banto que significa reunião de pessoas. Disponível em: <[http://www.blococultural.com.br/bankoma\\_32.html](http://www.blococultural.com.br/bankoma_32.html)>. Acesso em: 01 mai. 2020

**Omin Iyamassê/Terreiro do Gantois**, candomblé fundado em 1849 no bairro da Federação, terreiro muito conhecido pelo prestígio da sua quarta liderança religiosa Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Mãe Menininha do Gantois. **O Ilê Axé Opô Afonjá**, uma divindade de matriz africana que deu o nome de uma comunidade religiosa, fundado em 1910 no bairro de São Gonçalo do Retiro, área próxima e que faz parte do Quilombo do Cabula por Eugênia Anna dos Santos, conhecida como Mãe Aninha– referência primordial dos Terreiros de Candomblé da Nação Yorubá – Nagô ou Ketu, além de Mãe Aninha o Terreiro foi liderado por 42 anos por uma das líderes religiosa mais famosa do Brasil, Maria Estela de Azevedo Santos chamada de Mãe Stella de Oxóssi<sup>25</sup>, primeira Mãe de Santo a escrever livro e artigos sobre a religião, aspecto que lhe rendeu em 2013 um lugar na Academia de Letras da Bahia, ocupando a cadeira que tem como patrono Castro Alves. Além de ocupar uma cadeira na academia, Mãe Stella de Oxóssi foi homenageada com diversos títulos, um deles o de doutora honoris causa, pela Universidade Federal e Estadual da Bahia e ordem de mérito pelo Ministério da Cultura do Brasil.

O legado teórico elaborado por mãe Estela referente ao ensinamento da religião de matriz africana é de fundamental importância para o reconhecimento identitário dos povos descendentes de pessoas escravizadas e também para outras pessoas de grupos étnico-racial, a fim de uma postura antirracista nas suas atitudes na convivência social.

Na Comunidade do Opô Afonjá realiza-se a experiência educacional com a Escola Municipal **Oba Biyi** <sup>26</sup>em homenagem à Mãe Aninha. Dentre os protagonismos desse Terreiro destacam-se ações que precedem por exemplo a Lei 10.639 /03, ação afirmativa, alicerçada pelas ações político-raciais do Movimento Negro legislando sobre a inclusão da história e cultura africana e afro-brasileira nos currículos de todas as escolas em todos os níveis.

Neste Terreiro encontram-se outras ações articulando religião, formação com museologia, fonte de trabalho em horticultura, tecelagem, além das lições religiosas do cotidiano entre mitos e rituais.

---

<sup>25</sup> Divindade que representa a caça e prosperidade na religiosidade do candomblé

<sup>26</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola\\_Municipal\\_Eug%C3%AAnia\\_Ana\\_dos\\_Santos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_Municipal_Eug%C3%AAnia_Ana_dos_Santos), acessado dia 26.11.2021, às 02: 07.

Aqui não poderia deixar de mencionar o **Ilê Axé Olufajá**<sup>27</sup>, entre os vários presentes que a Dança me deu, um deles foi a possibilidade do reconhecimento da minha ancestralidade, através da religiosidade do candomblé, no qual estudei a fundo. Mas nada que possa ter a pretensão de findar o vasto conhecimento milenar dessa religião. Nas visitas entre uma cerimônia e outra, em diversas casas religiosas que venho conhecendo, decidi frequentar o **Ilê Axé Olufajá**, fundado em 1976, pela líder religiosa Elmira Costa de Oliveira, Iyá Elmira de Oxalá, falecida em 1998, aos 88 anos de idade, deixando como sua sucessora Iyá Nicinha de Nanã<sup>28</sup>.

Foi no terreiro Olufajá que, no dia 22/12/2016, aconteceu um dos momentos mais significantes em minha vida: fui escolhido por Oxum, e ainda sendo de Oxum, para exercer o cargo de Ogan<sup>29</sup>, uma das funções mais bonitas e de grande responsabilidade dentro da Religião de Matriz Africana, Oxum Orixá, que tenho maior respeito e devoção, a dona do meu ori<sup>30</sup>, quem me guia, me protege e faz com que seu ouro sempre esteja reluzente em minha frente. Mãe Midi iniciada para a Oxum que me suspendeu para o cargo, representatividade da orixá na minha vida, espantando as energias negativas e coisas ruins. *Ora yê yê ô!!!*

Sobre o entendimento do que é ser candomblecista e as funções de um Ogan na religião do Candomblé, trago as contribuições da autora Maria de Lourdes Siqueira na sua obra *Ago, ago lonan: mitos, ritos e organizações de terreiros de candomblé* (1998).

Dentre esses Terreiros de Formação e Arte/Dança podemos destacar também os grupos culturais como Viva Bahia, Olodumaré<sup>31</sup>, na década de 1970, Odundê<sup>32</sup> em 1980 e atualmente o Balé Folclórico da Bahia. Esses grupos aproximaram e ainda aproximam jovens e artistas das comunidades para a profissionalização em Dança, com aulas e mostrando através dos espetáculos cênicos, os aspectos mais expressivos da cultura africana, presentes na Bahia.

---

<sup>27</sup> 33 Nome de uma das comunidades religiosas de matriz africana do candomblé em Salvador, no bairro do Beirú/Tancredo Neves.

<sup>28</sup> Divindade do candomblé

<sup>29</sup> Um dos mais importantes cargos da religiosidade do candomblé.

<sup>30</sup> Cabeça no dialeto ioruba

<sup>31</sup> Grupo de Dança Folclórica da cidade de Salvador com nome em yorubá dialeto africano

<sup>32</sup> Odundê significa, em iorubá, ano novo, vida nova, o destino de cada um. Disponível em: <<http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/noticias/ultimas/grupo-ondunde-apresenta-o-es-petaculo-ondude-bambaquere/>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

Atualmente, um grande número de Terreiros oferece um serviço social à comunidade do local onde se encontra. A primeira experiência que conhecemos neste sentido foi a Minicomunidade “Oba Biyi”, do Ilê Axé Opô Afonjá. Hoje em dia há outras experiências. Mencionamos especialmente a “Escola Anna Eugênia Santos”, do Ilê Axé Opô Afonjá; a “Escola mãe Hilda”, do Ilê Jitolu; a creche “Vovó Ana” do Aganju; a pequena boutique “Carrapicho do Afonjá”, que vende artigos religiosos feitos pela própria comunidade, o que representa uma forma de substância e apoio ao serviço religioso; a Escola de Capoeira do Bogum, entre outras experiências, articulando o ritual e cidadania. (SIQUEIRA, 1998, p. 206).

No pensamento da autora observa-se quantas ações formativas podem ser realizadas em um terreiro de candomblé, outro olhar para a formação em Arte/Dança vem dos festivais, exemplificamos O Festival Internacional Viva Dança, com idealização e direção artística de Cristina Castro, o Encontro Periférico de Artes, com idealização e direção artística de Bruno de Jesus, O Festival Beirú das Artes Negras, com idealização e direção artística de Robson Correia e os projetos/ Ações a exemplo do “Tabuleiro da Dança”, com Idealização de Jorge Silva. Ainda o “Abriu Dança na Bahia”, com idealização de Anderson Rodrigo. Ações que além de colaborarem com a cena da Dança em Salvador e em outras localidades, fortalecem também o elo da rede produtiva da área, por meio da formação de plateia, favorecendo, conseqüentemente, uma formação artística para o espectador.

E não menos importante mas com uma potência inenarrável são as Companhias e coletivos que vêm atuando com a Dança em Salvador, fazendo, difundindo e fomentando a informação e formação artística, cultural e social de jovens dançarinos, mantendo suas aulas através de orientações diferenciadas dos padrões institucionais de ensino em Dança.

#### **1.4. SURGIMENTO DE UM COLETIVO: CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA**

A idealização da logomarca apresentada a Figura 7, foi pensado pelo design gráfico partindo da ideia do conceito e pensamento da companhia um formato de círculo, dando ideia de continuidade e democracia.



**Figura 7** – Logomarca. Na figura da logomarca da Cia de Dança Robson Correia percebemos os círculos, com isso, podemos ter ideia do princípio formativo que a companhia trabalha, a questão da circularidade e democracia dos conhecimentos. **Ano de registro:** 2008. **Local do registro:** Salvador, Bahia. **Fonte:** arquivo pessoal, Idealizador: Alex França.

No ano de 2004, o artista da Dança, Robson Correia foi convidado mais outros colegas dançarinos para participar como coreógrafo do projeto O "Museu A Gosto de Todos – Venha Sentir o Gostinho de Viver os Museus", apresentando a coreografia “O Sertão”. A participação do coletivo no segundo ano de realização do projeto, teve como responsabilidade a representatividade da Dança nos seus segmentos cênicos e formativo, pois esse era dos aspectos abordados pelo projeto como traz a autora Bina:

Foi um dos projetos<sup>33</sup> mais relevantes na área da Museologia, até então, na Bahia, pela abrangência da proposta educativa, resultados apresentados de inclusão social, disseminação do patrimônio cultural, inserção no mercado de trabalho, dialogicidade entre instituições culturais localizadas no Pelourinho, a interação museus e as instituições acadêmicas, dentre outros baianos. (BINA, 2009, p. 143).

Naquele período éramos jovens estudantes de dança que queríamos estar em evidência no cenário artístico, e o convite do coordenador André Reis foi uma das grandes oportunidades que tivemos para mostrar o trabalho para um grande número de pessoas, em uma ação importante que aconteceria no Museu Abelardo Rodrigues no Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador.

---

<sup>33</sup> Foi patrocinado pela Faculdade de Tecnologia e Ciências – FTC

No segundo ano nós tivemos 05 dias, 10 mil pessoas com 10 linguagens culturais e abrindo no dia 21 de agosto. Quando convidei vocês naquele momento para participar do projeto, foi porque que entendo o papel da dança foi muito importante, sabendo que a linguagem serviria também como um dos atrativos para trazer pessoas dentro do Museu. (REIS, 2020)<sup>34</sup>

O projeto tinha em si, uma característica artístico-social muito forte, viabilizando acessibilidade de pessoas das comunidades periféricas a obras artísticas e culturais, viabilizando o intercâmbio entre estudantes das redes públicas e particulares da cidade, e proporcionando o surgimento de novos talentos e novos coletivos artísticos. Através do projeto *Museu Agosto de Todos* que se deu o início das atividades da Cia de Dança Robson Correia, mesmo o coletivo ainda não tendo a consciência de companhia, nos reunimos para realizar os trabalhos. Passei a assumir sempre as coreografias devido a vocação que tinha para tal, o que supriu a lacuna que eu tinha em não me achar um bom dançarino, além dessa função passei constantemente a escrever projetos, propor e fui aprovado inicialmente no edital de chamada pública para o Carnaval do Pelô, como se denomina o carnaval do Centro Histórico.

Quem também reconhece a importância da política de editais é o dançarino Robson Correia. Formado em 2008, pela Escola de Dança da FUNCEB, o diretor, coreógrafo e dançarino tem no currículo. Como intérprete e diretor, 15 espetáculos de dança, 13 de teatro e 4 de ambas as linguagens dirigidos, integrou algumas companhias de dança da Bahia e atualmente dirige seu próprio grupo: Cia de Dança Robson Correia. (DIÁRIO OFICIAL DA BAHIA, 2010).

Durante um bom tempo ficamos reunidos realizando trabalhos com as aprovações dos projetos inscritos em editais e outros convites. Foi quando surgiu a proposta, pelos companheiros de trabalho, de se formalizar uma Companhia de Dança. A proposta se efetivou, porém ficamos um tempo sem a escolha de um nome para o coletivo, até que os dançarinos propuseram colocar o nome de Robson Correia, argumentando que já existia um reconhecimento no cenário artístico, o que facilitaria a visibilidade e a projeção do coletivo. Houve uma rejeição da minha parte, pois pensava na responsabilidade de emprestar o nome para representar um

---

<sup>34</sup> Em entrevista dia 21 de setembro de 2019

coletivo, e confesso que até hoje tenho meus conflitos com isso, porém nada pode mais ser feito, já existe uma história de 16 anos escrita.

A história do coletivo não foi apenas mantida pela política de editais. Considera-se essa ferramenta de descentralização do recurso público de suma importância para o desenvolvimento da cadeia produtiva da cultura, mas não são suficientes, falta os gestores públicos pensarem programas permanentes para a política cultural, fomentando e difundindo ainda mais a verba pública para a cultura.

Durante a sua trajetória a companhia já realizou as mais diversas estratégias de sustentabilidade das nossas ações, o que fez com que a companhia se caracterize como um arcabouço de ações artísticas e formativas, com a similitude de um espaço de formação em arte.

Atualmente a Cia de Dança Robson Correia vem realizando atividades de difusão, circulação, pesquisa, memória e formação através dos seus processos de investigação. E para criação, aponta estratégias de qualificação inicial e continua se consolidando enquanto Companhia de Dança no Estado da Bahia, que promove o acesso a espetáculos, projetos e cursos para um público amplo e diversificado e possibilitando inserção no mundo do trabalho a profissionais de diversas áreas artísticas de Salvador.

#### **1.4 CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO ARTÍSTICO-FORMATIVA**

A Figura 8 ilustra as possibilidades que a companhia vem buscando na sua transposição cênica em ambientes diversos e nos últimos anos, a Companhia vem buscando aprofundar a reflexão sobre os procedimentos provenientes das suas ações artísticas e formativas. Essa reflexão vem colaborando para investigações sobre abordagens das Danças, sob diversos aspectos: histórico, técnico, estético, coreográfico e político. A Companhia debruça-se sobre as mudanças nos processos de criação e nos meios que se valem para qualificar pessoas nesse terreno artístico e político da Dança. Assim, pretende-se ressaltar um corpo afrodescendente que emana da experiência prática de seus participantes.



**Figura 8:** Aqui temos dançarino da companhia em cena com o espetáculo “**Homens de Ogum**” na fábrica “**Mitti Andaimes**”, onde realizamos uma intervenção no espaço por ser um ambiente que trabalha com o mineral elemento dominador do deus africano. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafo:** Fabricio Rocha **Ano do registro:** 2021.

Os resultados preliminares da análise apontam para a existência, manutenção e formas de qualificação que valorizem o ser Negro, tornando-se "quebra de fronteiras" diante do contexto e realidade sociais, ainda marcadas pelo racismo e presentes nos espaços oficiais de poder que impõem ao Negro barreiras difíceis de serem transpostas.

Os processos de criação, as produções, o trabalho de pesquisa e inúmeros aspectos que envolvem as atividades, como escolha de temáticas definidas sugerem e provocam sempre questões estéticas, políticas, raciais e de epistemologias subalternizadas, através da percepção de corpos Negros na cena, trazendo sua história/ancestralidade para as obras e suas ações. Questões que remetem a pessoas e comunidades, à margem do poder na sociedade, já se encontram entre os estudos sobre epistemologias afrodiáspóricas no campo da dança, possibilitando importantes contribuições que subsidiam os processos pelos quais a Cia de Dança Robson Correia se pauta para explicitar suas estratégias à criação de repertórios, coreografias, temáticas; sejam em nível de qualificação inicial ou contínua dentro e fora das comunidades, com esse processo, mais de 82 dançarinos e 800 alunos já passaram pela companhia e hoje a grande maioria encontra-se atuando na área das artes.

A obra de *Corpo e Ancestralidade*, de Inaicyrá Santos (2006), onde a autora traz o conceito mito como fundamentação para as criações artísticas e pedagógicas e a dissertação defendida por Marilza Oliveira (2016), reforçam os processos criativos em dança afro-brasileira, trabalhando a partir das poéticas dos deuses

africanos, em especial Ossain<sup>35</sup> e Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento (SABINO; LODI, 2011). Os autores falam sobre os afrodescendentes que dançam através de um repertório de gestos simbólicos, carregados de um significado que transcende a realidade cotidiana.

Os aportes conceituais acerca do que são Danças afrodiáspóricas, também concebidas como Danças Afro e Danças Negras referem-se, portanto, a mesma base epistemológica de conhecimentos mas com perspectivas que diversos teóricos argumentam a partir de suas pesquisas. Nadir Nóbrega nos estudos das africanidades e Amélia Conrado com sua pesquisa do processo de criação do espetáculo *Maria Meia Noite*, Estes são alguns nomes e no caminhar dessa dissertação, outras abordagens aparecerão.

A Companhia, em seu percurso de uma década e meia, construiu um panorama de atividades que resultou em 09 espetáculos: *Nac-Horuc*, 2006; *Triscou, Pegou*, 2007; *Ninfas*, 2008; *Almejo*, 2009; *Sete Mulheres e Um Pecado*, 2010; *Homens de Ogum*, 2011; *Bordel*, 2012 e *O Leque de Oxum*, 2016; as coreografias; *Xirê Ori*, 2011; "Entre Nosotras ", 2013; *Geração Cabeça Baixa*, 2015, Além dessas produções, a Companhia tem no seu currículo o Festival Beirú das Artes Negras, 2019 e 04 projetos: *Corpo em Movimento*, 2007; *Circuito da Dança*, 2010, *Passos da Cia*, 2011 e o mais antigo *Mata Borrão*, 2004, que gera trabalho para cerca de 200 dançarinos atuando nos circuitos do carnaval de Salvador.

Nesse período realizou temporadas, diversas apresentações, cursos formativos, além de viagens nacionais e internacionais. A equipe é sempre composta por profissionais de diversas áreas artísticas e realiza trabalhos com inúmeros técnicos da área cultural de Salvador.

As obras cênicas trazem consigo uma linha de pesquisa que perpassa pela diversidade temática, mas que trazem consigo uma ligação com a cultura afrodiáspórica nas suas concepções, além de remeter a questões problematizadas na sociedade, como podemos perceber a figura 09, onde dançarinos interpretam uma das cenas do espetáculo "Nac-Horuc" que um nome de origem do povo indígena Gê do Oeste do Brasil, segundo documentos uma das muitas aldeias não mais existente no país.

---

<sup>35</sup> Divindade da religiosidade do candomblé



**Figura 9-**Nac-Horuc.Podemos perceber o Igor Couto representando o Pajé e Deko Alves representando Galdino indígena que foi queimado por jovens em Brasília. **Ano do registro** 2010, **local** Salvador, Bahia.Fonte: **Arquivo** pessoal. Fotógrafo André Frutuôso.

A concepção das produções artísticas e formativas da Cia de Dança Robson Correia procura sempre evidenciar o entendimento da cultura afrodiaspórica, entendendo que todas as atividades inerentes à Arte, por mais específicas que sejam, trazem atitudes proativas às questões sociais, pretendente, através delas, abarcar um maior número de participantes possível, como podemos perceber a figura 10 transformando o aspecto cultural das produções em meio de conhecimento, informação e formação para o público, além da formação, fomento e difusão da cultura.



**Figura:10-** “Mata Borrão”. Projeto carnavalesco que realiza apresentações de quadros performáticos no “Carnaval do pelô” no Centro Histórico e outros pontos da festa em de Salvador. **Ano de registro:** 2018. **Local do registro:** Salvador, Bahia.Fonte: Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** Robson Correia.

Vale salientar ainda que a Companhia, na sua trajetória, vem se constituindo um dínamo de desenvolvimento na área artística e de pesquisa, agregando profissionais em seu entorno. O sucesso das iniciativas vem contribuindo para um número maior de profissionais em atividade na sua área de atuação, uma vez que são difíceis os incentivos financeiros para o mercado cultural.

A figura 11 imagem podemos observar pessoas indígenas, moradores de rua, entre outras pessoas que o projeto circuito da Dança reúne na rua, um dos projetos que traduz de forma efetiva a democratização da apreciação artística, pois traz nele a característica do fazer com que o povo desmistifique que arte é para poucos, dando acesso a obras de qualidade em lugares públicos para espectadores diversos no que se traduz em classe social, gênero e étnico-racial. São iniciativas dessa característica que possibilitam a compreensão de que devemos vislumbrar uma sociedade distanciada das diferenças que vem afastando e desqualificando a convivência das pessoas, tendo como consequência a individualidade.



**Figuras 11** - “Circuito da Dança” É um projeto de Circulação de dois espetáculos, um adulto e outro infanto- Juvenil em praças públicas. Na imagem podemos apreciar o publico assistindo os dançarinos, dançando ao espetáculo “Triscou, Pegou” na Praça da Sé, situada no Centro Histórico de Salvador o Pelourinho. **Fonte:** arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso

## 1.5 SUSTENTABILIDADE

O começo dos anos 2000 se caracteriza como o início de um novo ciclo para a cultura, pois as políticas públicas para as artes, anteriormente, eram quase inexistentes. Em Salvador, poucas eram as iniciativas para a Dança; já existia a "Quarta que Dança" entre outros projetos, mas não existia uma política voltada para as Artes.

Em 2003 começam novas discussões em torno da Cultura, representantes dos diversos segmentos artísticos onde, junto aos governos estadual e federal, a classe artística construiu um Sistema Nacional de Cultura.

Em 2007, com o governo do Partido dos Trabalhadores na Bahia e já com a construção do SNC e do Sistema Estadual, as políticas foram mais implementadas com as Conferências Estaduais de Cultura e com os Colegiados Setoriais de Cultura e das Artes.

Uma das conquistas foi a elaboração da Lei nº 12.365, Lei Orgânica da Cultura (LOC), em novembro de 2011, um dos instrumentos utilizados para a descentralização dos recursos financeiros pelos governos que usam a LOC como base. São os editais que já existiam na Bahia, mas agora democratizados, com características mais amplas, que procuravam atender toda rede produtiva da Cultura e Arte nos 27 territórios culturais do Estado. A figura 12 traz a "FRENTE" que buscava descentralizar as informações para outros coletivos que tinham dificuldade no entendimento das reivindicações a Lei se tornou mais específica, com os editais setoriais tendo como objetivo atender todo elo da cadeia produtiva de cada linguagem artística.



**Figura 12- Equipe.** Neste registro temos pessoas da equipe com camisetas vermelhas da FRENTE de Descentralização da Informação da Arte, ação política criada por um grupo de artistas em 2007, também podemos perceber participantes das oficinas realizadas na comunidade de Castelo Branco Periféria de Salvador. **Fonte:** Anderson Rodrigo. **Ano do registro** 2007, **local:** Salvador, Bahia

A Cia de Dança Robson Correia, assim como muitos dos coletivos da cidade de Salvador, não dispõe de um patrocínio efetivo mantido pelo poder público nem privado. As produções desses grupos, muitas vezes, são realizadas com recursos próprios. O período entre 2000 e 2011 foi marcado pelo *pensar política pública*. Construções essas que foram desenvolvidas e mesmo não conseguindo resolver todas as problemáticas, nesse período teve-se um avanço significativo na área da Cultura. Nenhuma política é a ideal, nenhuma política vai resolver todos os problemas, pois o campo da política apenas, não vai resolver todas as questões culturais.

A nova característica dos editais facilitou a propagação dos recursos financeiros para a cultura e foi uma estratégia de política pública muito boa, possibilitando a realização de atividades de muitos da classe artística. Mantendo, dessa maneira, o cenário cultural baiano em contínua atuação, mesmo de forma precária, como a demora no repasse dos recursos por parte dos órgãos responsáveis, trazendo, na maioria das vezes, uma relação exaustiva entre servidores, proponente e equipe executiva do projeto.

Nesse sentido, a instituição sempre se propôs a entender e colaborar com as construções das políticas públicas de cultura, na sua configuração de classe artística. Além disso, buscou compreender o desejo de cada gestor governamental no seu mandato para a cultura e saber quais benefícios para a sociedade esse desejo traria, muitas vezes discordando de algumas gestões. Procurava utilizar as

ações políticas propostas pela gestão para criar estratégias e questionar as ações governamentais.

As estratégias da Companhia foram aspectos fundamentais para que o coletivo tivesse hoje, em seu currículo, a contemplação em 35 editais. Entre eles, aqueles que possibilitaram acesso gratuito à população, com circulação de espetáculos em praças e outros locais do Estado, com apresentações em espaços culturais, em programas continuados dos governos, viagem internacional, cursos de formação inicial em artes, festivais, etc.

A partir da nova gestão político partidária, aconteceu uma significativa redução em tudo que seriam os pressupostos de uma política pública para as artes, e de 2012 até agora, 2020, o que se viu foi o desmantelamento das instituições, das legislações, dos conselhos, das coordenações de cultura. No caso da Bahia, a Fundação Cultural do Estado perdeu todo o prestígio, e as coordenações de artes, as autonomias. Então assim, como se fosse o outro lado do espelho, a classe artística que viveu a construção de uma política pública, hoje vive a miséria e o desmantelamento do que foi construído.

A ausência da classe artística no acompanhamento do desenvolvimento das políticas públicas, junto aos governos municipal, estadual, federal e a seus conselhos representativos é um dos aspectos que evidencia o desmonte de todo um trabalho construído no passado. A classe artística precisa entender que o campo da política é um movimento, então, por isso se torna necessária a participação política da sociedade para manter algumas estratégias construídas. Se houver um afastamento da classe artística do trato político, as construções políticas que favorecem a arte morrem.

Vale ressaltar que não há a intenção, neste contexto citado, de defender o Estado e crucificar a classe artística mas trazer um alerta a ambos, que precisam andar juntos, pensando e fazendo acontecer as políticas propostas no passado. A estratégia dos governos em só utilizar os editais para descentralizar o recursos público por trazer um resultado imediato, faz com que outras ações do complexo do Sistema Nacional de Cultura (SNC) sejam esquecidas pela classe artística, ficando dessa forma todos reféns dos editais.

Pode-se evidenciar como exemplo a Lei Orgânica da Cultura, se os artistas e os agentes de cultura não têm sequer conhecimento dela, como é que uma

política cultural pode existir no Estado? Então, no período de 2000, 2004 e 2010, o poder público trabalhou muito no sentido da conscientização política, da mobilização política e da institucionalização da cultura, que é: todo agente se identificar como um cidadão trabalhador da cultura.

Hoje, há um descrédito em relação à Lei Orgânica pela falta de ação, por conta do desmantelamento das Instituições Culturais. Essas instituições carecem de pessoal engajado nos setores que conhecem os ambientes culturais e que trabalham na gestão, tendo em sua maioria apadrinhamento nos setores da cultura. Então o que acontece? Se distanciam da realidade.

Neste contexto, grupos independentes, sobrevivem precariamente, com os espaços culturais públicos sucateados, abandonados e sem um olhar do poder público. Mas, ainda assim, com todo esse descaso das instituições governamentais com a cultura, precisa-se passar por um crivo de seleção para ter local onde realizar os ensaios, espaços esses que não atendem as necessidades básicas da classe.

Vale salientar que a Cia de Dança Robson Correia, como outros grupos artísticos da cidade não vivem das estratégias dos editais. Também não se nega que eles possibilitam a realização de muitas produções, mas quando os editais chegam, essas produções já estão acontecendo com recursos próprios dos artistas ou do coletivo.

O Dia Internacional da Dança, 29 de abril de 2020, foi marcado por uma crise mundial, a pandemia do novo coronavírus<sup>36</sup>, que vem matando milhares de pessoas pelo mundo. Todas as instâncias governamentais elaboram um plano emergencial para as pessoas com vulnerabilidade social, inclusive aquelas com profissões não formais. Muitos dos artistas pela natureza da profissão, onde os contratos são temporários, se encaixam nesse perfil, na cidade de Salvador. Para atender esse propósito, um grupo representante da Dança enviou uma carta manifesto à FUNCEB, documento que solicita ao órgão vinculado à Secretaria de Cultura, a apresentação de um plano emergencial que ampare os artistas, no período de quarentena que se enfrenta, devido a COVID-19<sup>37</sup>, no entanto, mais à frente discutir-se-á o desdobramento dessa ação. A Instituição sinalizou, porém, que

---

<sup>36</sup> Novo coronavírus, que causa a infecção COVID-19, surgiu em 2019 na cidade de Wuhan na China e os primeiros casos da infecção parece ter acontecido de animais para pessoas

<sup>37</sup> Sigla correspondente ao vírus do novo corona vírus

a Governadoria não marcou nenhuma reunião com a pasta da Cultura para tratar da situação dos agentes culturais no Estado, deixando a classe sem retorno.

Vale ressaltar que houve mobilizações nos setores ligados à arte, nas redes sociais com a alteração das fotos do perfil das redes sociais (*Instagram* e *Facebook*) para a cor vermelha, e, em protesto, a publicação de vídeos pedindo resposta aos representantes da Cultura e ao Governador do Estado da Bahia, Rui Costa. Sem resposta sobre o plano emergencial para os artistas da cidade de Salvador, a categoria segue aguardando ações que minimizem os impactos da pandemia para o setor.

A partir de 2012 a Cultura de Salvador passou a ser tratada com desrespeito e abandono, mesmo com as ações reivindicatórias por parte de alguns artistas. O fato é que as instituições governamentais não perceberam a importância de investir continuamente na cultura, a fim de minimizar os problemas sociais e resgatar o jovem da criminalidade a partir da inserção na arte. Enquanto isso, os coletivos independentes de Arte se sustentam através de parcerias com instituições privadas, com recursos próprios, por seleção de convocatória, editais e outras instrumentalizações que acontecem em nível nacional, o que torna mais difícil a possibilidade de serem contemplados.

Salienta-se que se vive em um país onde o poder público não disponibiliza as necessidades básicas para a Cultura e Arte, que são instrumentos poderosos de transformação social. Trás-se aqui como reflexão de como o Brasil sistematiza suas políticas públicas para a Cultura, dialogando com o Pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim, na obra *Cultura e Políticas Culturais*(2019).

Sendo assim, percebe-se nesse capítulo com as reflexões apresentadas que o olhar no processo de formação em Dança nas instituições formais por muitos tempos legitimam ainda apenas um conhecimento como único e verdadeiro, deixando uma lacuna no processo de formação das sujeitas e dos sujeitos que não se reconhecem nos seus currículos. Aponta-se aqui as potências que são as organizações da sociedade civil em realizar atividades artísticas, sociais e educacionais com outros saberes e fazeres que possam empoderar e visibilizar pessoas pertencentes às culturas invisibilizada pelo sistema formal de ensino, também destacando a Cia de Dança Robson Correia que surge na primeira década dos anos 2000 na cidade de Salvador, que contextualiza uma época de mudanças

para a área artística cultural. No que se diz respeito à dança, foi época da finalização de muitos projetos estruturantes, fechamento de muitas companhias, situação que levou artistas autônomos a criar estratégias para sua sobrevivência e o surgimento de novos coletivos que buscavam driblar o cenário posto para a cultura

## CAPÍTULO II

### FORMA-AÇÃO: CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA ENQUANTO TERREIRO DE FORMAÇÃO



**Figura 13** - Forma-ação. Na ilustração é retratado o início da aula de Dança Afro com orientandos da comunidade do Bairro da Paz, bairro periférico de Salvador. **Fonte:** Arquivo Pessoal **fotógrafa:** Martha Potiguar. **Ano do registro** 2019, **local:** Salvador, Bahia.

Quando se trabalha a arte como área de conhecimento, privilegia-se a investigação da experiência estética produzida pelos fenômenos artísticos. Nela, independente da linguagem focada, o corpo está sempre atuando através de instâncias relacionais e criativas, no contato com o outro e com o ambiente – o que promove continuados desdobramentos e novas construções. (BRANDÃO,2014, p.151)

Estes momentos do estudo vêm abordar o trabalho de companhias de Dança, como um fenômeno complexo e dinâmico. Fenômeno esse que, através das ações realizadas, propõe a transformação e a mudança articulada, emancipatória e inclusiva em diferentes níveis do processo de formação para dançarinos, intérpretes-criadores e pessoas de comunidades menos favorecidas pela esfera pública.

A Cia de Dança Robson Correia enquanto Terreiro de Formação em Dança, traz alguns de seus projetos estratégicos apontando possibilidades que contribuem no

processo de identidade artístico-social, mostrando o contexto do perfil formativo com um público diferenciado.

Aqui mostra-se-á o projeto *Corpo em Movimento* que busca construir essa identidade social. As ações que se realizam nos bairros de Salvador como, Beirú, Tancredo Neves e Bairro da Paz, traduzem o cotidiano e contexto dessas localidades e seus eixos, etapas e fases de formação que vêm sendo construídas para atender ao perfil e possíveis necessidades das crianças e jovens que aderem ao trabalho de dança que a referida Cia realiza.

Por meio dessa ação artístico-formativa da companhia este capítulo trata da potência da Arte/Dança enquanto dispositivo para construção social e cidadã, trazendo como base conceitos das Exúas Brandão, 2014 Arte como Tecnologia Educacional a partir dos princípios das sujeitas e Sujeitos e seus contextos, além do pensamento da professora Gomes, 2017 que potencializa nos seus estudos o processo formativo no Movimento Negro em um conhecimento ou reconhecimento de identidade das sujeitas e sujeitos que nessas ações são inseridas e inseridos e Hooks com a educação engajada e libertária inspirada por Paulo Freire

## **2.1 CIAS DE DANÇA ENQUANTO TERREIROS DE FORMAÇÃO EM ARTE/ DANÇA**

A cidade de Salvador com seu vasto cenário artístico/cultural propõe inúmeras possibilidades de terreiros para formação em Arte/ Dança. Existem muitos contextos que possibilitam tal ação no campo de conhecimento da Dança nos mais diversos níveis de atuação. Alguns dos locais que ganham certo protagonismo na qualificação, inicial e contínua da Dança e, muitas vezes sem estabelecer pré-requisito, são as companhias de dança, que são terreiros que trabalham com perspectivas de pesquisas conceituais diferenciadas das instituições formais, possibilitando um trabalho formativo através dos seus processos de criação para as investigações cênicas.a figura 14 Pessoas. Encontramos participantes que tem orientações na qualificação inicial e continua na Cia de Dança Robson Correia, logo após as aulas.



**Figura 14-** Pessoas. Aqui temos orientandos e dançarinos da companhia na finalização da mediação dos conhecimentos da técnica Silvestre, ministrada pelo dançarino/ instrutor da companhia Deko Alves. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafo** Ricardo Costa **Ano do Registo** em 2019, **Local:** Salvador, Bahia.

No pensamento do autor Luz Junior é presente essa reflexão ao tratar as companhias como um contexto também de procedimentos formativos:

Este modo de operar da companhia de Dança a expande para além de seu sentido prático, ou seja, da elaboração de resultados artísticos através da criação de obras. A intencionalidade de propiciar um espaço reflexivo desta prática, integrando os conceitos de dialogia, experiência e emancipação, corrobora para o caráter educativo do ambiente. Tanto os estímulos quanto os conceitos são trabalhados na prática artística, ressaltando assim a potência educativa existente em processos de criação. (LUZ JUNIOR, 2018, p. 53).

De acordo com o autor, é válido pensar que os coletivos de Dança, mesmo que sem aporte financeiro, podem ser considerados terreiros de formação em Arte/ Dança por desenvolver um papel fundamental no processo formativo de pessoas, contribuindo nesse contexto com formação de pessoas negras dos bairros populares que encontram dificuldades em acessar outros espaços oficiais que trabalham com a

dança. Recentemente a dissertação de mestrado “Espetáculos de dança soteropolitanos: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA” defendida por Raissa Biriba (2019), problematiza as possíveis hegemonias que se estabelecem na cena contemporânea de obras coreográficas soteropolitanos, a autora chega à conclusão que:

Na medida em que se constata uma discrepância entre os indivíduos da dança – em sua maioria afrodescendentes – e a pouca aprovação de propostas de espetáculos dedicadas às danças oriundas da cultura negra em editais públicos, percebemos que há uma cena encoberta e um racismo estrutural que antecede este cenário mas permanece impedindo a emergência e potencialização de um mercado profissional da dança na cidade. (BIRIBA, 2019, p. 107).

A partir dessa reflexão da autora, e entendendo que Salvador tem sua formação populacional com 90% de pessoas descendentes africanos e é tida como a maior cidade negra, fora do continente africano. A presença da cultura de matriz africana é potente em todas as partes, contudo sempre invisibilizada nas escolas, universidades e tantas outras instituições públicas e privadas que buscam maneiras e formas de não reconhecer essa cultura. Ainda no pensamento da autora Biriba, 2019 percebe-se que mesmo com esse racismo estrutural, as companhias de Dança independentes continuam e se reúnem em espaços alternativos para desenvolver suas atividades.

A Áttomos Cia de Dança, fundada em 1999, a Experimentadonus Cia de Dança, fundada em 2008, o Balé Jovem de Salvador, fundado em 2007, a Tradições Cia de Dança, fundada em 2009, a Cia de Dança Robson Correia, fundada em 2004 e muitas outras companhias que constantemente sofrem o racismo estrutural, podem ser consideradas potências de movimento negro, nas quais, em sua maioria são geridas por negras e negros, os quais, reafirma-se essa consideração dos Terreiros de Formação em Arte/ Dança como movimento negro, ancorado no pensamento da autora Gomes:

Entende-ser como Movimento Negro as diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos, e artistas com objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negra no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. (GOMES, 2017, p. 24)

Conectando as reflexões do autor Luz Junior e das autoras Biriba e Gomes, percebe-se que as cias de Dança que tem a perspectiva de trabalhar a cultura negra, são polos de potência através dos seus processos de investigação, formando a produção de conhecimento em Dança na cidade de Salvador. Mas, assim como muitas organizações que trabalham com a cultura negra, são pouco assistidas pela falta de uma iniciativa mantenedora e contínua pelas instâncias públicas, mas que mesmo assim, através das provocações e preposições impulsionam as políticas públicas de igualdade racial na cidade. Diz Gomes:

Articulados às práticas e intervenções do Movimento Negro e sendo reeducados diretamente ou indiretamente por ele é possível encontrar, também no Brasil, vozes e corpos, negros anônimos que atuaram e ainda atuam na superação do racismo e na afirmação da identidade, dos valores, do trabalho, da cultura e da vida da população negra, presentes no cotidiano da sociedade brasileira. São as negras e os negros em movimento: artistas, intelectuais, operários e operárias, educadoras e educadores, dentre outros, ou seja, cidadãs e cidadãos que possuem uma consciência racial afirmativa e lutam contra o racismo e pela democracia, mas não atuam necessariamente em uma entidade ou organização específica. Todos são, de alguma forma, herdeiros dos ensinamentos do movimento negro, o qual, por consequência, é herdeiro de uma sabedoria ancestral. (GOMES, 2017, p. 18).

A Cia de Dança Robson Correia percebe a importância desses terreiros de formação, e para respaldar sua percepção traz também como referencial os pensamentos das autoras e autor acima articulados, entre outros, além de evidenciar processos formativos nos contextos diversos, podendo perceber as possibilidades de articulação dos conhecimentos, a abertura de caminhos, na perspectiva da quebra de fronteiras, da criação de pontes, de novos diálogos, da construção de singularidades e coletividades. A seguir A figura 15 retrata Orientandos da Cia de Dança Robson

Correia moradores da comunidade do Bairro da Paz, periferia de Salvador, juntamente com orientandos do Balé Folclórico da Bahia outro terreiro de formação da dança em Salvador, buscando que neste intercambio criam-se possibilidades de escolhas, e vivências, oportunizando interações efetivas com variados contextos e ambientes, provocando contaminações e modificações



**Figura 15-** Visita Cultura. Orientandos da Fundação Balé Folclórico da Bahia com orientandos da Cia de Dança Robson Correia, encontro que aconteceu na sede do Balé no Pelourinho. Fonte: Arquivo Pessoal- fotografo: Robson Correia. Registro em 2019, Local: Salvador, Bahia.

Construindo a reflexão, busca-se ainda articular aqui os pensamentos já mencionados na importância do papel formativo nos processos de criação desses terreiros. Essas ideias encontram bases num pensamento contemporâneo de educação em que a multireferencialidade, a diversidade, a complexidade são fatores fundamentais, como chama atenção, A obra, O Movimento Negro Educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação (GOMES, 2017), a qual já vem sendo referendada como suporte aos argumentos tratados neste capítulo e nos subsequentes.

## 2.2 PERFIL DE FORMAÇÃO DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA

O processo formativo na Cia de Dança Robson Correia propõe uma prática norteada pelo coletivo que deve preocupar-se com a sua auto identificação, em termos de uma consciência de si, do seu lugar no mundo e a forma como se relaciona socialmente, a partir daí, posicionar-se politicamente, empoderando pessoas que são ceifadas em suas conquistas devido ao processo de colonização no Brasil. A figura 16 ilustra jovens negros de comunidade que não tinham conhecimento da existência de uma Escola de Dança e foram compartilhar suas experiências cênicas. Utilizo o argumento de Joice Berth e afirmo a Cia de Dança Robson Correia como um terreiro de formação e empoderamento da identidade negra. A autora diz:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condição articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de auto afirmação, auto valorização, autoconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH, 2018, p. 14).



**Figura 16-** "Corpografia Brasileira". Jovens do Bairro da Paz apresentando no Teatro da Escola de Dança da UFBA Registro em 2019, local: Salvador, Bahia. **Fonte:** Arquivo Pessoal **Fotógrafa:** Graziela Nascimento.

Acreditando nesse poder de transformação da Arte, em processo de empoderamento, autoconhecimento ou auto reconhecimento de pessoas, que essa companhia aos longo dos seus 16 anos de atuação com a Dança, persegue a premissa que Arte/ Dança, com a sua capacidade simultânea de emocionar e suscitar a reflexão, é um instrumento poderoso de mobilização social. Muitas iniciativas vêm utilizando o teatro, a dança, o canto e a música para mobilizar as pessoas em torno de uma questão social, uma das qualidades da arte é poder encenar enquanto discurso poético, elementos da realidade o que gera identificação imediata com a plateia e desperta fortemente o desejo de transformação. Outra vantagem é que torna possível atingir ou até mesmo “contagiar”, as diversas pessoas que acessam aquela obra artística. Ainda destaca-se, para somar nessa reflexão, a citação de Berth:

Empoderar dentro das premissas sugeridas é, antes de mais nada, pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da história. (BERTH, 2018, p. 16).

Enquanto terreiro de formação a referida Cia propõem nas suas orientações teóricas, orientando ministrando seminários orientados pelo mediador, e é também através dessas atividades que se formam sujeitas e sujeitos, com olhar direcionado para propostas que valorizem os saberes invisibilizados pela estrutura dominante, buscando contribuir na reparação da lacuna de desigualdade social que existe no Brasil, pensando projetos estratégicos que dêem maior visibilidade às culturas subalternizadas pelo sistema eurocêntrico.

Apresentações, cursos, oficinas, *workshops*, festivais, ensaios, aulas, estudos dirigidos e seminários são contextos dos projetos estratégicos com acesso gratuito, divulgados em veículos de comunicação pensados por equipe de assessoria que tem como objetivo informar as sujeitas e aos sujeitos com sua singularidade e pluralidade. Um esforço no fluxo do pensar e agir, em corpos e terreiros, a fim de que, a sociedade, em especial a população economicamente menos favorecida, tenha possibilidade de

acessar espaços, saberes e fazeres, cruzando os conhecimentos trabalhados nas ações.

Busca-se identificar localidades estratégicas que possibilitem que o processo de formação aconteça em camadas diferenciadas, são elas: ruas, praças, escolas, teatros, abrigos e parques, sempre entendendo a arte como patrimônio cultural material e imaterial da humanidade, fundamental para o processo de formação das sujeitas e dos sujeitos na sociedade sendo necessário esforços para torná-la viva no âmbito da convivência coletiva do povo.

As ações artísticas formativas que se promove, como se pode ver a figura figura 17, visando ampliar as oportunidades de acesso à arte, para que com o contato com ela a sujeita e o sujeito passe a desenvolver suas potencialidades na descoberta de si e da realidade onde vive, para que como ser ativo e consciente reflita e aceite as diversidades que existem na sociedade contemporânea, buscando mudança no contexto da intolerância cultural no âmbito individual e coletivo dentro de um processo formativo tendo como referencial a cultura a qual pertence.



**Figura 17:** Alunos em Seminário. Alunos da comunidade do Bairro da paz, apresentando suas pesquisas através de seminários. **Fonte:** Arquivo pessoal, **Fotógrafo:** Daniel Almeida **Ano do registro** 2019, **local:** Salvador, Bahia

### 2.3 PROJETO CORPO EM MOVIMENTO: CONSTRUINDO IDENTIDADE SOCIAL NO BEIRÚ/TANCREDO NEVES E BAIRRO DA PAZ



**Figura 18-** Ancestralidade. Senhoras do Bairro da Paz, nos preparativos da apresentação da coreografia. **Fonte:** Arquivo Pessoal **Fotografa:** Milena Souza. **Ano do registro** 2018, **local:** Salvador, Bahia.

Do ponto de vista de um investimento na pessoa humana, o respeito e o cuidado para com ela, traz um propósito de superação de uma secular história de exclusões. Para tanto suscito atenção às oportunidades geradas a partir de experiências artístico-estéticas quando tratadas como campos de conhecimento. Os seus processos artísticos podem ser potencializados enquanto processos de ensino-aprendizagem que possibilitam avanços e conquistas em termos de empoderamento pessoal, convivência e relação social, como aquisição de informações e elevação do conhecimento. Afirma-se que a participação efetiva, em experiências artísticas culturais propicia o desenvolvimento e refinamento de um sentimento estético, porque não arrisca também em atitudes éticas. (BRANDÃO, 2015, p. 03).

O projeto *Corpo em Movimento* foi implantado em 2007 através do Edital 07/2007 *Ação Artística-educativa em Dança*, da Fundação Cultural do Estado da Bahia. A viabilização pelo poder público durou o período de seis meses, mas devido aos impactos significativos que o projeto teve na formação de jovens nas comunidades, ele se tornou estruturante na Cia de Dança Robson Correia, com atuação na qualificação inicial e continuada de crianças, jovens e adultos, como se

percebe na Figura 18. Nesse sentido, salienta-se o papel do sujeito ator/autor como base para refletir a formação através da Arte, de acordo com Brandão:

Com as suas identidades continuamente em processos de construção, o sujeito se encontrará mais disponível e preparado para estabelecer vínculos com o outro, criando elos de identificação a partir de um reconhecimento do que existe em comum e com propósitos e objetivos em comum – o que resulta em compromisso e solidariedade. Esses valores impulsionam a capacidade de modificar realidades de forma compartilhada e corresponsável em processos e projetos sociais e culturais. Partindo da compreensão complexa do sujeito, na qual estão incluídas noções de autonomia, autorreferência, alteridade, comunicação e identidade, quando ele se volta em direção a si mesmo, com a perspectiva de enxergar o universo externo que o envolve, pode se constituir em um ator que vive situações e, acima de tudo, em autor que interfere no mundo com as ações que realiza. Esse duplo papel de ator-autor que o sujeito ocupa na cena social possibilita também uma dupla apropriação: de si mesmo, enquanto sujeito individual nas suas diferentes dimensões, e no que diz respeito ao empoderamento do ambiente, do seu entorno, enquanto sujeito social nas suas diferentes expressões e manifestações. (BRANDÃO, 2014, p. 32).

De acordo com a autora, é importante a atuação do sujeito/autor mas ao mesmo tempo se faz presente o sujeito/ator como um referencial, pois foi no (eu ator) na minha jornada formativa em contextos distintos, que fez com que o eu autor, trouxesse a perspectiva de pensar em projetos que possibilitaram capacitação social com a Dança. Na atuação enquanto autor e juntamente com outros autores parceiros caminhamos através do projeto *Corpo em Movimento* com o propósito de afetar jovens das periferias de Salvador e outras localidades com a Arte/Dança, possibilitando no proceder formativo um processo identitário enquanto sujeito ator na sociedade contemporânea que vem ao longo dos tempos se instrumentalizando através dos grupos dominantes para aniquilar outras identidades que estão e compõem o Brasil.

A análise da produção discursiva da elite intelectual brasileira do fim do século XIX a meados deste deixou claro que se desenvolveu um modelo racista universalista. Ele se caracteriza pela busca de assimilação dos membros dos grupos étnico-raciais diferentes na “raça” e na cultura do segmento étnico dominantes da sociedade. Esse modelo supõe a negação absoluta da diferença, ou seja, uma avaliação negativa de qualquer diferença, e sugere no limite um ideal implícito de homogeneidade que deveria se realizar pela miscigenação e pela assimilação cultural. A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio. (MUNANGA, 2019, p. 133).

Analisando o pensamento de Munanga e refletindo sobre um projeto que através das suas ações vai contra a um processo de desqualificação de outras culturas e conseqüentemente de outros saberes e fazeres que tendo como vetor a mestiçagem, é desafiador mas não menos provocante e estimulador na busca de uma emancipação social. Para isso, o projeto acontece em contextos de localidades das mais diferenciadas entre essas, as pontuais, nas cidades de Baixa Grande, Irecê, Conceição do Jacuípe e contínua em Salvador, no Estado da Bahia. Logo mais à frente irei mostrar o processo formativo de aulas desenvolvidas pelos orientadores nas comunidades de Beirú/Tancredo Neves e Bairro da Paz, bairros populares de Salvador. Retornando o que Brandão diz:

Ressalto que a concepção de **arte como tecnologia** reconhece, inicialmente, o contexto em que se inserem os sujeitos que compõem cada experiência. Esses são pontos de partida, senão pré-requisitos, caracterizando que cada processo transcorrido se difere, de acordo com as respostas e especificidades do ambiente e dos sujeitos. (BRANDÃO, 2014, p. 66).

Com base no entendimento do que traz a citação acima que estão ancorados os fatores que são fundamentais para um processo formativo em Arte/ Dança, consistindo em: introdução à cultura afro através de seus valores identitários; prática de alguns princípios da Dança e os seus contextos históricos; historiografia; deslocamento espacial; ritmo; soltura e envolvimento com a música, dentre outros. Promovendo assim, reflexões e experiências acerca de conceitos sobre o corpo e as Danças de Matrizes afrodiáspóricas, no intuito de questionar, estimular e aprofundar o conhecimento sobre esses assuntos.

No potencial de ação da Arte como Tecnologia Educacional insere-se a abordagem de dimensões de natureza subjetiva, da condição humana, a exemplo da sensibilidade, da criatividade, da flexibilidade, da curiosidade, do respeito ao novo e ao diferente. Estes elementos presentes na experiência artística suscitam pela prática e aderência que aprendizagens fundamentais se efetivem, de forma sutil, em dimensões dos campos do desenvolvimento do ser e do conviver. Todos esses fatores estão também relacionados à construção das identidades, da autoestima, possibilitando ao sujeito uma valorização da sua condição cidadã, importante para si, para o outro e para a sociedade. (BRANDÃO, 2015, p. 03).

O projeto *Corpo em Movimento* consiste em dois eixos de atuação: o inicial e o contínuo. O inicial é direcionado para jovens que estão tendo contato primário com estudar Dança, já a formação contínua é direcionada para jovens dançarinos da Cia de Dança Robson Correia, que passam a atuar enquanto facilitadores/ Orientadores dos jovens que estão na fase da iniciação.

A iniciação das atividades do projeto *Corpo em Movimento* acontece com os participantes passando por orientações na área de Dança, e em seguida desenvolvem o processo de montagem de um espetáculo com conteúdo trabalhados desenvolvidos nas orientações, depois são realizadas as apresentações do trabalho de culminância, seguido de debates com estudantes das escolas públicas de Salvador sobre o processo de desenvolvimento da ação realizada.

A formação contínua dos jovens dançarinos enquanto facilitadores ou futuros professores para atuação no projeto *Corpo em Movimento*. Acontece com a observação enquanto dançarino, as habilidades físicas no contexto da criação, da repetição, da relação interpessoal com os colegas, além de ser analisado o processo de mediação no momento das orientações que o dançarino/facilitador ministra para seus colegas dançarinos, se pode avaliar se esse dançarino/ facilitador já tem condições de atuar ministrando atividades para o grupo de jovens da iniciação em Dança.

As formações acontecem com semelhanças e diferenciações em níveis, os jovens da iniciação nos estudos de Dança passam por instruções básicas, já os dançarinos/facilitadores passam por conhecimentos complementares os quais eles já têm experiências, mas com um olhar da orientação. Esses processos apesar de serem diferentes, se complementam uns aos outros e são de extrema importância no papel formativo de ambos os níveis.

Propondo a experiência do sentir, pensar e fazer, a proposta formativa da Cia de Dança Robson Correia, é pautada em níveis de procedimentos artísticos e que se tornam importantes na construção social. Fazendo com que a sujeita e o sujeito sintam-se inserido nos contextos diversos, elevando sua autoestima, tornando-o capaz de construir caminhos mais pertencentes, atuante no seu e em outros ambientes. Como retrata a figura 19 quando os orientandos realizaram apresentação artística no Teatro Gregório de Mattos. Esses contextos são fundamentais para entender as implicações

dos espaços que atuam com formação da Dança e elucidar seus processos artístico-formativos, possibilitando o reconhecimento da identidade. Essas reflexões estão inseridas em um processo formativo multidisciplinar na sociedade contemporânea, encontradas na obra de Brandão (2014).



**Figura: 19-** Coreografia: “D’ Versus” Finalização da apresentação da coreografia no teatro Gregorio de Matos, situado na Praça Castro Alves em Salvador. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** Luiz Bandeira. **Ano do registro** 2018, **local:** Salvador, Bahia.

Ainda nos processos formativos são referendados princípios como: contextualização, problematização, dialogicidade e complexidade. Na vivência cotidiana destes princípios, ações são desenvolvidas, tais como: apreciação, descrição, discussões e contextualização de vídeos; estudo teórico-prático da Dança Afro e de outras danças; experienciação de movimentos básicos de Dança e laboratórios para investigações e criações de sequências coreográficas. Os processos avaliativos do projeto consistem em: diagnóstico que deverá ser realizado através de análise que identifique as experiências e conhecimentos trazidos pelos jovens; o processual, fase de acompanhamento, intervenções, ao longo do curso através da observação, do registro de aulas; a realização sistemática de avaliações durante o

processo, retirando a ideia de que a avaliação deve ter foco no resultado final, apresentado no final do curso.

Além das fases acima apresentadas, funcionam como instrumentos avaliativos: frequência; participação; grau de envolvimento e compromisso dos participantes; escuta; aceitação da diversidade; melhoria nas relações e na apreciação com os assuntos trabalhados.

### 2.3.1 PROCESSOS CRIATIVOS E INVESTIGATIVOS



**Figura:20-** Reunião com pais e filhos, discutindo as relações entre curso e casa. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** Robson Correia. **Ano do registro** 2019, **local:** Salvador, Bahia

O projeto busca uma perspectiva dialógica com educação engajada e libertária articulando os procedimentos artísticos e formativos, tornando o processo de formação uma retroalimentação entre orientadores, participantes e familiares como se pode perceber a figura 20; reunião de apresentação da proposta do curso com pais a fim de uma partilha concomitantemente.

A proposta encontra argumentação na autora Hooks, inspirada por Freire, onde ela diz:

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. (HOOKS, 2017, p. 35).

A iniciação com o estudo da dança passa por mediação de se redescobrir com Arte/Dança, abarcando tanto conteúdos preestabelecidos pelos orientadores, como propostos pelos orientando. São processos que buscam transgredir um modo conservador posto no procedimento educacional do Brasil e transformar a realidade das salas de aulas que ainda mantém uma forma excludente, onde o professor é apenas o detentor do conhecimento, como diz Hooks:

Quando nós, como educadores, deixamos que nossa pedagogia seja radicalmente transformada pelo reconhecimento da multiculturalidade do mundo, podemos dar aos alunos a educação que eles desejam e merecem. Podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é a essência de uma educação em artes liberais verdadeiramente libertadoras. (HOOKS, 2019, p. 63).

Buscando cada vez mais uma prática formativa que possibilite ao orientando a conhecer ou reconhecer suas potências e por meio disso se colocar enquanto sujeitas e sujeitos presente na sociedade que está inserido, que estão baseadas nas orientações processuais. O *Corpo em Movimento* desenvolve um trabalho despertando questões em torno do processo identitário, visto que de fato se fazem necessários mais debates e discussões no processo de artistas em instituições formais de ensino da dança.

A proposta das ações não são fechada, possibilitando o orientando contribuir, os participantes são orientados a pesquisar sobre a diáspora africana e articular ou perceber sua relação com a mesma. O objetivo, além de apresentar a proposta da ação, é também fazer um possível diagnóstico do perfil da turma e do nível de conhecimento que eles tinham sobre as danças de matrizes africanas e epistemologia

afrodiaspórica. Nestas atividades iniciais, os orientandos colocaram suas impressões referentes à proposta apresentada iniciam a parte prática com exercícios teóricos práticos estabelecidos pelo mediador.

O processo do conhecimento é fundamental para em seguir observando os princípios dos movimentos dos corpos, desmistificando que a dança é apenas para um corpo homogêneo com isso buscando articulação com textos propostos, tendo como fundamentos – a dança afro e leituras de textos direcionados na construção da identidade com autores negros.

Através das orientações, os participantes passam a ver as possibilidades de redescobertas de movimentos dentro de sequências pré estabelecidos pelo orientador, como se vê na figura 21, sempre mantendo os princípios da Dança Afro; discute-se processo identitário em grupos, os elementos da Dança, trabalhando o processo da repetição, observando a transformação das sequências e investigando as novas, ‘sugerindo uma reflexão na sua jornada enquanto sujeitas e sujeitos e suas origens.



**Figura 21:** Aula Prática. Alunos do Bairro da Paz em exercício de aquecimento em aula pública. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafa:** Martha Potiguar. **Ano do Registro** 2019, **Local:** Salvador, Bahia.

A concretização do entendimento dos estudos realizados vão para além das sequências coreográficas e laboratórios de corpo, os envolvidos passam por um procedimentos de investigação teórica e prática das suas descobertas enquanto

sujeitas e sujeitos pertencentes a determinado grupo étnico, sendo criado processos corporais analisados pelo grupo e estruturado para uma transposição cênica, trazendo ações que juntamente com outros elementos como figurino, música, etc., Será concebido o trabalho de culminância.

O compartilhamento do trabalho de culminância, são apresentações públicas com foco da apreciação estética e de discussões referente ao processo desenvolvido nas atividades; aqui os participantes colocam suas impressões e conquistas enquanto sujeitas e sujeitos sociais, como se vê na figura 22 os alunos que irão apresentar a coreografia “Ancestralidade”, o objetivo maior é possibilidade de contagiar quem assiste ao trabalho desenvolvido a buscar um reconhecimento identitário ou reafirmar sua identidade.



**Figura: 22-** Comunidade do Bairro da Paz. Na Sala de Aula na comunidade do Bairro se preparando para mostra didática. Fonte: Arquivo pessoal, Fotógrafa: Thalia Alves. **Ano do Registro** 2018, **local:** Salvador, Bahia

O processo avaliativo é realizado em grupo onde os participantes colocam suas conquistas, o que reverberou em âmbito familiar e na sociedade, nesse momento a equipe do projeto corpo em movimento faz um diagnóstico da entrada e saída

desses participantes, além de repensar seu posicionamento assumem suas estéticas enquanto empoderamento.

A atuação contínua que é direcionado para a formação dos dançarinos/facilitadores da companhia, que desenvolvem suas aptidões enquanto mediador com a dança, perpassam pelas competências cognitivas, operacionais e relacionais. Nas competências operacionais é realizado o processo de avaliação contínua onde serão observadas suas habilidades na realização das atividades com orientadores, ensaios de repertório e laboratórios de criação, sendo isso muito importante, pois, é nesse momento que é observado questões de consciência e os limites corporais.

Através de reuniões, estudos dirigidos, leituras e seminários são observados a potência cognitiva do dançarino/facilitador quais as relações que ele faz com as leituras e suas vivências, a todo o momento os dançarinos/facilitadores são provocados e estimulados a refletir e fazer conexão do processo estudado com seu desenvolvimento enquanto sujeitas e sujeitos afrodiaspórico.

Através de atividade prática no projeto é observado como o dançarino/facilitador desenvolve seu plano de orientação, quais as relações que ele traça com esse plano e o orientador, como se observa a figura 23, além desses também são consideradas as relações interpessoais com colegas que atuam em outros papéis dentro do projeto, a comunicação, o afeto e a precisão na resolução de possíveis problemas.



**Figura:23-** Raimundo Simões ministrando aula. Dançarino e professor da Cia na prática com a docência. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2007, **local:** Salvador Bahia.

## 2.4 ESTRATÉGIAS DE EMANCIPATÓRIA



**Figura:24**-Ensaios. Orientador e orientandos em montagem coreográfica para apresentação de final de ano. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** Daniel Almeida. **Ano do registro** 2019, local de registro: Salvador, Bahia.

A sociedade atual vem, cada vez mais, dando possibilidade para que as sujeitas e os sujeitos possam buscar informações e se empoderar, e hoje uma das ferramentas mais utilizadas nesse processo de busca é a tecnologia. Quando a informação chega e passa por um processo de negociação com as existentes, ocorre a produção de conhecimento via corpo. A figura 24 retrata o ensaio da coreografia “D’ versus” que contextualiza através da dança e das redes sociais as diversas identidades que compõem a sociedade, Afinal, o desejo de saber leva pessoas a se moverem em prol de um determinado assunto, gera conexões e compartilhamentos acontecendo entre os sujeitos- orientadores e orientandos, ampliando pontos de vistas e escoando para a vida.

Desta maneira, pode-se perceber nas ações do projeto Corpo em Movimento que tanto orientador quanto orientando passam a ser sujeitas e sujeitos da ação – no pensar juntamente com a produção de conhecimentos. O papel do orientando passa a ter uma posição de investigação, reflexão, questionamento, críticas e argumentação, tirando a ideia que o orientando é um recipiente onde se deposita conhecimentos. Uma ação mediadora, que instiga gerar novos conhecimentos – todos compartilhando

conhecimento com todos, em uma convivência afetuosa e de respeito mútuos, em uma postura aberta e curiosa. Para isso o orientador precisa ter a consciência de mostrar para o orientando que ele não detém o poder do saber e que há um universo a ser descoberto.

A pedagogia da autonomia (FREIRE, 1996) provoca o participante orientando a se assumir como sujeita e sujeito do seu processo de construção de seu conhecimento, podendo assim falar de respeito à dignidade, ética e autonomia. O orientando não deve ser espectador do seu processo, mas sim protagonista. Quantos orientandos não se sentem frustrados perante um orientador que sabe tudo? Mas que é incapaz de criar uma relação de aprendizagem e, por isso, acaba impedindo a emergência das inteligências/saberes múltiplos dos orientandos? Não é interessante uma prática onde o orientando tem medo do orientador.

A pedagogia autônoma traz com ela alguns fatores indispensáveis para a sua aplicação, são eles: dignidade, ética, liberdade, diversidade e o fator cultural que fazem com que o orientador precisa de clareza no seu processo de formação, deixando através desses fatores a nitidez de que o conhecimento que ele traz não é mais importante que o conhecimento do orientando. É preciso antes de expor o conhecimento preestabelecido procurar compreender o real contexto de vida do sujeito, a quem se propõe compartilhar o processo. Quando se é orientador, não se pode pensar que é o “dono” do conhecimento e que está num patamar superior. Para praticar o ato de formar é necessário que se leve em conta o saber do formando, respeitando-o. O formador deve promover a criticidade dos formando e não apenas transferir dados sem sentido para eles.

O Orientador deve pesquisar mas não somente em sua área de atuação, o contexto dos orientando para promover neles uma reflexão crítica sobre a prática. É importante perceber a identidade cultural, respeitá-la, porém não é necessário que se faça dela a sua verdade. Formar exige reconhecer a autonomia do formando e respeitá-la com bom senso, atentando para que suas atitudes marquem positiva ou negativamente o ser orientando. Por fim, é preciso saber como trabalhar com o orientando. Saber que não é necessário somente o conhecimento em suas diversas formas, mas sim humildade para trabalhar com simplicidade e saber promover

criticidade e construção significativa do conhecimento no ser orientando. Pois, de acordo com Freire:

Não importa com que faixa etária trabalhe o educador ou a educadora. O nosso é um trabalho realizado com gente, miúda, jovem ou adulta, mas gente em permanente processo de busca. Gente formando-se, mudando, crescendo, reorientando-se, melhorando, mas porque gente, capaz de negar os valores, de distorcer-se, de recuar, de transgredir. Não sendo superior ou inferior a outra prática profissional, a minha, que é a prática docente, exige de mim um alto nível de responsabilidade ética de que a minha própria capacidade científica faz parte. É que lido com gente. Lido, por isso mesmo, independentemente do discurso ideológico negador dos sonhos e das utopias, com os sonhos, as esperanças tímidas, às vezes, mas às vezes, fortes, dos educandos. Se não posso, de um lado, estimular os sonhos impossíveis, não devo, de outro, negar a quem sonha o direito de sonhar. Lido com gente e não com coisas. E porque lido com gente, não posso, por mais que, inclusive, por mais que me dê prazer entregar-me a reflexão teórica e crítica em torno da própria prática docente e discente, recusar a minha atenção dedicada e amorosa à problemática mais pessoal deste ou daquele aluno ou aluna. (FREIRE, 1996, p. 36).

O trabalho desenvolvido no projeto desperta questões em torno do processo identitário. Apesar de alguns aspectos serem identificados, nota-se certa complexidade no que tange à percepção em torno da aproximação entre a cultura afrodiaspórica e os processos de investigação. Como é relatada por uma orientanda:

Quando você vai procurar um curso de informática, pintura, se espera aprender a técnica, não é? E... Eu acho que a gente esperava isso, esperava aprender a técnica da dança afro, a gente esperava emagrecer (risos), a gente esperava aprender mais sobre determinada técnica de dança, e aí quando a gente chega no curso, a gente descobre que não é nada disso, aliás não é só isso! A gente descobre que aquele termo muito moderno que se chama empoderamento é vivido na prática, né? Como assim empoderar alguém? Alguém tem o poder de dar poder? Não é isso. A gente descobre que tem um poder dentro da gente que ele é colocado pra fora, naquele espaço de dança e que é um poder que tá na aceitação da nossa cor, é um poder que tá na aceitação dos ritmos que são nossos, é um poder que tá na aceitação do nosso cabelo do nosso jeito de ser, do nosso jeito de falar, então está na dança é mais do que aprender a bailar né, é aprender que existe um poder dentro da gente e que a gente precisa colocar ele pra fora de alguma forma e esse poder vai se apresentar hoje. Eu tô muito feliz por ter feito parte desse curso. (MORAES, 2018).

O primeiro aspecto identificado, é relevante, que foi o entendimento do orientando sobre a atividade e os princípios da técnica da Dança Afro Brasileira, considerando o momento da aula um ambiente de experimentos no corpo, neste processo, o orientando busca entender os princípios como flexão dos joelhos, ondulações na coluna vertebral, quadris relaxados e a mobilidade nas articulações do corpo, e de que forma esses princípios são organizados na dança, tais sistemas para a construção de sua estética, onde aspectos ligados à fluência dos movimentos também são considerados. Ou seja, o processo de cada orientando/dançarino foi elemento determinante para a relação que o mesmo pode estabelecer entre os princípios postos e o processo investigativo de movimento.

As informações já existentes no histórico do orientando também contribuem para a conexão de procedimentos organizacionais tanto nos sentidos cognitivos, relacionais e operacionais. Nas atividades, observou-se a apropriação deste entendimento técnico de forma gradativa em cada um dos participantes, fenômeno que contribuiu posteriormente para uma análise individual realizada pelo mediador do processo. Foi observado que nas primeiras orientações, cada corpo interagia de forma distinta com os conteúdos e a cada experimento ocorreu mudança na prática dos mesmos, configurando-se de fato um aprimoramento, ainda aqui considerando a apreensão dos princípios estéticos da Dança Afro. Vejamos:

Eu entrei no intuito de exercitar o corpo, chegando lá a minha experiência tem sido muito maior do que isso, porque tem sido realmente um exercício mental, a apropriação da minha cultura, do que é meu, do que é nosso então tem sido maravilhoso! Sabe aquela coisa de dizer assim: eu sou negra, eu conheço, eu gosto, eu sei o que é, é o empoderamento, o lugar que é meu, então é maravilhoso! (GOMES, 2018).

Assimilação dos procedimentos apresentados nas práticas, mesmo havendo indicações para a execução dos exercícios e temas transversais, por parte do mediador, ligadas a princípios contemporâneos como citação de imagens, mudança de foco de origem do movimento, novas proposições espaciais do exercício, restringiu-se mais aos aspectos da cultura e técnica da Dança Afro.

As investigações através da improvisação aliadas à busca de movimentos sem perder os princípios da Dança Afro. Alguns orientadores/dançarinos encontraram dificuldades em manter os princípios da dança trabalhados no momento da investigação. Já outros eram bem explícitos ao relatarem de forma positiva o êxito nas pesquisas, realizavam as improvisações Daiane Gomes, 33 anos, orientanda da comunidade do Bairro da Paz, aliadas aos princípios sem grandes problemas de investigação de movimentos e outras possibilidades com o corpo sem perder as referências da técnica.

No decorrer do processo, denota-se por parte dos orientadores/dançarinos certa familiaridade com os procedimentos aplicados, bem como uma disposição investigativa para as indicações contidas em cada etapa. Vale considerar que no período das apresentações cênicas o grupo já havia partido para uma montagem de sequência de movimentos em sala de aula, que já exigia certa autonomia na construção de partituras corporais que compunham a sequência. A figura 25 pode-se observar e analisar como os orientandos adquiriram ou reativaram os princípios da dança afro com outros elementos culturais, a exemplo de corpo em relação com o espaço e as influências que este espaço causa nesse corpo e a relação desse corpo com sua ancestralidade.



**Figura 25-** Apresentação teatro Gregório de Matos. Orientandos do Beirú/ Tancredo Neves. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** Luiz Bandeira. **Ano de registro** 2019, local: Salvador, Bahia.

O impacto positivo dessa evolução pode ser percebido na fala da professora de zumba da comunidade, que diz:

O curso abre as portas para muitas pessoas, falamos sobre empoderamento, falamos sobre nossos ancestrais, falamos sobre nossos heróis, Dandara, Zumbi, Luiza Mahin, entre outros, o processo de coreografia e investigação fez eu evoluir nas minhas aulas aqui na comunidade, então o que eu tenho para falar sobre a dança é que eu sou muito feliz. (SHOW, 2019)<sup>38</sup>.

Por vezes os orientandos/dançarinos recebiam a indicação de executar seqüências coreográficas complexas onde durante a execução, caso lhes conviesse, estes poderiam alterar seus elementos de composição. Em uma das práticas foi proposto uma seqüência com movimentos ondulatórios, giros em espiral, saltos com queda e recuperação, finalizando com um giro, sem perder de vista os princípios da técnica em investigação. Primeiramente estabeleceu-se que a seqüência seria desenvolvida tomando-se uma diagonal da sala.

Após algumas repetições, as quais os orientandos e orientandas se comportaram de maneira atenta aos princípios técnicos para a execução, foi sugerido pelo orientador que cada dançarino tomasse uma direção à sua escolha para a execução da seqüência. Logo depois se aliou a esta indicação a redução do espaço da sala, ou seja, a seqüência só poderia ser executada em uma metade da sala ou um quarto da sala. Tais indicações desestabilizaram a execução da seqüência, ao mesmo tempo em que estimulam a autonomia, evidenciando uma capacidade de resolução por parte dos discentes com relação ao espaço, tempo e fluência da seqüência proposta.

Os Orientandos e orientandas queixaram-se da dificuldade de manter uma atenção aos princípios técnicos por conta da instabilidade provocada pelas indicações, onde se pôde observar também neste momento todos que sistematizaram as indicações, mantendo a mesma fluência do movimento ou

---

38 Eliana Show, 32 anos, aluna do Bairro da Paz e professora da comunidade

estabelecendo a mesma relação com espaço, escolhendo a mesma direção e sentido da sequência, não importando quão reduzido fosse o espaço da sala.

Dentro dos resultados das observações feitas, identificou-se que além da premissa de que a qualidade técnica aqui estudada é elemento determinante para a relação entre a técnica e qualquer processo investigativo, os dançarinos tiveram dificuldade de estabelecer novos padrões que não os propostos pela coreografia, a qual se configura como base para o experimento. Foi um período onde houve dificuldade no processo de investigação, sobretudo pela falta de experiência dos orientandos em participar de proposições que despertam a autonomia e o trabalho colaborativo.

Nessas práticas se deu, para muitos, a primeira participação como intérprete-criador em um trabalho colaborativo através das sequências. Com o decorrer das aulas, onde novos procedimentos com foco na autonomia e no deslocamento da dança Afro eram aplicados, notou-se uma maior familiaridade com o ambiente investigativo por parte dos intérpretes, mas a relação entre técnica e criação, todavia não se fazia presente na forma como era abordada tal questão.

Dos objetivos almejados, pode-se destacar o estabelecimento de estratégias para um entendimento dos procedimentos de condicionamento corporal como potência para a criação, a partir dos exercícios propostos nas aulas ministradas. De fato, o deslocamento estético proporcionou um ambiente investigativo dos princípios da técnica Afro, agora em prol de outros contextos, onde é aproveitada toda tecnologia já desenvolvida para o movimento. Considera-se aqui todo o estudo já elaborado das possibilidades de movimento do corpo para outros contextos. O trabalho proporcionou a construção de novos procedimentos que auxiliam no estímulo à autonomia em processos de criação e na identidade dos orientandos.

Por fim, ao serem indagados como se dava a relação entre técnica, investigação e criação nos seus corpos e seus contextos culturais, os orientandos surpreenderam quanto ao entendimento sobre a questão. Alguns expuseram quase de maneira sistemática como se dá tal fenômeno, enquanto outros se restringem apenas ao sensorial e político social, como pode-se perceber no que diz um dos orientando ao relatar sobre um dos temas transversais do curso:

O que mais me tocou na aula, foi a temática genocídio, por que várias pessoas morrem na rua e ninguém liga, e.. é chato ver isso! E o professor Robson ensinou a gente que participou do curso ter essa visão, e eu achei muito legal da parte dele, ensinou a gente ter essa visão do mundo assim em geral sabe, e.. pra mim foi muito importante. (TAUÃ, 2019)<sup>39</sup>.

Tais características têm relação direta com o entendimento do orientando sobre os princípios da técnica da dança afro, da cultura afrodiaspórica e onde o sujeito negro se encontra perante o sistema social que determina as relações. A criação, técnica e investigação se configuram como constitutivos mútuos nos processos cognitivo, relacional e operacional em dança, cerne desse projeto, que sugere pensar em novas estratégias de aproximação, estimulando a colaboração e a autonomia na dança.

Buscou-se portanto neste capítulo evidenciar o trabalho das companhias de dança com suas práticas artísticas que propõe estratégias formativas através dos seus processos de criação e investigação cênica, possibilitando a formação de pessoas no conhecimento tecnicista da linguagem artística quanto no processo de reconhecimento ou autoconhecimento enquanto cidadã ou cidadão pertencente a sociedade.

---

39 Ayna Taua, 14 anos, aluno do Bairro da Paz.

### CAPÍTULO III

#### “DANÇA CORPO IAÔ”: CORPO NEGRO E ANCESTRALIDADE NA PERSPECTIVA DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA



**Figura 26:** “O Leque de Oxum”. O Dançarino estava de costas em uma das cenas do espetáculo  
**Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:**Fafá Araújo.**Ano de registro:** 2016. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

A Dança de matriz africana é um tema que, apesar do seu forte significado como arte. Símbolo, criação, memória, saúde e, em especial, foco de identidade, é ainda praticamente inédita em coreologia-ciência da dança que estuda os movimentos e sua relação com o bailarino, o espaço e a música. (LODY, SABINO, 2011.p.15).

Aqui se busca ramificar o meu reconhecimento ancestral, refletindo as convicções de um corpo negro e ancestralidade como vemos na figura 26, pautado nas minhas vivências e nas Exúas e Exús que no decorrer das suas vidas vem

possibilitando o entendimento de histórias ceifadas por um sistema perverso e desumano que foi o escravagismo e que procura invisibilizar saberes e fazeres dessa ancestralidade na diáspora.

O trabalho que se desenvolveu através dos processos de criação e investigação dos espetáculos *Homens de Ogum* e *O Leque de Oxum* buscando potencializar, valorizar, disseminar a cultura afrodiaspórica, trazendo como propostas conceitual o *Corpo Iaô* que vai para além de questões religiosas, mas que serve de estímulo ao reconhecimento identitário dos seus intérpretes enquanto jovens negros de periferia da cidade de Salvador.

Propondo como desdobramento artístico, formativo e social reverberando nas sujeitas e sujeitos envolvidos, enquanto intérpretes, espectadores e equipe técnica um posicionamento de multiplicadores do contexto ou grupos étnicos que pertencem.

Nesse momento pontua-se um dos períodos mais difíceis que a humanidade vem passando, a pandemia do Coronavírus, ou Covid 19, uma peste que vem se alastrando pelo mundo causando mazelas sociais em todas as instâncias e como a classe artística vem se mantendo com esse cenário.

*Minhas Exúas e Meus Exús* vem nesse momento para fortalecer minhas ideias com seus pensamentos são: Inacyra Falcão, com o pensar corpo e ancestralidade, onde precisamos nos reconhecer e potencializar nossos próprios ancestrais, Amélia Conrado trazendo a primorosa estratégia do processo de criação como perspectiva de educação, Abdias Nascimento potencializando o entendimento da nossa matriz.

### 3.1 DIÁSPORA AFRICANA: SOBRE CORPO NEGRO E ANCESTRALIDADE PELOS TEORICOS E NOSSAS CONVICÇÕES COM A PROPOSTA DO CORPO IAÔ

Sempre que vamos estudar o tema das culturas africanas no Brasil, a impressão emanada de tais estudos é de que as culturas existem por que receberam franquias e consideração num país livre de preconceito étnico e cultural. A verdade histórica, porém, é bem oposta. Não é exagero afirmar-se que desde o início da colonização, as culturas africanas, chegadas nos navios negreiros, foram mantidas num verdadeiro estado de sítio. Há um indiscutível caráter mais ou menos violento nas formas, às vezes sutis, da agressão espiritual a que era submetida a população africana, a começar pelo batismo ao qual o escravo estava sujeito nos portos africanos de embarque ou nos portos brasileiros de desembarque. (NASCIMENTO, 2016, p. 123).



**Figura 27** – Um fio condutor. As mãos da sacerdotisa Dédé em Lomé, fazendo fios de contas para os membros da Cia de dança Robson Correia. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano de registro:** 2012. **Local do registro:** Togo, África.

Percebe-se no pensamento do autor as atrocidades que o negro africano sofreu e vem sofrendo na diáspora, neste caso em especial, aqui no Brasil. Mas a figura 27 mostra que não foram o suficiente para que os escravizados abrissem mão da sua ancestralidade, procurando estratégias para camuflar e manter, nas senzalas seus costumes e suas tradições principalmente religiosas. Os fios de contas de orixá é um dos símbolos da relação África x Brasil.

O candomblé sendo uma dessas religiões que era constantemente vítima das perseguições pelas autoridades públicas (policiais) com apreensão dos seus objetos

litúrgicos, em seus atos ritualísticos foi suficiente para que através de cânticos, rezas, danças e comidas, o afrodescendente mantivesse o cunho sócio, político, cultural e de empoderamento histórico na existência do descendente afro-brasileiro, sendo a arte uma dessas possibilidades, como traz o autor:

[...] Constituindo a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, bem como o ventre gerador da arte afro-brasileira, o candomblé teve de procurar refúgio em lugares ocultos, de difícil acesso, a fim de suavizar sua longa história de sofrimentos às mãos da polícia. Seus terreiros (templos) localizados no interior das matas ou disfarçados nas encostas dos morros distantes, nas frequentes invasões da polícia viam confiscados esculturas rituais, objetos do culto, vestimentas litúrgicas, assim como eram encarcerados sacerdotes, sacerdotisas e praticantes do culto. (NASCIMENTO, 2016, p. 126).

A reflexão no que traz Abdias, nesse processo de exclusão das culturas africanas e conseqüentemente da sua religiosidade para uma territorialidade distanciada da convivência da classe dominante da época, além da falta das políticas públicas após a dita abolição, justifica o porquê da população negra viver em bairros populares, antigas invasões territoriais.

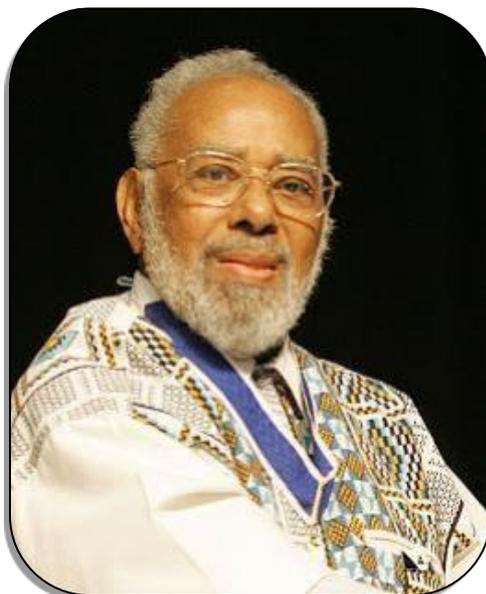
O status das religiões afro-brasileiras tem papel de fator primordial no desenvolvimento da arte negra no país. Os terreiros de candomblé estrategicamente se tornaram para além de templos religiosos, espaços de manutenção e difusão da memória ancestral para os descendentes africanos. Ainda comungando do pensamento do autor:

Apesar de tudo isso, notamos que nenhuma forma de violência física ou espiritual conseguiu impedir a manifestação das inclinações artísticas dos escravos. Os africanos souberam aproveitar as melhores oportunidades para evitar a própria e total desumanização. A escultura em madeira continua a desenvolver sua riqueza expressiva, principalmente através de símbolos rituais e de imagens sagradas do candomblé, nome brasileiro para a religião iorubá dos orixás. (NASCIMENTO, 2016, p. 199).

Nessa manutenção e difusão da cultura dos africanos, percebe-se que a religiosidade contribuiu e contribui de maneira efetiva para a construção identitária dos diversos artistas e movimentos artísticos, onde se pode citar Inaicyrá Falcão, Virginia Rodrigues, Matheus Aleluia, Mestre King, Riachão, Mercedes Baptista, além desses, movimentos culturais como Teatro Experimental do Negro, Orquestra Rumpilezz, Movimento Hip-hop, as Associações Carnavalescas dos Blocos afros da Bahia e as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e São Paulo, entre tantas outras instituições que vêm se consolidando em consonância com a cultura afrodiaspórica.

Dissertou-se aqui um pouco de um dos movimentos de importância para a arte, e a sociedade afro descendente no Brasil o TEM-Teatro Experimental do Negro e trago também duas personalidades de fundamental mérito para a concepção da Dança Afro no Brasil, Mercedes Baptista e Mestre King.

### 3.1.2 BREVE RELATO SOBRE O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO



**Figura 28** - Abdias do Nascimento. **Fonte:** Núcleo de Estudos Afrobrasileiro - NEAB/UFPA. **Local do registro:** Brasil.

Ao acreditar na prática de manutenção da cultura afrodiaspórica desenvolvida pelo movimento do Teatro Experimental do Negro, não poderia deixar de fazer um

breve relato que no meu ponto de vista foi um dos mais abrangentes na perspectiva social do negro no Brasil, envolvendo Arte, Educação e Política de Classe trabalhadora, possibilitando através dessas ações de empoderamento o surgimento de novos artistas e de novas metodologias das abordagens cênicas para a cultura no Brasil. Ainda embebecido pelos pensamentos e posicionamentos de Abdias.Figura28, não tenho condições de falar do "TEN" sem citá-lo, não apenas pelos motivos de ser um pesquisador de grandeza do tema, mas também por que ele foi um dos idealizadores desse movimento.

Fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro - TEN, com os seguintes objetivos básicos: a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificantes; b. através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "Branca", recuperando-a da perversão etnocentralista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques, levando cassucos, ou carregando bandejas, negras lavando roupas ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e. desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tatando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distante dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 2016, p. 161-162).

A contribuição do TEN tem sua importância com reverberações em todo contexto social para o negro, com isso, não quero dizer que no século XXI, ainda não existia a forte presença da desigualdade sociopolítica no Brasil, pela não aceitação da cultura afrodescendente por parte da classe dominante no país, o que gerou e gera a continuidade de ações da militância negra. O Teatro Experimental do Negro atuou instigado pelo propósito de uma sociedade mais justa, onde o negro seja reconhecido, tendo como principal objetivo o resgate do valor da pessoa humana e da cultura negra, já que a ideologia do branqueamento (Luz, 2017), traz em seus valores a inferioridade do negro. Como diz o autor:

O TEN atuou sem descanso como um fermento provocativo, uma aventura de experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira. Para atingir esses objetivos, o TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como registava a opressão cultural da branquitude; procurando instalar mecanismo de apoio psicológico para que os negros pudessem dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava. Foi assim que o TEN instaurou o processo dessa revisão de conceitos e atitudes, visando à liberdade espiritual e social da comunidade afro-brasileira. Processo que está na sua etapa inicial, convocando a conjugação do esforço coletivo da presente e das futuras gerações do negro brasileiro. (NASCIMENTO, 2016, p. 163).

No século XX o núcleo fundador do movimento fez um chamado para que as pessoas pudessem vir trabalhar no TEN. Muitos dos que vieram eram analfabetos, então a primeira tarefa do Teatro Experimental do Negro foi ensinar aos novos componentes, ler e escrever, para terem condições de interpretar os textos, que eram basicamente sobre as raízes negras no Brasil, sobre valorização das questões africanas, deixando a notoriedade do trabalho artístico e social. Nesse sentido, o Teatro Experimental do Negro, deixa até nos dias de hoje um legado presente nas conquistas de políticas de igualdade racial e nas ações de grupos artísticos e artistas em todo o país. Como traz Abdias:

Existe outra condição da vida africana que nunca se modificou durante a história do meu povo: nossa resistência contra a opressão e nossa vitalidade e força criativas. Trouxemos conosco, desde a África, a força do nosso espírito, das nossas instituições socioeconômicas e políticas, de nossa religião, arte e cultura. É essa a essência do nosso conceito de quilombo. (NASCIMENTO, 1982, p. 26).

Trazendo a memória do Teatro Experimental do Negro e o artista, político e educador Abdias do Nascimento, é para ressaltar a sua importância e inspiração as ações que prosseguem nos trabalhos em que a arte negra contribui para a autoestima da pessoa negra, o sentido de pertencimento cultural.

### 3.1.3 ECOS POR UMA DANÇA: MERCEDES BAPTISTA E MESTRE KING

O que se entende por dança afro? Em sentido genérico, é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Pode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos. Por isso, quando se pretende analisar um determinado fenômeno artístico a partir da idéia de que é uma manifestação afro, o que acontece é que, necessariamente, operamos uma determinada seleção, um determinado recorte na realidade tão vasta e complexa dos intercâmbios que a cultura africana estabeleceu fora da África. (MONTEIRO, 2003, p. 01).

Mercedes Baptista a precursora da Dança Afro na diáspora, surge com o tratar questões identitárias da cultura negra no Brasil, inúmeros estudos vêm sendo realizados por artistas, estudiosos que desenvolvem suas pesquisas práticas e teóricas, se posicionando perante a classe elitista e preconceituosa com a Dança Afro, que segundo Ferraz é entendida também como:

[...] toda prática que se instiga, seja na diversidade das danças encontradas no continente africano, seja nas expressões derivadas dos povos da diáspora, dispersos pelo mundo. Ela não é monopólio dos africanos da África. É produto de todos os artistas que criam a partir de suas experiências e vivências como afrodescendentes, mas também se inspiram numa ideia de negritude, seja porque atualizam ancestralidades revivendo sentidos de pertencimento ou recriam simbologias da cultura afro-brasileira construindo com o corpo imagens, movimentos e fragmentos de dinâmica a ela associados. (FERRAZ, 2012, p. 35-36).

Refletindo o que o autor traz, a análise é que a cultura afrodescendente na cidade de Salvador é bastante afluída, por meio da sua arquitetura, culinária, religiosidade e pela diversidade étnica e cultural de herança africana em nossa população, caracterizando desta maneira uma cultura singular. Além desses aspectos intrínsecos na cultura soteropolitana, também pode-se perceber que muitas das ações do dia a dia do baiano são semelhantes ao do povo africano, aspectos também percebidos nas cerimônias do candomblé, através dos seus adeptos e dos orixás, quando manifestados em um dos seus sacerdotes. Segundo os autores Sabino e Lody:

Nessa construção, há sem dúvida um total e profundo diálogo intracampo, em suas características psicofisiológica e na forma como essas propriedades e esses limites falam com o que se espera ou se deseja de um corpo, que antes de tudo retrata um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação. (SABINO; LODY, 2011, p. 15).

Nadir Nóbrega, no seu livro *Dança Afro-Sincretismo de Movimento* (1991), diz que em Salvador foram criados, na década de 1960, os grupos Viva Bahia e Olodumaré<sup>40</sup>.que mostravam, através das suas danças, os aspectos mais expressivos da cultura africana, presentes na Bahia: o Candomblé, a Puxada de Rede, o Maculelê<sup>41</sup>, A Capoeira e o Samba de Roda. A profissionalização desses grupos foi crescendo, concomitantemente com intenso turismo na cidade. Na década de 1970, entram nesses grupos, bailarinos profissionais que mudaram a estética, e consequentemente a organização das apresentações e a produção dos trabalhos.

No processo de construção da Dança Afro imbuída de reivindicações necessárias para o reconhecimento, auto afirmação e emancipação social do povo afrodiaspórico no Brasil, houve muitas mãos de pessoas envolvidas, pois para quem tem suas experiências e vivências enquanto afrodescendentes, sempre encontrou na arte estratégias do respeito a questões identitárias, não poderia deixar de retratar aqui nesse estudos dois corpos ancestrais que tanto contribuiu para a consolidação dessa Dança: Mercedes Baptista e Mestre King.

### **Mercedes Baptista (1921-2014): Mãe da Dança Afro**

Mercedes propôs uma leitura peculiar, da cultura afro-brasileira e situou a dança Afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança Afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. (MONTEIRO, 2003, p. 09).

---

<sup>40</sup>Grupo de Danças Folclóricas da cidade de Salvador com nome em yorubá, dialeto africano

<sup>41</sup> Dança dramática de origem afro-brasileira e indígena



**Figura 29** - Mercedes Baptista. **Fotógrafo:** Igor Ricardo. **Local do registro:** Brasil.

Nasceu em 1921, filha de pais com condições financeiras baixas, ainda jovem Mercedes teve diversas atividades profissionais, entre elas, bilheteira em um cinema, Quando podia assistia filmes, acalentava o sonho dos palcos. Mobilizada em realizar seu sonho, começou a se dedicar à dança. Segundo a autora Monteiro (2003), Mercedes foi iniciada no Balé Clássico e nas Danças Folclóricas pela professora Eros Volússia, bailarina que abrilhantou o Brasil com suas inspiradas coreografias baseadas na cultura brasileira, dirigindo uma Escola de Dança no SNT-Serviço Nacional do Teatro, a primeira frequentada por Mercedes Baptista, que não deixava de sofrer racismo por parte da sua professora que aparentemente mostrava uma disposição para a cultura afro descendente. Vejamos na citação:

Da escola do SNT, Mercedes reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volússia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas. Talvez isso possa ser considerado um sinal de que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos círculos culturais mais elitizados, um espaço real para a atuação do bailarino negro ainda não se efetivara. (MONTEIRO, 2003, p. 06).

O preconceito enfrentado pela dançarina negra não se finda por aí. Com muita determinação e dedicação, em 1940 Mercedes ingressa na Escola do Balé Municipal do Rio de Janeiro, tendo oportunidade de estudar com diversos professores. Já em 1947 torna-se a primeira mulher negra a ingressar como bailarina profissional no Teatro do Municipal do Rio de Janeiro, embora fosse do corpo de baile, poucas foram as suas escalas para atuações. Em entrevistas e bibliografias sobre a artista, ela declara também ter sofrido preconceito. Como menciona em uma entrevista a própria Mercedes: Criado expressamente para o fomento das artes cênicas nacionais (MONTEIRO, 2003).

[...] Tudo foi sempre muito difícil, mas quem iria assumir ou deixar claro que parte das minhas dificuldades era pelo fato de que eu não era branca? Nunca iriam me dizer isso, nem dizer que o problema era racial, mas eu sabia que era e, por isso, sempre lutei cada vez procurando me aperfeiçoar [...].

Um dos questionamentos do autor Abidias Nascimento e conseqüentemente do Teatro Experimental do Negro, era esse processo de estereotipar os atores negros em seus personagens, se caracterizando um preconceito da classe dominante com artistas negros. A presença de Mercedes Baptista no "TEN" conflui com as questões ideológicas referentes à cultura e desenvolver suas coreografias, foi nessa época no movimento que convencionou-se chamar a dança que Mercedes realizava de "Dança Afro". Esse reconhecimento da importância do TEN no processo de construção da sua carreira é notório no pensamento dos diversos pesquisadores:

Melgaço (2007) apresenta o panorama do movimento negro no Rio como objetivo de valorizar a identidade cultural do negro brasileiro e acrescenta que foi a partir desse momento que Mercedes Baptista passa, então, a representar o Teatro Experimental do Negro como bailarina, colaboradora e mais tarde como coreógrafa. Os processos identitários da beleza da corporeidade negra começa a ganhar espaço no cenário da dança brasileira. A bailarina apresenta-se impregnada de suas particularidades, mas composta de inovações cujo tom diaspórico torna-se visível. (CANDIOTTO, 2017, p. 05).

Na metade da década de 1950 Mercedes foi escolhida pela coreógrafa, antropóloga e militante afro-americana Katherine Dunham para estudar dança nos Estados Unidos junto à sua Companhia, Mercedes se licenciava do Balé Municipal do Rio de Janeiro, temporariamente por um ano e meio, tendo aulas de Dança Moderna e Danças do Haiti, participando do processo de luta e valorização racial que era o foco de Katherine.

Do ponto de vista de nosso recorte, Mercedes aparece com um protagonismo acentuado por ter sido a única em meio a um amplo movimento de valorização das tradições populares, incluindo aí as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, a criar uma técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, de forma a poder ser transmitida como uma formação para qualquer bailarino por um professor devidamente treinado. Não se sabe de nenhuma outra iniciativa envolvendo danças folclóricas ou populares que propicie aos seus bailarinos uma técnica por meio de um método específico a serviço de um repertório original. (MONTEIRO, 2003, p. 10).

De volta ao Brasil em 1951, no Rio de Janeiro, funda o Balé Folclórico Mercedes Baptista, grupo formado por bailarinos negros, com experiências em danças populares, procurando pesquisar e difundir a cultura negra, introduzindo elementos de matrizes africanas na dança moderna brasileira, o que fez com que o grupo ganhasse notoriedade e respeito na Europa e em vários países da América do Sul.

### **Mestre King (1943-2018): Pai da Dança Afro**

Segundo Mestre King, o transe da dança ancestral é totalmente diferente do transe da dança européia. Ele afirma que o sentimento de ancestralidade, obtido ao dançar, leva o dançarino para um lugar que as outras danças européias não conseguem levar. Para Mestre King, "[...] dança afro é a energia cósmica dos atabaques, a força da terra. É o axé, a força da espiritualidade. Eu tenho a dança moderna como um hobby, mas o patrimônio que eu tenho, quem me deu foi a dança afro, e eu não abro mão dela". (FERRAZ, 2008, p. 12).



**Figura 30** - Mestre King. Em um ensaio fotográfico para compor o documentário “quem te viu, quer te ver”, elaborado pelo coreógrafo Jorge Silva. **Fonte.** André Frutuoso. **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano de registro:** 2015. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

Raimundo Bispo dos Santos nasceu em Salvador no ano de 1943, hoje popularmente conhecido como Mestre King. Foi o primeiro homem a prestar vestibular para o Curso de Dança na Universidade Federal da Bahia. Aprovado, King inicia sua carreira com muito desejo de aprimorar sua arte de capoeirista e cantor do coral do Mosteiro de São Bento, com os novos caminhos na dança. Sempre curioso foi na universidade que passou a ter acesso a novas técnicas, o que lhe possibilitou o aprimoramento do que fazia parte do seu repertório artístico e passou a investigar ainda mais a cultura local, ou seja, a cultura afrodiáspórica. A vontade do Mestre King em compartilhar seus conhecimentos e aprendizados eram tantas que deu um foco maior na dança na unidade do SESC-Nazaré em Salvador, desenvolvendo um trabalho excepcional no que diz respeito à formação de jovens dos bairros periféricos. Um desses jovens hoje é professor da unidade e diz:

O SESC não idealizou o curso de dança específico, quem idealizou foi King e fez a formação de muitos dançarinos na unidade. A estética da dança no palco servia como metodologia educacional e estímulo para a formação, pois os alunos muito queriam fazer as apresentações. King valida o trabalho da dança do SESC para se tornar mais profissional fomentando e difundindo informação, o SESC não tinha um projeto de Dança com o intuito de formação, sem certificar os estudantes. (RICARDO, 2019)<sup>42</sup>.

---

42 José Ricardo, ex-aluno e hoje professor de Percussão da Unidade SESC-Nazaré, Salvador.

O entusiasmado com os estudos e as novas possibilidades no universo da dança, faz com que Raimundo aprofundasse sua pesquisa na SESC<sup>43</sup>, no estudo das cerimônias do candomblé, e, conseqüentemente, nas danças dos orixás. Começando a frequentar terreiros, conhecendo as danças dos rituais e aprendendo a tocar os instrumentos que cultuam os deuses africanos. Interessa aqui, destacar que o olhar de Raimundo nesses ambientes e nas cerimônias era de um pesquisador. Pois os constantes questionamentos na matéria Estética que ele cursava na universidade fizeram com que ele tivesse um olhar diferenciado do que é o belo, para os padrões da época. Percebendo as semelhanças entre as técnicas da Dança Moderna com as Danças dos Orixás, Mestre King estuda uma metodologia para aplicar à Dança Afro Brasileira. Deixando seu entendimento dessa dança em uma das falas da pesquisa de Ferraz, diz ele:

Conforme Mestre King a dança afro, que é ensinada no Brasil, difere do modelo daquela ensinada nos Estados Unidos, por exemplo. No Brasil, os professores de dança Afro são brasileiros, pessoas que têm como modelo a dança brasileira de terreiro, já nos Estados Unidos a dança Afro é ensinada por professores vindos diretamente da África. Por esse motivo, é possível observar no Brasil uma diversidade de movimentos de uma região para outra. Conforme King, "A dança Afro uma criação pura, é uma mistura de dança Moderna, tem dança Contemporânea, tem Maculelê, tem Capoeira, é um misto. Porque nada é sozinho, carbono é uma mistura química, água também [...]". (FERRAZ, 2008, p. 09).

A Dança Afro-Brasileira destacou-se de todos os padrões corporais existentes sendo uma dança que exige um preparo físico na execução dos exercícios, entendidos como geradores de movimentações que lembram as danças ancestrais, que dialogam com a energia vibrante do som dos atabaques<sup>13</sup> tocados nas aulas. Percebe-se a ética profissional de professor King em retratar a questão da criação da Dança Afro:

Quando questionado sobre a criação da Dança Afro Brasileira, King afirma que a única coisa que ele criou foi talento da Periferia. A prioridade do trabalho de Mestre King é trabalhar com pessoas de menor poder aquisitivo. Ele acredita que a sua maior contribuição com Deus é dada dessa forma, "trabalhar com a periferia é o meu propósito, e surtiu efeito. Acredito que eu dei muita contribuição para isso. Se eu for pro céu por causa disso, eu já tô lá". (FERRAZ, 2008, p. 11).

---

<sup>43</sup> Serviço Social do Comércio

Entre os anos de 2000 e 2004 fui aluno do Mestre King, sempre atencioso e exigente com seus alunos, os quais ele tratava como filhos, o mestre formou diversos profissionais em dança na unidade do SESC e em outras localidades pelo mundo a fora. Mas sempre dizia pra nós alunos que ele não tinha criado nada, simplesmente articulou o que já existia, o que já estava ali, mas que parecia não ser enxergado. Dizia que não era nada novo, muito pelo contrário, seriam danças antigas com outras técnicas inseridas. O que não invisibilizou a cultura de matriz africana, como relata Oliveira em sua pesquisa de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul:

A pedagogia e a cena de Raimundo Bispo, seus diálogos com os códigos ocidentais e saberes técnicos, não ofuscaram a matriz negra da dança, contidas movimentações das danças de orixás, das danças populares, da capoeira, do canto em *iorubá* em aula, da presença da música percussiva e do tambor em sala, uma característica da música negra local. Seu exercício pedagógico se localiza nos fluxos da diáspora negra, combinando e hibridizando saberes, o que possibilitou a formação de alunos, como de configurando certas linhagens, corpos de ensinar/fazer em dança que atravessou trabalhos. A dança de Mestre King, aqui relatada, busca referência nas narrativas de seus sujeitos e das relações por eles confrontadas. No revisitar das memórias, cartografia das narrativas os princípios/características que balizaram a prática artística e pedagógica de Raimundo Bispo, considerando diversas matrizes corporais que se apresentam e compõe seu trabalho. A articulação destes fatores aponta um modo de sistematização em dança negra, que organiza e combina elementos estéticos e corporais nos seus princípios motores e na sua organização cinética. (OLIVEIRA, 2018, p. 34).

Segundo Mestre King, a dança afro que é ensinada no Brasil, difere do modelo dos Estados Unidos. No Brasil, os professores de dança afro são brasileiros, pessoas que têm como modelo a dança dos terreiros de candomblé. Já nos Estados Unidos a dança afro é ensinada por professores vindos diretamente da África. Por esse motivo, é possível observar no Brasil uma diversidade de movimentação de uma região para outra. Ainda na citando Oliveira que traz a vida e obra do Mestre King em sua belíssima pesquisa que diz:

Ao mobilizar na sua abordagem pedagógica e sua prática coreográfica referenciais e matrizes corporais da diáspora, King encaminha questões como afirmação de estética afrodiáspórica na produção em dança, e na reunião de alunos e atores da área, na difusão da prática em dança cênica dentre a população de menor aquisitivo, composta em sua maioria pela população negra. A dança negra, se faz presente no conjunto de saberes estéticos e corporais, os quais reúnem sujeitos e suas identidades em torno de grupos folclóricos locais e dos seus fazeres, configurando uma rede sólida onde campos de atuação são negociados continuamente. Se a dança afro e seu contexto de emergência se faz presente na prática de King que atuava junto às comunidades e circuitos de menor poder aquisitivo, ela simultaneamente negocia com espaços de produção e sociabilidade pertencentes ao circuito da cultura hegemônica, fundamentada em critérios ocidentais de dança. O direcionamento de criação e produção em dança com viés temático acerca da cultura negra local, pode apontar na direção de questões como a apropriação e negociação de signos afro-brasileiros, mas na configuração de espaço de disputa de visibilidade desta cultura, de manutenção de *modus operandi* próprio aos saberes e sujeitos negros. (OLIVEIRA, 2018, p. 102).

Acredito que os aspectos semelhantes contribuíram para que a Dança Afro-Brasileira tenha uma concentração de corpo docente que em sua maioria são oriundos da docência do professor King. Esses mesmos professores contemporâneos vêm desenvolvendo seus processos com base na metodologia aplicada por Raimundo Bispo e outros aspectos que perpassam a cultura afrodiáspórica da cidade.

O conhecimento, difusão, fomentação, memória e compartilhamento da cultura africana e afrodiáspórica, ancorado com teóricas e teóricos, ativistas, artistas e movimentos, que formam uma rede de corpos negros ancestrais que emergem nas suas experiências e vivências ao longo dos tempos consciência histórias, enfrentamentos, superações e compromete-se em fazer por quem é o seu igual.

Carrego grande parte da minha vivência na memória, a qual só passa a compor uma história e se tornar experiência, no momento em que me disponho a refletir, a relacionar e a tecer as singularidades do universo cultural negro-africano, vivenciado nas comunidades de terreiros de cultura e religião com matrizes africanas. Os princípios míticos implantados em grupos identitários são transmitidos oralmente aos mais novos e proporcionam a continuidade de uma ancestralidade que alicerça a cultura brasileira. (FALCÃO, 2015, p. 80).

Ancorado no que a autora traz, refletindo outras autoras e outros autores e tendo a característica dessa pesquisa onde o autor está imerso a todo tempo de forma

direta, se rememorando e afirmando-se enquanto Corpo Negro na Diáspora com sua ancestralidade, trazendo o processo de conscientização do seu reconhecimento identitário tendo como caminho fundamental a religiosidade, proponho como entendimento de corpo negro e ancestralidade O Corpo laô fundamentado no entendimento do Corpo Sinalizado (SABINO; LODY, 2011, p. 81-82), que traduz um corpo que traz em si suas memórias, com os afazeres do dia a dia e nos espaços de atuação sendo eles religiosos ou sociais. Como traz os autores:

O âmbito do que dança, que é o mesmo que traduz profissões, formas de trabalhar, caminhar, vê-se um corpo organizado simbolicamente que se comunica e que se integra a diferentes espaços, como o de lazer, o da rede de dormir, o da esteira de de trançado de ouricuri, conhecida como esteira nagô, fluindo sinais e características de comportamento e de revelações de pertença a um segmento africano. O corpo é ritualmente preparado para, desse modo, estar pronto para realizar gestos, as posturas e demais comportamentos que determinam o lugar da dança em âmbito sagrado. Então o corpo é sinalizado simbolicamente nos braços, punhos, tornozelos e cabeça, com objetos, e em alguns casos com pinturas corporais, para assim habitar este corpo para a dança. É uma compreensão de corpo/movimento coreográfico integrado com o sagrado. Nos espaços sociais, religiosos dos terreiros, no caso do candomblé, o corpo é sinalizado por objetos, pinturas e especificações. (SABINO; LODY, 2011, p. 82).

O corpo aqui vem na perspectiva de trazer sua ancestralidade e memória adormecida ou invisibilizada por processos diversos. Já a terminologia Yorubá laô, que significa novo, noviço ou iniciado na religião do candomblé, vem simbolizando um ponto de partida para que a sujeita ou sujeito volte a um estado de imersão com sua identidade.

Sendo assim, o conceito Corpo laô a figura 31, traduz o entendimento inicial e continuidade das pessoas através das suas competências cognitivas, operacionais e relacionais, no seu reconhecimento, autoconhecimento identitário no contexto afrodiaspórico.

Reconheço aqui as pesquisadoras e pesquisadores que vem contribuindo para o meu entendimento sobre corpo negro e ancestralidade, o que possibilitou pensar no conceito do Corpo laô, que desse ponto de partida, acredita-se que tanto os desafios quanto os resultados com um trabalho de arte pode fomentar mudanças significativas

a pessoa negra e para as outras que compreendem a nossa participação enquanto parte de uma comunidade planetária e humana.

### 3.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: FORMAÇÃO NA PERSPECTIVA DO CORPO IAÔ



**Figura: 31-** O corpo Yâo. O Dançarino Igor Couto em uma das cenas do espetáculo “O Leque de Oxum”. **Fonte:** Arquivo Pessoal fotógrafo: Fafá Araújo. Ano do registro 2019, local do registro Salvador, Bahia.

O surgimento da dança afro brasileira por Mercedes Baptista e por Mestre King remete a uma metodologia na qual o processo de criação tinha a fusão entre as danças modernas e as danças praticadas pelos grupos culturais que traziam nas suas práticas dançantes gestualidade das ações do cotidiano; trabalho, religiosa e resistência do povo negro. Segundo a autora Viviane Maria:

A dança é um processo de construção identitária da mulher negra e o seu reconhecimento como pertencente a um grupo social. Pretendo lançar um olhar para os elementos históricos e contribuir para a percepção da beleza negra como um corpo que dança entrelaçado por memórias e culturas. (CANDIOTTO, 2017, p. 02).

Essa citação leva à análise a fusão metodológica de criação ou recriação das danças negras com codificações das danças eurocêntricas, como estratégia de visibilidade, desde quando, as danças dos negros eram subalternizadas e tidas como

“folclóricas” pelas instituições de ensino da área, levando e convencendo gerações e gerações a treinar seus corpos com as danças de outras culturas, as quais eram tidas pelas organizações de ensino como a única e verdadeira prática da linguagem do movimento. Ainda segunda a autora ao referenciar o conceito de Stuart Hall e Diáspora ela diz:

Para Hall (2003, p. 27), “na situação da diáspora, as identidades tornam-se múltiplas”. Portanto, a diáspora é a primeira, ausência de lar que se reconstrói em seguida num determinado ambiente e vem acompanhada com sentimento de identificação com o que foi perdido. Em relação aos negros que foram trazidos e escravizados no Brasil, ficou uma cultura para todos que vivem neste país<sup>44</sup>.

Vale salientar que ao trabalhar com o processo de fusão dessas codificações de outras danças que não seja de matriz africana, não desmerece o reconhecimento cultural dos seus praticantes, acredita-se que pensar em uma dança negra é fundamental, principalmente a partir dos procedimentos que atendam a estrutura anatômica, identidade e cultura dos afrodescendentes, mas o processo de ruptura da fusão codificada, a qual se foi condicionado, demanda um processo temporal, pois precisamos ter o entendimento que nenhuma mudança é repentina, quer e exige tempo. Ainda trazendo o pensamento de Hall por meio do entendimento de Candiotto, diz:

Sob o ponto de vista da diáspora de Stuart Hall, o corpo do bailarino brasileiro está mergulhado em sua razão histórica e por isso, ao dançar, observa-se a versatilidade do corpo composto de ritmo e com facilidade para o entendimento musical. Para isso, é pertinente a reflexão da trajetória da primeira bailarina clássica negra a ingressar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Baptista, teve que enfrentar o preconceito. Em sua jornada, observa-se que é possível identificar que o negro brasileiro carrega uma ferida aberta de um corpo escravizado, discriminado e, por vezes, violentado. Ler sua história despertou sentimentos e emoções, que compartilhados, resultou em um olhar diferente na minha percepção<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup>Op. cit., 2017, p. 03.

<sup>45</sup> Op. cit., 2017, p. 03.

A citação faz refletir a jornada do processo de criação cênica da Cia de Dança Robson Correia referente a estética dos trabalhos em período que suas obras vinham sendo configuradas com a presença dos códigos das estéticas de danças eurocêntricas, mesmo trabalhando com temáticas que contextualizam emancipação de outras culturas como a indígena e a africana, acredita-se que esse processo se funde com a minha história de vida e com de muitas pessoas que tiveram suas vidas fundidas a um processo de negação ou invisibilidade da sua cultura, com corpos condicionados com danças que não faziam e não fazem parte do universo identitário.

A Cia de Dança Robson Correia é uma companhia de repertório coreográfico, o qual a todo tempo tem suas obras passando pelo processo de remontagem, e esse aspecto contribui para analisar e refletir as mudanças gradativas e significantes na estética dos espetáculos, com menos presença de códigos das danças ocidentais, legitimando todo um trabalho desenvolvido para um conhecimento, reconhecimento e autoconhecimento identitário da sujeita e sujeito envolvidas e envolvidos nesse percurso.

Hoje a companhia aprofunda nos seus processos de criação referências ancestrais contextualizando a revalorização e aceitação da herança Africana em diáspora onde está implícito uma consciência identitária, ou seja, a negritude (MUNANGA, 2020), possibilitando através desses processos a formação ou aprofundamento das sujeitas e dos sujeitos que sofreu e vem sofrendo tentativas de desumanização pelo sistema ocidental. Segundo Kabengele:

Muitos ainda se perguntam sobre a persistência da negritude no complexo da globalização, sobretudo na diáspora africana, num mundo cuja "raça" enquanto realidade biológica não se sustenta mais. Alguns indagam sobre a persistência e a importância política desse conceito numa diáspora africana cuja mestiçagem é fundamental, talvez, mais importante que a cor mais escura da pele. Em primeiro lugar é importante frisar que a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce no simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude/ou a identidade negra se referem a história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental "branco" reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores de pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (MUNANGA, 2020, p. 19).

Refletindo o autor e ancorado nos 16 anos de atividades artísticas e formativas da Cia de Dança Robson Correia, venho construído um entendimento do conceito Corpo laô, provocando questões estético-político-raciais através de um olhar às matrizes africanas, indígenas, desmistificando conhecimentos distorcidos dessas culturas para pessoas e comunidades à margem do poder na sociedade.

O processo de criação na perspectiva do Corpo laô, usa-se como metáfora, o deitar para nascer a partir da tomada de consciência sobre a perspectiva do autoconhecimento e sobre uma personalidade coletiva, onde dentre esses fatores estão a retomada histórica, a linguística e o fator psicológico que são característicos à personalidade cultural; essa questão de emancipação social dos valores culturais também é trazida por Munanga:

Identidade, fidelidade e solidariedade constituem, como já vimos, três aspectos de uma só personalidade cultural negra africana, tal como a perceberem os protagonistas da negritude. Cercá-la, celebra-la, reivindica-la contra a máscara branca imposta pela teoria da assimilação, era o principal objetivo do movimento da negritude, praticamente o único antes da última guerra. Mas durante a segunda guerra e depois dela (desde 1943), o movimento ganhou uma dimensão política, aproximando-se da proposta essencial do pan-africanismo. (MUNANGA, 2020, p. 52).

A luta pela emancipação da cultura afro na diáspora, como já foi refletido nesse estudo em páginas anteriores, tem seu alicerce nas religiões de matriz africana, nelas podemos encontrar o tripé da identidade, fidelidade e solidariedade. O pensamento africano e afro-diaspórico é conduzido para a realização de cerimônias, ritos e rituais através dos saberes, trazidos por nativos e nativas de África que culminaram no que chamamos hoje de religiões de matrizes africanas, em especial, o Candomblé.

Compreender o processo pelo qual o sagrado se expressa no cotidiano e o processo reverso, em que o cotidiano é expresso no sagrado, mostrou-se como um campo de exploração e de possibilidades, situado especificamente numa determinada tradição cultural. (FALCÃO, 2019, p. 37).

A cultura do povo da nação Ketú/Nagô do continente africano, na cidade de Salvador é salva-guarda, preservada e mantida pelo povo de santo, como é denominado os praticantes da religião dos orixás. Com essa memória de riqueza cultural, existem diversos, pesquisadores, estudantes e artistas que se debruçam nesses saberes e fazeres para suas inspirações artísticas, potencializando uma das culturas mais ricas e desmistificando conceitos e ideias propagados como forma de invisibilidade cultural.

Meu objeto de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para este tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira<sup>46</sup>.

Uma das personalidades que colabora diretamente nos seus processos de criação e pesquisas para a profusão dessa cultura africana é a professora, pesquisadora e artista Inaicyra, sempre fazendo uma releitura do sagrado propondo uma perspectiva cênica, podemos perceber isso em um dos relatos referente a um dos seus processos criativos, diz:

Embora a fonte de inspiração tenha sido na tradição religiosa Yurubá, o tambor batá consagrado ao orixá Xangô e aos ancestrais, os eguns na Nigéria, meu objetivo foi o de transcender esse contexto, apreendendo e atualizando esse universo mítico na busca da potencialização da força espiritual criativa e física no desempenho da expressão cênica<sup>47</sup>.

No contexto de transcender a questão religiosa e mostrar as potências que os terreiros de candomblé têm juntamente com suas deusas e deuses africanos, percebidas pelo diretor nas experiências e pesquisas teóricas e práticas realizada *in loco*, que a partir de 2010, a Cia de Dança Robson Correia dá um aprofundamento no contexto religioso, recriando nos processos de investigação cênica uma relação de

---

<sup>46</sup> Op. cit., 2019, p. 36

<sup>47</sup> Op. cit., 2019, p. 40

formação dos dançarinos que estiveram imersos nas pesquisas. Percebemos isso na reflexão de uma das intérpretes:

Muitas vezes a leitura permite que eu entenda a cultura afro-brasileira como algo que faço parte mas traz um sentimento de algo distante a mim. E a Cia de Dança Robson Correia chega com os espetáculos “Homens de Ogum” e “O Leque de Oxum” de uma forma que confirma o meu pertencimento, trazendo a possibilidade de tomar posse e valorizar o que é meu. Fazendo-me enxergar a relação até do meu dia a dia, com coisas simples e até muitas vezes consideradas banais (ex: formas de andar, o local de trabalho, com qual material se trabalha, o que se come), com a religiosidade afro-brasileira. (RODRIGUES, 2021)<sup>48</sup>.

Nesse caminhar que a análise encontrada nos processos de criação aponta metodologias de ensino-aprendizagem, para que as pessoas envolvidas: jovens dançarinos das periferias da cidade de Salvador possam vislumbrar, possibilidades de construção, reconhecimento e autoconhecimento das suas identidades étnico-racial, através do contexto proposto para a pesquisa dos trabalhos,

Começo a pensar sobre questões afro-diaspóricas há poucos anos. As consequências do sistema colonial perduram até hoje e ir contra acolonização é um processo recente na minha vida, que é quando eu tomo a minha consciência de quem eu sou no mundo e o que fizeram de mim, dos nossos contemporâneos e dos nossos ancestrais a mais de 500 anos. A Cia nesse ponto foi importante no meu processo desses entendimentos porque ela comunga com tudo isso: conversar, refletir, trocar e transfigurar dançando sobre afro-diáspora uma das características da Cia e me tornou minha como indivíduo. (RAMOS, 2019)<sup>49</sup>.

Vale salientar mais uma vez que os trabalhos cênicos passaram por momentos de montagem e remontagens e nesses processos podemos observar problemáticas sociais, que sugerem possibilidades de questionamentos para mim enquanto coreógrafo, dos intérpretes e quando o trabalho vai para o palco, estimula as reflexões e inquietações do público, possibilitando um processo formativo para além do trabalho

---

<sup>48</sup> Marina Rodrigues, relato em 2021

<sup>49</sup> Ícaro Ramos, relato em 2019

de criação, mas também para o público enquanto apreciador da obra. Pode-se observar isso no relato de uma das dançarinas:

Eu sempre gosto de mostrar o resultado das coisas que faço para a minha família, principalmente resultados como bailarina, só que dessa vez apresentei e pedi só para que minha irmã assistisse até porque minha mãe e irmão tem uma resistência em entender amostra de seios em espetáculos, locais públicos, enfim. A conversa para ir tentando ter outro olhar sobre isso, existe, mas não se muda a chave da cabeça das pessoas de um dia para o outro, eu continuo nesse processo. (FULÔ, 2021)<sup>50</sup>.

Percebe-se nas entrelinhas da citação, o poder de manipulação que as instituições religiosas ocidentais têm perante a sociedade, ao dizer que o nu é pecado, dessacralizando o corpo com um olhar de erotismos, uma vez que as outras culturas, nesse caso a africana, o nu é sagrado, os seios representam fertilidade, vida, simbolizado na figura 32, a qual a cena descreve o renascimento de um corpo iaô.



**Figura: 32-** Nutrindo Iaô. Luana Fulô e Igor Couto em uma das cenas do espetáculo “O Leque de Oxum” que retrata a vontade da fertilidade que é um dos atributos da deusa Oxum. **Fonte:** Arquivo pessoal, **fotografo:** Fafá Araújo.

---

<sup>50</sup> Luana Fulô, relato em 2021

A montagem serve como dispositivo para possíveis diálogos entre a bailarina e a família e o que vai a público, num processo de reflexão, contra um processo sistêmico para invisibilizar a cultura africana. Como traz a pesquisadora Amélia Conrado ao tratar do seu processo de criação do espetáculo *Maria Meia Noite*:

Entendendo em geral que uma montagem cênica possui aspectos próprios do fazer artístico, que, na nossa concepção, é educativo, porque se dá numa relação de escuta, de ensinamentos, de troca de experiências, mudanças de comportamentos, laços afetivos e profissionais, que se constroem, motivados por uma ética, que é postura de respeito e gesto de confiança e cumplicidade, necessários entre os envolvidos, para tornar possível a convivência e a construção da obra coreográfica, a meta é o exercício da arte de dançar e oferecer uma comunicação sensível e significativa ao público, que irá absorvê-la, questioná-la, avaliá-la e dialogar com ela. (CONRADO, 2015).

A reflexão da autora serve como estímulo a continuar pensando que é imprescindível o trabalho que a Cia vem abordando com a cultura afrodiáspora, assunto que deve ser tratado sempre, pois as questões raciais não foram reparadas de fato e, mesmo daqui a alguns séculos, esse será um assunto recorrente. Para gente nunca se esquecer da força e potência que nosso povo preto teve, tem e terá. Por isso tenta-se enquanto coletivo seguir as contribuições e aproximações de autores como Conrado:

Acreditamos nas possibilidades das culturas africana e afro-brasileira, razão por que escrevemos sobre a obra *Maria Meia Noite*, sendo uma contribuição para a memória das artes cênicas no Brasil, sobretudo para as produções que elegem princípios da dança negra e popular, como fonte de comunicação, opção política de afirmação e reconhecimento dos valores que esse segmento oferece, enquanto saber, conhecimento, estética, cultura e arte. (CONRADO, 2015).

Acreditar na formação desses processos que trazem nos seus procedimentos metodológicos o objetivo de uma formação identitária e conseqüentemente a contribuição na construção de um maior arcabouço das estéticas em danças negras em diásporas.

### 3.3 PROCESSO DE REMONTAGEM DOS ESPETÁCULOS: HOMENS DE OGUM E O LEQUE DE OXUM, EM DIÁLOGO COM CORPO IAÔ

As danças legitimam o sagrado e principalmente comunicam, trazendo antigas memórias, ancestralidade, mitos fundadores e também a estética ritualizada do orixá, que é consagrado pela sua habilidade, pela performance do bom dançar, atribuindo-o conceito do pé de dança, que significa capacidade corporal e conhecimento de cada coreografia. (SABINO; LODY, 2011, p. 55).



**Figura: 33:** Inspiração. Essa imagem tra o contexto das simbologias e signos que utilizamos nas obras cênicas para retratar os Orixas Oxum e Ogum **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafos:** André Frutuôso e Fabricio Rocha. **Ano do registro,** 2021, **local do registro,** Salvador, Bahia.

Percebendo a fonte de inspiração retratada na figura 33 que a partir da década de 2010 a Companhia de Dança Robson Correia, debruça suas pesquisas de trabalho no contexto da religiosidade do candomblé, focando mais precisamente nos orixás, deuses da religião em Yorubá. Segundo os autores, ao se referenciar a circularidade ou Xirê:<sup>51</sup>

As rodas são as primeiras formas de adesão ao sistema sagrado, uma verdadeira iniciação à cultura da dança. Vive-se na roda dos orixás sentimento pleno de pertença; assim, o canto, a música instrumental, e a liberdade do corpo para experimentar o sagrado formam a grande adesão da pessoa ao modelo social do candomblé, do Xangô e de outros rituais religiosos afrodescendentes<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Círculo que acontece as danças na cerimônia religiosa do candomblé

<sup>52</sup> Op. cit., 2011, p. 55

A ideia não é levar esses deuses para os palcos, um aspecto que seria inviável, pois quando se trabalha nesse contexto não se caracterizam os preceitos sagrados da religião, mas uma transposição cênica tendo como base os arquétipos dos deuses, em um outro espaço não sacralizado, um outro olhar, trata-se de arte, de dança, buscando mostrar as similitudes entre os homens e os deuses.

Nesse contexto além de aprofundar o conceito corpo iaô, pode-se também enquanto coletivo ter um maior contato com as práticas religiosas, enquanto simpatizante ou adepto, descobrindo que através das ações realizadas nas cerimônias percebem-se características que potencializam a identidade do coletivo enquanto sujeitas e sujeitos afrodescendentes. Pois ainda na linha de raciocínio dos autores:

Experimenta-se na pedagogia do sagrado, que é formalizada na iniciação do iaô-noviço-um amplo e complexo aprendizado para diferentes temas, destacando-se o ensino das coreografias<sup>53</sup>.

Nos processos de remontagens dos espetáculos “Homens de Ogum” e “O Leque de Oxum” que em momentos diferenciados, experiências artisticamente através do conceito corpo iaô por meio dos laboratório de investigação cênica, esses aprendizados, possibilitando maior entendimento dos estudos e pesquisas em torno aos contextos e dando maior profundidade na roupagem dos espetáculos.

### **Homens de Ogum nos caminhos do Corpo iaô**

Ogum abre os caminhos, e no ano de 2019 foi feita a remontagem do espetáculo "Homens de Ogum" para compor o projeto "Em Celebração", comemorando os 15 anos da Cia de Dança Robson Correia. A partir daí o espetáculo ganha abertura e mais possibilidade de entendimento referente aos arquétipos dessa divindade na sociedade contemporânea, influenciando nas qualidades de movimentação já existentes na obra e as que surgiram através das investigações cênicas.

---

<sup>53</sup> Op. cit., 2011, p. 55

O termo *homens* que é utilizado como título do espetáculo não se restringe a uma questão de gênero, mas sim a uma terminologia enquanto espécie humana, *Homo sapiens*, termo que deriva do latim "homem sábio", ser humano, ser *pessoa*, *gente*, mulher ou *homem*. Como se pode observar na figura 34 o espetáculo traz Ogum em suas diversas percepções inclusive em mulheres.

A origem de Ogum vem dos primórdios das civilizações. Representa toda tecnologia, a passagem da idade da pedra para a idade do metal, quando o homem começa a forjar o ferro para moldar ferramentas. Simbolicamente podemos dizer que Ogum surge do primeiro pedaço de ferro, do primeiro parafuso e acompanha todo avanço tecnológico até os dias de hoje. (EYIN, 2014, p. 64).



**Figura 34** – Oguns. Aqui temos uma cena do espetáculo composta pelos dançarinos Estevam Costa, Juliana Ppaiva, Jorlan Gama e Cristiane de Jesus, representando o trem, transporte ferroviário de domínio de ogum. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2010, **local de registro:** Salvador Bahia.

Ogum é o orixá da transformação, capaz de se mutilar e se dividir em outras personificações, podendo ser chamado também de: Ogum Marinho, Ogum Ares, Ogum Mejê, Ogum de Ronda, Ogum Xoroquê, entre outras qualidades como são chamadas suas personificações ou caminhos, pelo povo de santo e alguns pesquisadores. Como menciona o autor.

Nos mitos, conta-se que Ogum se dividiu em sete numa época em que era dono de uma aldeia na terra de Irê, comprovando que ele multiplicava os caminhos. Deus do progresso, da estrada e do destino. Quem dá o caminho é Ogum, Exu Onan<sup>54</sup>.

Assim com esse perfil o deus africano geralmente traz em sua característica o objetivo do trabalhador guerreiro é tido como o patrono das tecnologias e das ferrovias no culto do candomblé no Brasil.

Ogum foi um grande guerreiro, que nos mitos comandou os exércitos, portanto, ele é o general. Homem totalmente ligado à justiça foi convocado para atuar no comando policial, como conta a história. Mas nunca deixou de ser ferreiro. Ele pode ser comandante do exército e o ferreiro ao mesmo tempo. O mais importante em Ogum é a coragem, sua força de luta e progresso e sua autoridade. Um ferreiro não comandaria um exército, mas um general sim.



**Figura 35** - O trabalho. Sequência coreográfica onde representa o trabalho nos andaimes das construções civis **Fonte:** Arquivo pessoal **Fotógrafo:** Fafá Araújo. **Ano de registro:** 2012. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

A figura 35 busca referenciar a mão de obra dos montadores de andaimes, contextos que o espetáculo traz, realidade de profissionais que estão inseridas e inseridos no mercado de trabalho, perpassando por representatividades dos ofícios como policiais ou seguranças de quartéis, pessoas que trabalham com ferragens e solda, condutores de veículos, mulheres e homens das construções civis. Essas são algumas das profissões que mitologicamente estão diretamente ligadas ao orixá; com isso, não se pode afirmar que todas as pessoas que atuam nesses ofícios, principalmente as que praticam a religião do candomblé são filhas ou filhos dessa divindade, assim como também não se pode dizer que as protegidas e protegidos por esse deus só atuam nesse segmento profissional.

Em lugares onde há pó de ferro, um pedaço de faça velha, um prego, um parafuso de trem está Ogum, por que ele está ligado às máquinas. Deixou essa herança que virou nossa grande tecnologia. Colocou na cabeça do homem que ele tinha de seguir em frente e este seguiu, O homem é a semelhança de Ogum nesse princípio<sup>55</sup>.

A sequência coreográfica do espetáculo traz qualidade de movimentos cortada, reta e com força concentrada, que remete sempre a dança (Rum) <sup>56</sup>do orixá, são qualidades de movimentações que também lembram a espada e escudo que Ogum carrega, já que ser soldado também foi o ofício dessa divindade. Podemos analisar a qualidade da movimentação a figura 36 mostra uma das cenas, percebemos a qualidade da movimentação cortada ajudando na imaginação do leitor a perceber a dinâmica traduzida na obra a Dança de Ogum.

---

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>56</sup> Toque direcionado para cada orixá



**Figura 36** – O corte de Ogum. Os dançarinos Jorlan Gama e Juliana Paiva em uma cena onde representam com os braços fações abrindo caminhos para os trabalhadores dos andaimes. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano de registro:** 2019. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

Danças de Ogum traduzem seu sentido dinâmico e de avanços tecnológicos, oferecendo ao homem inúmeras possibilidades de ocupar a terra e, principalmente, de preservar a natureza e o meio ambiente. Ogum é o orixá do movimento, da rapidez, das descobertas, e tudo isso está identificado nas coreografias das suas danças, que relatam de maneira teatral seus papéis na natureza e no mundo.

## Processos de Investigação dos Intérpretes

Fúria e agilidade, em seus caminhos só a verdade. De incertezas não vive, persiste e não desiste. Sempre que pedem proteção, com sua espada vem como um furacão Ògún iê é sua saudação. Nada diferente de outra rainha, mas para saudá-la. Bença mainha! (MOREIRA, 2019).

No caminhar de referências apontada nesse poema criado em laboratório pela dançarina Aline Moreira faz emergir as etapas investigativas das práticas artísticas formativas, trazendo uma abordagem cênica contemporizada, promovendo discussões, reflexões, questionamentos, provocações, preposições e descobrimentos aos intérpretes e coreógrafo.

- **Etapa 1: Sobre Nós**

Nos primeiros encontros para a remontagem do trabalho sempre começamos sentados em círculo no chão da sala de ensaio iniciando conversa referente a nova

"proposta da Cia" diante da perspectiva contemporânea com pensamento afrodiásporico, aqui tratávamos de pensar esse Corpo laô, através das provocações identitárias do grupo que é composto por pessoas afrodescendentes, dentro dos assuntos nós desdobrávamos na religião, mas, não só na religiosidade e sim na importância que o candomblé teve e tem no processo de preservação e manutenção do povo negro na Bahia, essas discussões eram pautadas com pesquisadoras e pesquisadores que tratavam do assunto.

Sinto que, na contemporaneidade, todos e todas carregam um pouco de Ogum em si. Seja seu jeito violento, impulsivo, batalhador e até mesmo na capacidade de abrir caminhos. Minha mãe, por exemplo, que batalhou sozinha para cuidar de duas filhas e que ao encontrar-se diversas vezes em encruzilhadas, abriu seu próprio caminho para sair dos problemas que lhe rodeavam. (RODRIGUES, 2019).

A citação é uma das provocações feitas para o elenco, foi questionado como eles viam Ogum na sociedade contemporânea, e nas relações ou referências que se deram no eixo das próprias famílias. Lemos como relata outra intérprete:

Presente dentro da minha casa quando a persistência, foco e obstinação consomem mainha, protetora de sua casa, que Empunharia sua espada para batalhar por suas filhas para que alcancem o almejado para nossos caminhos. Está no temperamento forte e impetuoso de minha irmã e toda sua valentia para quando está ao meu lado para defender ou lutarmos. No espírito festeiro de meu pai, como o mesmo diz "meu espírito é livre". Há e tem a desconfiança, como não é bobo usa da ironia com sua língua afiada pra desarmar qualquer um. (RODRIGUES, 2019).

Enquanto coreógrafo e diretor que, além de estar inserido no processo do estudo, observava o círculo dos intérpretes, achava interessante a motivação deles, não só pelas atitudes cognitivas através das conversas, mas também o comportamento corporal que traduzia o interesse profundo pelo assunto da nossa ancestralidade.

- **Etapa 2: O Corpo**

A princípio os dançarinos foram orientados com diversas movimentações (corte, sem ondulações e etc.) com indicação de manter o corpo em estado de prontidão a figura 37 mostra no olhar a determinada pulsação da atmosfera da cena. Todos esses dispositivos serviram como uma preparação para o que vinha logo em seguida, tanto para a continuação desse laboratório quanto para os laboratórios seguintes. Em seguida foi indicado que eles se movimentam guerrilhando com o tambor. Esse foi o momento de observar no corpo, toda movimentação da preparação anterior conjuntamente com as lembranças corporais que marcaram e marcam ao longo da nossa formação.



**Figura 37 - A guerrilha.** As dançarinas Luana Fulô e Marina Rodrigues em uma das cenas do espetáculo, onde traduz a concentração e observação do orixá ogum. **Fonte:** Arquivo pessoal **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano de registro:** 2019. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

Nos laboratórios, de início me senti incomodada, na verdade estava preocupada com o que apresentar, mas entendi que dessa forma não era o caminho, teria que sentir. Fomos orientadas e orientadas a seguir a batida do atabaque e fui tentando sair do óbvio (movimentação do orixá Ogum). O estímulo principal além da música também era entender e saber para onde eu ia, foco, caminho e musicalidade. O segundo estímulo já partiu de coisas simples; tive referência a princípio de usar, os pontos de apoio do corpo, os níveis e o que aquilo me remetia, então trouxe um guerreiro que traçava um caminho mais que tinha algo na sua frente, esse momento tive a sensação que estava em uma selva onde o foco e rapidez era essencial. (CARVALHO, 2019).

A sensação de estar guerreando mencionada na citação, permitiam com que os interpretes se libertassem das codificações das danças preestabelecidas, entrando em um processo de investigação no qual o resultado gerou partituras corporais ou

sequencias coreográficas e sensações que mais tarde seriam utilizadas no espetáculo.

Como relata Icaro:

Os dois laboratórios em que participei foram indispensáveis para o entendimento de todo o espetáculo. O clima de tensão a todo momento, a qualidade de movimento, a energia e entre outros, serviram-me na conscientização do que melhorar na execução. (RAMOS, 2019).

- **Etapa 3: A observação**

Ao se tratar de um repertório da companhia foi interessante a constante observação das montagens. Nessas revisitações da obra são discutidos pontos de vista a respeito do que estava coerente ou não com a nova perspectiva conceitual da companhia, pensando também em contextos corporais, ideia cênica e signos que apresentavam nas sequencias as personificações ou qualidade de Ogum. A figura 38 traz o intérprete na sua nova recriação da personagem referente a montagem anterior do trabalho, traz uma criação baseada nos caminhos do Ogum de ronda e faz uma avaliação interessante a respeito dessa personificação da divindade com as pessoas na sociedade:

O povo preto periférico tem características herdadas dessa divindade, pois diante da sociedade excludente, precisa manter-se focado no seu objetivo de conquista, ascensão, devido ao racismo estrutural imposto pela política embranquecida do colonialismo. (COUTO, 2019).



**Figura 38** – Ogum de Ronda. O dançarino Igor Couto em uma das cenas do espetáculo onde ele representa um soldado. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano de registro:** 2019. **Local do registro:** Salvador, Bahia

- **Etapa 4: Personificação em Personagens**



**Figura 39** - Personagem Getúlio. Em cena é um personagem criado em laboratório pela Intérprete Josiê Carvalho. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano de registro:** 2019. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

Me chamo Getúlio, tenho 29 anos, sou da cidade de Salvador, tenho pele negra, cabelos negros e 1,70m de altura. Moro em todos os lugares, não tenho nenhum grau de parentesco com Joselene, não a conheço, mas já tinha visto ela em algumas situações, até ajudei. Sou um homem muito desconfiado de poucas palavras porém muito observador, sou o desconhecido de muitos. (CARVALHO, 2019).

A figura 39 pode-se perceber um pouco da característica de um dos personagens, criado nessa etapa do laboratório de investigação. Uma das mais importantes para que os intérpretes de fato entendessem o contexto da obra com os arquétipos e os ofícios de Ogum na sociedade contemporânea. Laboratórios de construção de personagens que são concebidos, a partir dos estímulos contextuais das características do Orixá. Para conceber essa personagem, os intérpretes passaram pelos seguintes períodos:

1. Iniciam andando pela sala de ensaio, ocupando todo espaço vazio, buscando rememorar os estudos feitos referentes aos contextos estudados; A direção inicia os estímulos com perguntas que irão

favorecer a construção da identidade da personagem, são perguntas às quais eles devem pensar ao mesmo tempo em que estão andando pelo espaço da sala, as que perpassam por: nome, idade, profissão, onde mora, se tem esposa ou esposo, filhas ou filhos. Perguntas básicas que caracterizam a identidade básica de uma sujeita ou sujeito;

2. Ao perceber um grau de concentração dos intérpretes, são feitos questionamentos referente ao porte físico da personagem, como anda, se tem alguma dificuldade corporal, altura, qual ritmo da personagem, entre outros. Esses questionamentos são respondidos através das ações corporais, ou seja, o intérprete começa a mostrar fisicamente a personagem.
3. Ainda nesse processo da construção da personagem, realiza-se a entrevista; nesse momento é feito um círculo com os intérpretes, é posta uma cadeira no centro desse círculo e voluntariamente cada intérprete levanta em direção à cadeira já interpretando sua personagem. A personagem senta-se e os demais que estão compondo o círculo começam a realizar perguntas referentes à vida do personagem. Vejamos as características da identidade da personagem criada por Aline:

Rosana Bárbara de Jesus é seu nome, muitos a chamam de Rosa, voz suave e um pouco grave, sofreu uma queimadura no ombro esquerdo quando era criança e até hoje sempre toca o local como um tipo de toc. Em seus 40 anos tem duas lindas filhas, a Emily e Isadora gêmeas de 14 anos, fruto de um casamento conturbado, onde seu ex marido as deixou quando as filhas fizeram 3 anos, com a ideia de que se sentia "preso". Rosana nunca foi de se abater, sempre destemida e não desistia de nada, focada e determinada, criou suas duas filhas em Cajazeiras 11 com a ajuda de sua mãe a dona Rosângela, desde nova começou a trabalhar como domésticas para poder sustentar suas filhas e para poder abrir caminhos para elas futuramente, hoje além de doméstica alguns dias na semana, tem seu próprio negócio a noite onde vende acarajé, onde a filha de uma amiga, Aline, a incentivou a vender pois iria trazer bons frutos, e foi o que aconteceu. (MOREIRA, 2019)

- **Etapa 5: Ganhando Espaço**

Esse é um dos momentos em que se realiza um processo investigativo de espacialidade para que o cenário do espetáculo ganhe maior interação e utilidade dentro da obra. Como se pode observar na imagem abaixo, os dançarinos começam a experimentar de acordo com a circunstância proposta por cada cena a transformação do cenário, possibilitando através dessa investigação a visualização dos diversos contextos espaciais referentes à algumas profissões abordadas no trabalho.

- **Etapa 6: Revisitando Movimentos**

Aqui se dá início à possibilidade da transformação das movimentações já existentes nas coreografias do espetáculo, aproximando esses movimentos para um contexto com elementos das danças negras e adequando aos corpos dos novos intérpretes. Esses exercícios eram realizados por meio da investigação e exaustão provocada pela repetição que traz uma transformação do movimento (GROTOWSKI, 1973), depois desse processo realizam-se os ensaios corridos a fim de internalizar junto ao intérprete o novo contexto do espetáculo.

O que me chama atenção dentro da Cia é a abordagem de forma contemporânea, o pensamento afrodiaspórico, possibilitando a construção de representações artísticas/políticas, indo de contra a um sistema de estruturação racista, onde se isenta e omite de qualquer responsabilidade em discutir o legado e construção deste país, onde a brancura é o parâmetro de pureza artística e nobreza estética. (COUTO, 2020).

Importante dizer que cada etapa desse processo é realizada em um período de duas a três semanas, variando de elenco para elenco, com isso o processo de uma remontagem de espetáculo dentro da Cia de Dança Robson Correia, para atender a proposta da obra e o conceito da companhia dura em torno de três meses.

## Outras Composições Cênica da Obra

57



**Figura:40-** Composição Cênica. Essa cena inicial do espetáculo traz uma visão panorâmica da composição da obra, podemos observar a iluminação, o cenário. **Fonte:** Arquivo pessoal, **Fotógrafo** André Frutuôso. Ano do registro 2019, local do registro: Salvador, Bahia.

A figura 40 percebe-se os elementos cênicos que compõem o cenário do espetáculo as cinco torres de andaimes de três metros que estão a todo o momento sendo manipuladas pelos intérpretes, fazendo dessa maneira parte da coreografia e transformando a estética do ambiente dando movimentações com dinâmicas lentas e rápidas, trazendo em alguns momentos o ambiente de canteiro de construção civil, outra hora de presídios, e também de relações amorosas.

O figurino que pode remeter a indumentária que a divindade utiliza em algumas cerimônias da religião, os homens com uma calça de cor preta até os tornozelos, uma saia com comprimento até altura do joelho e um espartilho que é medido da parte inferior do busto até as cristas ilíacas, ambos de cor azul escuro.

Os adereços cênicos que são utilizados são cliques de latinha de refrigerante ou cerveja e barras de ferros de trinta centímetros, são elementos que têm a composição da ferragem e que é domínio do orixá, nos pés os dançarinos calça coturnos de militares trazendo através desse símbolo a profissão do policial ou soldado.

A iluminação é concebida com gelatinas<sup>58</sup> com cores em tons de: laranjas, lavandas, vermelhas, verdes, azuis, entre outras que são utilizadas para dar a

ambientação e intenção de cada cena, contribuindo com as sensações, energias, sentimentos e interpretação de cada dançarino.

A trilha sonora é composta por músicas que tem em suas composições sonoridade que remete a ferragem ou instrumentos feitos com essa matéria saxofone, flautas, caixas, baixo, bateria e guitarra, além desses, tempos canções com instrumentos percussivos como o atabaque, as congas e agogô. São canções que trazem o *jazz* e outras investigações instrumentais compostas por diversos cantores africanos.

Na busca em trilhar os caminhos que constituem as etapas da criação de uma obra artística coreográfica, referendada em Ogum, parte do princípio de que é no corpo em imersão a este personagem, cujas características está a força, o trânsito, a batalha, revela uma condição singular do que é ser "laô", aquele que se inicia aprendendo a fazer, a enveredar por muitos caminhos como Ogum se traduz

### **O Leque de Oxum e a sinuosidade da sobrevivência dos Corpos laôs na pandemia da COVID-19**

Na arte e com ela que encontramos possibilidades de enfrentar crises, é com cultura e educação que possibilitamos a convivência menos desigual, empoderar identidades, corpos negros conhecendo e reconhecendo sua ancestralidade e usar da sinuosidade das águas de oxum que lavamos as mãos e mantem nosso corpo, é um processo de sobrevivência; a figura 41 simboliza e representa resistência de tantos corpos negros sofridos com a pandemia da covid 19.

---

<sup>58</sup>Material colorido feito de plástico para utilizar nos refletores.



**Figura: 41-Água.** Aqui temos os Intepretes: Aline Moreira, Luana Fulô, Marina Rodrigues, Igor Couto e Icaro Ramos, fazendo uma untervenção na Barragem qwue fica no Parque São Bartolomeu na Suburbana em Salvador. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **fotografo** André Frutuôso.**Registro** em fevereiro de 2021, **Local:** Salvador, Bahia.

A memória da população mundial no século XXI ficará historicamente marcada pela maior crise sanitária que já aconteceu com a humanidade a pandemia do Novo Coronavírus ou COVID-19<sup>59</sup>. O cenário pandêmico atingiu toda população mundial, só no Brasil segundo o Consócio Nacional de Imprensa vem matando em média diária 2.714 pessoas chegando mais de meio milhões de pessoas mortas até o dia 28 de junho de 2021, quando se relata esse fato que assolou o mundo. Dados que foram mencionados em diversos documentos científicos:

Os dados alarmantes de 32.586.171 milhões de infectados e 989.380 mil mortes no mundo<sup>237</sup>, sendo 4.689.613 milhões de infectados e 140.570 mil mortes no Brasil<sup>238</sup> pela COVID-19, compõe um cenário de catástrofes vivenciadas nas primeiras décadas do século XXI. No caso do Brasil, é importante ressaltar que estamos diante de um país que naturaliza essas mortes e as tragédias ambientais, nas quais “ninguém foi responsabilizado criminalmente”<sup>239</sup> - conforme aponta notícia no site da BBC News: “É o que ocorre em casos como o rompimento da Barragem de Brumadinho, em janeiro, e a tragédia em Mariana, em 2015; e nos incêndios do Centro de Treinamento do Flamengo, em fevereiro, e o incêndio do Museu Nacional, em 2018” (MORI, 2019). Já em um artigo publicado na edição especial “Pandemia e Filosofia” da Voluntas: Revista Internacional de Filosofia da UFSM, Maurício Pitta (2020, p. 2) afirma que: “Dentro e fora da filosofia, tem-se indagado quais possibilidades temos para lidar com esta crise, no momento em que nem o mercado, nem o Estado conseguem garantir as condições de sobrevivência de seus povos”. (CONRADO; BIRIBA, 2021, p. 538-539).

<sup>59</sup>Disponível em [https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2021/04/23/interna\\_nacional,1260036/brasil-registra-2-8-66-mortes-por-covid-em-24h-media-de-2-5-mil-obitos-por.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2021/04/23/interna_nacional,1260036/brasil-registra-2-8-66-mortes-por-covid-em-24h-media-de-2-5-mil-obitos-por.shtml)>. Acesso em: 20 abr. 2021

O vírus da COVID-19 chegou causando desestabilidade social mundial e em todos os contextos; no Brasil toda sociedade foi atingida pela doença, pois a peste que assolou o território mundial, não escolhia classe, gênero, ou grupo étnico, porém sendo Brasil um país subdesenvolvido marcado historicamente pela desigualdade social, a assistência médica e a providencia a um leito de UTI - Unidade de Terapia Intensiva- para amenizar as dores e insuficiência respiratória provocada pelo vírus demorava de chegar para os corpos negros, causando morte em massa da classe menos favorecida pela política pública do nosso país.

A crise econômica alastra-se e a classe trabalhadora, sujeitas e sujeitos além de lidar com o terror causado pelo corona vírus, sofrem pela falta de comida e sem perspectiva de uma vida digna; depois do agravamento periódico da existência do vírus, os líderes governamentais proporcionaram aos cidadãos um auxílio emergencial.

O cenário cultural não deixou de ser afetado, com a impossibilidade da classe artística em poder realizar seu ofício. Atores, cantores, dançarinos, técnicos entre outros enfrentam dificuldades de subsistência, com isso, e impulsionados com a possibilidade de uma ampliação de assistência emergencial pensada para a população em geral, a classe se manifestou solicitando do governo federal um programa específico para a cultura, depois dos muitos embates da classe com secretarias de culturas e líderes políticos, foi pensada A Lei nº 14.017 denominada Lei Aldir Blanc<sup>60</sup>.

A lei foi criada com o objetivo de garantir uma renda emergencial aos trabalhadores da Cultura, além da manutenção dos espaços culturais durante o período de pandemia do COVID-19. De acordo com a Lei, a União disponibilizaria para estados e municípios R\$ 3 bilhões para aplicação em ações emergenciais de apoio ao setor cultural, já que os trabalhadores em geral, amparados pelo benefício, tiveram direito a três parcelas de R\$ 600. Espaços artísticos também receberam subsídios mensais que variam de R\$ 3 mil a R\$ 10 mil reais.

A maneira como se daria essa distribuição de recurso ficou a cargo dos governos estaduais e municipais, que em consulta à classe artística definiu instrumentos ou ferramentas para atender com o benefício ao maior número de artistas possíveis. No Estado da Bahia muitos artistas foram contemplados com seus projetos culturais através de chamadas públicas e editais, gerando trabalho e renda para uma

---

<sup>60</sup> Artista compositor, 1946-2020

série de profissionais da cultura. Os projetos tinham como obrigação seguir as orientações de prevenção contra a COVID-19, pela OMS- Organização Mundial de Saúde, criando estratégias para a realização das obras.

### "Ojú Omin" (Olhos d'água)

A Cia de Dança Robson Correia com objetivo de estar sempre próximo ao seu público, em época de pandemia, encontrou essa possibilidade no projeto "**Ojú Omin**". Contemplado pela coordenação de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, unidade executora da Secretaria de Cultura do Estado, por meio da Lei Aldir Blanc, "**Ojú Omin**" teve como premissa as filmagens do espetáculo "**O Leque de Oxum**" em quatro parques ambientais de Salvador, que tem bacias hidrográficas localidades tidas como sagradas para os adeptos do candomblé, pelo fato de ser reservas de água doce, elemento de domínio do orixá Oxum que também é considerada a padroeira das artes. A figura 42 mostra artistas que tiveram suas atuações abaladas pela pandemia e que buscaram estratégias de sobrevivência, atuando também no espetáculo. O Leque de Oxum" orixá também homenageada com uma praça que leva seu nome no parque metropolitano São Bartolomeu.



**Figura 42** - Praça de Oxum. Aquí os interpretes na praça que leva o nome de Oxum, situada no parque São Bartolomeu. **Fonte:** arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano de registro** 2021, **local do registro:** Salvador, Bahia

A companhia fez dos parques ambientais palco para dança, com quatro coreografias inspiradas em oxum, esse orixá, que valoriza o ser feminino, que traz tanto aprendizado para todos nós, seja homem seja mulher, foi um sucesso fico feliz em fazer parte desse projeto, e tenho certeza que a companhia vem escrevendo uma história muito bonita na cena cultural de Salvador e da Bahia. (FRUTUOSO, 2021).

As transmissões dessas filmagens foram realizadas através do canal do *YouTube* da companhia, com acesso gratuito. As gravações do espetáculo nos Parque São Bartolomeu, Parque de Pituvaçu, Dique do Tororó e Lagoa do Abaeté, além de visibilizar esses parques que são locais de lazer, pesquisas, estudos e grandes reservas de vegetação e elementos da natureza, como se percebe a figura 43, porém pouco assistidos pelos poderes políticos, contribuiu para o melhor entendimento dos dançarinos referente ao contexto da obra que em cada localidade se resinificava como traz Emerson:

Participar deste projeto foi muito desafiador e enriquecedor ao mesmo tempo, é importantíssimo trazer a ideia de tirar o espetáculo do palco convencional, e levar para esse parques ambientais, explorar essas localidades de um outra forma, trazendo um olhar artístico, enriquecendo ainda mais a proposta do projeto em si, cada apresentação que foi feita trouxe um olhar diferente para o espetáculo, dando significados de acordo com cada lugar. (SANTANA, 2021).



**Figura 43** - Parque Metropolitano de Pituvaçu. Os intérpretes posando para uma cena do leque de Oxum na lagoa do parque. **Fonte:** arquivo pessoal **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano de registro:** 2021. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

Como menciona o cinegrafista, as cenas do trabalho "O Leque de Oxum" nos espaços consagrados a Oxum não só resinificou a obra mas gerou no elenco uma nova perspectiva. Durante o processo de realização do projeto pode-se perceber como o entendimento do corpo laô, ficava mais evidente através dos processos de ensaios e pesquisas referentes ao contexto do espetáculo, os intérpretes aprofundava nas reflexões, passando a perceber que a questão religiosa que o espetáculo traz como referência, está para além da religiosidade. Os intérpretes ao pesquisar sobre a religião do candomblé e os arquétipos dos orixás, pontuaram aspectos referentes às suas ancestralidades, conectando com o momento atual que estavam vivendo, muito presente no que Igor traz:

Falar do projeto Ojú Omin é reconectar com minha ancestralidade, é falar do autocuidado por que Oxum diante do seu arquétipo é olhar de dentro para fora, dançar o trabalho, mesmo estando em um momento de pandemia é também me conectar com as pessoas que estão do outro lado e levar a mensagem que elas podem se cuidar se e pode olhar para dentro de si nesse exato momento. (COUTO, 2021).

A figura 44, traduz esse autocuidado e cuidado com os outros que tanto o intérprete menciona, algo muito importante em um cenário de distanciamento social, onde as pessoas não podem se abraçar e tocar, estando sempre em vigilância por conta da transmissão do novo coronavírus.



**Figura 44** – Autocuidado. Essa cena retrata o banho de Logum édé, orixá príncipe filho de Oxum com Oxóssi. **Fonte:** arquivo pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuôso. Ano de registro: 2021. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

O Espetáculo concebido em 2016 foi remontado em 2019 e em 2021 passa pelo processo de investigação para adaptações e composição do "**Ojú Omin**", assim como o espetáculo "**Homens de Ogum**" esse trabalho não se restringe a uma questão de gênero como se percebe na figura 45, pelo fato de Oxum ser um orixá feminino e ter o domínio dos atributos da mulher, mas sim! A essência feminina que podemos encontrar tanto no sexo masculino quanto no feminino, daí podemos perceber o leque de possibilidades enquanto representatividade dessa deusa.



**Figura:45**-O ser feminino. Ícaro Ramos e Igor Couto na cena onde eles representam os guardiões do segredo no parque de Pituacú, em Salvador. **Fonte:** Arquivo pessoal **Fotógrafo** André Frutuôso. **Ano do registro** 2021, **local do registro:** Salvador.

Oxum é cultuada como divindade que nasceu na cidade de Oshogbô, Nigéria, onde corre o Rio Oxum, e as autoridades daquele país lhe prestam homenagem a cada ano. (SIQUEIRA, 1998, p. 70).

As homenagens referenciadas pela autora é algo em respeito e agradecimento a Oxum pela graças alcançadas, os atributos da deusa são muitos, da beleza, da fertilidade do encantamento e do poder feminino, na religião do candomblé é o décimo sexto orixá, é um grande desafio falar de Oxum, talvez o mais cultuado e amado dos Orixás no Brasil e em todos os lugares atingidos pelo processo civilizatório africano na diáspora. Vejamos o que diz Luís Felipe:

Tal como é conhecida no Brasil - dos tradicionais candomblés baianos de rito nagô - Kêtu aos terreiros de umbanda -, Oxum apresenta-se como a mãe da água doce. É "Mãe das Mães", símbolo do poder feminino de procriação. Divindade das mais populares em todo o panteão afro-brasileiro, é orixá que possui muitos atributos (LIMA, 2008, p. 27).

Os domínios de Oxum não param por aí; ela também é símbolo focal do panteão afro-brasileiro, a grande mãe, protetora das gestantes, crianças, coquete e vaidosa. Como dar conta de tantas facetas do que envolvem a senhora dos grandes feitiços, protetora dos oráculos, guardiã dos mistérios femininos? Luis Felipe diz: "As mulheres que desejam ter filhos dirigem-se a Oxum, pois ela controla a fecundidade, graças aos laços mantidos com Iá Mi Ajé (Minha Mãe Feiticeira)" (LIMA, 2008, p. 88).

Oxum traz nos símbolos e signos das suas indumentárias, joias e paramentos, onde se identifica a qualidade do orixá; é a deusa que tem o maior número de personificações no Brasil entre elas: Ijimú, Ypondá, Karê, Oke e como se pode perceber abaixo a representação de Oxum Opará, seu dia consagrado é aos sábados.

Oxum tem uma forte ligação com as grandes mães ancestrais, as ìyámì Osorongá<sup>61</sup>. Como traz o autor Fernandez Portugal Filho em sua célebre obra literária OS EBO (ipese) DAS ÌYÁMÍ - AS MÃES FEITICEIRAS:

Ìyámì Osorongá, é um dos nomes mais conhecidos das mães ancestrais. Energia genérica que sempre é tratada coletivamente por Osorongá. Embora existam outros tratamentos cerimoniais para com as Senhoras da Noite que são o princípio ancestral Feminino. (FILHO, 2015, p. 21).

Essa menção que traz o autor juntamente com a figura 46 onde as intérpretes representam as Ìyámì Osorongá, manipulando a cabaça símbolo do útero traduzindo na concepção cênica questões do feminino, não apenas no único lugar que às vezes lhe é dado que é o da fertilidade e do nascimento, mas também no lugar da potência que existe em Oxum enquanto mulher que entende o seu poder e a sua autonomia.



**Figura:** 46- Iá Mi Ajé. Outra denominação que se é dada as grandes mães ancestrais, na cena Luana Fulô, Alice Rodrigue e Marina Rodrigues, representando as Yá Min como são chamadas também as grandes mães. **Fonte:** Arquivo Pessoal **Fotografo:** André Frutuôso. Ano do registro 2021, local do registro: Salvador, Bahia

Em um dos mitos mais famosos referente a Oxum, pode-se entender que essa orixá é tida como a primeira feminista da humanidade. Vejamos:

Os mitos contam que, quando os orixás chegaram à terra, organizaram reuniões em que as mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ter sido deixada de lado, impedida de participar de todas as decisões. Como vingança, tornou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses alcançassem resultados favoráveis. Desesperados, os Orixás dirigiram-se a Olodumaré e explicaram-lhe que as coisas iam mal na terra, apesar das decisões que tomavam em suas assembleias. Olodumaré disse-lhes que, sem a presença de Oxum e de seu poder sobre a fecundidade, nenhum de seus empreendimentos poderia dar certo. De volta à terra. Os Orixás convidaram Oxum para participar de seus trabalhos, o que ela acabou aceitando, depois de muita insistência. Em seguida, as mulheres voltaram a fecundar e todos os projetos obtiveram felizes resultados. (EYIN, 2014, p. 103-104).

A obra busca recriar o universo do orixá da água doce e as possibilidades dos seus atributos. As investigações das movimentações deram vazão ao corpo das dançarinas e dos dançarinos que possibilitaram a releitura das facetas da deusa. Além da sensualidade presente nos corpos dos intérpretes, aspecto estimulado no processo de investigação, a figura 47 representa uma das características que o trabalho também mostra o poder da água em nossas vidas desde o ventre de nossas mães.



**Figura 47** – útero. Icaro Ramos interpretando o feto no Ultero local de proteção da orixá Oxum. **Fonte:** Arquivo pessoal **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano de registro:** 2021. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

### **Processos de Estudo em isolamento pandêmico**

O processo dos estudos do espetáculo em período de isolamento social se deu de forma virtual, o coletivo teve que elaborar algumas etapas para a realização dos ensaios, discussões e debates referentes à obra, cada dançarino teve que criar estratégias espaciais em suas casas para ensaiar as coreografias e fazer gravações em vídeos para análise da direção.

A experiência com todas as dificuldades do distanciamento, problemas tecnológicos e a longa carga horária de trabalho na frente da tela dos computadores, causando desgaste físico e emocional, onde o coletivo não pode dividir as dúvidas questionamentos e anseios do momento dos ensaios, tornou-se válida, pois como a prática do trabalho a distância era algo novo, descobriram-se possibilidades para desenvolver as demais atividades da companhia.

- **Etapa 1: O Virtual**

Momento das descobertas de como lidar com as ferramentas virtuais para a realização das atividades, procurar qual plataforma virtual comportava todos os

componentes, articular a instalação nos aparelhos de todos e realizar o treinamento da utilização.

- **Etapa 2: OJú Omin**

Apresentação do projeto para o elenco, detalhando as estratégias de como conceber a realização das filmagens nas localidades escolhidas.

- **Etapa 3: Estudos dos Arquétipos**

Os intérpretes foram orientados a pesquisar as personificações da deusa africana e em seguida houve um debate, através de discussões as quais surgiram dúvidas, reflexões e provocações, não somente referente às qualidades de oxum, mas também a questão religiosa, momentos que foram muito importantes para ampliar o entendimento dos terreiros de candomblé para além de uma questão religiosa.

- **Etapa 4: Análise do espetáculo**

Individualmente em suas casas cada dançarino assistiu ao vídeo do espetáculo anotando suas impressões referentes a possíveis reconfigurações e maior aprofundamento no contexto afrodiaspórico, trazendo essas anotações para reflexões coletivas e proposições cênicas para a nova remontagem e adaptações.

- **Etapa 5: Ensaios isolados**

A direção elaborou um roteiro coreográfico para os ensaios e os intérpretes teriam que fazer ensaios em suas casas.

- Primeiro momento: a perspectiva dos ensaios era apenas relembrar as sequências das movimentações.
- Segundo momento: os intérpretes foram orientados a desconstruir as movimentações preestabelecidas pelo coreógrafo e reelaborar trazendo características dos arquétipos da Oxum que cada um pesquisou.

- Terceiro momento: os dançarinos faziam gravações das sequências e mandavam para avaliação da direção, onde eram pontuadas questões para que o trabalho coreográfico ficasse mais próximo do contexto temático. Esses vídeos eram compartilhados no grupo do *WhatsApp*, onde todos os membros puderam observar o trabalho um do outro e as observações feitas pelo diretor.
- **Etapa 6: O presencial**

Atendendo às orientações de prevenção à pandemia da COVID-19, feitas pela OMS - Organização Mundial de Saúde, foi realizado um ensaio presencial, com objetivo de fazer um esboço das adaptações que a obra sofreria em determinada localidade de gravação.

### **Composição Cênica da Obra**

Nas imagens percebeu-se o contexto dessa adaptação do espetáculo o cenário era configurado pelo ambiente que compõem os próprios parques como se pode ver na imagem, as cachoeiras, as árvores, as lagoas, as matas, as trilhas e as barragens, possibilitando um maior enriquecimento da obra. O figurino contemporâneo é composto por saias com comprimento até altura do joelho e um espartilho que é medido da parte inferior do busto até as cristas ilíacas ambos em tons de amarelo é utilizado tanto para as mulheres quanto para os homens, além desses figurinos usa-se sungas para todas e todos, as mulheres dançam com busto nu (símbolo de representatividade da vida), os homens em determinadas cenas também veste uma calça africana de cor amarela, também é utilizada uma saia grande com três pedaços de tecidos medindo um metro e meio de largura e quatro de comprimento.

Os adereços cênicos que são utilizados são bacias de alumínio, cabaças, uma rede sobre o rosto, muitas pulseiras nos braços, colares no pescoço e um jarro de barro, todos esses elementos são de cor dourada representando o ouro já que Oxum é o orixá da riqueza e usa muitas joias, os dançarinos dançam com os pés no chão. As movimentações das sequências coreográficas são sutis, fortes e com uma carga de dramaticidade. O contato com águas doces para o dançarino no ato de dançar nas cachoeiras, rios e lagos dá outra qualidade no movimento, aspecto que vai contribuir

para quando a obra for apresentada em palco italiano, ou seja, teatro convencional, dançando com peso e a leveza que a água proporciona. A trilha sonora é composta por músicas que têm em suas composições sonoridade que remete ao som de água, pássaros e vozes com o ato de rezar

Nesse momento de estudo busca-se a compreensão do corpo negro e ancestralidade pautado nos estudiosos que ao longo das suas pesquisas vem elucidando entendimento da cultura africana e afrodiasporica, refletiu-se neste desenvolver da pesquisa o conceito do Corpo Iaô, pautado nos processos de investigação dos espetáculos cênicos que trabalham assuntos e temas que contribuem para melhor entendimento identitário dos jovens intérpretes que ilustra a figura 52 da Companhia de Dança Robson Correia.



**Figura:** 48- Identidades. Aqui podemos perceber os jovens intérpretes da Cia de Dança Robson Correia que passaram por um processo de reconhecimento das suas identidades ancestrais através das obras cênicas. **Fonte:** Arquivo Pessoal **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano de registro:** 2021. **Local do registro:** Salvador, Bahia.

## CAPÍTULO IV

### ENCRUZILHADAS FESTIVAIS DE ARTE: ENCONTROS E REENCONTROS NAS ENCRUZILHADAS ANCESTRAIS



**Figura:-49** Olhares que cruzam. Uma das cenas do Festival das Divindade Negras **Fonte:** Arquivo pessoal **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que poder ser como um tecido e um textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outros, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade alteridades negras. (MARTINS,1997: 26).

A figura 49 ilustra o Senhor Felix Dossavi, Professor de História, apresentador do Festival das Divindades Negras contando a história da chegada dos voduns em Aného.

A partir da Arte, mais especificamente a Dança, que pude conhecer de fato a religião do candomblé, e ao praticar essa religiosidade fui aprofundando minha identidade e despertando cada vez mais o desejo de saber sobre minha ancestralidade. Estudando sobre, praticando sobre e falando sobre, procurando saber da minha mãe, questões referentes a minha árvore genealógica para entender até

onde se constituiu um ancestral oriundo do continente africano, e qual foi o ponto de partida para formação familiar aqui no Brasil.

Minha mãe, sempre com memória curta, contava trechos da sua história, a qual pôde concluir que minha bisavó e tataravó vieram nos porões dos navios negreiros, porém não tenho registro de qual localidade da África, sendo meu avô, Domingos Leandro, o da terceira geração da família aqui em terras brasileiras.

A partir dessa linhagem familiar pude entender muito da jornada da minha mãe, seu trabalho, seus gestos corporais, sua linguagem e seu modo de ver a vida. Mesmo minha mãe não cumprindo com sua missão na religiosidade, foi visitar os terreiros de candomblé que pude perceber o quanto ela estava ligada àquele ambiente e o porquê da minha presença ali.

Suponho que sou atualmente o único da família a buscar e manter viva uma cultura ancestral que veio da minha bisavó, do meu avô Domingo Leandro, ele era de Xangô e Ogan do Orixá Tempo, passou para minha tia Carmelita da qual só tenho informações que era de Iansã e chegando a mim, filho de Oxum e Ogan também de Oxum. Sinto que a ancestralidade sempre esteve presente e cuidando de mim em minha trajetória pessoal e profissional.

Nesse caminhar, percebi que a arte se conecta com os deuses e é um traço marcante da africanidade que pulsa em nós. Se vestir, cantar, dançar e comer para celebrar o sagrado, respeitar a natureza e suas forças, faz parte do que é ser negra e negro e ter herança ancestral, pois África é vida!

Em 2010 fiz a montagem da minha primeira obra artística com a concepção direcionada com a cultura afrodiáspórica, mais especificamente, a religiosidade. A obra foi o espetáculo Homens de Ogum, um dos trabalhos mais dançados da Cia de Dança Robson Correia.

Os encontros e reencontros possibilitam um enraizamento ancestral através das experiências em contextos que trazem e trouxeram aspectos fundamentais para a pessoa que sou, ou que fui descobrindo. Dentre esses caminhos seria inevitável não trazer corpo que possibilitara através dele essa conexão ancestral e reconhecimento dos meus enraizamentos.

Diáspora que cria pontes diversas para se reencontrar ou conectar com as matrizes. Com esse pensamento venho rememorar a experiência no Festival das

Divindades Negras/Togo/África que possibilitou a Cia de Dança Robson Correia perceber as similitudes no chão de lá e no chão de cá.

O chão de cá é o desdobrado em uma perspectiva de quilombo, pensar nos seus e nos pares; com essa ideia de visibilidade fazeres e conhecimentos dos povos de matrizes africanas, é que surge o Festival Beirú das Artes Negras, mostrando a potencialidade de uma cultura sempre questionada, subalternizada e discriminada, mas sempre convicta nas suas origens.

Nessa minha trajetória pelas encruzilhadas encontrei e encontro várias Exúas e Exús que contribuíram e contribuem de maneira efetiva para contar vivências como as que temos nesses chãos de terreiros.

#### 4.1 FESTIVAL DAS DIVINDADES NEGRAS/TOGO/ÁFRICA: O CHÃO DO TERREIRO DE LÁ



**Figura: 50-** Cerimônia de Abertura. Aqui ilustra sacerdotes e sacerdotisas e outros participantes do Festival das Divindades Negras chegando na residência Dedé Adjanou (terreiro Maman Tchawoé) em Glidji. Para abertura oficial do evento Fonte: Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

O festival é o maior projeto cultural da Associação para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Africano (ACOFIN), preocupada em promover encontros e intercâmbios, e também em combater os preconceitos redutivos de uma realidade africana muitas vezes não reconhecida. O objetivo é unir em torno do Festival pessoas a fim de compartilhar valores, saberes e conhecimentos culturais. O Festival das Divindades Negras foi criado em 2006 após vários anos de discussões entre

estudantes togoleses, beninenses, das Índias Ocidentais e franceses, em Poitiers. É uma história de paixão pelas sociedades iniciáticas, um caminho escolhido para encontrar as suas raízes e valorizar as grandes culturas espirituais e o vodum como vemos na imagem.



**Figura 51** Vodum Kundé. uma adepta do covento Blékété de Akumapé. Se apresentando no Palco de Aného para a comunidade e os participantes do festival. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África

Essa manutenção do patrimônio cultural africano é um retorno às fontes, uma pesquisa da identidade do homem negro, estabelecendo uma nova aliança entre a África e o Brasil, onde existe a abundância da prática religiosa tradicional africana. O festival se caracteriza por ser um grande encontro anual das sociedades iniciáticas da África e da diáspora. Muitas manifestações constituem sua programação. Espetáculos de cantos e danças, desfile de moda tradicional com tecido e pérolas, exposições de objetos sagrados, palestras com temas ligados à cultura da África e a diáspora, oficinas e visitas de lugares ligados à escravidão.

O festival realiza a participação de muitas companhias, grupos folclóricos, cantores, dançarinos internacionais e conferencistas, vindos de todos os países do mundo. Do Brasil se pode citar o Balé Folclórico da Bahia, o grupo Mombaça y Banda, vindo do Rio de Janeiro, o famoso jornalista e fotógrafo brasileiro Januário Garcia, a cantora americana Amanda Jin e a companhia Careta de Acupe de Santo Amaro.

Em 2012 a Cia de Dança Robson Correia foi convidada para sua viagem internacional à África, mais um presente da ancestralidade através da religiosidade, pois não posso ignorar o fato que fomos convidados para participar do Festival das Divindades Negras, na cidade de Lomé, no Togo, onde a companhia representou naquele ano o Estado da Bahia. Segundo o presidente do festival neste ano o evento representou uma excelência de profissionalismo tendo a cidade de Oyó como convidada:

A edição de 2012 é colocada sob o signo da excelência, do profissionalismo e da criação artística. Nossa convidada de honra deste ano é a cidade de Oyó, NIGÉRIA. Esta é a primeira participação da grande NIGÉRIA, berço da civilização negra. Receberemos também MARTINIQUE e GUADALUPE. Agradecemos a participação do BRASIL através da trupe musical Leni Vasconcelos e da Cia de Dança Robson Correia de Salvador da Bahia. Lembramos também o papel decisivo da empresa MOOV Togo, nossa patrocinadora e parceira desde a criação do festival. Todos os outros eventos chave, momentos de partilha e surpresas são mantidos: desfile de inauguração, exposições, conferências, concertos, etc. Um programa excepcional e cativante que corresponde às expectativas do público. A festa das divindades negras não é apenas uma reunião de tropas e conventos, é antes de tudo um grande palco de descoberta, encontro e criação, tendo nossa preocupação com a diversidade, esperamos que este programa atenda às expectativas e exigências de nossos parceiros. Que nosso público entenda que o festival das divindades negras renova seu conhecimento cada vez [...] Feliz festa a todos com o prazer de descobrir o Togo e a África, um país e um continente onde a cultura está viva. (WILSON-BAHUN, 2012).

O festival tem como diretor artístico o francês Vincent Harisdo. Os convidados de honra foram A Cia de Dança Robson Correia, com o espetáculo Homens de Ogum, os KONDONA da Kozah, uma sociedade iniciática vinda do norte do Togo. O artista William Adjété Wilson apresentou a exposição intitulada O oceano negro. Muitos espetáculos ocorreram durante o evento. A passagem da divindade Kélégbéto no lago de Aneho, os dançarinos de Bassar que dançam no fogo sem queimar, as passagens virgens Adjifo que ilustram a dignidade da mulher, o Guèlèdè do Tchamba e do

Ouidah, dança classificada Patrimônio Cultural pela UNESCO, mais de 10 países participaram do festival. Os países vizinhos do Togo (Benin, Gana, Costa do Marfim) e outros países como Itália, França, Alemanha, Guadalupe, Martinica, Haiti e Brasil.

Em Togo cada local tem seu vodum, eles não se cruzam, não tem briga mas cada um é cultuado na sua região, Quem cultua o mar não pode cultuar a terra, Por isso um dos objetivos do festival das divindades negras é propor traz a união de todos os cultuo e vodum, além de mostrar as manifestações culturais e religiosa. (HARISDO, 2012).

O festival continuava crescendo, multiplicando as iniciativas que vão ao sentido da valorização da cultura, assim como toda a realização de uma iniciativa artística cultural, a organização do festival das divindades negras. Esse festival encontrava-se em dificuldades com empresas para patrocinar as atividades do evento e possibilitar a ida dos artistas convidados para compor a programação, com isso, mais com a chegada da epidemia da Ebola<sup>62</sup>, aspectos que deixaram o presidente muito desanimado e tomou-se a decisão de parar o festival no ano de 2013, onde foi feita a oitava e última edição. Pode-se perceber as dificuldades enfrentadas na citação do Secretário administrativo do festival:

O nosso presidente já estava cansado das dificuldades de conseguir empresas para realizar o festival, ai veio a epidemia da ebola, que matou muitas pessoas em nosso país e em nossa cidade, com esses fatos decidimos para a realização do festival sem expectativas do retorno. (AYI, 2020).

A nossa ida para África nos possibilitou a melhor compreensão dos ensinamentos dos nossos mais velhos na diáspora, o chão do terreiro de lá, nos fez pensar as semelhanças que existem no terreiro do chão de cá, possibilitando maior conectividade com nossa ancestralidade e potencializando nossa identidade.

---

<sup>62</sup>É uma doença causada por um vírus de mesmo nome, que causou milhares de mortes no continente africano.

#### 4.2A CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: NO CHÃO DO TERREIRO DE LÁ

O convite da viagem da Companhia de Dança Robson Correia para participar do Festival das Divindades Negras em Lomé, no Togo (África), foi muito emocionante para todos os membros representados aqui a figura 52 que mostra a ciano Terreiro de MAMI (Yemanjá)/Dan em Agbodrafo, eu enquanto diretor do coletivo tinha a consciência da importância daquela viagem para todos nós, pois não se tratava apenas de um festival mas sim de um encontro ancestral.



**Figura:** 52- A Cia. Da direita para esquerda: Adeilton Ribeiro, Leiticia Cardoso, Deko Alves, Robson Correia, Hélio Oliveira e Jorlan Gama, na frente do terreiro de MAMI (Iemanjá). **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África

Na época do convite a organização do festival já passava por dificuldades para a realização do evento, e só tinha a possibilidade da Cia de Dança Robson Correia arcar com as passagens de ida e volta, então via no edital de mobilidade cultural da SECULT-Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, um meio de solicitação do recurso para viabilizar nossas passagens aéreas.

A emoção da viagem iniciou desde a escrita do projeto para a captação de recursos a fim de comprar as passagens, até levar a proposta para o elenco que nós iríamos viajar. O projeto foi aprovado e o governo do estado viabilizou as passagens de toda equipe e o festival arcou com as demais despesas e lá fomos.

Quando vi a possibilidade de que um dos meus maiores sonhos estaria bem próximo de se realizar, conhecer o continente africano, a emoção acontecia desde os ensaios, da luta que foi para conseguir as passagens. Eu fiquei muito ao lado de Robson nesse período, eu era o proponente do projeto inscrito no edital, então a gente estava muito próximo, eu queria estar ali perto aprendendo também como é que fazia as coisas referente editais. (OLIVEIRA, 2021)<sup>63</sup>.

Na reflexão do dançarino percebe-se o quanto foi importante essa viagem para todos os membros da companhia, com cinco escalas aéreas seguimos com nossas malas, carregamos ansiedade, esperança de reencontros, expectativas e com a obra Homens de Ogum, trabalho bem simbólico, pois Ogum é o Deus dos caminhos e foi nesse caminho que aconteceu a viagem a fim de participar do Festival das Divindades Negras, mais um presente da religiosidade africana para um encontro ancestral, como relata nosso fotógrafo:

Fomos ao encontro da nossa história materializada em pessoas e lugares. O pouco da história contada por livros, vídeos e fotografias, podemos ver bem de perto. Tivemos a honra de estar próximo e conversar com verdadeiros Griots... Homens e mulheres simples, mas de uma sabedoria e elegância de reis e rainhas. (FRUTUÔSO, 2021)<sup>64</sup>.

Ao chegar no Aeroporto Internacional de Lomé (Togo), depois de uma longa viagem que passou por São Paulo, França e Espanha, pudemos sentir no corpo um clima muito semelhante ao da cidade de Salvador, nossos anfitriões/irmãos ancestrais já estavam nos esperando, Lucian Ekoé, Kaká sua sobrinha e seu amigo Têê William. A sensação que tivemos foi como se já fôssemos conhecidos de longa data, foi um encontro emocionante os sete componentes da Cia, Deko Alves, Hélio Oliveira, Leticia Cardoso, Adeilton Ribeiro, André Frutuôso, Jorlan Gama e eu, não conseguimos conter a emoção ao pisar em solo africano. Seguimos do aeroporto direto para um restaurante e em seguida para o hotel onde ficaríamos hospedados.

A presença religiosa de culto aos voduns é muito forte em toda localidade o que justifica a idealização do festival que tem a premissa principal de potencializar encontros e conhecimentos das culturas espirituais, além da valorização da cultura em África e na diáspora.

---

<sup>63</sup> Hélio Oliveira, em depoimento

<sup>64</sup> André Frutuôso, em depoimento

### 4.3 CERIMÔNIA DE CHEGADA

No primeiro dia que chegamos em Lomé foi um dia após a realização de um ritual de celebração para Mama Koley, que no Brasil é chamada de Iemanjá no Brasil. Infelizmente não podemos apreciar mas segundo Ekoé, nosso guia, no ritual de presente às águas sagradas existem semelhanças e também diferenças do formato realizado na diáspora, pois lá alguns dos iniciados não entram no mar, no máximo eles tocam os tambores e só vão ao mar as pessoas que têm a permissão das divindades africanas, que são os pertencentes iniciados para a divindade do mar, para poder levar o presente.

No dia seguinte saímos do hotel em companhia do nosso guia e fomos direto conhecer o terreiro do sacerdote da cidade de Agbodrafo e guia espiritual Nii Mantché, grande sacerdote do templo da floresta sagrada na região. Ao chegarmos passamos por um processo de ritualização. Sentíamos como se já tivéssemos conhecido todos naquela cerimônia, como menciona a única dançarina que foi conosco:

Vou definir essa viagem, em uma palavra efêmera, realmente essa viagem foi incrível, mudou minha vida eu vivi muito em sete dias, e a sensação realmente é de voltar para casa porque, voltamos pro nosso lugar, e foi incrível rever os nossos a nossa família, e cada dia foi inesquecível, todos os lugares que nós visitamos, todas as comunidades, ver nosso povo feliz! Apesar de tudo, de toda desgraça que há no país, eu me sinto realmente privilegiada poder ter estado naquele lugar e naquele momento foi muito importante para minha construção enquanto mulher, filha e adepta do candomblé, se eu pudesse eu voltaria para viver essa energia tão linda e verdadeira nossos ancestrais, só tenho agradecer a companhia e aos meus companheiros aqueles momentos únicos. (CARDOSO, 2021)<sup>65</sup>.

Realmente como reflete Letícia, foi um reencontro. Ao chegarmos no templo como ilustra a figura 53, encontramos um portão de madeira aberto, homens e mulheres com trajes típicos da região, com muitos colares e pulseiras, um dos homens tinha uma garrafa verde nas mãos, o que mais tarde fiquei sabendo pelo nosso guia que era aguardente ou cachaça e um outro um pote com um pólvora. Fomos

---

<sup>65</sup> Letícia Cardoso, em depoimento

apresentados pelo nosso guia e em seguida um dos homens, o qual mais tarde fiquei sabendo que era o sacerdote da região, fez o ato de boas-vindas.



**Figura 53-** Boas Vindas. Sacerdotisas e Sacerdotes do Terreiro da cidade de Agbodrafo e guia espiritual Nii Mantché nos dando boas vindas. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África

A ritualização se deu da seguinte forma: os homens que estavam com os objetos em mãos, pediram para que o representante do grupo desse um passo à frente, o guia me informou a solicitação e assim fiz. O homem que estava com o pote de pólvora colocou na frente dos meus pés sobre chão de barro três montes de forma horizontal e acendeu queimando e gerando uma fumaça branca que tomou conta do espaço. Em seguida o homem que estava com a garrafa jogou três gotas da cachaça no chão e pediu para que eu entrasse com o pé direito, depois da minha entrada foram entrando os demais membros da companhia, em seguida como traz a figura 54 fomos reverenciamos a casa e ao pai de Santo como em respeito à hierarquia.



**Figura 54-** Saudando os sacerdotes com Paó. Aqui a Cia de Dança Robson Correia se encontra dentro do barracão do terreiro junto com a sacerdotisa Dedé reverenciando ao pai de Santo. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

Ao entrarmos do lado direito estava o pai de santo e os tocadores as mulheres estavam do esquerdo. Havia uma bacia branca com coisas dentro: sabonete, perfume, pente e outros apetrechos, os quais no Brasil são utilizados para presentear a rainha das águas doces que é Oxum e, a rainha das águas salgadas que é Iemanjá. Em frente ao suposto presente tinha duas velas acendidas e as mulheres dançavam para esse presente que ficava entre elas e o pai de santo.

A companhia foi recebida por Nii Mantché, grande sacerdote da floresta sagrada. naquela recepção, houve músicas e cantos dedicados a divindade Dan, no Brasil é muito conhecido como Orixá Oxumarê. Pais e mães de Santos, adeptos e outros vestidos de branco, a principal cor usada no culto tradicional da região, dançaram expressando alegria e felicidade para nossos convidados. (LUCIAN, 2021)<sup>66</sup>.

A figura 55 dá ideia da dança realizada pelas mulheres. Era algo sublime, enquanto os tocadores estavam tirando a musicalidade rítmica dos tambores, elas, em sincronia com a música, moviam os braços e cabeça sem perder a harmonia. Para quem estava apreciando as movimentações, aparentemente parecia fácil, até o momento em que elas foram convidando os membros da companhia para dançar com elas, foi algo sublime, dançamos, rimos e celebramos a ancestralidade.

<sup>66</sup> Ekoé Lucian, em depoimento



**Figura: 55-** A dança. Sacerdotisas do terreiro mencionado acima mostrando a dança religiosa para a Cia de Dança Robson Correia. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lumé- Togo, África.

Na cidade Santuário de Glidji onde acontece a abertura do festival também fomos recebidos com um ritual de chegada. Essa região também faz culto ao vodun, mas podemos perceber que a ritualização de chegada naquela localidade foi diferenciada, mais profunda, porém não menos significativa, pois o objetivo era o mesmo: o de purificação da energia. Acredito que o processo ritualístico aconteça de uma forma diferenciada pelo fato de cada região cultivar seu vodun, aspecto que fica perceptível na fala de Ekoé que também é adepto do culto aos Voduns:

O santuário de Glidji tem 41 Voduns. São os voduns do povo Guin. O povo dessa região do Togo. Desses Voduns, os principais são Mama Koley, Ata Kpéssou, Ata Sakuma, Togbé Lankpan, Togbé Gnigblin, Na Bosromafli... Alguns moram na floresta sagrada e outros no mar. A partir de junho, inicia uma sequência de cerimônias que levam ao evento de EKPESSOSSO ou tomada da pedra sagrada pelos Pais de Santos. É um evento durante o qual a pedra sagrada é trazida para fora e apresentada ao povo reunido em Glidji Gbatumé (sítio onde ocorre cada ano a abertura do Festival das Divindades Negras). A pedra traz ao povo as mensagens dos Voduns e os Pais de Santos lhe explicam. As cerimônias continuam até dezembro, período durante o qual se realiza VODUN DZE APU ou retorno dos Voduns ao mar. O povo apoiado pelos pais de Santos acompanha as divindades ao mar. É a cerimônia que marca o fim do calendário da celebração dos eventos religiosos do povo Guin. (LUCIAN, 2021).



**Figura: 56-** Terreiro de Tradição de Glidji. Um dos terreiros mais antigos da região, aqui a Companhia está na frente de uma das casas de vodun. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

A figura 56 ilustra o momento em que chegamos no terreiro AVU DUPI VA, fundado em 1680, situado na cidade de Glidji, um templo de tradição na região; fomos recebidos pelas grandes representatividades religiosas da comunidade e todos vestidos de branco, a cor utilizada para o culto. Descrevo aqui também o ritual de chegada da Cia de Dança Robson Correia na porteira do terreiro, todos os sacerdotes se colocavam em um semicírculo alguns usando uma espécie de cajado, entre nós membros da companhia e eles foram colocados no chão seis punhados de pólvoras, três do lado esquerdo e três ao direito, duas filas de um pó que lembrava farinha de mandioca três do lado esquerdo e três do lado direito, no centro um punhado do mesmo pó de cor amarela lembrando a farofa de azeite do dendê utilizada em muitos procedimentos religiosos no candomblé no Brasil.

Houve uma conversação entre os sacerdotes a qual, segundo nosso tradutor, eles estavam discutindo a importância do festival para a prática religiosa. Em seguida, vieram três homens com um animal de cor branca nas mãos; um segurava a cabeça do bode e os outros dois as patas, além deles, havia uma mulher segurando um frango branco, como podemos na figura 57, primeiro houve o corte do pescoço do bode com o sangue derramado sobre o chão até a última gota, em seguida o mesmo ato aconteceu com o frango, depois desse processo foi despejado também sobre o chão cachaça um outro rapaz queimou os montes de pólvoras, entrando novamente no terreiro o líder do grupo convidado.



**Figura 57-** Sangue na Terra. Aqui ilustramos uma das cerimônias de boas vindas para os participantes do Festival Na cidade Santuário de Glidji. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

Ao adentrar o templo sagrado pudemos perceber uma comunidade, muitas pessoas conversando, dançando, crianças brincando e mesas fartas, todas trajando roupas típicas africanas e de cor branca, com muitas pulseiras, colares e ornamentos. Pude refletir as possíveis semelhanças entre o povo afrodescendente de Salvador e aquelas pessoas que ali estavam, foram poucas diferenças e muitas semelhanças no segmento religioso.

A ritualização de chegada dos terreiros em Lomé, são semelhantes com alguns atos realizados nos candomblés em Salvador, um deles seria o ato da limpeza da casa, de espantar do ambiente as possíveis energias negativas que possam estar ali ou vir com quem está chegando, porém aqui na diáspora ao invés da utilização da cachaça apagamos a pólvora com água.

O ato da sacralização do animal, onde o sangue é a ligação e a representatividade da vida entre a Terra e o Céu, reflito que o ato de sacralização animais é uma ação mais restritiva aos membros da religião e a depender da casa religiosa essa restrição vai de acordo com a hierarquia, pessoas que estão ainda no processo de conhecimento dos saberes e fazeres e costumes da religião não têm acesso.

Além de sacralizar o bode na porteira eles sacralizaram nesse lugar um boi, oferecido aos voduns ancestrais e a carne era para celebrar a nossa chegada. Pudemos perceber que o processo ritualístico se assemelha ao processo das

cerimônias de candomblé no Brasil, no qual o animal sacralizados além de ser oferecido para nossos ancestrais orixás, é dividido para a comunidade do terreiro e para os visitantes que vão apreciar a festa do candomblé.

Dentro da comunidade fomos encaminhados para alguns lugares. Tinha um lugar específico que possuía um olho no qual a gente poderia fazer um pedido ao passar no portal, mas tinha que tomar muito cuidado com o que pedia, pois, se o pedido fosse realizado teríamos que voltar um dia lá na localidade para poder pagar aquela dívida, aspectos que deixaram os membros da companhia muito duvidosos se fariam ou não seus pedidos:

Uma das questões que me deixou mais temeroso em Togo foi fazer o pedido do portal do olho, eu lembro que na época ninguém fez todos ficaram com muito medo, se eu não me engano acho que só Robson fez pedido, a gente ainda ficou com receio, mas ele super firme disse que sabia que estava fazendo e fez o pedido e foi a coisa mais linda. (ALVES, 2021)<sup>67</sup>.



**Figura: 58-** Portal Sagrado. Aqui os membros da companhia juntamente com o guia espiritual do local, e nossos tradutores Ekoé e Têê, adentramos para conhecer a casa das divindades. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

Como mostra a figura 58 ao adentrar nessa localidade as pessoas não podiam olhar para trás e o que vimos ali teria que ficar ali, sem poder contar pra ninguém devido a sacralização do local. Esse foi um dos momentos mais singulares que passamos em Togo e que faz muito sentido com as relações que temos na religião do candomblé, os segredos que tem no axé.

<sup>67</sup>Deko Alves, em depoimento

As arquiteturas dos templos visitados lembram os grandes terreiros de candomblé em Salvador, com muitas casas pequenas que pertenciam a cada Vodun/Orixá da comunidade, todas pintadas de branco, muitas árvores e o chão batido de barro. Nos terreiros de Salvador é um pouco difícil hoje encontrar chão de barro batido, muitos estão passando por um processo de modernização com seus pisos de cerâmicas e mármore. Será que isso perderia o Axé <sup>68</sup>da casa? Deixo como reflexão para o leitor, pelo fato desse momento realizar uma pesquisa onde a questão religiosa de matriz africana é de extrema importância mas não é o foco.

Nosso segundo momento de visita no templo da floresta sagrada foi para uma cerimônia da divindade Dan, no Brasil conhecida como Oxumarê, orixá que tem como representatividade o arco-íris. Esse foi um momento de louvação para chamar a divindade Dan, com cânticos, toques dos tambores e dança; em determinado momento algo de inusitado aconteceu, faltou energia elétrica mas a cerimônia continuou e com uma energia vital que tomava a todos, como podemos perceber na relato do fotógrafo da companhia de Dança Robson Correia:

Ao visitar os templos das religiões de matriz africana fiquei impactado com o que vi, as energias que senti e imaginei que poderia “bolar” sei lá por qual motivo. Bom, isso não aconteceu comigo, mas pude sentir um campo vibratório pulsante e revigorante. (FRUTUÔSO, 2021).

A energia que Frutuôso relatou foi o início das presenças das divindades, momento que pudemos perceber o quanto os nossos ancestrais estão presentes e conectados. Membros da Cia de Dança Robson Correia, adeptos do candomblé, que tiveram a honra de receber via seus corpos o seu ancestral, o seu orixá, manifestando-se e dançando entre os seus povos majestosamente.

Fomos no mesmo lugar onde nós realizamos o primeiro ritual de chegada, Só que dessa vez foi do início da tarde até anoitecer, nessa cerimônia sentir algo muito forte eu vi o orixá de todos os meninos meus colegas brasileiro chegando, Chegou o santo de Jorlan, Chegou o orixá de Letícia, de Deko e foi quando meu orixá me pegou pela segunda vez eu soube que foi a coisa mais linda (OLIVEIRA, 2021).

---

<sup>68</sup>Força vital, o poder de realizar

A figura 59 mostra a presença dos deuses nos corpos dos seus noviços africanos e os orixás africanos nos corpos dos seus iniciados brasileiros, pudemos perceber a diferenciação na forma de movimentar, se portar e na energia, porém as similitudes estavam nos atos perante a uma linhagem religiosa hierárquica, que se comunica com códigos corporais, a exemplo o reverenciar o sacerdote, pai de Santo e algumas cantigas.



**Figura: 59-Deuses.** Aqui podemos observar os deuses dos nossos intérpretes sendo recebidos em cerimônias ritualísticas. **Fonte:** Arquivo pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

Na primeira imagem temos o orixá Oxumaré como se chama no Brasil e Dan é como se chama em Togo a divindade que corresponde ao mesmo orixá, já na segunda imagem temos o pai de santo africano colocando uma espécie de “pemba”<sup>69</sup> nos orixás Iroko e Oxóssi. Podemos perceber o quanto a ancestralidade nos coloca em num processo de reconhecimento e afirmação das nossas convicções, questão que fica presente no relato:

Nossa experiência nesse festival foi um encontro de almas, eu falo sempre em meus diálogos e compartilhamentos que representou e representa até hoje uma das minhas melhores viagens, em toda minha estrutura profissional. Estar na África representou uma certeza de um casamento que já vinha sido realizado alguns anos atrás, eu como pessoa iniciada na religião do

<sup>69</sup> Um pó de cor branca que é utilizado nos rituais religiosos do candomblé

candomblé, me abalou muito, interferiu muito nas minhas ligações energéticas de forma positiva, de forma linda! E para além disso, como um bom cidadão, homem gay, estudante, bom filho e profissional, então a companhia alimentou nossos anseios nesse processo tão rico que foi essa troca entre Brasil e África, fortalecendo minha identidade tanto profissional quanto pessoal. (GAMA, 2021).

O processo de incorporação dos voduns nos seus iniciados, em alguns momentos se assemelhava até o barravento <sup>70</sup>de caboclo<sup>71</sup>, sendo uma energia muito forte fazendo com que o corpo do iniciado entrasse em forte processo de erupção tremendo dos pés à cabeça até entrar totalmente no transe, e quando esse transe acontecia como vemos a figura 60, os voduns retiravam todos os brincos, todos os colares e todas as pulseiras. Umas rasgaram as roupas, essas ações eram amenizadas pelas Eke<sup>50</sup> que tentavam controlar a energia presente colocando sobre o pescoço um líquido transparente que tinha um aroma agradável lembrando seiva de alfazema e um pó branco que lembrava talco.



**Figura 60** Transe. Uma iniciada amparada pelas Eke<sup>50</sup> ao passar pelo processo de transe, as Eke<sup>50</sup> são mãe que permanece “acordada” no terreiro, enquanto seus filhos estão incorporados pelos seus orixás. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé-Togo, África.

<sup>70</sup> Expressão usada quando a divindade mostra sinal de incorporação no iniciado da religião do candomblé, em modo geral o corpo começa a tremer e a pessoa começa a se desequilibrar, estado de transe acontece até o divindade incorporar por completo no noviço.

<sup>71</sup> Outra divindade do candomblé que tem um forte ligação com os povos indígenas

A figura 61 Vincent Harisdo diretor artístico do Festival das Divindade Negras, A com a cia, diz que os atos religiosos em Togo estão parecidos com os do Brasil, mesmo com a tradição da cultura religiosa togolese cultivar um vodum por região, ter uma musicalidade diferenciada, pois a musicalidade do Brasil veio da cabeça dos negros escravizados que fez uma junção instrumentos e de ritmos e não da África.



**Figura 61-** Entrevista. Aqui os membros da cia estão entrevistando o diretor artístico do festival no local onde acontecem as apresentações, onde o palco fica em frente ao oceano. **Fonte:** Arquivo pessoal. **Fotógrafo** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

Segundo ele ultimamente o Togo vem fazendo como o Brasil, em algumas regiões dos voduns, o diretor diz que a primeira vez quem colocou todos os Voduns/Orixás junto foi Pierre Verger, por que antes não acontecia, e essa mudança está acontecendo em algumas regiões pelo fato delas perceberem que o Brasil trabalha bem com essa forma de culto. Porém, ainda existem questões que são da região que não podem ser mudadas e uma delas é que não se faz Vodun à noite por que as pessoas podem fazer o mal, em alguns casos à noite faz orações ou preparações, além disso, não tocam tambor. O vodun não é para fazer o mal é só para celebrar a vida, eles usam o sangue porque acreditam que o sangue é a ligação da terra para o céu.

#### 4.4 ENTRELACES ANCESTRAIS



**Figura: 62** -Encontros. Membros da cia com espectadores e participantes do festival no local da apresentação **Fonte:** Arquivo Pessoal.Fotógrafo:André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

A Cia de Dança Robson Correia como podemos ver a figura 62 viveu momento muito significativo para seu entendimento ancestral. O período que ficamos em Togo foi de sete dias, número sugestivo pelo fato de ter uma importância na religiosidade de matriz africana. Andando nas suas cidades e ruas muitas semelhanças não apenas nas questões religiosas mas também em questões arquitetônicas; em alguns momentos registros de um processo de colonização europeia; na culinária; nos trejeitos dos corpos; os meios de sobrevivência; a energia e alegria de viver do povo Togolese.

##### 4.4.1 CASA DOS ESCRAVIZADOS

A história desse espaço figura 63 se assemelha com a suposta história do Mercado Modelo, que fica no Comércio, localidade que faz parte da cidade baixa de Salvador. Dizem que o subsolo do Mercado Modelo serviu de depósito para aglutinar os negros traficados do continente africano pelos europeus, mas não há consenso na literatura de que esse fato foi verdadeiro. Alguns historiadores, inclusive, consideram

como "mito" ou "folclore" já a Casa dos Escravizados refere-se a uma história verdadeira. Através do guia do local passamos por momentos muito fortes que se assemelham mais uma vez com o processo do tráfico dos negros africanos. Nossa cultura e nossas histórias se conectam com as histórias do Mercado Modelo e Feira do São Joaquim na cidade baixa, em Salvador.



**Figura 63-** Casa dos Escravizados. Podemos observar a estrutura da Casa dos Escravos **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Lomé- Togo, África.

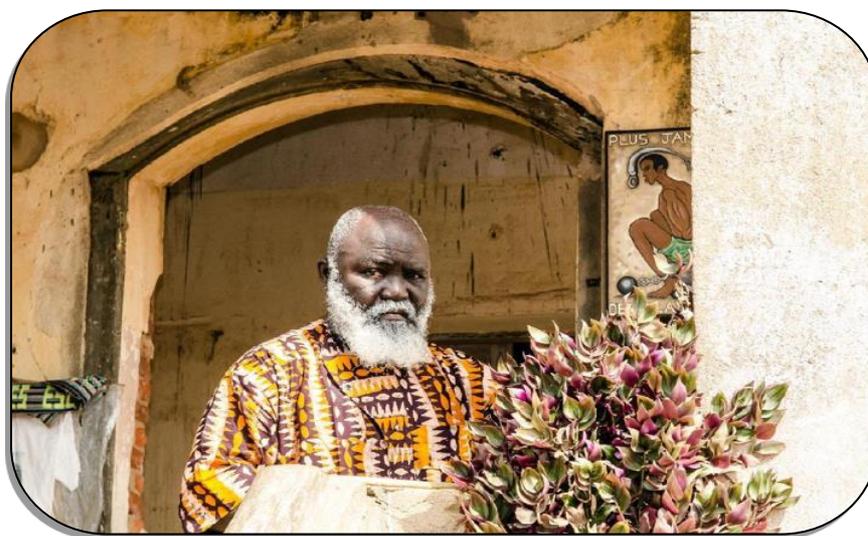
A Casa dos Escravizados fica situada em uma Aldeia a figura 64 mostra a Companhia de Dança Robson Correia com alguns moradores da localidade que fica na cidade de Agbodrafo distanciada do centro da cidade. Nessa visita podemos escutar a semelhança histórica entre a casa do escravo e o mercado modelo que ao contrário do espaço em Togo, o mercado modelo fica situado no centro da cidade de Salvador.



**Figura 64-** Aldeia e Cia. A Cia com moradores da aldeia na frente da casa dos escravos. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro:** Togo, África.

O historiador da casa começa a sua explanação falando para nós afro-brasileiros em Togo, que todos nós deveríamos nos considerar como se estivéssemos em casa, sobretudo na cidade de Porto Seguro e em Aneho, por que a história nos diz que quando nossos antepassados foram capturados para o Brasil, alguns regressaram e através deles puderam identificar sobrenomes como Souza, Silveira, Almeida, Pereira, entre outros; e existem filhos descendentes dessas pessoas que retornaram do Brasil que ainda estão vivendo em Togo como o caso de senhor Silva a figura 65.

Ainda segundo o historiador, em algumas casas pode-se encontrar pessoas que trazem nomes de afrodescendentes como o senhor Silva, isso quer dizer que já existe uma história brasileira em Togo, e que por isso devemos nos sentir em casa. Sabemos que a história não foi bem feita mas existe um cordão umbilical nos ligando, então os caminhos estão abertos e aqueles que ainda não vieram podem vir. Por que Porto Seguro em Togo é igual ao do Brasil, foram os portugueses que passaram por lá e deram esse nome.



**Figura 65-** Seu Silva. Um dos moradores da Aldeia, que tem um sobrenome brasileiro. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

Para registrar o nome dessa localidade o primeiro contrato foi escrito em português. O guia diz que recentemente ele, em suas pesquisas, encontrou documentações referentes aos afro-brasileiros em Togo e no Benin, o que possibilita encontrar origem ou família ancestral. Ele relata o desejo de vir ao Brasil para ver

como vivemos, tendo certeza que seria uma grande festa entre irmãos africanos e brasileiros.

A história da Casa dos Escravizados tem muita semelhança com a história brasileira. O historiador afirma que o passado do Brasil tem muito a ver com o presente daquela localidade, enfatizando que eles não vão esquecer as coisas que aconteceram no Brasil e que estarão prontos e preparados para esperar os brasileiros sempre que quiserem ir.

A construção da casa foi feita no meio de uma grande floresta, os brancos iam para outras localidades do país para capturar negros e depois de cruzar o lago eles chegavam na Casa dos Escravizados com os capturados que entravam e viviam no subsolo da casa, depois eles os vendiam para outros países. Nosso guia pede para que a gente retire os sapatos ao entrar na casa pois hoje quem entra para visitação precisa entrar descalço em respeito aos negros que viviam no subsolo. Não posso deixar aqui de citar as sensa es que um dos dançarinos da companhia teve ao adentrar na casa:

Eu sempre tive uma liga o muito forte com histórias das pessoas da África que foram escravizadas da África e ao chegar ali na Casa dos Escravos foi como se aquele local me pertencesse como se eu já tivesse l . No mesmo momento tive diversas sensa es, choro, felicidade um misto de tristeza, terror e pavor enfim tudo ao mesmo tempo, lembro-me de quando fui me aproximando da casa fui sentindo a energia muito forte do meu santo. Meu orixá começou a me balar de uma forma tão forte que a primeira coisa que aconteceu foi às sensa es no meu corpo de formigamento, os batimentos cardíacos acelerados e a temperatura do meu corpo elevadíssima e ao mesmo tempo um frio absurdo. Quando eu piso na casa com o pé direito eu nunca vou esquecer, tive uma sensa o de arrebatamento não sei se essa seria a palavra certa, sei que tinha a sensa o que ao mesmo tempo em que algo estava saindo do meu corpo, algo estava entrando, ao pisei naquela casa eu apaguei, quando retornou minha consciência que eu abri os olhos pensei eu faço parte disso eu sou e tenho muito disso aqui, uma sensa o de pertencimento muito grande. (OLIVEIRA, 2021).

A arquitetura da casa foi feita no formato de uma caverna, tendo quartos apenas para descanso dos chefes dos navios negreiros, onde ninguém tinha acesso. Os negros capturados eram depositados em condi es precárias no subsolo vivendo como prisioneiros, com correntes nos braços, pescoços e tornozelos, sem roupas, alguns escravos já começavam a trabalhar ali mesmo, servindo alimentos para os capturadores.

Os negros no Brasil não cultuavam os voduns era proibido pelos colonizadores, mas os negros escravizados viam e escutavam esses voduns como pessoas normais transitando entre eles e influenciavam na memória dos negros para iniciar o culto deles no Brasil. (HARISDO, 2012)<sup>72</sup>.

Através da reflexão do diretor artístico do festival, juntamente com estudos desenvolvidos no Brasil, percebeu-se que a relação energética dos nossos deuses africanos passa por um processo de contribuição na preservação das tradições e costumes na diáspora.

A Casa dos Escravizados hoje serve como referência de memória da história de Togo e no ano de 2007 a UNESCO<sup>73</sup> esteve presente no monumento para comemorar 200 anos da abolição da Escravidão.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Antes do meu orixá me pegar eu pude observar um vodun que é muito difícil de pegar as pessoas lá na África, que esqueci o nome do vodu eles falaram pra gente mas eu esqueci. é um vodu que é do Tigre, que vem no corpo do ser humano é a representatividade de um animal, um felino. Ai pegou essa mulher e ela veio em nossa direção literalmente se arrastando, esse é um dos momento que mais fiquei impressionado. (ALVES, 2021).

#### 4.4.2 MERCADO DO FETICHE



**Figura: 66-** Mercadoras. Vendendo iguarias na localidade onde é realizada as apresentações do festival. **Fonte** Arquivo Pessoa. **Fotografo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo.

51. <sup>72</sup>Vincent Harisdo, em depoimento.

<sup>73</sup> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Em Togo existe o Mercado do Fetiche com muitas pessoas mercando como vimos a figura 66. Em Salvador tem a Feira de São Joaquim, uma localidade que historicamente fez parte da sobrevivência dos descendentes de africanos escravizados na cidade, hoje uma potência econômica na cidade e importante no sustento de muitos cidadãos soteropolitanos.

Como já foi pontuado nesse estudo, o processo de abolição da escravidão se deu com uma enorme lacuna na reparação social da sociedade negra, a falta de emancipação social, trabalho, estudo e moradia.

A lavagem de ganho, a pescaria, a venda de acarajé e as feiras livres foram uns dos alicerces para a sobrevivência do negro livre. Na Feira do São Joaquim, hoje, no século XXI, são encontradas, na sua grande maioria pessoas de classe média/baixa que buscam a sobrevivência nas vendas de diversos tipos de mercadorias.

As ialorixás e babalorixás dos terreiros de candomblé da Bahia tem a feira do São Joaquim como o maior mercado para venda dos utensílios, sendo para comidas, roupas, adereços e outras utilidades para a realização das cerimônias religiosas.

A Cia de Dança Robson Correia pôde visitar na cidade de Aneho o Mercado do fetiche que tem grande semelhança com a Feira de São Joaquim, na cidade baixa, em Salvador. O mercado de Togo remete a uma parte da feira em Salvador, lá se encontra tudo para realização dos rituais religiosos.

A figura 67 mostra a condição do Mercado do Fetiche tem um local com a estrutura de chão de barro, um terreno muito grande, lembrava um terreno baldio longo e gigantesco, com vendas carcaças de animais reutilizadas para fazer encantamentos, remédios; tinham pedras, jóias, tecidos, couro, peles e pêlos de animais.



**Figura: 67-** Chão Batido. Um das mercadoras do mercado com sua filhinha. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotografo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

A localidade tem uma energia muito forte, é um local com objetos sagrados e religiosos como percebemos a figura 68. Cada lugar tem uma representatividade. Entramos numa cabana para conversar com um rapaz, não pudemos filmar aquele lugar, mas ele nos ensinou a realizar vários encantos. Foi uma das cenas mais emocionantes e fortes porque todos nós lá dentro, sentados, observando, a gente aprendia como se fôssemos crianças atentas a todos os detalhes e obedecendo aos comandos. Lá encontramos pessoas com jogos de adivinhação, carcaças de animais ressecadas, colares, pulseiras e muitas outras utilidades de fundamento religioso.



**Figura 68-** Objetos Religiosos. Imagens e fios de contas ou guias sendo vendidos em uma das barracas do mercado. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotografo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

Percebemos em ambos os espaços as semelhanças de alguns aspectos: mercadorias, o vai e vem de fregueses, jovens que prestam o serviço de carregar as mercadorias e a gestualidade do corpo em vender suas mercadorias e chamar a atenção dos clientes.

#### 4.4.3 Semelhanças

A energia dos habitantes das cidades visitadas pela companhia era muito compatível com a nossa. Somos muito semelhantes em questão de energia, gestualidade, a figura 69 mostra uma das maiores semelhança que o povo de Togo tem com a gente Brasileiro, especificamente as pessoas que são das periferias. O matriarcado está presente com protagonismo em todas as relações que envolve a cultura.



**Figura: 69-** Mãe. Uma das sacerdotisas do terreiro da cidade de Agbodrafo, assistindo a cerimonia e amamentando seu filho. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotografo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

É notório a facilidade que os togoleses têm para dançar como observamos a figura 70, a espontaneidade de expressar sua dança e conseqüentemente sua cultura através da linguagem do corpo, traz a certeza da relação cultural que existe entre os africanos e seus descendentes.



**Figura: 70-** O corpo. As sacerdotisas dançando em momentos de louvar ao sagrado. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

Um povo muito sensorial, quente, pele, que abraça, que sentimos de fato a energia, que valoriza o cuidar bem do outro e nós pudemos sentir isso. O tratamento entre as pessoas das localidades tem uma similitude com a população da cidade de Salvador. Os soteropolitanos são muitos calorosos e espontâneos, a figura 71 ilustra como éramos sempre recebidos, com um sorriso no rosto com uma mão amiga estendida, um abraço. Herdamos também isso muito deles.



**Figura: 71-** Mão Ancestral. O dançarino da Cia Adeilton Ribeiro dançando com uma das dançarinas de um grupo cultural que se apresentou no festival. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafo.** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

Já A figura 72 traz esses singulares sorrisos que simbolizam a energia dessas senhoras. Outra similaridade é a alimentação, as comidas deles são muitas parecidas com a nossa em Salvador, nesse aspecto é perceptível o quanto nosso povo brasileiro herdou do povo africano.



**Figura: 72-** O Sorriso. Nesta imagem podemos perceber a alegria de Dedé e os coloridos das suas guias religiosas. **Fonte:** Arquivo Pessoal. **Fotógrafo.** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

As semelhanças que encontramos nas cidades foram muitas inclusive as das desigualdades sociais, é uma região com uma enorme desproporção socioeconômica, ao mesmo instante que existem grandes casarões é perceptível no mesmo território casas mais humildes, feitas de papelão e plásticos, algo muito presente nas nossas memórias, pois é o quadro social que vemos em nosso país.

A política da desigualdade social na região não faz com o povo que ali vive perca sua crença, seu jeito de viver e sua fé, são pessoas receptivas, educadas e o importante felizes, trazem e mantêm com elas a representatividade de uma cultura milenar que rompe fronteiras e se ressignifica transatlanticamente, a fim de manter a conexão ancestral viva e pulsante com os seus em outras esferas terrestre.

#### 4.4.4 MANIFESTAÇÕES CULTURAIS: VODUNS E HUMANOS

O Festival das Divindades Negras reúne artistas de várias partes do continente africano e outras localidades mundiais, felizes em realizar trocas de conhecimento. Estivemos conectados pelos tambores, pela arte do movimento, afinal o corpo fala e a linguagem das emoções é algo universal. A figura 73, ilustra o momento da apresentação do espetáculo para uma plateia que não foi apenas espectadores em receber a mensagem que a obra tentava passar, mas foram participantes ativos ao perceber a energia que o trabalho emanava através das movimentações e interpretações dos dançarinos, uma energia que aquela plateia já conhecia e reconhecia a energia de Ogum.



**Figura: 73-** Apresentação no Festival. Os dançarinos da companhia em uma das cenas do espetáculo “Homens de Ogum” no palco de Aného com o público da região de Lomé apreciando. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** André frutuôso. **Ano do registro** 2012, local do registro- Togo, África.

Um dos pontos mais fortes para nós enquanto companhia e afrodescendentes foi a oportunidade que tivemos em dançar o espetáculo para uma plateia africana e com musicalidade ao vivo, sendo os tambores tocados por um grupo de percussionistas nigerianos. Esse encontro se deu pelo fato da direção artística do festival, em comum acordo com o diretor da companhia de Dança acharem que o trabalho ficaria mais potente com música ao vivo, tudo aconteceu na improvisação, os tocadores nigerianos tocavam seus instrumentos dialogando com as movimentações dos corpos dos dançarinos, foi a coisa mais linda e significativa, trouxe uma energia única no espetáculo, dançamos sobre o céu escuro sem uma nuvem e cheio de estrelas.

No final da nossa apresentação aconteceu uma singularidade, uma ação que nunca havia acontecido no festival, com o grupo de percussionistas nigerianos tocando, com uma plateia de religiosos, políticos e artistas, os membros da companhia convidaram muitas pessoas que estavam assistindo ao nosso trabalho para dançar, nesse momento foi uma profusão de energia e um encontro de irmandade como percebemos a figura 74.



**Figura: 74-** Encontro da Irmandade. Aqui podemos apreciar os dançarinos da Cia com o público que assistiu ao espetáculo, no final da apresentação subiram ao palco para compartilhar danças o verdadeiro encontro ancestral. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

O festival com sua programação de 2012, foi uma das coisas primordiais enquanto riqueza de culturas, profissionalismo e religiosidade. Foi a coisa mais linda poder apreciar os grupos culturais como mostra a figura 75 e os voduns, se apresentarem, cada um com sua representatividade.



**Figura: 75-** Grupo de Dança tradicional. Dançarina do grupo se apresentando no palco em Aného. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, local do registro- Togo, África.

As ações dos voduns Bréquété ou Goro Vodun, como ilustra a figura 76, em fazer a dramatização do ritual da guerra e da escravidão, onde eles pegavam as facas e pressionavam contra seu pescoço, peitos e abdômes, é um vodu onde traz uma relação muito semelhante com o orixá Ogum no Brasil, por ser o deus da guerra e senhor dos metais. Quando Ogum é presente na cerimônias religiosas do candomblé pode-se observar que ele vem se apresentando e dançando com uma espada em mãos; além dos voduns pode-se apreciar o mistério e segredo dos Eguns ao dançar para a plateia de sacerdotisas e sacerdotes, pessoas da sociedade iniciática e representatividades política do país além de artistas de todo mundo.



**Figura: 76**—Adepta do Vodun Kundé, covento Blékété de Akumapé. Realizando o ritual de sua dança para a plateia do festival no palco de Aného. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** André Frutuôso Ano do registro 2012, local do registro- Togo, África.

#### 4.4.5 JOGO DE IFÁ

A abertura do jogo de Ifá, nome do jogo de búzio que se dá no Brasil, aconteceu já em um dos nossos últimos dias em terras africanas, percebemos na figura 77 que ele acontece em um círculo de pessoas com roupas diversas, à beira mar. Antes de ser realizado o jogo propriamente dito, é realizada a cerimônia com muitos toques de tambores, cantos e dança, pessoas são chamadas para ir ao centro e mostrar a sua dança. A cada momento em que um dos dançarinos da companhia era chamado, seus orixás chegavam, incorporavam seus filhos, o orixá dançava, saudava as pessoas presentes e depois se despedia de todos.



**Figura: 77**-Ifá. Aqui ilustra a reunião da Cia de Dança Robson Correia, com as comunidades, diretor artístico e líder religioso em uma tenda para abertura do jogo de IFÁ. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuôso. **Ano do registro** 2012, **local do registro**- Togo, África.

O último momento foi de fato a realização do jogo de Ifá, como ilustra a figura 78 feito pelo sacerdote responsável pela região, e traduzido pelo diretor artístico um dos objetivos do jogo era saber como se daria o festival no ano seguinte. Em resumidas palavras o sacerdote disse para o presidente do festival e todos os presentes, que a próxima edição do festival iria acontecer bem, porém a organização iria enfrentar algumas dificuldades; o presidente pediu para saber o porquê e com o que seriam as dificuldades, mas o jogo do ifá não respondeu mais, segundo o sacerdote.



**Figura:78-** O sacerdote e o Jogo. Aqui o diretor artístico que está com uma boina traduz para a companhia as orientações que o jogo de Ifá mostra ao líder religioso. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** André Frutuoso. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

Nesta mesma cerimônia foram realizadas algumas outras jogadas de ifá e uma delas foi direcionada para a Cia de Dança Robson Correia, onde apontava que o nosso retorno para o Brasil seria tranquilo e abençoado. Naquele momento sentimos uma energia diferenciadas, alguns membros da cia passaram a sentir uma energia mais presente, foi quando percebemos a chegada dos orixás de dois componentes ao chegar na cerimônia do jogo do Ifá, as divindades cumprimentaram todos presentes e depois foram embora, suponho que isso foi um ato de agradecimento e gratidão pela receptividade com que eles tiveram com a cia.

No dia seguinte, o dia que vinhamos para o Brasil, participamos de um último ritual, dessa vez o objetivo era sacralizar os membros da Cia de Dança Robson Correia. Vejamos na figura 80. Nessa cerimônia ritualística todos os membros passaram por um processo iniciático para que realmente pudessem chegar ao Brasil com segurança. Na mesma cerimônia, depois dos processos religiosos, recebemos um colar o que chamamos no Brasil de conta de orixá e cada um membro recebeu um nome específico, o qual não pode revelar nem para os outros membros presentes na iniciação.



**Figura: 79-** Ritual de Iniciação. Na imagem se pode perceber a Cia com o presidente do festival, senhor Têê Williams e o líder religioso, depois do processo de iniciação dos membros da companhia. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografia:** Ekoé Lucian. **Ano do registro** 2012, **local do registro-** Togo, África.

#### 4.4.6 NÃO É UM ADEUS E SIM UM ATÉ LOGO

O que outras pessoas chamariam de despedida aqui chamo de um até logo, pois para além da presença física considero que estamos conectados por energias dos nossos antepassados.

A visita ao mercado dos voduns, aos templos religiosos, as apresentações artísticas em Aneho, o bate-papo com várias pessoas, a culinária, a questão social de quem é rico é rico e quem pobre é paupérrimo, enfim, foram dias de aventuras que, mesmo sem cachê financeiro, recebemos um valor de aprendizado impagável. (FRUTUÔSO, 2021).

No dia do nosso retorno ao Brasil, saímos do hotel com o sentimento de que nada pagaria o que vivemos ali. Fomos para uma aldeia próxima ao primeiro templo religioso que visitamos, quando chegamos nessa aldeia tivemos a oportunidade de rever algumas das pessoas que estavam na primeira cerimônia de chegada. Nosso guia nos comunicou que fomos ali para nos despedir de algumas pessoas, o que não era de praxe com os convidados do festival, mas que foi um mandato do sacerdote da região.

Agora trago as observações que Hélio Júnior que não é o Hélio Oliveira artista trouxe como aprendizado, o que mudou na minha vida, hoje posso dizer que sei de fato o que é uma pessoa está na beira da miséria, abaixo da linha da pobreza, pude perceber de um lado um palácio de três, quatro andares e do outro um barraco feito com madeira e plástico e esse choque de realidade tão brusca me trouxe um entendimento de humanidade muito forte, eu achava que alguém poderia fazer alguma coisa por aquelas pessoas, a partir daí consegui enxergar a vida de outra forma, comecei a dar valor para coisas que eu não dava. eu sou muito grato à Companhia de Dança Robson Correia por ter me dado essa oportunidade como artista de ter vivenciado isso tudo o que eu vivi lá. (OLIVEIRA, 2021).

Passamos por um momento de muitas emoções e reflexões, e um desses foi com todos os componentes da nossa equipe, em prantos juntamente com as pessoas que fomos dar o até logo como vemos na figura 81. Era uma comunidade muito simples mas com o coração cheio de amor, saudades, tristeza mas com fé. Nos abraçamos coletivamente por mais de dez minutos até que chegou a hora da partida. Hoje escrevendo essas linhas me vem a imagem de observar todos nós dentro do ônibus chorando e uma daquelas senhoras dona Dédé chorando correndo atrás dando até logo.



**Figura: 80-** Até logo. Aqui mostramos um dos momentos mais difíceis ou até logo nos despedimos da senhora Dedé momento de muita emoção. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** Ekoé Lucian. Ano do registro 2012, local do registro- Togo, África.

Então ir ao continente Africano em 2012, com a Cia de Dança Robson Correia, serviu para eu entender um pouco mais que, quem conta as histórias de lá, também conta a história do povo de cá. Foi algo incrível e indescritível, porque o ato de sentir foi mais intenso do que qualquer palavra ou registro, para expressar o real sentido que com certeza já nos encontramos em alguma dimensão desse universo. Esse encontro ancestral possibilitou para os jovens da Cia de Dança Robson Correia, melhor entendimento da sua construção identitária, possibilitando que esses corpos negros rememorassem um viver ancestral rompido fisicamente por muito tempo.

#### 4.5 CABULA QUILOMBO DE BEIRÚ

Nesse momento do estudo não poderia falar do Festival Beirú das Artes Negras sem retratar o momento histórico da região em que ele é realizado, assim como a história de vida do africano homenageado e como se encontra atualmente a comunidade.

##### **Quilombo Cabula**

Os estudos comprovam que Salvador foi a cidade que recebeu em seus portos o maior número de negros escravizados, com a falsa abolição dos anos de 1888, e é

também comprovado em estudos que muitas dessas pessoas escravizadas passaram a ficar submetidas a um processo de escravidão social, no qual negras e negros não tinham como se manter. Sem perspectiva de vida e oprimidos pela sociedade dominante, essas pessoas não tinham o que comer, vestir nem onde morar, aspecto que podemos entender atualmente através da geografia de Salvador, como traz a autora Martins:

No início do século XIX, a cidade de Salvador era a expressão da resistência negra. Uma cidade portuária, que estava em acelerada expansão e que, devido à conjuntura econômica interna e externa, passou a receber, ao longo dos anos, um grande contingente de homens escravizados, que transitavam por suas ruas deixando rastros e registros na trajetória histórica. Muitas localidades periféricas, incluindo as que compõem atualmente o miolo da cidade, tiveram sua formação a partir dessa ocupação de povos oprimidos e marginalizados pela sociedade senhorial. É neste contexto que vai motivar a formação de arraiais, designados pelas autoridades da época como "quilombos". (MARTINS, 2017, p. 25).

Uma dessas formações de arraial ou quilombo foi a região do Cabula<sup>74</sup>. O quilombo do Cabula virou referência para a cultura negra na Bahia devido a quantidade dos descendentes de africanos que viviam na região. No século XIX tinha um território ambiental que proporciona uma vegetação rica e frutífera nos sítios e roças que tinham na localidade, mas com o progresso de uma sociedade capitalista as mudanças se iniciaram no início do século XX.

Como foi discutido na seção anterior, a formação dos primeiros arraiais na localidade do Cabula está diretamente relacionada ao processo de segregação socioespacial da cidade do Salvador. Foi uma área preterida pela sociedade branca e escravocrata que se constituiu numa opção de escolha para os povos subjugados. (MARTINS, 2017, p. 46).

Hoje a região do Cabula é composta por 22 comunidades, ocupadas por pessoas descendentes de negros escravizados na Bahia no século XIX. Ainda trazendo as reflexões de Martins, ela diz:

---

<sup>74</sup> Sua origem é quicongo, isso é, banto, e representa um nome próprio feminino, a Kabula, que se refere a nomenclatura de ritmo religioso (MARTINS, 2017, p. 25)

As modificações no espaço do Cabula são recentes, começaram a acelerar na segunda metade do século XX, portanto, a memória mais próxima da história que seus atuais habitantes possuem, é da localidade enquanto sítios e roças produtoras de laranjas. As famosas laranjas de umbigo, que durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX abasteceram feiras locais e trouxeram lucros com a comercialização interestadual. No entanto, inspirada por comunidades de resistência negra como Beiru, Engomadeira e Arenoso, é que se busca nesta tese o desvelar de uma história mais remota, do período em que a localidade do Cabula era sinônimo de luta nos espaços ocupados por roças de subsistência, mas principalmente por negros rebeldes. (MARTINS, 2017, p. 77).

O quilombo Cabula representa uma importante parte da história dos quilombos na Bahia, ocupação de território por nós negras e negros, onde são presente fortes signos e simbologias da cultura africana (MARTINS, 2017).

## **Comunidade do Beirú**

### **Gbeirú**

Negro das Terras de Oyó na Nigéria continente africano, Gbeirú foi sequestrado por colonizadores da terra natal sem direito a escolha. Depois de um tempo foi comprado por um membro da família dos Garcia D'Ávila e trazido para a fazenda Campo Seco, onde trabalhou muito e ganhou a confiança dos seus "donos" e, com o passar do tempo ganhou a terras deles. Gbeirú foi o primeiro negro a receber burocraticamente terras no local, terras estas que possibilitou juntar-se com seus irmãos de África aqui no quilombo Cabula.

A comunidade do Beirú/Tancredo Neves é inserida na região do Cabula, a população do bairro tem no negro Gbeirú como sua representatividade em cultura afrodiaspórica.

O nome Beirú carrega uma história importante para o bairro. Beirú foi um escravo da fazenda Campo Seco, conhecido por preto Beiru, cujo nome em ioruba, sua língua nativa se escreve Gbeirú. Em 1845, ele ganhou parte desta fazenda que pertencia à família Silva Garcia. Ele pôde, então, formar um quilombo. Tornou-se, assim, uma liderança negra de referência para os escravos da fazenda e ensinou a família Silva-Garcia a viver ao lado do negro sem maltratá-lo. (BEIRÚ, 2007, p. 13).

Na história do africano Gbeirú se registra um aspecto que nos leva a pensar na continuação da escravização, da mão de obra das pessoas negras por falta de um sistema de emancipação por parte dessa dita abolição, como podemos perceber ainda no livro que conta a história da comunidade:

Quando a escravidão é abolida, em 1888, os africanos escravizados permanecem nas terras até 1910, pois a família, assim como quase todos os proprietários do país, quando acabou a escravidão, não tinham como substituir a mão de obra. (BEIRÚ, 2007, p. 14).

Diante do contexto histórico, a citação nos leva a pensar como se deu a remuneração da mão de obra de “antigos” escravizados por senhores donos das propriedades. Podemos deduzir tais condições através de reflexões pautadas ainda na citação de Silva:

Por mais que a libertação dos escravos representasse a vitória de uma árdua batalha contra as elites, os negros não foram absolvidos em sua totalidade. Primeiramente, não houve um projeto efetivo de integração que permitisse que os antigos escravos se sustentassem de forma independente. Assim, muitos continuaram prestando serviços aos seus senhores para garantir moradia e alimentação. (SILVA, 2010).

Na história do negro Beirú existem alguns pontos que se convergem, aspecto muito corriqueiro quando se trata dos relatos que são compostos pela tradição da oralidade. Acredita-se que a memória faz com que as transformações aconteçam, mas sem perder a essência da verdade e dos fundamentos que nela esteve presente. Existem rumores que Gbeirú foi um temido e fiel capataz da família de Helio Silva Garcia, o que levou ele a herdar terras dos seus donos, que logo após a morte do negro escravizado, voltaram para a família de origem, já que preto Beirú como era chamado, não tinha herdeiros libertos. Os Garcias, em gratidão ao falecido, decidiram homenageá-lo dando o nome de Beirú à fazenda, vendida em 1910 ao babalorixá Miguel Arcanjo.

Miguel Arcanjo foi o primeiro residente da área. Anos mais tarde, ele fundou um terreiro de candomblé no local onde estava a casa grande da fazenda Beirú.

A territorialidade do Beirú sempre foi um lugar de resistência e de luta para manter na memória coletiva a história desse ancestral e principalmente os verdadeiros saberes, fazeres e costumes do povo africano no Brasil. Uma das lutas travadas pelos moradores foi em 1985, quando trocaram o nome do bairro e colocaram o nome do presidente Tancredo Neves. A comunidade reunida juridicamente travou uma guerra e conseguiu recolocar o nome do nosso ancestral africano, como relata o presidente da Associação Cultural Comunitária e Carnavalesca Mundo Negro:

Após 21 anos de luta, a Associação Cultural, Comunitária e Carnavalesca Mundo Negro, solicitou dos órgãos competentes a informação sobre a existência, nos arquivos das instituições, de algum documento oficial sobre a troca do nome do bairro. Depois de obter todas as informações que legitimam a nomeação do africano Beirú, levamos ao conhecimento da Secretaria de Transportes de Salvador junto com todos os documentos e o abaixo assinado dos moradores da comunidade, diante do que a Secretaria solicitou o retorno do nome, oficializando-o, a partir do dia 05 de setembro de 2005, nas bandeiras dos ônibus (Beirú/T. Neves). <sup>75</sup>(SANTOS, 2020).

Ao deixar também o nome do então presidente Tancredo Neves, nas bandeiras dos ônibus coletivos, atualmente se lê: Beirú/T. Neves, me remete ao pensamento africano **UBUNTU**, uma atitude de respeito à diversidade.

Os africanos escravizados em Salvador criaram um território próprio de resistência ao poder dos donos das fazendas, cujos limites ainda são desconhecidos, o quilombo do cabula. Atualmente, todos esses bairros juntos continuam sendo uma área de grande concentração de negros. Hoje podemos chamá-los de quilombos urbanos, áreas que preservam muita coisa herdada daqueles guerreiros africanos. (BEIRÚ, 2007, p. 15).

São muitas as representações e mantenedoras histórias ancestrais que tivemos, aqui posso citar algumas como o pai de santo Manuel Rufino que emprestava o terreiro de candomblé para as reuniões que tinham como objetivo pautas em torno

---

<sup>75</sup>Roberto Santos, em entrevista.

das questões de repressão de culto aos orixás, além de mãe Minha Gal e muitas outras personalidades e histórias que podem ser vistas no livro *Beirú* (2007).

### **Beirú/Tancredo Neves**

Atualmente a comunidade é uma localidade cheia de símbolos e signos da cultura afrodiáspórica, nesse quilombo urbano encontramos nossas heranças através dos terreiros de candomblé, nomes de escolas, oralidade dos mais velhos, reconhecimento dos mais novos, arquiteturas naturais ainda não foram destruídas pelo homem e a cultura local muito representativa da nossa ancestralidade. Esses aspectos não são mostrados nos discursos midiáticos que na maiorias das vezes buscam mostrar uma realidade das localidades periféricas distorcidas, como traz o artigo **Bairro Beirú: efeitos da mídia jornalística na comunidade escolar**, apresentado no Encontro Estadual de História – História e Movimentos Sociais. Ao entrevistar estudantes das escolas da comunidade:

Assim, os alunos foram atuantes ao demonstrar sua perspectiva acerca dos jornais, seja do bairro ou não, e como o seu local de vivência é abordado. Por meio do exposto na pesquisa juntamente com os resultados obtidos na instituição escolar, é visto que discurso midiático visa favorecer um grupo específico em detrimento a outros, tal forma pode ser vista na maneira que o bairro Beirú é apresentado nos jornais à população. Ao adentrar no ambiente escolar, mais precisamente na turma da Escola Municipal Maria Dolores e do Colégio Estadual Helena Magalhães, é perceptível o quão a mídia cumpre seu papel de marginalizar certos locais. (MOTA; SILVA; FIGUEREDO; CARVALHO; SANTANNA, 2018).

Percebido que, geograficamente, os descendentes dos africanos escravizados no Brasil, ocuparam lugares que sempre foram considerados marginalizados por uma elite colonizadora, esses lugares foram o modo de viver e manter sua cultura, ancestralidade, saberes e fazeres, antes proibidos por instituições oficiais, onde quem ocupava o lugar de poder era a mesma elite discriminatória. Os autores ainda trazem:

A veiculação jornalística de fatos e notícias como já mencionado aqui, é um mecanismo de incorporação de culturas, onde a informação é o ponto base da sociedade e porque não dizer, seu uso atravessa os tempos, sendo a prática mais antiga desde que o mundo é mundo. Este efeito da mídia é reflexo, também, da História que permeia o Beirú. A violência que os meios jornalísticos destacam na atualidade é díspar aos tempos mais antigos que remetem à agressividade que os primeiros moradores sofreram seja física ou cultural. Na atualidade, nas falas discentes fora percebido o quão a mídia “exerce seu papel” ao construir uma imagem pejorativa, marginalizada em que nada de bom é construído, principalmente, no Colégio Estadual Helena Magalhães com a turma dos mais jovens. Ao longo das falas era notável o quão negativo esses sujeitos concebiam seu ambiente de moradia. No que se refere à turma EJA - Escola Municipal Maria Dolores - as dinâmicas foram um pouco distintas, muitos afirmavam que independente do exposto nas mídias sociais considerava seu bairro como um local seguro. (MOTA; SILVA; FIGUEREDO; CARVALHO; SANTANNA, 2018).

As comunidades periféricas ou populares são localidades de potencialidades, essas potencialidades que mantêm um país nos braços de ferro com seus trabalhos e que mesmo ainda no século XXI, passando por um processo de discriminação, preconceito e muitas outras situações que desvalorizam o ser humano e que caracteriza o racismo estrutural em nosso país. Essas pessoas descendentes de reis e rainhas encontram na sua ancestralidade um modo de viver com singularidade e pluralidade que só a cultura africana consegue emanar através da cultura, artes e religião.

#### **4.6O FESTIVAL BEIRÚ DAS ARTES NEGRAS: CHÃO DO TERREIRO DE CÁ**

Festival Beirú das Artes Negras foi idealizado pela Companhia de Dança Robson Correia; a figura 82 ilustra. O evento busca homenagear o fundador e ancestral e contribuir com a visibilidade das potências artísticas e culturais que existem nos 22 bairros que compõem a região do Cabula, localidades e da realidade vivencial dos descendentes de africanos nesta região. Atualmente os bairros possuem artistas talentosos porém com pouca oportunidade para mostrar sua Arte, por falta de iniciativas nas comunidades, onde não se tem nem uma praça pública para encontros ou manifestações artísticas.



**Figura: 81-** Abertura do Festival. Robson Correia mais Hélio Oliveira fazendo abertura do Festival  
**Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** Fafá Araújo. **Ano do Registro** 2019, **Local de registros:** Salvador Bahia.

Foi possível dimensionar o potencial criativo do Beirú/T.Neves, e entender quão excludente têm sido os sistemas educacional, cultural de apoio às artes periféricas que pouco fazem para uma digna assistência a esses grupos que resistem com forças próprias e amorarte. Parabéns a Cia de Dança Robson Correia pela iniciativa, vida longa a Cia e mais ações como esta. (OLIVEIRA, 2019)<sup>76</sup>.

A programação do festival é embasada na Cultura Afro Diáspora, envolvendo os 22 bairros da região do Cabula. Essas ações são compostas por artistas e grupos das comunidades, que são pouco assistidos por políticas públicas culturais nas periferias, mas que não deixam de buscar suas formações e produções no campo da arte, como é o caso da Andreia Oliveira a figura 83,doutoranda em Dança e moradora da comunidade da região.

<sup>76</sup> Andréia Oliveira, doutoranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia.



**Figura: 82-** Solo “Estella”. Apresentação do espetáculo de dança “ Estella” com Andreia Oliveira e o público apreciando. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** Berg Kardy. **Ano do Registro** 2019, **Local de registros:** Salvador Bahia.

Ainda compôs a programação do Festival Beirú das Artes Negras, evento em comemoração aos 15 anos da Cia de Dança Robson Correia. Na oportunidade atuei na produção artística da obra de dança solo afropoético **ESTELLA** de Andréia Oliveira. Houveram tantas outras maravilhosas manifestações de artistas dançarinos, músicos artistas visuais, performers do bairro. (KARDY, 2019)<sup>77</sup>.

A ação do festival nas suas duas edições veio tecendo laços, parcerias e intercâmbios entre o conhecimento acadêmico com outros fazeres e saberes, potencializando, propondo, provocando e refletindo lugares distintos. As atividades que compõem o Beirú das Artes Negras são linguagens artísticas como a Capoeira, Performance, Artes Plásticas, Música, Teatro, Dança, Vídeo Documentário, Percussão, possibilitando assim um intercâmbio entre os grupos das comunidades para mostrarem suas potencialidades artísticas, culturais e sociais com trabalhos realizados dentro da própria comunidade, vemos a figura 84 o grupo UNICAR expoente dentro do Beirú ao desenvolver um papel significativo com jovens através da capoeira.

<sup>77</sup> Berg Kardy, graduado, especialista e mestrando em Dança pela Universidade Federal da Bahia



**Figura:** 83- Jogo de Capoeira UNICAR. Capoeiristas se apresentando no festival. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** Fafá Araújo. Ano do Registro 2019, **Local de registros:** Salvador Bahia.

Afirmo como vital para a arte a abertura de lugares como o Festival Beirú das Artes Negra, por proporcionar lugar de fala e escuta dentro das comunidades abrangidas pelo mesmo. Vejo como um lugar onde artistas independentes puderam mais uma vez se expressar, mais uma vez se afirmar, colocarem à prova suas pesquisas, seus questionamentos de vida e de mundo. O festival como um todo, proporcionou o encontro e a troca entre artistas que ainda perto estavam tão longes, fomentou o debate, o diálogo, esteve perto do público transmitindo novas/velhas e importantes mensagens. (SANTOS, 2019)<sup>78</sup>.

O Festival propõe Mostra Artística, Oficinas Formativas e Giras Temáticas que são ações que, além de potencializar o artista negro da região do Cabula, fazem homenagens sendo intituladas a cada ano com nomes de pesquisadores e artistas negras e negros que debruçam seus estudos e pesquisa nas memórias e cultura africana ou afro diaspórica, visibilizando ainda mais o potencial do povo negro.

No ano de 2º tivemos como homenageados **Tayná Andrade Tupinambã**, na Mostra Artística, **Ricardo Costa**<sup>79</sup> nas Oficinas Formativas e **Nadir Nóbrega**<sup>80</sup>, nas Giras Temáticas personalidades do cenário artístico da cidade de Salvador:

De extrema importância essa homenagem, porque precisamos visibilizar os nossos aqueles que já foram e os que estão aqui. Então participar desse festival, como homenageado e um dos orientadores de oficina, no Beirú, que é o local de onde eu venho, fui criado, não tem palavras que possam traduzir minha emoção, só gratidão! Gratidão a Cia de Dança Robson Correia, pelo convite e homenagem e só agradecer, sempre! (COSTA, 2020)<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> Jeferson Santos/Loke Wolf, artista da Dança da comunidade de Pernambuco

<sup>79</sup> Músico e Percussionista, referência no campo da pesquisa em investigação percussiva em Salvador

<sup>80</sup> Professora, pós-doutora da UFAL, artista ativista dos movimentos negro

<sup>81</sup> Ricardo Costa, percussionista e professor

#### 4.6.1 MOSTRA ARTÍSTICA

Apresentações de grupos ou artistas que fazem mostra dos seus trabalhos e estudos mostram a potencialidade na construção identitária dos jovens das comunidades que conhecem e ou reconhecem suas ancestralidades, como é o caso do artista performer Jadson Santos, neto do babalorixá Manoel Rufino e que fez um trabalho artístico em memória ao ancestral:

A galeria trouxe a obra expositiva -"Beirú, são águas de Oxum"-, com a finalidade de reforçar a importância do reconhecimento do corpo, como passaporte ancestral e mecanismo de cuidado. Trazer a Orixá, Oxum, como afirmativa ancestral para essa comunidade quilombola, saudar a memória ancestral do Babalorixá Manoel Rufino de Oxum Opará, homem negro que chegou ao Beirú em processo de fuga da represália racista estrutural de pertencimento ancestral de povos brancos para com corpos negros. Portanto, o termo Adupé, pertencente ao yorubá tem como significado, obrigado. Então, agradeço a Cia de dança Robson Correia pelo espaço que propôs aos artistas e a comunidade quilombola do Beirú, um fortalecimento, através de uma memória afetiva ancestral de nós para com os nossos. Adupé. (SANTOS, 2019).

No relato do jovem artista pode-se perceber as memórias ancestrais que existem na região do Cabula, e que essas memórias são potencializadas por descendentes diretos das pessoas que ali viveram e lutaram para não abrir mão dos seus costumes e tradições. Além disso, permite refletir como a Arte é importante nessa manutenção e preservação da memória, possibilitando sempre uma releitura dos acontecimentos e transformando esses aspectos em conhecimentos contados através da arte como vemos a figura 85 com o grupo de Teatro Elementos.



**Figura: 84-** Contaçon da História. O ator Claudio Nyac e a atriz Juliana Monique da Companhia de teatro Elementos. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafo:** Fafá Araújo. **Ano do Registro** 2019, **Local de registros:** Salvador Bahia.

Antes de qualquer coisa eu queria saudar os participantes a essa iniciativa incrível da Cia de Dança Robson Correia vem tomando pra justamente reconhecer os lugares dos personagens que foram extremamente importantes inclusive pra que a gente estivesse aqui hoje, quero agradecer o convite porque entendo da importância estar juntos pra construir a partir das nossas histórias, novos começos. É importante eu dizer que não foi a universidade que formou meu corpo, meu corpo, inclusive pra pensar a própria dança foi formado pela vida e pelas minhas experiências, principalmente circulando pelas comunidades periféricas, atuando nos projetos sociais com a dança. (OLIVEIRA, 2020)<sup>82</sup>.

#### 4.6.2 AS OFICINAS FORMATIVAS

As oficinas formativas acontecem em torno dos conhecimentos afrodiáspóricas nas escolas públicas das 22 comunidades da região. São aulas ministradas pelos artistas que participam da Mostra Artística com suas obras e que compartilham junto aos estudantes das escolas o processo de criação. Nesse momento do festival acontecem 02 processos formativos: o artista que passa a experienciar a atuação na docência e o estudante que além de ter acesso ao fazer artístico através da aula pode aguçar sua análise crítica ao apreciar a obra cênica.

<sup>82</sup> Professora Marilza Oliveira, na Gira de Tema: Formação do Corpo Negro na Academia e em outros Espaços Não formais de Ensino.

Sobre experiência de troca vivida mediada por Andréia Oliveira e Berg Kardy, com crianças/adolescentes estudantes da Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos, no período matutino do dia 22 de novembro do corrente ano, intitulada: Pertença de si e do mundo nas partilhas em Dança Afropoética, vale pontuar o que julgo fecundo para construção coletiva de novos saberes, momento oportuno para o encontro consigo, com o outro, ampliando assim, nossa relação com o mundo. Diante do exposto, tocar, cantar e dançar, numa escola situada dentro de um importante terreiro soteropolitano, em um mês significativo de lutas afro em diáspora, no antigo bairro Beirú para além do poder transformador por sua dinâmica e significâncias, acreditamos ser o caminho para ser acercar de nossa mãe África, fizer valer a lei 10.639, salvaguardar nossa cultura afrobaiana. (CASTRO, 2019)<sup>83</sup>.

Além do processo de formação que o estudante pode experimentar com as oficinas formativas como ilustra a figura 86, também se percebe, através do relato do assistente de produção do mesmo festival, o reconhecimento da importância das ações em períodos e localidades que contribuíram e contribuem para a memória coletiva de matriz africana, aspectos que ficam muito presentes na fala da professora:



**Figura 85-** Aula de Teatro. Alunos da Escola Municipal da Engomadeira Bairro da região do Cabula periferia de Salvador, com a professora e dioretora Teatral Nathaly Soares. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** Fafá Araújo **Ano do Registro** 2019, **Local de registros:** Salvador Bahia.

Viva a Beirú, Viva a Beirú, vida longa ao Festival e que venham mais Robsons Correias, com suas equipes, pessoas responsáveis para fazer perpetuar e disseminar a memória da nossa cultura africana. (NÓBREGA, 2020)<sup>84</sup>.

<sup>83</sup>Ronald Castro, assistente de produção do Festival Beirú das Artes Negras

<sup>84</sup> Professora Nadir Nóbrega, na Gira de tema: Africanidades

Mudando o foco, vê-se que o processo de formação não cabe apenas aos estudantes, mas a todos envolvidos na ação, docentes, assistentes de produção, as comunidades escolares, os pais ou responsáveis pelos alunos de faixa etária diversas como vemos a figura 87, que serão contemplados através dos estudantes a partir de informações ou conhecimentos desenvolvidos ou articulados na oficina.



**Figura: 86-** Aula de Capoeira. Alunos da Escola Municipal do Resgate bairro da região do cabula fazendo aula com o mestre Girafa. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** Fafá Araújo. **Ano do Registro** 2019, **Local de registros:** Salvador Bahia.

#### 4.6.3 GIRAS TEMÁTICAS

Essa atividade no festival propõe trazer à tona discussões com temáticas que permeiam a comunidade e o mundo, com pessoas dos próprios bairros vemos a figura 88 e nomes reconhecidos no assunto em questão, a fim de articular conhecimentos e visibilizar estudiosos, artistas, pesquisadores e lideranças, sejam elas religiosas ou comunitárias da região. A importância das discussões nessa ação destaca-se na fala da lalorixá da comunidade ao trazer a questão da intolerância religiosa:



**Figura:87-** Intolerância Religiosa. Mesa temática com representatividades religiosas. Mãe Leembamuxe, Mediadora Carolina Bastos, Padre Lázaro e mentor Piu. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotógrafa:** Alice Rodrigues. **Ano do Registro** 2019, **Local de registro:** Salvador.

Minha mãe me ensinou através das cantigas que a pessoa no terreiro de candomblé tem que respeitar o inkis, o orixá ou vodum que não é brincadeira, seja qual for sua religião, seja qual for sua nação tem que respeitar! Então eu sou uma pessoa assim, hoje eu estou com 68 anos de idade sempre respeitei os meus mais velhos, seja ele do candomblé ou não, pra ser do candomblé tem que ser humilde, se você não for humilde você não é de religião, por que qualquer religião tem que ter respeito, dedicação e humildade e ficou muito triste em ver o terreiro de candomblé e a igreja católica sofre por intolerância religiosa. (LEEMBAMUXE, 2019)<sup>85</sup>.

Percebe-se no relato da ialorixá não apenas uma indignação pela falta de respeito aos segmentos religiosos, principalmente os de matriz africana, mas vemos também um modo de viver em comunhão; respeitando as diferenças sejam elas quais forem. Além disso, é notório um modo de viver que é enraizado na religiosidade afrodiáspórica o do respeito ao mais velho e à oralidade.

<sup>85</sup>Mãe Leembamuxe, do Terreiro Tumbeci, no Bairro do Beirú/T. Neves, na Gira de tema: Intolerância religiosa.

O Candomblé é tradição oral. Essa religião de matriz africana conseguiu, em seu seio, preservar a linguagem dentro dos terreiros. Contudo, os espaços ou territórios, por mais reduzidos que fossem, ainda preservaram e preservam suas origens e essência, que são divididas em público e privado e que se entendem como o meu, o teu e o nosso hierarquicamente. E a língua, por mais que tenha havido perda, ainda é um conservatório cultural e histórico que difere de outras instâncias afro-brasileiras, sociológica, religiosa e musical, pois foi preservada através dos 53 cantos. Por exemplo, falamos e nos fazemos entender ou ser entendidos pelos nossos orixás somente no idioma deles e não no português, nossa segunda língua. Portanto, nem mesmo o processo migratório de ruralização, urbanização, globalização ou cibernético foi suficiente para diluir as tradições orais. Embora tenha sido enfraquecido, ainda tem sido possível, por meio dos ensinamentos dos mais velhos aos mais novos, comunicar-se com os nossos deuses na língua deles, através de saudações, orikis (rezas), cânticos e invocações. Essa é a grande herança de nossos antepassados da qual devemos fazer jus por este rico legado, preservado a peso de dores, risos, danças e um misto de alegrias e muita força, serenidade e comprometimento por meio da hierarquização – o que não podemos perder jamais, já que na medida em que acabar a hierarquia acabará também o Candomblé. (APARECIDA, 2019, p. 1-2).

Importante trazer as abordagens que o Festival, através dessas giras com pesquisadores, liderança religiosa e artistas proporcionam com temáticas relevantes na sociedade contemporânea. A Intolerância religiosa na comunidade foi um dos assuntos discutidos com representantes de cada segmento religioso das comunidades, sendo eles: um Padre da Igreja Católica, uma lalorixá do Candomblé e um Mentor do Espiritismo. Na segunda gira também se discutiu "Transexualidade na religiosidade do candomblé, Corpos negros na educação formal em Artes, Ativismo negro nas mídias sociais e artistas nas comunidades".com participação de um público bastante diversificado como ilustra a figura 89.



**Figura: 88-** Diversidade. Equipe do Festival no final das atividades com os participantes. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografa:** Alice Rodrigues. **Ano do Registro** 2019, **Local de registro:** Salvador Bahia.

#### 4.7 TECENDO LAÇOS MEMORIAIS NA RESISTÊNCIA POLÍTICA

A cultura política durante muito tempo marcou uma geração de militantes dos movimentos negros. Uma cultura ativista com insuficiência no entendimento de política cultural, essa insuficiência ou limitação transitou e tencionou as relações dos movimentos negros culturais e dos movimentos negros convencionais. Tais limitações mostravam as dificuldades dos movimentos de compreender e inserir de forma estratégica, a cultura negra no âmbito da luta negra, ou seja, de perceber o que tinha de estratégico para a luta negra no âmbito da cultura negra. Como relata a autora e ativista Sueli Carneiro:

Do ponto de vista da cultura política, pertenço a uma geração de militantes negros que manifestou em inúmeras oportunidades a dificuldade de dialogar de maneira séria e consequente com a questão cultural. Em muitos momentos, essa geração foi acusada injustamente de ter uma visão instrumental da cultura negra incapaz de perceber a forma particular de politização e a ação política que a dimensão cultural contém. (CARNEIRO, 2019, p. 267).

Entendendo a Cia de Dança Robson Correia como um coletivo de movimento negro que trabalha com questões da cultura negra e vemos na figura 89 o perfil dos integrantes é de pessoas que se debruçam em questões da cultura afrodiaspórica marginalizadas pelo branco; pode-se afirmar que a geração atual vem articulando com legitimidade a política cultural com a cultura de política, mesmo entendendo que existem dimensões do movimento negro que trazem a tendência de advogar por uma “politização” do movimento negro com maior aproximação do movimento com as formas institucionalizadas de luta política, como os partidos políticos. Na linha do raciocínio de Carneiro:



**Figura: 89-** Equipe. **Fonte:** Arquivo Pessoal, **Fotografo:** Fafá Araújo. **Ano do Registro** 2019, **Local de registro:** Salvador Bahia.

Talvez seja possível afirmar que foram os blocos afro-baianos os primeiros a nos mostrar os caminhos de uma provável síntese dessas duas perspectivas de condução de luta racial, revelando as amplas possibilidades da ação política pela cultura. Ou dito de outra maneira, talvez tenham sido eles na contemporaneidade os que de maneira mais contundente ousaram ressignificar as relações entre cultura e política no interior do movimento negro e instituir um novo sujeito político que sintetiza as duas dimensões, obrigando o reconhecimento de uma identidade política específica na qual a autonomia e a prevalência do cultural seriam afirmadas. (CARNEIRO, 2019, p. 269).

Tendo como referência esses terreiros que são os blocos afro da cidade de Salvador assim como muitos artistas independentes que militam com maestria por causas igualitárias, tendo um posicionamento político articulado com o seu fazer cultural, que surge o Festival Beirú das Artes Negras. O Festival tem como premissa estratégica a sua realização no período de celebração da consciência negra, datada no dia 20 de novembro, gerando impactos artísticos, formativos e econômicos na região do Cabula. Acredita-se que ações estratégicas que articulem essas dimensões potencializam e fundamentam a presença cultural negra no Brasil e possibilitam ou provocam o surgimento de novos movimentos, ao exemplo do Hip-Hop. Diz a autora:

O movimento Hip Hop nos colocou diante das mesmas dificuldades ao revelar um construção coletiva da juventude negra que se organizava à margem do movimento negro tradicional, produzindo novos atores com grande poder de vocalização na esfera pública e, em particular, na mobilização da juventude negra. Com ritmo e poesia, dança e grafite, conformam tanto uma expressão artística como um modelo de denúncia e combate à exclusão de base racial e cultural, além de ampliarem nas fronteiras dos pertencimentos racial e cultural que extrapolavam as fronteiras nacionais, guardando reservas e desconfianças em relação às práticas usuais das organizações negras, sobretudo no que tange à instrumentalização da cultura. Ao contrário, com a cultura Hip Hop, jovens negros nele organizados, recusaram a tutela do movimento negro e afirmaram-se como "jovens protagonistas, porque temos nos posicionado como sujeitos em busca de real autonomia e desenvolvido ações próprias muito relevantes". (CARNEIRO, 2019, p. 269-270).

O Beirú das Artes Negras acredita nessas possibilidades de desdobramentos promovendo ações que desembocam em legado de memória e resistência cultural dos descendentes africanos dessa região, contribuindo com realizações de pesquisas acadêmicas, artísticas e educativas em torno da epistemologia africana e afrodescendente, visibilizando e legitimando cada vez mais nossos saberes e fazeres sejam eles em qualquer nível de instrução.

No dia 24 de novembro às 16h, no CEIFAR - Centro de Integração Familiar, localizado na rua direta do Beirú a Cia da Mata apresentou um fragmento do espetáculo "Amarelo Ouro Mi Maió", através do Festival Beirú das Artes Negras que reuniu artistas de diversas linguagens artísticas no mesmo local, grupos das comunidades circunvizinhas e convidados para a realização da apresentação cultural. Para nós integrantes da Cia da Mata foi uma troca muito significativa pois além das apresentações pudemos desfrutar de rodas de conversa entre outras atividades e promovendo um momento de troca com alunos de algumas escolas através das oficinas ministradas pelas pessoas dos grupos. (SANTOS, 2019)<sup>86</sup>.

Na citação percebe-se quanto é potente esse lugar de fala de um jovem da comunidade, podendo compartilhar suas experiências em uma roda de conversa com alunos de escolas públicas, discutindo a concepção de corpo Negro e ancestralidade, através dos elementos constitutivos das práticas dos processos artísticos apresentados através dos materiais didáticos e aulas práticas.

Buscou-se nesse último capítulo trazer o processo do cruzamento dos saberes e fazeres da cultura negra através das atividades artísticas e formativas dos festivais

---

<sup>86</sup>Cleverton Santos, líder do Grupo Cia da Mata

de arte na África e na diáspora, em especial, da cidade de Salvador. Refletindo e percebendo as semelhanças existentes nesses fazeres culturais, contribuindo na presente pesquisa para melhor entendimento do corpo negro e ancestralidade, potencializando na identidade pessoas negras que participam das atividades realizadas na Companhia de Dança Robson Correia.

### **CONCLUINDO NOSSA CENA DE DANÇA EM SALVADOR**

A pesquisa realizada junto a Cia de Dança Robson Correia teve como intuito evidenciar a jornada desta companhia enquanto Terreiro de Formação permanente em dança, identificando distintos processos de formação nas estratégias dos seus procedimentos de criação artística, possibilitando, ainda, inúmeras transformações sociais as quais considero determinantes para a conclusão desta investigação.

A proposta defende com firmeza a Arte/ Dança desenvolvida pela Cia de Dança Robson Correia como estratégia ou forma de acesso à Educação. Comprova nesta defesa, que a Cia contribui para uma formação integral, através das suas práticas artísticas formativas, propiciando às sujeitas e aos sujeitos seu desenvolvimento no processo de reconhecimento da sua identidade, evidenciando esse processo dentro da própria experiência artística.

Identifica que em suas proposições, a companhia tem espaço de destaque na dimensão de uma formação complementar à Educação Básica, a partir de uma mobilização inicial do pesquisador, em apontar possíveis soluções para a escassez dos conhecimentos africanos e afrodiáspóricos. Conhecimentos esses historicamente ausentes nas instituições públicas formais do ensino da dança, inviabilizando com isso um processo de formação identitária de pessoas negras nesses espaços.

Ressalta-se ainda, a relevância da Cia Robson Correia enquanto um coletivo de criação e pesquisa em dança com o potencial de formação artística, na perspectiva de uma educação integral, no que diz respeito a aquisição de conhecimentos teórico-práticos e identitários, no âmbito do aprender a ser e conviver socialmente. A pesquisa aponta a relevância a esse entendimento e com isto estabelece como extensão ao fazer artístico, processos de aprendizagens desenvolvidos nestes contextos não formais de educação.

A pesquisa reafirma as ações da companhia, enquanto sociedade civil, ocupando o lugar de Cia de Dança, espaço de arte, com desdobramentos em ações de formação artística, no campo de uma educação não formal, estando apto a negociar, pelo seu potencial, de se constituir como educação complementar à educação básica, em diálogo com instâncias públicas sob a responsabilidade do Estado. Lembrando Bell Hooks o Terreiro de Forma-Ação Identitária para um Corpo laô na Dança tem condições de se estabelecer além do campo das Artes como experiências formativas trazendo Ações Transgressoras de aprendizagens.

A pesquisa-ação como escolha metodológica para o desenvolvimento do estudo muito contribuiu para as mudanças consideráveis em mim, nas ações do coletivo e nas pessoas que delas participam. Hoje, o reconhecimento desse Terreiro de Formação é difundido, fomentado por todos os envolvidos.

As pessoas que já atuaram e vêm atuando nesse terreiro de formação foram de extrema importância durante as etapas da pesquisa, proporcionando descobertas que vão além dos pressupostos apresentados, incluindo outras questões que eram identificadas durante os trabalhos da companhia, discutidas com os participantes em momentos das reuniões, ensaios e estudos. Toda a reflexão sobre a potência deste terreiro de formação, presente nesta dissertação, é um fruto do envolvimento de muitos e atuais participantes deste coletivo.

Refletir como se dá a formação em espaços formais e não formais de ensino de arte tornou-se uma inquietação ao longo de minha trajetória profissional e pessoal. Busquei compreender como ampliar o acesso à formação em Dança, possibilitando que pessoas consigam ter um contato que contribuísse na sua descoberta, reconhecimento, autoconhecimento de identidade, outra provocação que emergiu a partir da minha própria formação enquanto artista da dança.

A Companhia de Dança Robson Correia desde seu surgimento se caracterizou com proposições muito específicas relacionando ao cenário das tradicionais companhias de Dança, possibilitando uma hierarquia mais horizontalizada e proposições construídas mais coletivamente, gerando transformações significativas que ainda ecoam nas pessoas que nela atuaram e atuam e nos procedimentos que a companhia vem realizando desde então. Isso porque a liberdade nos aspectos artísticos e formativos promovem a autonomia dos componentes da companhia nos processos de investigação e formação, contudo, alguns integrantes, inicialmente,

vivenciam um estranhamento da perspectiva horizontalizada, haja vista que ações democráticas são algo pouco presente em ambientes caracterizados como companhias de Dança.

No caminhar da transformação social pela arte/dança, a companhia construiu uma sistematização que envolve práticas artísticas, sociais, formativas trazendo em sua perspectiva de cena, atuações que possam afetar as sujeitas e sujeitos através dos conhecimentos desenvolvidos pelas suas produções. Desse modo, a Cia vem atuando na Cena da Dança em Salvador, propondo atividades que possam ser realizadas em Praças Públicas, Escolas Públicas, Centros Comunitários, Largos, Ruas, Espaços Culturais e Teatro Convencionais, com premissa de levar a cultura e arte como vetores impulsionadores em vidas de negras e negros, que tem suas identidades subestimadas em uma sociedade colonizadora.

Os projetos sociais, formativos e artísticos propostos pela companhia nas comunidades possibilitam aos participantes envolvidos a despertarem posicionamentos diante das atividades propostas e das questões que tentam inviabilizá-los na sociedade. Estimulam os envolvidos a façam uma imersão no contexto da sua identidade, das práticas que envolvem a linguagem da dança e das artes em geral, contribuindo na ampliação dos olhares artístico, social e cultural.

Ao realizar a investigação sobre as estratégias possíveis de potencializar o conhecimento, autoconhecimento e reconhecimento identitário através da formação com a dança, do corpo negro e da ancestralidade com saberes e fazeres subalternizados socialmente, reverberou numa transformação da própria companhia. O processo de investigação dos estudos dessa pesquisa possibilitou maior entendimento e fortalecimento do conceito artístico formativo da Cia, nos aprofundando e nos levando a descobrir que são diversas as maneiras de formação dentro desse Terreiro.

Vale salientar que os objetivos obtidos com a realização desta pesquisa em nível de mestrado não se resumem somente ao campo da Dança, podendo ser considerados na formação de artistas de outras linguagens, haja vista que foi notória a percepção de que a formação com a dança promove o surgimento de outros perfis de atuação. O alcance dos objetivos propostos fomentou também a possibilidade de diálogos entre Espaços Formais de Ensino e dos Espaços não formais com aplicação dos planos não injetados com um conhecimento dito verdadeiro.

Esta nova proposição aponta o caminho para pensarmos em políticas públicas para a formação em artes que considerem a liberdade como propulsores da formação.

A possibilidade de reflexão sobre os processos formativos em torno da arte da Arte/ Dança mais libertários para a formação artística, integrando a cidadania e a qualificação de sujeitas e sujeitos aptos à transformação do seu meio, promovendo assim um desenvolvimento social.

Na percepção dos dados gerados nessa pesquisa que no ano de 2021 o Artista, Ativista e produtor Robson Correia idealiza o IFÁ - Instituto de Formação em Artes, Em virtude da uma crise sanitária mundial, causada pelo Novo Coronavírus, o instituto foi idealizado, nesse momento, com ações no modo virtual.

Importante frisar que o IFÁ já tem ocupado espaço de referência no meio artístico tendo alcançado até então, título de único instituto que trabalha na formação com as linguagens artísticas em Salvador.

O IFÁ é um espaço colaborativo de formação artística na qualificação inicial e contínua, que tem como diretriz a cultura afrodiaspórica e a valorização do ser Negro chegando para "quebrar de fronteiras" e promover ações de integração entre as sete artes, pois há um entendimento que a Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Literatura, Dança e Cinema, se entrelaçam na perspectiva de potencializar e enaltecer a comunicação artística, em suas diversas vertentes.

No primeiro semestre de 2021, o IFÁ, mesmo em tempo de pandemia, esteve frente na realização de cinco projetos grandiosos, dois socioeducativo “Corpo Iaô” e “PMP- Pretas Mulheres Periféricas”, além dos três artísticos:” Ojú Omim”, “Folia de Erê- Em Companhia com Os Saltimbancos” e “Homens de Ogum”. Os projetos socioeducativos atenderam cerca de 100 jovens negros das periferias do Estado da Bahia e cerca de 100 mulheres pretas de todo Brasil e outros países que participaram de aulas online de Dança Afro e Cidadania e Direitos Humanos. Um processo criativo que teve como norte metodológico negros e negras que contribuem e contribuíram com a história da arte negra na Bahia e no Brasil.

A atuação dos projetos artísticos levou uma apresentação online de quatro coreografias da obra "O Leque de Oxum", em quatro parques ambientais de Salvador, que têm bacias hidrográficas - Parque de Pituaçu, Parque São Bartolomeu, Dique do Tororó e Lagoa do Abaeté. Além de apresentações itinerantes que visitaram abrigos de crianças e idosos, levando alegria, acolhimento e ludicidade, atendendo

aproximadamente 1.300 pessoas entre crianças e idosos, para que mesmo isolados, tivessem um momento de lazer e descontração, em contato com a cultura popular; por fim tivemos a apresentação online do Espetáculo internacional Homens de Ogum, obra que faz parte do repertório coreográfico da Cia de Dança Robson Correia, grupo artístico que integra o IFÁ.

A estreia do IFÁ gerou direta e indiretamente emprego para mais de 50 profissionais da arte. Uma visibilidade online, via redes sociais e imprensa, para um público de mais 10 mil pessoas de 18 municípios, 23 cidades, 06 estados brasileiros, e 03 países, que, através das ações do instituto, puderam com acesso gratuito realizar intercâmbio e trocas de experiências artísticas e formativas.

Na certeza de que o fazer artístico abre caminhos para inclusão e transformação social, e sabendo que a implantação do IFÁ demarca espaço em Salvador, na Bahia, no Brasil e em outros países, aponto aqui o instituto como um objeto de estudo para um possível doutorado no PPGDança, tendo como base e essência de contribuir com a trajetória de todos, todas e todes, que escolherem a arte como profissão ou ferramenta de educação, para uma sociedade mais justa, menos desigual, mais humana e com respeito às diferenças.

## REFERÊNCIAS

BEIRU. **Associação Comunitária e Carnavalesca Mundo Negro**. Edição Educativa n. 1. 68 p.: il. Salvador: Educativa, 2007.

BIRIBA, Raíssa Conrado. **Espetáculos de dança soteropolitanos: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA**. 2019 136 f.: il. Dissertação (Mestrado em Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos - IHAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

OLIVEIRA, Luziana Cavalli de. **Mestre King, corporalidade(s) negra(s) no ensino da Dança em Salvador**. 2018. 170 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2018.

ORNELLAS, Ana Claudia Andrade. **Abrindo Caminhos: Jovens Mulheres no Trânsito entre Aprender e Ensinar Dança**. 2019. 184 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Ago, Ago Lonan: mitos, ritos e organizações de terreiros de Candomblé**. Belo Horizonte: Editora Mazza, 1998.

COSTA, TORRES, GROSFOGUE (Org.) **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico - Encontros de Saberes e descolonização**. Coleção Cultura Negra e Identidades. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 79-105.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BERTH, Joice. **O que é Empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação.** Petrópolis: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução: Marcos Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2017.

CARNEIRO, Sueli. **Escrito de uma vida.** Prefácio: Conceição Evaristo. Apresentação: Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** 5. ed. rev. amp. 1. reimp. Coleção Cultura Negra e identidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. rev. amp. 1. reimp. Coleção Cultura Negra e identidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

FILHO, Fernandez Portugal. **Os Ebo (Ipase) das Ìyámí - As mães feiticeiras**. São Paulo: Editora Isis, 2015.

LIMA, Luís Filipe de. **Oxum: a mãe da água doce**. Ilustrações: Luciana Justiniani. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matrizes Africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

EYIN, Pai Cido de Oxum. **Okutá - A Pedra Sagrada que Encanta Orixá**. São Paulo: Editora Alfabeto, 2014.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2 ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

ENTREVISTA com **Lia Robatto**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 13 de março de 2020. Meio: digital (1h17 min.). Salvador.

ENTREVISTA com **Beth Rangel**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 12 de março de 2020. Meio: digital (37 min.). Salvador.

ENTREVISTA com **André Reis**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 06 de março de 2020. Meio: digital (15 min.). Salvador.

OFICIAL, **Diário**. Estado. Ano: XCV, Número: 20.385. 05 de Outubro de 2010. Salvador.

CONRADO, Amélia; BIRIBA, Raissa. Danças na afrodiáspora Brasil e Cuba: corpos em confinamento e (re)velações de realidades em tempos de pandemia mundial. *In*: **Congresso da ANDA**. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/2020/06/lancamento-e-book-anda-2019/>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

SILVA, Marilza Oliveira da. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira. Marilza Oliveira da Silva**. 2016. 107 f.: il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pos-Graduacao em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

LUZ JUNIOR, Matias Santiago Oliveira. **Balé Jovem de Salvador: uma companhia de formação em Dança**. Matias Santiago Oliveira Luz Junior – 2018. 132 f. : il.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**.ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

BRANDÃO, Ana Elisabeth Simões. **A arte como tecnologia educacional**.2014.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança Afro: sincretismo de movimentos**. Salvador:

UFBA, 1991.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

NUNES, Davi. **O negro Beiru**. Pesquisa: Eldon Araújo Laje (Jijo). Ilustração Capa: Daniel Santana. Ilustração Capa: Daniel Santana. Edição 2015, Salvador.

ENTREVISTA com **André Frutuoso**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Marina Rodrigues**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador (BA).

ENTREVISTA com **Aline Moreira**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Emerson Santana**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Igor Couto**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Alice Rodrigues**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Ícaro Ramos**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Luana Fulô**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Josê Carvalho**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 27 de fevereiro de 2021. Meio: digital. Salvador.

ENTREVISTA com **Matias Santiago**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 05 de março de 2019. Meio: presencial. Salvador.

ENTREVISTA com **Inaycira Falcão**. Entrevistador: Robson Correia Santos. 15 de março de 2019. Meio: presencial. Salvador.

NÓBREGA, Nadir Oliveira. Africanidades Espetaculares dos blocos Afros: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma para a cena contemporânea numa cidade transatlântica. **Revista Repertório**, nº 19, p. 103-113, 2012.2. Salvador.

SILVA, Elizângela Cardoso de Araújo. **Povos indígenas e o direito à terra na realidade brasileira**. Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 133, p. 480-500, set./dez. 2018.

CONRADO; Amélia Vitória de Souza. **Maria Meia Noite: pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança** IN: **Repertório**, Salvador, nº 24, p.201-217, 2015.1

MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues; SILVA, Francisca de Paula Santos da; FIGUEIREDO, Jennifer Kessie Ramos de; CARVALHO, Naiades Meline Barbosa de; SANTANA, Ycaro de Souza. Bairro Beiru: efeitos da mídia jornalística na comunidade escolar. *In: IX Encontro Estadual de História: História e Movimento Social*, Salvador, nº 09, p. 1-11.

IYAGUNÃ; Dalzira Maria Aparecida. A Oralidade e a Linguagem do Candomblé. *In: IV Copene Sul: Ancestralidades, Conquistas e Resistências em Tempos de Intolerância*. Unipampa, Campus do Jaguarão, 16 a 19.07.2019.

GROTOWSKI. Jerzy. **Sobre o método das ações físicas**. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Afro: uma dança moderna brasileira**. Rio de Janeiro: UNESP, 2003.

FERRAZ, Débora. **A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira: A História de Mestre King**, 2008, Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional - Ministério da Cultura.

RANGEL, Elisabeth. **Dá-se Forma ao que se acredita: Arte como Tecnologia Educacional**. *In: IX Colóquio Internacional São Cristovão/SE/Brasil*, 2015.

CANDIOTTO, Viviane Maria. Da diáspora de Stuart Hall para a dança de Mercedes Baptista. Educação, Linguagem e Memória. *In: II Seminário de Educação, Conhecimento e Processos Educativos*. Educação, Arte e Direitos Humanos. 2017.

RANGEL, Beth. Corpo-sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da Arte, Educação e Cultura. *In: XI ENECULT*. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador.

CULTURA Todo Dia. **Parque São Bartolomeu**. Disponível em: [www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=6&cod\\_polo=16](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=6&cod_polo=16)>. Acesso em: 27 abr. 2021.

YOUTUBE. **Mãe Stella de Oxóssi foi militante do resgate cultural de um povo.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EiKoX4IbJvQ>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

YOUTUBE. **Conceição Evaristo | Escrevivência.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>>. Acesso em: 2 fev. 2021.

LETRAS.MUS. **Nos bailes da vida - Milton Nascimento.** Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47438/>>. Acesso em: 24 de abril de 2020

YOUTUBE. **A história da USP.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Etza5liTeZY>>. Acesso em: 20 de abril de 2020

YOUTUBE. **A história do ensino superior no Brasil.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lgNAzruBM64>>. Acesso em: 22 de maio de 2020

YOUTUBE. **História e organização do ensino superior no Brasil.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZDD-xHhC64k>>. Acesso em: 06 de junho de 2020.

YOUTUBE. **Aula Localização do Brasil.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yr3vHSARp0o>>. Acesso em: 15 de junho de 2020.

YOUTUBE. **História da Educação no Brasil - Aula 15 - Ensino superior: organização e expansão.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AQFE8OcFYG8>>. Acesso em: 13 de setembro de 2020.

PORTAL GELEDÉS. **Morre aos 96 anos Mãe Tatá de Oxum, ialorixá do Terreiro Casa Branca.** Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/morre-aos-96-anos-mae-tata-de-oxum-ialorixa-do-terreiro-casa-branca/>>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

MORIM, Júlia. **Terreiro do Gantois/Ilê Axé Iyá Omin Iyamassê.** Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=1)>

029%3Aterreiro-do-gantois-ile-axe-iyamasse>. Acesso em: 20 de setembro de 2020

WIKIPÉDIA. **Mãe Menininha do Gantois**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e Menininha do Gantois](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Menininha_do_Gantois)>. Acesso em: 10 de setembro de 2020

WIKIPÉDIA. **Mãe Carmem**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e Carmem](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Carmem)>. Acesso em: 10 de setembro de 2020

MORIM, Júlia. **Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá**. Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=1014%3Aile-axe-opo-afonja](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=1014%3Aile-axe-opo-afonja)>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

INSTITUTO de Estudos Avançados Transdisciplinares. **José Jorge de Carvalho**. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/ieat/2018/08/jose-jorge-de-carvalho/>>. Acesso em: 23 de março de 2020

## Apêndice A

### Cia de Dança Robson Correia

**Tabela 01: Produções realizadas pela Comapnhia**

<b>Produção</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Período</b>
Espectáculos	09	2004 à 2016
Coreografias	03	2012 à 2015
Projetos Estruturantes	05	A partir de 2004
Projetos Pontuais	03	2008 a 2021

**Tabele 02: Espectáculos**

<b>Nome</b>	<b>Ano de Montagem</b>
Sertão	2004
Nac- Horuc	2006
Triscou, Pegou	2007
Ninfas	2008
Almejo	2009
7 Mulheres e 1 Pecado	2010
Homens de Ogum	2011
Bordel	2012
O Leque de Oxum	2016

**Tabela 03:Coreografias**

<b>Nome</b>	<b>Ano de Montagem</b>
Xirê Ori	2012
Entre Nosoutras	2013
Geração Cabeça Baixa	2015

**Tabele 04: Projetos Estruturantes**

<b>Nome</b>	<b>Ano de Implantação</b>
Mata Borrão	2004
Corpo em Movimento	2007
Circuito da Dança	2010
Passos da Cia	2011
Festival Beirú das Artes Negras	2019

**Tabela 05:Projetos Pontuais**

<b>Nome</b>	<b>Ano de Realização</b>
O Giro da Dança	2009
Se Acheque com A Cia	2020
Ojú Omin	2021
Em Celebração	2019

## Apêndice B

### Pessoas, Territórios e Espaços que contribuíram para as produções da Cia de Dança Robson Correia

**Tabela 06: Recursos Humanos**

<b>Função</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Período</b>
Diretor Coreografo	01	2004à2021
Assistentes de Coreografia	02	2008 à 2019
Dançarinos/ Interpretes Criadores	82	2004 à 2021
Iluminadores	05	2004 à 2021
Figurinistas	02	2004 à 2021
Sonoplasta	02	2004 à 2021
Professores	12	2004 à 2021
Estagiários	08	2010 à 2019
Alunos	800	2004 2019
Expositor	01	2010à 2019
Fotografo	05	2004 à 2021
Produtor de Vídeo	02	2004 à 2021
Jornalistas	02	2004 à 2021
Sócio Mídia	03	2019à 2021
Design Gráfico	01	2008 `a2021
Contra Regras	09	2008 à 2019
Camareira	03	2004 à 2019
Maquiador	03	2004 à 2019
Assessor de comunicação	01	2010 à 2021
Cenotécnico	02	2010 à 2013

**Tabela 07:Territórios**

<b>Nome</b>	<b>Quantidade</b>
Cidades	09
Comunidades	42
País	01
Estados	03

**Tabela 08:Esçaos das Atividades**

<b>Nome</b>	<b>Quantidade</b>
Teatros	11
Praças	22
Largos	12
Escolas	27
Parques	04

## Apêndice C

### Questionários para coleta dos dados da Pesquisa

#### Questionário da coleta de dados 01

#### **CONCEPÇÃO DAS OBRAS ARTÍSTICAS DA CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA**

1. Como você percebe o conceito da concepção estética e política da Cia de Dança Robson Correia?

2. É presente o pensamento contínuo na abordagem estética e política nas obras cênicas da Companhia?

3. Você consegue perceber na abordagem cênica e política pensamentos referente ao contexto afro diasporico? Caso sim evidencie esses pensamentos.

4. Como você traduziria esse possível pensamento afro diasporico nas obras cênica da companhia?

5. Existem contradições nas abordagens cênicas e políticas do pensamento afro diasporico na companhia?

6. Fale um pouco da sua vivência na Companhia.

7. O que a abordagem política e estética acrescentaram na sua vida como interprete e cidadão(ã)?

8. Como você se percebeu ao entrar e depois da sua passagem na Cia de Dança Robson Correia?

9. Cite uma das obras que você participou e relacione-a ao pensamento afro diasporico.

10. Qual abordagem da companhia de Dança Robson Correia você pensa que não deve deixar de constar nessa dissertação de mestrado em dança?

### **Questionário da coleta de dados 02**

#### **O CONTEXTO DOS PROJETOS SOCIAIS NA DÉCADA DE 2000 EM**

1. Quando foi fundado e qual foi a missão desse projeto?
2. Qual perfil do público?
3. Como o Projeto vê a ação social através das artes, em especial da Dança?
3. Qual lugar a dança tem na ação desse projeto?
4. A ação estética da dança pode ser considerada metodologia para uma perspectiva educacional para o projeto?
5. O projeto trabalha um pensamento cultural específico? Qual?
6. Como é a abordagem desse pensamento cultural através da dança?
7. Existe uma preparação específica para que os coordenadores e professores possam trabalhar esse pensamento cultural com os alunos?
8. Como os alunos são afetados ou impactados educacionalmente através da dança com esse pensamento cultural?
09. Atualmente em que condições físicas, financeira, materiais e humano encontra-se o projeto?
10. Quantos alunos, professores e estagiários já passam pelo projeto? E a qual impacto geograficamente o projeto tem?

**Questionário da coleta de dados 03****A POLITICA DAS ESTRATEGIAS DE SUSTENTABILIDADE FINANCEIRA**

1. Responda como artista e ex-gestor público. Como você percebeu as políticas públicas para a Dança entre o período de 2000 a 2010?
2. Como você percebe essa política hoje?
3. Fale um pouco sobre a lei orgânica da Cultura do Estado, você acha que está funcionando satisfatoriamente?
- 4.
5. Você acha que a atual gestão cultural do Estado busca estratégias para atender melhor a classe artística?
6. O que você acha da estratégia política de ferramenta Edital Cultural?
7. Qual estratégia de sustentabilidade financeira e física você enquanto artista traça para manter suas produções?
8. Como você percebe financeiramente a Cia de Dança Robson Correia?
9. Qual sua perspectiva das policias publica para a classe da dança futuramente?
- 9.Você acha que todo artista precisa ser gestor?
10. Qual contribuição você gostaria de complementar na pesquisa?

## Apêndice D

### Links das Redes Sociais da Cia de Dança Robson Correia

➤ **Facebook Institucional:**

<https://www.facebook.com/Cia-Robson-Correia-1300008343488180/>

➤ **Site Institucional**

<https://www.ciadedancarobsoncorreia.com.br:>

➤ **Canal Do You tube Institucional:**

[https://www.youtube.com/channel/UC3jnFEIjtQtTfJRmQVF4QgQ?view\\_as=subscriber](https://www.youtube.com/channel/UC3jnFEIjtQtTfJRmQVF4QgQ?view_as=subscriber)

**Instagram Institucional:**

[https://www.instagram.com/cia\\_de\\_danca\\_robson\\_correia/](https://www.instagram.com/cia_de_danca_robson_correia/)

## Apêndice E

### Outras informações para contribuições

➤ **Portfólio da Cia de Dança Robson Correia**

<https://drive.google.com/file/d/1io9NcrCef9bQjdI9SOg-R7hxjNf458B/view?usp=sharing>

**Clipagem da Cia de Dança Robson Correia**

[https://drive.google.com/drive/folders/1FmcVBISB\\_pgER1jObC\\_8zYiJ2bope\\_m9?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1FmcVBISB_pgER1jObC_8zYiJ2bope_m9?usp=sharing)

➤ **Memorial do processo da Pesquisa**

[https://drive.google.com/file/d/1kMZopemP8FS3zPTG00\\_vFc3Ghy5Ka5gk/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1kMZopemP8FS3zPTG00_vFc3Ghy5Ka5gk/view?usp=sharing)