

MILÁGRIMAS EM FLOR DA VIDA: DANÇOVIVÊNCIAS NEGRAS EM TRÊS FUNDAMENTOS AFROJAZZÍSTICOS AO SOM DE ALICE COLTRANE

Aline Serzedello Vilaça¹
Sayonara Pereira²

Resumo: A tese de doutorado *Menino 111 do solo a(o) frente: dançovivências em um estado que extermina a juventude negra* (Vilaça, 2023), a partir da composição solística *Menino 111*, da palestra-performance de mesmo nome e da apreciação, descrição e análise de obras dirigidas e executadas por artistas negras, negros e negres, em resposta ao genocídio da juventude negra, após intenso debate sobre antinegitude, direitos humanos, escravização, liberdade, feminismos negros, corpo negro e jazz, desaguou em seis fundamentos afrojazzísticos que pertencem à estética negra, e sobretudo, à possibilidade metodológica de fazer artístico afrológico, a saber: i. Ancestralidade negra (africano-diaspórica); ii. Corporalidades; iii. Asê; iv. Improvisar; v. Aprendizagens com Movimento Negro; vi. Com-viver (Pesquisa de Campo). Tais fundamentos foram partilhados visualmente em um organograma apelidado de *Flor da Vida*. No presente artigo, ancestralidade, corporalidades e Asê são apresentados para compartilhar um pouco do que é a cena *MilÁgrimas e/ou Com Olhos d'Água*.

Palavras-chave: Ancestralidade Negra; Corporalidade; Asê (axé).

¹ Professora doutora no Curso de Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Doutora em Artes pelo PPGAC-ECA-USP/SP. E-mail: aline.vilaca@uems.br Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1365305407750338>

² Professora Livre Docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pós-doutora pela Freie Universität Berlin e pela Universidade Estadual de Campinas, onde também realizou seu doutorado em Dança. Coordenadora do grupo de pesquisa LAPETT (Laboratório de pesquisa e estudos em *tanz-theatralidades* - Eca/USP). E-mail: sayopessen@gmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8759788376714763>

MILÁGRIMAS (A THOUSAND TEARS) OF THE FLOWER OF LIFE: DANÇO VIVÊNCIAS (DANCING BLACK EXPERIENCES) IN THREE AFRO-JAZZISTIC FUNDAMENTALS TO THE SOUND OF ALICE COLTRANE

Abstract: The doctoral thesis *Menino 111 (boy 111) from the dance solo to a black war front: 'danço vivências' in a State that exterminates Black youth* (Vilaça, 2023), based on the dance choreography *Menino 111*, the lecture-performance by the same name and the appreciation, description, and analysis of works directed and performed by Black artists in response to the genocide of Black youth, after intense debate about anti-blackness, human rights, slavery, freedom, Black feminisms, Black body and jazz, it resulted in six afrojazz foundations that belong to black aesthetics, and above all, the methodological possibility of making Afrological art, namely: i. Black ancestry (African-diasporic); ii. Corporalitura (body and orality); iii. Asè; iv. Improvise; v. Learning from the Black Movement; and vi. Field Research. These fundamentals were shared visually in an organizational chart nicknamed Flower of Life. In this article, Black Ancestry (Ancestralidade), Corporalitura and Asè are presented to share a little of what the MilÁgrimas and/or *Com Olhos d'Água* scene is.

KEYWORDS: Black Ancestry; Corporalitura (body and orality); Asè (axé).

Insubmissas lágrimas: do que principia³

I am troubling jazz, interrogating it as a concept and asking jazz not only to reference sound, improvisation, and immediacy **but also to evoke spirit.** (Jones, 2015, p. xii; grifo nosso)

Figura 1 - Cena *MiLágrimas*, Rio Claro/SP, 2022. Intérprete: Aline SerzeVilaça



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Luís Evo

Não,
a água não escorre
entre os dedos,
tenho as mãos em concha
e no côncavo de minhas palavras
meia gota me basta⁴
(Evaristo, 2011, p. 59)

MiLágrimas e/ou Com Olhos d'Água é o título da última cena da composição solística “*Menino 111*” (2016), executada ao som da jazzísta Alice Coltrane e

³ O presente artigo traz discussões e trechos contidos na tese de doutorado intitulada *Menino 111 do solo a(o) frente: dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra*, ECA/USP, 2023. E dados levantados durante estágio no formato doutorado sanduíche realizado na Universidade da Califórnia, em Riverside, com financiamento do edital USP CAPES-Print. A noção de ‘dançovivência’ que faz referência ao conceito de escrevivência, de Conceição Evaristo (2011), pode ser apreciada com profundidade na tese citada.

⁴ Poema *Meia lágrima*, de Conceição Evaristo (Evaristo, 2011, p. 59; grifos nossos).

coreograficamente inspirada na bailarina e coreógrafa estadunidense Katherine Dunham e no coreógrafo e bailarino Alvin Ailey. *MiLágrimas* faz referência e reverencia a canção-poema de Itamar Assumpção e Alice Ruiz (1993), que ensina/condena ou revela a premunição de que “a cada mil lágrimas sai um milagre” (Ruiz, 2003, n.p.). E, sem decidir ou encerrar em um título/limite a cena, também, carrega o nome *Com Olhos d’Água*, fazendo referência e igualmente com o tronco reclinado para frente reverenciando o livro de contos da Dra. Conceição Evaristo, intitulado *Olhos d’água* (2014).

O escopo corpográfico busca linhas técnicas da Dança Moderna Negra estadunidense, acentos e base da negrAtitude jazzista e enraizamento dos saberes em corpo e ancestralidade herdados dos estudos da Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos. A sonoridade afrofuturista, simbólica, envolta de religiosidade e religare proposta por Alice Coltrane, corrobora com o momento ritualístico de despedida, ascensão, transcendência, saudade e sobreposição de tempos/dimensões propostos no final do solo.

Acompanhando os passos de Omi Osun Joni Jones (2015), Inaicyrá Falcão dos Santos(2008), Leda Martins(2000; 2021), Conceição Evaristo (2011; 2014), JazzcomJazz (Vilaça, 2016), João Vargas (2017), Tiganá Santana Santos (2019), Muniz Sodré (2014), Eduardo David Oliveira (2006; 2009; 2017), Katherine Dunham (1979), desaguando nas possibilidades conceituais e, acima de tudo, método-pedagógicos e agregadores, no sentido da “cosmopercepção”⁵ negra de expansão, atingimos a proposição da dançovivência negra densificada por elementos como: i. Ancestralidade africano-diaspórica; ii. Corporalidades; iii. Asè; iv. Improvisar; v. Aprendizagens com Movimento Negro; vi. Pesquisa de Campo e, vii. Amor, enquanto fundamentos e energia vital criativa.

Neste artigo, nos concentraremos em reflexões propostas em três pétalas, a saber: i. Ancestralidade negra; ii. Corporalidades e, iii. Asè. As pétalas pertencem à *Flower of Life*, a *Flor da Vida*, organograma ou forma geométrica do antigo Kemet, mas encontrado em diversas culturas/comunidades. Além de aparecer em várias

⁵ Conceito cunhado pela profa. Dra. Oyèrónké Oyěwùmí.

formas da natureza, até mesmo para nós do sul global apresenta a disposição imagético-visual da flor do abacate.

Convido que façamos uma conexão com o orixá Nanã, cuja sabedoria e arquétipo são requisitados pela personagem *Mãe 111* que protagoniza uma história de milhares de mães que carregam em si a ausente presença e/ou presença da ausência de seus amados(as/es) filhos, filhas e filhas. Revisitando Juliana Oliveira (2019), Prandi (2001) e Isabela Queiroz (2019), aprendemos que a honrosa e sábia senhora dos mangues, o orixá feminino Nanã é:

[...] guardiã do saber ancestral. Por ser o início e fim, que não é um vazio, mas um retorno para gerar mais vida, representa o acúmulo do saber na matéria, as tradições e a memória de todos aqueles que já existiram, numa cadeia contínua, como os nutrientes que decantam no fundo dos mangues. Nanã nos lembra dos domínios sobre os quais as mulheres têm primazia, e onde homens não são admitidos. (Oliveira, *et al*, 2019, p. 09)

Longa saia em tons de roxo, marrom, roxo beterraba, lilás, vermelho. Cós enfatizando cintura alta desaguando em vultuosa saia com raio tecido com metros suficientes para rodopiar, esvoaçar, voar feito Judith Jamison no memorável solo “*Cry*” (1971), coreografado por Alvin Ailey, em homenagem à sua mãe Lula Elizabeth Cliff Ailey Cooper e a todas as mulheres negras.

Jennifer Dunning, biógrafa de Ailey, no livro intitulado *Alvin Ailey: a life in Dance* (1996) nos fornece alguns detalhes da obra:

Danced to impassioned popular and gospel music by Alice Coltrane, Laura Nyro and the Voices of East Harlem, the solo was a gift for Jamison, so idiosyncratic and so difficult to choreograph for – and for Alvin’s mother. Dedicated to “all black women everywhere – especially our mothers,” the three-part solo took Jamison from oppressive drudgery to emotional anguish and finally to wrenching joy in sixteen exhausting minutes. (Dunning, 1996, p. 271)⁶

⁶ Tradução nossa: “Dançado ao som de música popular e gospel apaixonada por Alice Coltrane, Laura Nyro e os Voices of East Harlem, o solo foi um presente para Jamison, tão idiossincrático e tão difícil de coreografar para – e para a mãe de Alvin. Dedicado a “todas as mulheres negras de todos os lugares – especialmente às nossas mães”, o solo de três partes levou Jamison do trabalho penoso e opressivo à angústia emocional e, finalmente, à alegria angustiante em dezesseis minutos exaustivos” (Dunning, 1996, p. 271).

Diversas bailarinas dançaram *Cry*, como Consuelo Atlas, Donna Wood e, mais recentemente, Constance Stamatiou. Mas Ailey era categórico ao determinar que bailarinas brancas não poderiam dançá-lo (Dunning, 1996, p. 271). Durante a composição da coreografia em rápidas e desesperadas seis semanas, Ailey não detalhou ou apresentou o tema, tampouco a quem a obra era dedicada, apenas nas remontagens o autor começou a partilhar suas reflexões grafadas nos movimentos virtuosamente executados pela primeira vez, por Judith Jamison.

He was haunted by the image of a person carrying a heavy body that lay crosswise on her outstretched arms, an image that was buried in dances that included the Wade in the Water section of Revelations and surfaced again in Cry. He saw the woman in Cry as a slave on the auction block in another moment in the solo, but a slave who knew herself to be beyond price. When she washed the floor, she was actually wiping up blood. And a desire to become clean was the motivation for one walking sequence in the piece. (Dunning, 1996, p. 272)⁷

Em entrevista concedida à Maribel Portinari (1985, p. 20), no Rio de Janeiro, em 1978, durante a turnê da *Alvin Ailey American Dance Theatre* no Brasil, Ailey afirmou que ao fundar sua companhia o que queria “era cultivar as nossas raízes africanas, expressar a alma dos negros, e tinha como modelo Katherine Dunham”. É notório que em meio à apurada técnica moderna jazzista dançante e ao som de *spirituals* e a difusa, cósmica e misteriosa sonoridade do jazz espiritualista de Alice Coltrane, a intérprete de *Cry*, Ms. Judith Jamison o auxiliou a evidenciar as raízes africanas e expressar a dolorida e potente alma negrodiaspórica.

Ao escrever *Dancing Spirit: an autobiography* (1993), Judith Jamison partilha:

Exactly where the woman is going through the ballet's three sections was never explained to me by Alvin. In my interpretation, she represented those women before her who came from the hardships of slavery, through the pain of losing loved ones, through overcoming extraordinary depressions and tribulations. Coming out

⁷ Tradução nossa: “Assombrado pela imagem de uma pessoa carregando um corpo pesado deitado transversalmente sobre os braços estendidos, uma imagem que foi enterrada em danças que incluíam a seção Wade in the Water de Revelations e voltou à tona em Cry. Ele viu a mulher em Cry como uma escrava no leilão em outro momento do solo, mas uma escrava que sabia que não tinha preço. Quando ela lavou o chão, ela estava na verdade limpando sangue. E o desejo de ficar limpo foi a motivação para uma sequência de caminhada na peça (Dunning, 1996, p. 272).

of a world of pain and trouble, she has found her way-and triumphed.
(Jamison, 1993, n.p.)⁸

A etérea personagem de *Com Olhos d'Água e/ou MiLágrimas*, coreograficamente inspirada no Moderno Jazz Dança do solo *Cry*, anteriormente mencionado, também carrega e articula inspirações resultantes do Asè de Nanã. No entanto, diferente dos gestos, movimentos, trejeitos da senhora da lama que tudo inicia que caracterizam e/ou representam senhoridade, *Mãe 111* leva para cena a investigação metafórica e sensível-simbólica, lança-se em mergulho vigoroso e suave na intensa energia, potência e força que nos é permitido e alcançável acerca daquela que muito sabe com relação a vida e a morte, Nanã, a avó no belo panteão de orixás.

Figuras 3 e 4 - Cena *MiLágrimas*, Rio Claro, 2021. Intérprete: Aline SerzeVilaça



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Isadora Torres

Senhora da Vida, orixá, divindade do Asè a quem é permitido ter contato com a lama primordial. Senhora da morte cujo título atribui à sua materialidade imaterial

⁸ Trecho de Judith Jamison sobre o solo *Cry* (Ailey, 1971). Disponível em: <https://www.alvinailey.org/performances/repertory/cry> Acesso em: 25 de set. 2024.

a possibilidade de contato com a dissolução do corpo físico na terra, o contato cuidadoso com quem desencarna.

Os filhos de Nanã lidam com morte, transmutação de energias, transição, cura e, também, nascimento. Não existe criação, expansão, crescimento sem um retorno, recolhimento e processo de transformação. É preciso descer ao fundo do lago para saber com profundidade e renovar a vida, sair da inflamação, se deixar tocar pelas feridas para aprender a cura, silenciar, ouvir, reconhecer a miséria, a dor. Vida e morte andam juntas. A relação de Nanã e Omolu pode nos remeter às histórias de mulheres-mães que, por diversos motivos, experimentam um sofrimento e não podem ou não desejam cuidar dos filhos gerados. (Oliveira, *et al*, 2019, p. 10)

É esvoaçando, girando, dançando na velocidade pressa, velocidade desespero imperativo em materialidade utópica de quem quer voar que mudanças simbólicas vão ocorrendo. É rodopiando, espiralando girando, esvoaçando, criando vida, inspiração, arte no instante do danç(ar) que são entrelaçadas às súplicas da personagem Mãe 111 à Nanã, conectando-a à mãe dos nove, Yansan. Dessa forma, no solo *Menino 111*, a personagem Mãe 111 que clama desesperada por Yansan vai se transformando, transmutando na etérea personagem esvoaçante que aparece em *Com olhos D'Água* (ou *MiLágrimas*). Procurando em movimentos expansivos, velozes, entregues, vorazes o que este orixá Yansan tem a nos ensinar acerca do retorno à massa de origem apreendendo com Nanã.

Figura 5 - Cena *MiLágrimas*. MMBoxe, Rio Claro/SP, 2022. Intérprete: Aline SerzeVilaça



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Luís Evo

Assim, como nos informa um itan responsável por narrativas protagonizadas pela senhora dos ventos, Yansan:

Ainda, dançando com Obaluaê, faz as vestes de palha do orixá, da peste e de sua cura, levantarem e venta até que suas feridas pipoquem no ar, recebendo dele, como agradecimento, poder sobre os eguns, os espíritos dos mortos, a quem conduz para o Orum – o Céu - enquanto o próprio Obaluaê como o Senhor da Terra, continua recebendo os corpos. (Prandi, 2001, p. 308, *apud* Oliveira, 2019, p. 15)

Em uma dança de forte energia, volúpia, volume, vibração e entrega, Obaluaê que nunca era visto completamente é admirado por Yansan que reconhece sua beleza/valor, e por assim o ser, sua ética, reconhecendo sobretudo, seu poder.

Mãe 111 exige da composição coreográfica e metafórico-simbólica a presença do Asè das damas senhoras da Irmandade da Boa Morte⁹, de Omolu, Obaluaiê, Yansan e Nanã. Vale acrescentar que:

No imaginário da Boa Morte, formada por africanas na Bahia, boa morte passou a ser a forma de vida de seus ancestrais míticos, tendo como atributo o orixá feminino Nanã Buruku, o responsável pela transição do corpo material para o outro mundo, e outros orixás relacionados à morte. Mas também os outros deuses do panteão africano relacionados ao nascimento. (Nascimento, 1999, p. 9)

Assim, entrelaço as inspirações da cena final de *Menino 111*. Cena que através de digna ikupolítica cuida e se despede com amor, afeto e tempo do território-corpo (do menino Kayodê¹⁰) daquele filho, filha, filhe que fizera (ou não) a passagem. Momento de benzer, cuidar, ritualizar coletivamente com o perfumado Asè preenchido por notas de Lavanda e belíssimas Angélicas¹¹ em seu florescer (flor-ser).

Cabe uma nota técnica e política, mesmo recorrendo (as personagens e a intérprete-criadora) com desespero, devoção e ousadia aos mistérios do

⁹ A Irmandade da Boa Morte, assim como a Festa da Boa Morte e o Embalo d'Ajuda são instituições e manifestações populares negras do Recôncavo Baiano, mais precisamente de Cachoeira/BA que não inspiração para a pesquisa e onde foram realizadas pesquisas de campo.

¹⁰ Kayode Elekô Brasil menino negro personagem do solo *Menino 111* que supostamente está desaparecido.

¹¹ Angélicas – alusão as flores de mesmo nome utilizadas por irmandades negras no recôncavo baiano.

Candomblé, não buscamos nos aproximar dos saberes seculares do Axexê¹². No entanto, última cena de *Menino 111*, a aqui partilhada, *MiLágrimas e/ou Com Olhos d'Água* evoca-se o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, o que é sabido e o que é mistério, e tudo mais que faça descanso ou desassossego na interseção. Evoca-se, inclusive a “[...] tradição africana de que os mortos devem levar à sepultura oferendas propiciatórias, participando do banquete festivo de despedida dos vivos” (Reis, 1991, p. 160).

Giros, estado outro de consciência, respiração pulsante, olhar atento, presença presente sendo exigida a cada instante, são elementos de construção de tónus e corpo que buscam transbordar uma saudade ancestral. Saudade do que não vivi, não vivemos, mas nos fornece oxigênio para dançar. Respirar. Como diria o filósofo Luis Santos (2014, p. 23), “a saudade da ancestralidade africana é o sentimento de ter sido arrancado de sua terra e dos seus pelo discurso da razão e da fé moderna. É uma saudade guerreira prene de luta, pelo fato de ter sido arrancado de sua terra e ter que se reinventar em terras alheias”.

A relação fluida entre tradição, rito, memória é intrínseca neste dançar e, é indissociável em um movimento dinâmico e teórico-prático-metodológico de construção est-ética negrorreferenciada. Importante evidenciar que os passos criativo-metodológicos podem ser lidos e encontrados nas pesquisas da bailarina e cantora Dra. Inacyra Falcão dos Santos:

Pretende-se, a princípio, a procura pela essência, pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, num segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições. Momento este que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. É o momento que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas. (Santos, Inacyra, 2008, p. 01)

Imagens de viver-morrer, renascer ancestral, in-corp-orar Orixá, renascer energia, vibração, sonho, giros em um múltiplo coreografado passo etéreo de ser e

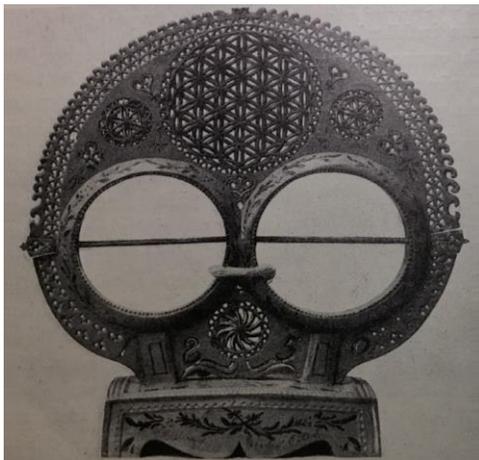
¹² Axexê – “[...] é ritualmente especificada pela palavra axexê, a cerimônia em que, por ocasião da morte de um membro da comunidade, são reverenciados os ancestrais, a origem das linhagens” (Sodré, 2017, p. 210).

significar Asê. Imagens que nos fazem espiralar tempo, permanecer espaço, reconstituir territórios-corpo e lutar.

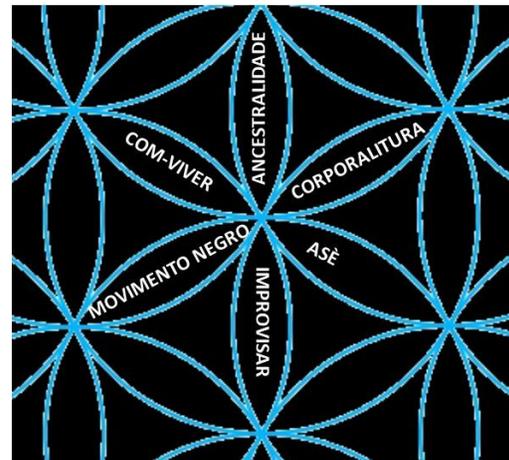
Pétalas

“sobre a vida”

Figura 7 e 8 - Artefato do continente africano com representações da *Flower of Life*. Organograma de Dançovivências Negras, em *Flor da Vida*



Fonte: (MANNINEM, 2016)



Fonte: desenho da autora

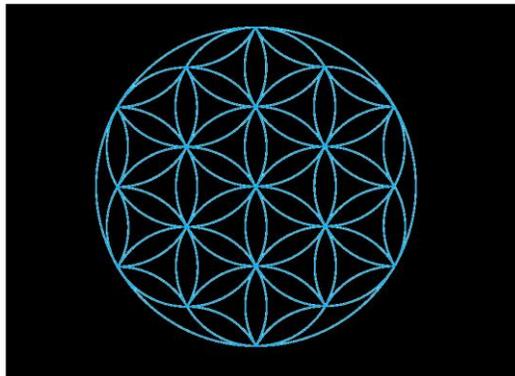
Marko Manninem, autor de *Creative power of the Flower of Life* (2016), busca entender os significados da *Flower of Life*, símbolo presente em diversas comunidades ao longo da História desde a Idade (Era) do Bronze (3.300 a.E.C. até 1.200 a.E.C.)¹³. Para acompanhar suas reflexões e descobertas, Marko acredita que além de conhecimentos básicos sobre geometria, matemática e história do oriente, o(a) leitora deve igualmente se aproximar de conhecimentos básicos de Artes Visuais e estudos comparativos da religião. Confrontando com um símbolo que atravessou eras e com escasso material escrito, o autor problematiza que mesmo se tivéssemos um arcabouço acerca do que as mais diversas comunidades ao longo do tempo disseram sobre a *Flower of Life*, ainda assim “*There are always verification and interpretation layers to Walk Through*” (Manninem, 2016, p. 77). E

¹³ A.E.C.: Antes da Era Comum.

completa: “*Widening methodology of this research by applying hermeneutics and subjective interpretations based on the understanding of the geometry of the FOL, tracing the etymology of words, and examining the mythology around the symbol, we can conclude much more*” (Ibidem)¹⁴.

Metodologicamente, Marko recorreu à investigação quanti-qualitativa das ocorrências do símbolo ao longo da história, se ateu a fatos em detrimento de especulações demasiadas, mas ao mesmo tempo valorizou interpretações simbólicas para além do mecânico exercício de catalogar e descrever.

Figura 9 - Flor da Vida Kemética



Fonte: (MANNIEM, 2016, p. 82)

A Figura 9 apresenta a *Flower Of Life* encontrada em caixas cósmicas do Egito Antigo que datam aproximadamente de 1500 anos antes da era comum (Manniem, 2016).

Drunvalo Melchizedek (2000, p. 05), no volume I do livro *The ancient secret of the flower of life*, em busca por conhecer, mais do que desvelar, os segredos contidos na simbólica Flor da Vida, mesmo em constante movimento e meditação acerca das geometrias sagradas que envolvem os segredos da Flor, o autor escreve

¹⁴ Tradução nossa: “Há sempre camadas de verificação e interpretação para percorrer”. E completa: “Ampliando a metodologia desta pesquisa aplicando hermenêutica e interpretações subjetivas baseadas na compreensão da geometria da Flor da Vida, traçando a etimologia das palavras e examinando a mitologia em torno do símbolo, podemos concluir muito mais” (Manniem, 2016, p. 77).

e publica em seu trabalho absorto pela premissa: “*We are much more than we know. We have forgotten*”.¹⁵

Sem nos demorar nos estudos dos dois esotéricos autores citados, intento apenas situar o campo das discussões relativas a este misterioso organograma multidimensional inspirado na natureza botânica-flor e na natureza anatômica-humana, pois tal representação passou a ser uma possível demonstração visual e de complexidade geométrica-metafórica a qual, supostamente, coincide com o fugaz e sensível momento da palestra-performance¹⁶ *Menino 111*, sob a perspectiva incorporada da pesquisadora Brianna Simmons que participou da performance realizada na Universidade da Califórnia em Riverside, no segundo semestre de 2022.

Ancestralidade africano-diaspórica

Em aproximação dialógica e afetuosa com os textos do Dr. Eduardo David Oliveira (2009) e Dr. Luis Santos (2014), venho construindo a uma década a dinâmica compreensão que a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo, sendo compreendida como fundamento para as comunidades do Candomblé e outras religiões de matriz africana. Assim como, em dado momento histórico os Movimentos Negros passaram a entender a ancestralidade negra-africana-diaspórica como signo de resistência, RE-existência e pertencimento coletivo.

Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais

¹⁵ Tradução nossa: “Nós somos muito mais do que sabemos. Esquecemos disso” (Melchizedek, 2000, p. 05pdf).

¹⁶ Trata-se do solo *Menino 111* reorganizado na estrutura aberta e colaborativa de palestra-performance, seguido de debate com o público.

capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (Oliveira, 2009, p. 04)

Dessa maneira é importante saudar a ancestralidade considerando sua força analítica e epistêmica, ou seja, saudamos sua energia vital e respeitosa passamos analisar o mundo a partir de suas potentes formas de construção de conhecimento. Considerando sua configuração epistêmica como configuração de construção de saberes a partir de territórios africanos-diaspóricos. E acrescento a crença de que a Ancestralidade africano-diaspórica também tem papel central, por ser **força vital** na concepção ontológica dos seus, meus e nossos, negras, negros e negres dispersos pelo planeta (Vilaça, 2020, p. 62).

Conectando passado-presente-futuridade. Conectando viventes e aqueles que já passagem fizeram. O filósofo Eduardo Oliveira nos auxilia na compreensão do conceito de força vital na filosofia Bantu.

Essa hierarquia privilegia uma relação com os antepassados e com os ancestrais – que são aqueles que multiplicam a força vital. E, ao atentar para a lógica da ancestralidade que perpassa a organização social-ontológica dos bantos, vê-se que aquele que se integra ao ciclo ancestral recebe dali sua força e, somente aí, pode dinamizá-la e aumentá-la. (Oliveira, 2009, p. 09)

Professor Dr. Tiganá Santana Santos (2019, p. 154) nos explica que “a ancestralidade não é algo pretérito, encerrado num passado com marcos temporais definitivos”. Tiganá Santana, cantor, compositor e pesquisador na área de estudos africanos e da tradução, adentrando com cuidado e profundidade nos estudos das cosmologias africanas dos bantu-kongo à luz das reflexões do filósofo do antigo Zaire (atual República Democrática do Congo) Bunseki Fu-Kiau, completa afirmando que a ancestralidade: “é sempre atualizada por uma ideia de origem, à qual se deve referir um(a) *mukongo* (pessoa *kongo*), uma vez dado o sentido (necessariamente, coletivo) a sua própria vida” (Santos, 2019, p. 154). Nota-se o caráter fundamentalmente dinâmico do conceito e radicalmente associado a pessoa como potência coletiva, resultado de muitas pessoas.

O que nos remete ao pensamento ou paradigma das tradições bambara citado por Hampâté Bâ (2010, p. 184, *apud* Ki-Zerbo, 2010) escritor do Mali, em *A Tradição Viva*, capítulo 8 do importante livro *História Geral da África I: metodologia*

e *pré-história da África* (2010), organizado pelo também pesquisador Joseph Ki-Zerbo e publicado pela UNESCO, no qual afirma-se: “as pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa”.

A origem é ancestral. O ancestral é bússola e como diz Leda Maria Martins (1997) é energia que revitaliza o presente. O ancestral tem sua origem no grande continente africano, com isso: “A ancestralidade, nesses termos no diálogo com a geocultura, é compreendida como uma categoria feita da terra. Ela pode ser entendida como trajetória, pois traz os resíduos dos territórios de lutas e ação de justiças dos povos ameríndios e africanos” (Santos, 2014, p. 80).

Considera-se, portanto, que somos múltiplos. Somos frações de nossos ancestrais e, nosso devir é terra, é múltiplo, é ancestral. Expandindo *ad infinitum*, no exercício de complementar mais um pouquinho o conceito, é oportuno ressaltar que para a mestra congadeira, Sá Rainha, Dra. Leda Martins:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. (Martins, 2021, p. 23)

No tocante a apreensão do sujeito e do cosmos, é interessante pensarmos que de tão originário/antiga é a ancestralidade africana sua conexão com a cosmologia da humanidade é dado e mistério. Dado científico, comprovável, verificável e incontestável, e mesmo sendo mistério e/ou fundamento para os de dentro da porteira¹⁷, faz de nós partícipes deste cosmos que nos habita em porções de ancestralidade.

O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. Nos cantos-imagens, nas imagens-canto, na dança, nas pinturas e grafias corporais são eles que ainda de nós se recordam e mantêm a permanência desejada. (Martins, 2021, p. 213)

¹⁷ Referência à expressão “da porteira para dentro, da porteira para fora”, de Mãe Senhora e divulgada pela Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos, e por nós, encarada como fundamento de pesquisa em Danças Negras Brasileiras.

Ancestralidade é origem, é cosmos, é natureza¹⁸.

Asè

A conexão com as religiões de matriz africana, Candomblé e Umbanda, materializadas na presença etérea, imaterial, misteriosa e (in)visível dos orixás, inkisis, eguns e voduns, não são apenas exigência de Mãe 111. Mas esteve presente em vários dos trabalhos e no fazer dos(as/es) artistas citados.

Segundo Dra. Jurema Werneck (*In*: Evaristo, 2016, p. 14) a escritora Conceição Evaristo, uma das pesquisadoras sustentáculos do arcabouço teórico est-ético da pesquisa, no livro *Olhos D'Água*, “era Oxum, às portas da casa de Oxalá, amaldiçoando a pobreza e a injustiça que recaía sobre as mulheres. E crescendo em força e poder, transformando-se na dona de toda a riqueza...”. Conceição para Jurema, era a própria Oxum, ou seja, sua literatura era potência mítica-ancestral que transformou tudo que fora sangrado a cada letra em riqueza poética, em natureza abundante, em águas caudalosas seja dos rios, seja das lágrimas, em ancestralidade. SANKOFA. Retorno.

Sentindo/observando os mistérios que desconheço neste fazer corporal afrológico me deixo ser conduzida pela intuição, protegida pela espiritualidade e redimensionada em orientação e força vital fornecida pelo Asè.

Asè que recebo, Asè que partilho.

O que por falta de consciência atrelada ao corpo, à experiência corpórea de fazer parte do Asè, chamamos de ‘mistério’ e/ou ‘segredo’. Neste tocante, poderíamos propor, ponderar, analisar e questionar junto de professor Sodré, que pergunta e responde:

¹⁸ “Ancestralidade para mim é tudo que vem antes de mim. Então, a natureza é minha ancestralidade [...] A natureza não foi o homem que fez. O homem veio depois de toda natureza criada [...]. A minha ancestralidade é toda natureza que foi criada pela primeira semente viva que iniciou esse mundo [...] Minha ancestralidade é a natureza” (Pinto, 2017, n.p., *apud* Oliveira, 2023, p. 05).

Mas o que acontece, por exemplo, na dança negra, de origem africana, em sua originariedade? Primeiramente, a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe realmente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa — todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos —, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se autonomizam, passando a independender daquele que ocupa individualmente o espaço. (Sodré, 2014, p. 17)

Neste sentir. Neste sentido, o Asè, inclusive, garante que a comunidade, o front, estejam comigo no meu/nosso corpo. Muniz Sodré ao debater a outra “configuração simbólica” que habita a liturgia das religiões de matriz africana afirma que: “Na cosmovisão desses cultos, colocam-se em primeiro plano o reconhecimento do aqui e agora da existência, as relações interpessoais concretas, a experiência simbólica do mundo, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real” (Sodré, 2014, p. 15).

A “experiência simbólica do mundo” pode ser modificada pelo “o poder afetivo das palavras e ações”, assim, Asè, é uma palavra-ação com potência do contínuo exercício de “realização das coisas”. E, mesmo diante de infindas adversidades e violências que relacionadas ao domínio da antinegitude¹⁹ como oxigênio que opera o fazer morrer da população negra, há o compromisso com a “alegria frente ao real”.

Na cosmovisão afro, é o espaço litúrgico que cria os saberes da festa, isto é, os cânticos, os toques percussivos, os gestos e os passos coreográficos de base. Dessa organização rítmica e gestual origina-se uma matriz corporal, que se desterritorializa e viaja, acionada pela alegria. (Sodré, 2014, p. 18)

Ainda no terreno da referência direta às religiões, gostaria de lembrar que Sodré (2014, p. 15) acrescenta que tais religiões “[...] atestam e continuamente confirmam a presença na História nacional de um complexo paradigma civilizatório, diferencialmente distante do paradigma europeu, centrado nos poderes da organização capitalista e da racionalidade sígnica.”

¹⁹ Na tese que subsidia o presente artigo, o conceito de Antinegitude é discutido e apresentado a partir de leituras de autores e autoras como: Dr. João Costa Vargas, Dra. Ana Flauzina, Dr. Frank Wilderson III, Dr. Jaime Alves, Dra. Jurema Werneck, dentre outras.

Para além da institucionalizada, religião, é profícuo pontuar o que Dr. Eduardo Oliveira nos ensina sobre as cosmopercepções distintas territorializadas no continente africano, nas quais a existência é tomada como vibração, energia e emanção:

A pequena semente é ao mesmo tempo a menor parte do universo e o universo inteiro posto que se alastra por todo o planeta, germinando-o. Diferentemente das metafísicas que concebem o Ser como uma mônada, seja ela estática ou dialética, os Dogon entendem que o que anima a existência é uma *vibração*. Já os Bantos – cf. Pe. Altuna – concebem a Força Vital como a energia que anima o mundo. Se isto é uma verdade no sul da África, o é também na África Setentrional (por exemplo, entre os Dogon). Pensa-se a existência a partir de uma vibração, da energia e da emanção. A fonte dessa metafísica que é mais uma infra-física nos permitirá elencar um princípio fundamental da Forma Cultural Africana, a saber: *O Princípio da Emanção*. (Oliveira, 2017, p. 5-6)

Neste sentido, o autor segue tecendo reflexões que compreendem que “o homem é síntese do processo de germinação da semente”, e com isso, essa alegria e potência da palavra-ação, *Asè*, dançam em nossos corpos com *vibração*. Contudo, emanção e vibração fundamentam para que a comunicabilidade de nossa ancestralidade aconteça.

Tal emanção é associada com sua potência em cada corpo e principalmente no coletivo. Como diria Sodré (2017, p. 134): “Axé, entretanto, é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas também ao mesmo tempo pré-individual e impessoal. Há o axé dos deuses, dos elementos naturais, dos indivíduos vivos e dos ancestrais, portanto, há um múltiplo de intensidades que se organizam no campo da comunicação de um *comum*.”

Rowland Abiodun, pesquisador nigeriano de história da arte, no artigo *Understanding Yoruba Art and Aesthetics: the concept of Ase* (1994), nos presenteia com algumas explicações, descrições que caminham junto do sentir, do sentido. O objetivo de Abiodun ao adentrar o universo simbólico Yorubá segundo ele, era:

My inquiry focuses on the concept of ase, an enigmatic and affective phenomenon in Yoruba art and culture, the creative power in the verbal and visual arts. We will consider the compelling aesthetic presence which results from the combination of artistic components

purposely selected and designed to evoke ase in a thing or subject. (Abiodun, 1994, p. 71)²⁰

Afirmando quão intrigante o conceito de Ase ainda é dentre acadêmicos que se debruçam sobre a cultura Yorubá, Abiodun explicita o caráter fundamental em meio ao discurso “*religio-aesthetic*” (estético-religioso) no Brasil, Caribe e nos Estados Unidos da América. Ciente da multifaceta natureza do conceito-energia, o autor pontua a importância da ampliação e adesão do conceito-noção-termo, Asè, inclusive, no movimento (intelectual, teórico-prático, ativista) Pan-africanista.

Abiodun (1994, p. 71) nos lembra que para o povo Fon, ascendentes do antigo reino de Daomé há duas noções vinculadas ao conceito de Ase, a primeira relativa aos aspectos metafísicos e divinos, e a segunda, vinculada às dimensões políticas e sociais. O autor cita a presença explícita do Asè nos terreiros brasileiros, por exemplo: *Ile Ase Opo Afonja* (Salvador), *Ile Ase Omiojuaro* (Rio de Janeiro). Além da importância do Asè enquanto motivação da Santeria, em Cuba. E as formas implícitas que o Asè atua nos Estados Unidos. E, acrescenta (1994, p. 71) que a variedade de maneiras como o Asè é utilizado: “[...] *to describe sacred places, modes of worship, and frequently artifacts in Africa and the New World, we must acknowledge that it is the most important religio-aesthetic phenomenon to survive transatlantic slavery almost intact*”.²¹

No que se refere ao território Yorubá no continente africano, Abiodun (1994, p. 72) pondera que dependendo do contexto a palavra Asè pode ser traduzida e/ou entendida como poder, autoridade, comando, força vital presente em todas as coisas animadas ou inanimadas.

Omi Osun Joni L. Jones (2015, p. 21), enaltece, nutre e reforça nosso debate: “*Àṣẹ (the power and authority to make things happen)*”, e o faz com uma escrita

²⁰ “A minha investigação centra-se no conceito de ase, um fenómeno enigmático e afetivo na arte e cultura iorubá, o poder criativo nas artes verbais e visuais. Consideraremos a presença estética convincente que resulta da combinação de componentes artísticos propositadamente seleccionados e concebidos para evocar ase em algo ou em alguém” (Abiodun, 1994, p. 71; trad. nossa).

²¹ Trad. Nossa: “[...] para descrever locais sagrados, modos de culto e, frequentemente, artefatos em África e no Novo Mundo, devemos reconhecer que é o fenómeno estético-religioso mais importante que sobreviveu quase intacto à escravatura transatlântica” (Abiodun, 1994, p. 71).

envolta por sensibilidade, devoção e paixão pelo Jazz. Advogando inclusive pela noção básica de que o Asè é constituinte do Jazz. E autora acrescenta:

Àsè is the Yoruba concept for life force; it is the energy that pervades all things, and the authority to make things happen. Àsè is the force that unifies all persons and things into symbiotic relationships. When the àsè of one is depleted, others are required to replenish it; in this way we have a deep and abiding responsibility to one another and to all living beings—animal, plant, mineral.²² (Jones, 2015, p. 200)

Dialogando, inclusive, com o que vimos em Oliveira, Santos e Makota Valdina Pinto acerca da ancestralidade, aparece em Jones a natureza da imperatividade da troca simbiótica do Asè, a responsabilidade com a natureza e, como vimos com Sodrè, a necessidade de haver reciprocidade no falar e receber tal palavra-ação.

Segundo Sodrè, o ideal não seria chamar de poder para animar o mundo, mas de desejo, onde esta categoria analítico-sensível estaria vinculada à ideia de desfrutar, de gozo e realização. Assim, Muniz (2017, p. 133) afirma: “A palavra axé dá conta de força e ação, qualidade e estado do corpo e suas faculdades de realização. Axé é na verdade um potencial de realização ou de não realização, apoiado no corpo”.

Figura 11 - Cena *MiLágrimas e/ou Com Olhos d'Água*, Rio Claro, 2022



²² Trad. nossa.” Àsè é o conceito iorubá para força vital; é a energia que permeia todas as coisas e a autoridade para fazer as coisas acontecerem. Àsè é a força que unifica todas as pessoas e coisas em relações simbióticas. Quando o àsè de um se esgota, outros são obrigados a reabastecê-lo; desta forma, temos uma responsabilidade profunda e permanente uns com os outros e com todos os seres vivos – animais, plantas, minerais” (Jones, 2015, p. 200).

Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Luis Evo

Dança, corpo em movência no tempo-espaço passado-presente-futuridade. Dança inscrita no corpo, mostram as modulações da existência, transbordam as vibrações vitais do Asè.

Corporalitura

É que, para nós, o corpo não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito. Nós estamos no mundo. (Fanon, 2008, p. 116)

Frantz Fanon tem sido grande inspiração no que diz respeito às pesquisas, construções teórico-metodológica e exercícios analítico-reflexivos de natureza encarnada. No canônico livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), grande marco dos estudos raciais e da Psiquiatria dos anos 1950, Fanon (*Ibidem*, p. 105) descreve e rememora o momento que compreendeu que além de forjar o seu esquema corporal, ao adquirir mais consciência do mundo branco, começava a elaborar um esquema histórico-racial e, pondera (2008, p. 145): “A análise do real é delicada. Um pesquisador pode adotar duas atitudes diante do seu tema. Na primeira ele se contenta em descrever – à maneira do anatomista. [...] Na segunda atitude, após ter descrito a realidade, o pesquisador se propõe a modificá-la.”

O problema do fazer investigativo e acadêmico de caráter anatomista, para o autor, centrava-se no fato que este opera no outro, ou seja, define seu fazer na ausência de si e focado no fora de si. Atentas à tal reflexão, versaremos agora sobre corporalitura, como chave de pensamento e possibilidade de ação teórico-metodológica.

Paulo Gamba (2024, n.p.),²³ pesquisador angolano, nos lembra de expressões escritas, grafias e línguas escritas existentes no continente africano no

²³ Gamba, Paulo. Coluna: África, o berço do conhecimento. 2024. In: Canal *YouTube Pensar Africanamente*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oUPYPJrcXss&t=3328s> Acesso em: 2024.

período anterior à colonização nas Américas, como Swahili do tronco linguístico bantu, Lingala, da região da atual República Democrática do Congo, Bambara da região do Mali, e Hauçá, da região do Quênia, Tanzânia, Uganda dentre outros países.

Contudo, considerando que muitos dos povos arrancados de África, para a efetivação do violento comércio de pessoas escravizadas que constituiu as relações interpessoais, políticas, territoriais e econômicas da forjada Modernidade, “[...] não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes” (Martins, 2021, p. 22), a professora Leda Martins completa dizendo que:

[...] toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escrita, dentre elas as inscrições oral e corporal, **grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento**. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 22-23; grifo nosso)

Convidamos a dedicar atenção às palavras “primordial” e “episteme”. A primeira refere-se à escolha e frequência de uso, ou seja, para estabelecer comunicação e construir linguagem, não necessariamente a escolha imediata era a expressão escrita e, quando o era, não forçosamente, era feita sempre e/ou com grau de repetição que a centralizasse como ferramenta basilar. No que se refere à episteme, nota-se que os processos de construção de conhecimento e forjar “signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover” (Oliveira, 2009, p. 02), igualmente, não eram restritos aos domínios da escrita.

Dessa forma, a oralitura destaca a corporeidade como comunicabilidade, produtora de significados, conhecimentos, textualidades inscritas, impregnadas no corpo, ou seja, são conhecimentos e processos de composição de conhecimentos encarnados. Na oralitura, “[...] o corpo é um portal que, simultaneamente, **inscreve** e interpreta, significa e é **significado**, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (Martins, 2003, p. 78; grifos nossos).

Neste sentido, ser protagonista da **inscrição** e interpretação de **significado** é fornecer, produzir, questionar, acessar o conhecimento e todo esse processo está

intimamente ligado ao **poder** e, em qual posição se ocupa, de dominação ou de dominado.

Dra. Leda Martins, ao minuciosamente dançar/refletir/viver o congado mineiro, seus gestos, movimentos, sabores, cantares, dizeres, ritmos, cores, vestimentas, *corpus*, nos deixou como legado este significante enfatizando que:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (Martins, 2003, p. 77; grifos da autora)

Não seria/é imprescindível chamá-la de corporalitura, o faço com a intenção de fornecer atenção aos processos de compreensão e apreensão do corpo negro em vistas de produção de teorias/conceitos motivados por e para ampliação das discussões e fazeres método-pedagógicos a partir dos movimentos dançados.

Reterritorializando as potências e análises do/sobre o *corpus* negro. Se antes era o algoz, representante do mal, feio, sujo, promíscuo, pecaminoso, agora, sob outra cosmopercepção e a partir de outros(as/es) interlocutores(as) com o acesso (ou tomada) à fala (grafia, publicações, palco, academia, mídia etc.) é sujeito agente de autodeterminação. Tiganá Santana Santos nos auxilia a perceber ao apresentar o pensamento do congolês Zamemga B.:

[...] o corpo inteiro é emissor e receptor. O que somos, nossos gestos, nossa vibração, afetam nosso ambiente e atuam como ondas na água, no oceano. Os choques das nossas vibrações, isto é, nossos gestos, falas, transmitem-se a longas distâncias, ainda mais, por serem munidos de uma potência energética. As técnicas e energias modernas só servem para aumentar as naturais dispostas em nosso corpo. (1996, p. 19, *apud* Santos, 2019, p. 156)

Portanto, corporalituras são possibilidades de nutrir as dançovivências negras (ou africano-diaspóricas) com noções/conceitos de corpo negro em sua dinâmica e multiplicidade forjadas a partir/por/com o corpo constituído por dinâmicas frações ancestrais que dança/canta/escreve/grafa afrodiásporicamente.

Quando destacamos o corpo negro, referimo-nos a um corpo em sentido oposto à sua redução em pura fisicalidade e sob condição meramente maquínica. Corpo negro, aqui, é entendido como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas formas de 'dobras' e quebras' localizadas na pós-travessia atlântica. (Tavares, 2020, p. 20)

As escaras, marcas e queloides da travessia, do ferro em brasa estão no corpo, assim como a memória muscular da primeira fuga até a íngreme subida rumo à Serra da Barriga²⁴. Corporalitura nasce com o desejo de ser a síntese na síntese. Não para diminuir, concentrar, pelo contrário, síntese para expandir ao infinito. Para saudar território-corpo (Vilaça, 2016; 2020); corpo-quilombo, de Beatriz Nascimento; corpo-arma, de Júlio Tavares; corpo de mandinga, de Mestre Bimba conceituado por Muniz Sodré (2002); corpo limiar, de Renata Lima (2010); corpo-terreiro, da fotógrafa Denise Camargo (2014); corpo em diáspora, de Luciane Ramos-Silva (2018); corpo-ebó, de Jean Souza (2022); corpo catiço, de João Petronilho (2022); corpo-ruína, de Lau Santos e Benjamin Abras (2020); corpo mnemônico, de Daniel Costa (2019); corpos em festa, de Osvanilton Conceição (2016), entre outros.

Em constante diálogo com o conceito de corpo-síntese apresentado por Júlio Tavares (2020), em que o corpo é:

[...]sobretudo, plural síntese dos corpos que foram aprisionados, embarcados e trazidos para a voraz máquina econômica do antigo sistema colonial. Corpo-síntese dos corpos mercadorias que, por séculos, foram banalizados, percebidos e visualizados como ausentes de alma pelos raptos, detratores e algozes coloniais. (2020, p. 20)

Sendo assim, proponho corporalituras como território para nos dedicarmos a estudar a pluralidade de nossas noções teórico-prático-conceituais de corpo, com ou sem hífen, elaboradas por pesquisadores(as) e artistas negras, negros e negres

²⁴ Referência ao Quilombo de Palmares que fora localizado na Serra da Barriga, pertencente ao atual município de União dos Palmares/AL, em um planalto de 485 metros de altitude. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4575/lancamento-do-dossie-serra-da-barriga-al-patrimonio-do-mercosul-marca-a-instalacao-de-comite-ges> Acesso em: 2024.

sobre suas experiências-corpo e sobre suas reflexões artístico-filosóficas acerca, a partir, com, e/ou do corpo.

COM-VIVER (Pesquisa de Campo)

My personal and theatrical life would have been quite different without my close association with the culture of the great African diaspora. (Dunham, 1979, p. 06)²⁵

Na década de 1990, Dra. Omi Osun Joni L. Jones, começou um trabalho de campo no sudoeste da Nigéria, o foco era o *Osun Festival* (Festival de Oxum) em Osogbo, observando também a cosmologia Yorubá e a performance (conceito e prática) de maneira geral (Jones, 1996, p. 131). Ao voltar para os Estados Unidos e encarar as demandas acadêmicas posteriores ao campo etnográfico, Dra. Jones sentiu, julgou que era demasiado prematuro simplesmente escrever a respeito do campo de três semanas que realizara, desta forma a pesquisadora se colocou à procura de uma forma de dar perspectiva à natureza pessoal e subjetiva daquela vivência etnográfica.

Writing, which then seemed permanent and fixed and in opposition to the performative nature of Osun and her Festival, had to be postponed. My desire to share was Strong enough to move past the awkwardness of writing and turn to the intimacy of performance. In performance, the personalism of my moments has an established history in autobiographical performance and in performance art. (Jones, 1996, p. 131-132)²⁶

A autora completa o parágrafo acima, acrescentando a potência crítica multifacetada desta escolha de cruzamento metodológico: “A performance me permitiria compartilhar questões da realidade iorubá e questões de formação de

²⁵ Tradução nossa: “A minha vida pessoal e teatral teria sido bem diferente sem a minha estreita associação com a cultura da grande diáspora africana” (DUNHAM, 1979, p. 06).

²⁶ Tradução nossa: “A escrita, que então parecia permanente e fixa e em oposição à natureza performática de Osun e seu Festival, teve que ser adiada. Meu desejo de compartilhar era forte o suficiente para superar o constrangimento da escrita e voltar à intimidade da performance. Na performance, o personalismo dos meus momentos tem uma história estabelecida na performance autobiográfica e na performance art” (JONES, 1996, p. 131-132).

identidade com menos chance de acusação de autoindulgência, perda de perspectiva e pesquisa contaminada” (Jones, 1996, p. 132; trad. nossa).

Neutralidade, enquanto postura e abordagem da(o/e) pesquisadora(o/e). Distanciamento, com relação ao objeto de estudo, construção rígida de barreiras e recusa à intimidade com sujeitos convocados/convidados na pesquisa e impedimento da participação dos sujeitos, indivíduos e/ou atores sociais implicados na investigação; estas eram parcialmente as ferramentas metodológicas e/ou procedimentos *sine qua non* do que era legitimado como etnografia qualificada, válida, objetiva e, portanto, científica.

Vale lembrar que etnografia não é a Antropologia em si. Simplificando a apresentação, é possível dizer que a etnografia é uma ferramenta de pesquisa, cujo objetivo, segundo Tim Ingold (2015, p. 02), “[...] é o de descrever as vidas das pessoas que não nós mesmos, com uma precisão e uma afiada sensibilidade através da observação detalhada e da experiência de primeira mão.” No entanto, a subversão etnográfica que percorre toda essa tese e as bailarinas-performers-antropólogas citadas, está em além de observar e detalhar a experiência com outras pessoas (sujeitos) e/ou manifestações artístico-culturais-tradicionais-vernaculares (objetos), é possível também observar e detalhar a própria experiência e a própria existência em/com relação ao mundo e as pessoas em sua diversidade e pluralidade.

Além de mostrar a acolhida de uma abordagem e/ou fazer etnográfico arrojado, com sotaque pós-moderno e prenúncio de contravenções contemporâneas, em sua prática e teoria, professora Jones acolheu uma nova noção de corpo, em que: “performar o outro caracteriza-se como uma forma de agregar polifonia, privilegiar o corpo como local de conhecimento e mitigar, atenuar a simplificação e apropriação da etnografia impressa” (Jones, 1996, p. 132; trad. nossa).

Lendo e assistindo²⁷ à Dra. Omi Osun Joni L. Jones, aprendemos que a performance etnográfica está atenta ao fato de que o corpo faz a cultura, é uma

²⁷ C.f. Palestra performance: *Dr. Omi Osun Joni L. Jones's Blackademics Talk: "Sista Docta"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SJIR34S8L8&t=191s> Acesso em: 2017.

forma metodológica que escolhe uma tendência pós-moderna da etnografia em que é privilegiado o carácter colaborativo, dialógico, cooperativo em detrimento à etnografia do passado, que acreditava em um observador transcendental²⁸.

Katherine Dunham, analisando seu fazer coreográfico e suas pesquisas iniciadas na década de 1930, avalia que:

In closing, it is inconceivable to me that any form of Black Art, non-verbal theatre especially, would be **attempted without reference to the source**. And this reference is not from books alone, or from the all too familiar tourist or one-term researcher's point of view. A life among the people is essential. As a people we are rich, complex behind a deceiving simplistic facade, holistic, so that no one trait may be separated from the complex to which it belongs. Our research deserves complete devotion, discerning evaluation, and an input as great as that we expect to derive from these folk and primitive sources. (Dunham, 1979, p. 05-06; grifo nosso)²⁹

Até o gesto mais sutil de nossos(as) informantes, sujeitos, parceiros(as/es) de pesquisa podem nos ensinar grandiosas nuances e preciosas epistemes sobre o que estamos a procurar, a aprender, a corporificar dançantemente em outras cenas.

Desejo demarcar que faz parte da composição da dançovivência negra a disponibilidade de estar e aprender com, ou seja, ouvir, escutar, sentir, perceber, vivenciar é parte do processo artístico, intelectual, teórico e método-pedagógico.

DançAr... sem fim

²⁸ Esta discussão é apresentada por Jones (1996) a partir da leitura de *Stephen Tyler*.

²⁹ Tradução nossa: "Para encerrar, é inconcebível para mim que qualquer forma de Arte Negra, especialmente teatro não-verbal, seja tentada sem referência à fonte. E esta referência não provém apenas de livros, nem do ponto de vista tão familiar do turista ou do pesquisador de um período. Uma vida entre o povo é essencial. Como povo, somos ricos, complexos por trás de uma fachada enganadora e simplista, holísticos, de modo que nenhum traço pode ser separado do complexo ao qual pertence. Nossa pesquisa merece total devoção, avaliação criteriosa e uma contribuição tão grande quanto a que esperamos obter dessas fontes populares e primitivas" (Dunham, 1979, p. 05-06).

Minha última prece é: Ô meu corpo, faça sempre de mim uma mulher que questiona!³⁰ (Vilaça, 2024)

Na tese de doutorado *Menino 111 do solo a(o)fronte: dançovivências em um estado que extermina a juventude negra* (Vilaça, 2023), a partir da composição solística *Menino 111*, da palestra-performance de mesmo nome e da apreciação, descrição, e análise de obras dirigidas e executadas por artistas negras, negros e negres em resposta ao genocídio da juventude negra, foi proposto o organograma *Flor da Vida* para dispor seis fundamentos afrojazzísticos que estruturam contornos est-éticos e artistas negrorreferenciados da obra da intérprete-criadora que voz fala, dialogando com a criação dos(as/es) demais artistas.

Sob metodologia qualitativa, abordagem metapórica (Marcondes, 2010) e, intenso mergulho bibliográfico nos estudos de antinegitude, jazz, direitos humanos, feminismos negro, liberdade e composição coreográfica, foram elencadas: i. Ancestralidade negra (africano-diaspórica); ii. Corporalidades; iii. Asè; iv. Improvisar; v. Aprendizagens com Movimento Negro; vi. Com-viver (Pesquisa de Campo) tendo o Amor, com base nos estudos de bell hooks e empiria no incessante movimento de mulheres negras pela vida e bem-viver como elemento agregador. Porém, no presente artigo foram selecionadas apenas três pétalas para evidenciar e repensar.

Dentre as voltas, ventos e bamboleios organizar os elementos que compõem a proposta teórico-método-reflexiva de dançovivência em pétalas da *Flor da Vida*, ousa sugerir as sobreposições temporais, dimensionais e etéreas experimentadas durante o dançar. Flertando com misteriosas perguntas como: “*If the Flower of Life symbology can be seen in the mesocosm, in the cultural exchange between humans in our sensory level, could the Flower of Life geometry be applicable on the microcosmic and macrocosmic levels too?*” (Mannien, 2016, p. 78)³¹.

³⁰ Durante a escrita deste artigo usei parafrasear Frantz Fanon quando o autor finalizando o livro *Pele Negra, máscaras brancas* (2008) concluiu: “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona” (2008, p. 191).

³¹ Tradução nossa: “Se a simbologia da Flor da Vida pode ser vista no mesocosmo, no intercâmbio cultural entre os humanos em nosso nível sensorial, poderia a geometria da Flor da Vida ser aplicável também nos níveis microcósmico e macrocósmico?” (Mannien, 2016, p. 78).

Lendo Tiganá Santana Santos (2019, p. 156), somos provocados a compreender a ancestralidade que está em nós, podendo reportar-se até um desdobramento longínquo “chegando ao insondável”, ou como disse antes, ao infinito, ao cosmos. De forma que, “Assim, num contexto em que a ancestralidade é a cavidade originária, o mistério é sempre o amorfo corpo central a (re)fecundar o que é.” Onde o corpo central da ancestralidade, seria o corpo central do Asè.

Dessa forma, disforme, dançamos conceitos de ancestralidade negra, Asè, oralitura, corporalitura, para exaltar os saberes inscritos no corpo, para sondar os mistérios do que sentimos e não vemos, para evocar o espírito, a força vital, o Asè como diria Osun Jones. Para reverenciar passos que vêm de longe e dançares (Alvin Ailey, Judith Jamison, Katherine Dunham, Inaicyra Falcão) já dançados. Para dançar como quem inaugura outros mundos, para transformar luto em luta, para presenciar as mil lágrimas se transformarem em milagre.

REFERÊNCIAS

ABIODUN, Rowland. *Understanding Yoruba Art and Aesthetics: the concept of Ase*. **African Arts**, v. 27, n. 3, 1994. (p. 102-103)

DUNHAM, Katherine. (1979). Open Letter to Black Theaters. **The Black Scholar**, 10(10), 3–6. July-August, 1979.

DUNNING, Jennifer. **Alvin Ailey: a life in dance**. Boston/US: Addison-Wesley, Reading, 1996.

EVARISTO, Conceição; DUARTE, E; FONSECA, MNS (orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: Antologia crítica. Belo Horizonte, UFMG, v. 4, p. 103-116, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D’água**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

INGOLD, Tim. Antropologia não é etnografia. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petropolis: Vozes, 2015.

JAMISON, Judith; KAPLAN, Howard. **Dancing spirit: An autobiography**. Doubleday Books, 1993.

JONES, Joni L. The self as other: Creating the role of Joni the ethnographer for Broken Circles. **Text and Performance Quarterly**, v. 16, n. 2, p. 131-145, 1996.

JONES, Joni L. **Improvisation as a performance strategy for African-based theatre**. Text and Performance Quarterly, 13:3. US, 2009. p. 233-251.

MARCONDES, Ciro. **O princípio da razão durante**: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. São Paulo: Paulus, 2010.

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

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MANNINEN, Marko. Artifacts of the Flower of Life. **Published on Academia**, v. 6, n. 4, p. 4, 2014.

MELCHIZEDEK, Drunvalo. The ancient secret of the flower of life, Volume I & II. Flagstaff. **AZ: Clear Light Trust**, 2000.

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. **Candomblé e Irmandade da Boa Morte**. Cachoiera/BA: Fundação Maria América da Cruz, 1999.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão Africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo D. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares**: Revista de sociopoética e abordagens afins, v. 1, n. 2, mar./ago. 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Poética da natureza**: Inspirações curriculares. Salvador: Segundo Selo, 2023.

OLIVEIRA, Juliana Letícia da Silva; QUEIROZ, Isabela Saraiva de. Maternidade a partir da mitologia iorubá: Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 32, 2019.

PORTINARI, Maribel Berruezo, et al. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

REIS, João José. **A Morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RUIZ, Aline. **Milágrimas**. 1993. In: Alice Ruiz, 2013. Disponível em: <https://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/discografia/bicho2/milagrimas.htm>. Acesso em: dez. de 2024.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. Corpo e Ancestralidade; ressignificação de uma herança cultural. **ANAIS ABRACE**, 2008. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vcongresso/vcongresso/progpesquisadanca.html>. Acesso em: jun. de 2024.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. São Paulo: USP, 2019. (Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo)

SODRÉ, Muniz. Corpo, Cultura e Afeto. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TAVARES, Julio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Editora Appris, 2020.

VILAÇA, Aline Serzedello. **“Diz!!! Jazz é Dança”**: Estética afrodiáspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2016. (Dissertação de mestrado; orientação: Dra. Elisângela Santos).

VILAÇA, Aline Serzedello. **Linhas de Força**: dançares ‘gengibreiros’ reterritorializados pela Afrocentricidade. São Cristovão: UFS, 2020. (Dissertação de mestrado; orientação: Dra. Alexandra Dumas).

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. **Menino 111 do solo a(o)fronte**: dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-01042024-114938>. Acesso em: 11 dez. 2024.

Recebido em: 02/10/2024
Aceito em: 12/12/2024