



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA - PPGSC



Francisco Elismar da Silva Junior

**DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS EM CENA:** identidades corporais negras  
entre componentes de um grupo afro em Teresina/PI

Teresina/Piauí  
2024

Francisco Elismar da Silva Junior

**DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS EM CENA:** identidades corporais negras  
entre componentes de um grupo afro em Teresina/PI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Universidade Estadual do Piauí como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura.

Orientador(a): Prof. Dr. Robson Carlos da Silva  
Linha de pesquisa II: Sociedade e Relações Étnico-raciais.

Teresina/Piauí  
2024

S586d Silva Junior, Francisco Elismar da.  
Danças afro-brasileiras em cena: identidades corporais negras entre componentes de um grupo afro em Teresina/PI / Francisco Elismar da Silva Junior. – 2024.  
144 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura, *Campus Poeta* Torquato Neto, Teresina-PI, 2024.  
“Orientador Prof. Dr. Robson Carlos da Silva.”  
“Linha de Pesquisa: Sociedade e Relações Étnico-Raciais.”

1. Corporeidade. 2. Dança cênica. 3. Movimento negro.  
4. Identificação cultural. 5. Trança. I. Título.

CDD: 304.6

**DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS EM CENA:** identidades corporais negras  
entre componentes de um grupo afro em Teresina/PI

Francisco Elismar da Silva Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Universidade Estadual do Piauí, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura – Área de concentração: Sociedade e Cultura

Aprovado em 14 de março de 2024.

Membros da Banca:

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Robson Carlos da Silva  
(Presidente da Banca – UESPI)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucineide Barros Medeiros (PPGSC/UESPI)  
(Membro Titular – UESPI)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marli Clementino Gonçalves (PPGED/UFPI)  
(Membro Titular – UESPI)

Teresina/PI  
2024

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todas as pessoas que tornaram esta dissertação possível:

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da UESPI, por proporcionar o ambiente propício para o desenvolvimento deste trabalho e à banca avaliadora pela disponibilidade e empenho em ler e contribuir com meu trabalho.

Ao Professor Robson Carlos da Silva, meu orientador, pela orientação, paciência e inspiração ao longo deste processo. Sua orientação foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha querida amiga Vanessa Nunes Soares, cujo apoio e valiosas contribuições foram cruciais durante o processo de escrita desta dissertação. Sua ajuda foi inestimável.

Ao meu querido companheiro Adeildo Alves e Silva, que me apoiou com suas palavras de amparo e proporcionou um local tranquilo para as reflexões e escrita.

À minha querida amiga e sempre mestra Artenilde Soares da Silva, pelo constante apoio e encorajamento ao longo desta jornada acadêmica e de vida.

Ao meu pai, Francisco Elismar da Silva, cujo apoio incondicional e presença constante foram meu alicerce durante este percurso acadêmico. Sua força e incentivo foram essenciais.

À minha amiga Janete de Páscoa Rodrigues, que desde a graduação tem sido uma fonte constante de inspiração, apoio, orientação e estímulo. Sua presença foi fundamental em cada etapa deste processo.

Aos meus amigos do mestrado, pelo apoio mútuo, troca de ideias e momentos compartilhados ao longo desta jornada acadêmica.

A todos os integrantes do Grupo Afoxá, em especial às colaboradoras da pesquisa, por sua disponibilidade e abertura para colaborar com minha pesquisa. Sem este apoio este trabalho não seria possível.

Expresso minha gratidão a Deus/a, cuja presença permeia todas as minhas ações e crenças, não como uma entidade distante, mas como parte integrante de tudo e de todos. Chegar a este ponto foi resultado da orientação de Seu propósito e do apoio inabalável que recebi. Agradeço também aos meus ancestrais: às/aos e sábias/os pretos velhos e pretas velhas, e às/os caboclas/os, que sempre estiveram ao meu lado; suas influências foram tangíveis em minha jornada. Muito axé!

## RESUMO

SILVA JUNIOR, Francisco Elismar da. **Danças afro-brasileiras em cena:** identidades corporais negras entre componentes de um grupo afro em Teresina/PI. 2024. 144 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e cultura) – Programa de Pós-graduação em Sociedade Cultura - Universidade Estadual do Piauí. Teresina/Piauí.

A Dança Afro-brasileira é um poderoso sistema simbólico que engendra identidades negras frequentemente rejeitadas e minimizadas pelo racismo. Nessa perspectiva, ao considerar os corpos negros, reconheço sua capacidade como geradores de identidade através das práticas corporais, como a dança. Assim, este trabalho propõe uma reflexão sobre identidade, corpo e danças afro-brasileiras através dos processos de construção das identidades afrodescendentes de participantes de um grupo afro de Teresina/Piauí. A questão central deste trabalho é: o que as participantes de um grupo afro de Teresina/PI elaboram acerca da construção de suas identidades a partir da prática das danças afro-brasileiras cênicas? Tem como objetivo compreender, através das narrativas de praticantes de danças afro-brasileiras de Teresina/PI, sentidos de corporeidade e identidade negra, construídas a partir de elementos das danças afro-brasileiras cênicas. Como fenômeno da pesquisa, me agarro às identidades dos corpos negros que dançam. Estes corpos estão localizados no contexto de organizações popularmente conhecidos como “grupos afros”: organizações que trabalham com arte e cultura afro-brasileira, os quais proporcionam locais de formação importantes para a construção de uma crítica ao sistema racista que permeia nossas sociedades. Metodologicamente, utilizei a História oral e a análise de materiais pictóricos, como fotografias, desenhos e artes digitais, considerando estes métodos como pontos-chave para a análise das informações acessadas. Trabalhei com a perspectiva da trança como forma de interpretação de experiências performáticas individuais e coletivas, dimensão metafórica, subjetiva e pessoal, por meio da qual, acredito, melhor me aproximar do entendimento acerca do fluxo dos sentidos concedidos às experiências investigadas. Ao utilizar a simbologia da trança, trago que o percurso desta pesquisa está pautado numa concepção afrorreferenciada, na qual os signos e símbolos de culturas africanas e afrodiaspóricas fazem sentido e devem ser consideradas no ato de pesquisar os nossos saberes e fazeres. Para alimentar esta trança contextualizo corpo, identidade e dança afro-brasileira cênica utilizando de teóricos e teóricas, tais como Santos (2021), Passos (2022), Sabino e Lody (2013), Martins (1995; 2003; 2021), Tavares (2012), entre outros. Foram conduzidas entrevistas com três integrantes de um grupo afro que trabalha com dança afro-brasileira em Teresina/PI, com um foco específico no estudo das danças afro-brasileiras cênicas, inspiradas em tradições religiosas e culturais africanas e da diáspora negra no Brasil. Nesta trança as participantes elaboram uma construção de suas identidades a partir da prática das danças afro-brasileiras cênicas que se pauta pelo senso de pertencimento afro. A pesquisa se encaminhou na compreensão de que, sustentado nas narrativas e nos gestuais das colaboradoras da pesquisa, a dança afro-brasileira cênica é um dispositivo fundamental de preservação das subjetividades e entendimentos sobre a múltiplas possibilidades do corpo negro estar inscrito no mundo. Assim, vivemos a emergência de dançarmos nossas danças e contarmos nossas histórias, aprofundando o entendimento sobre uma anatomia e gestualidade que não desconsidera as relações com a natureza. Neste percurso evidenciou-se a importância e necessidade da construção e do reforço de sentidos de

pertencimento e identidades culturais afrodescendentes, bem como de uma consciência crítica antirracista.

**Palavras-chave:** Corporeidade. Dança cênica. Movimento negro. Identificação. Trança.

## ABSTRACT

SILVA JUNIOR, Francisco Elismar da. **Afro-Brazilian dances on stage: black corporeal identities among members of an Afro group in Teresina/PI.** 2024. 144 p. Dissertation (Master's in Society and Culture) - Graduate Program in Society and Culture - State University of Piauí. Teresina/Piauí.

Afro-Brazilian Dance is a powerful symbolic system that engenders black identities often rejected and minimized by racism. In this perspective, considering black bodies, I recognize their capacity as generators of identity through bodily practices, such as dance. Thus, this work proposes a reflection on identity, body, and Afro-Brazilian dances through the processes of construction of Afro-descendant identities of participants in an Afro group from Teresina/Piauí. The central question of this work is: what do participants in an Afro group from Teresina/PI elaborate on the construction of their identities from the practice of scenic Afro-Brazilian dances? It aims to understand, through the narratives of Afro-Brazilian dance practitioners from Teresina/PI, meanings of corporeality and black identity, constructed from elements of scenic Afro-Brazilian dances. As a research phenomenon, I grasp the identities of black bodies that dance. These bodies are located in the context of organizations commonly known as "Afro groups": organizations that work with Afro-Brazilian art and culture, which provide important training grounds for the construction of a critique of the racist system that permeates our societies. Methodologically, I used Oral History and the analysis of pictorial materials, such as photographs, drawings, and digital arts, considering these methods as key points for the analysis of accessed information. I worked with the perspective of the braid as a form of interpretation of individual and collective performative experiences, a metaphorical, subjective, and personal dimension through which, I believe, I can better approach the understanding of the flow of meanings granted to the investigated experiences. By using the symbolism of the braid, I bring that the trajectory of this research is based on an Afro-referenced conception, in which the signs and symbols of African and Afro-diasporic cultures make sense and should be considered in the act of researching our knowledge and practices. To feed this braid, I contextualize body, identity, and scenic Afro-Brazilian dance using theorists such as Santos (2021), Passos (2022), Sabino and Lody (2013), Martins (1995; 2003; 2021), Tavares (2012), among others. Interviews were conducted with three members of an Afro group working with Afro-Brazilian dance in Teresina/PI, with a specific focus on the study of scenic Afro-Brazilian dances, inspired by African religious and cultural traditions and the black diaspora in Brazil. In this braid, participants elaborate a construction of their identities from the practice of scenic Afro-Brazilian dances that is based on a sense of Afro belonging. The research progressed in the understanding that, supported by the narratives and gestures of the research collaborators, scenic Afro-Brazilian dance is a fundamental device for the preservation of subjectivities and understandings about the multiple possibilities of the black body being inscribed in the world. Thus, we experience the emergence of dancing our dances and telling our stories, deepening the understanding of an anatomy and gestuality that does not disregard the relationships with nature. In this journey, the importance and necessity of building and reinforcing senses of belonging and Afro-descendant cultural identities, as well as an anti-racist critical consciousness, were highlighted.

**Keywords:** Corporeality. Scenic dance. Black movement. Identification. Braid.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Logomarca do Grupo de Cultura Afro Afoxá .....	23
Imagem 2: Iansã – Participante da pesquisa .....	25
Imagem 3: Oxum – Participante da pesquisa.....	27
Imagem 4: Iemanjá – Participante da pesquisa.....	29
Imagem 5: Elismar Junior.....	30
Imagem 6: Sankofa produzida pelo Grupo Afoxá.....	38
Imagem 7: Mercedes Baptista.....	62
Imagem 8: 1ª Conferência de Dança Afro de Teresina foi realizada com recursos próprios e por meio de parcerias.....	64
Imagem 9: O projeto Círculo de saberes: 2ª conferência de danças afro-brasileiras em Teresina/PI, foi contemplado pelo edital Sistema de Incentivo Estadual à Cultura – SIEC 2022 – SECULT/SIEC/PI .....	65
Imagem 10: Iansã ministrando aula de dança afro-brasileira para o projeto Balé Afro do Piauí realizado pelo GruCAA- 2023 .....	75
Imagem 11: Iemanjá em apresentação no projeto “Mostra de arte negra” realizado pelo GruCAA- 2022 .....	76
Imagem 12: Representação dos pés contendo raízes .....	77
Imagem 13: Diagrama de divisão do corpo .....	79
Imagem 14: Oxum em plena atividade expressiva dos membros superiores e mãos	81
Imagem 15: Espetáculo B A BA-OBA .....	99
Imagem 16: Apresentação da oficina de dança afro (UFPI) e grupo Afoxá no Congeafro 2017.....	101
Imagem 17: Apresentação da performance "A volta ao mundo" .....	102
Imagem 18: Apresentação do espetáculo "Negros olhos de orvalho" .....	104
Imagem 19: Apresentação do espetáculo "Dai-me licença" .....	105
Imagem 20: Iansã se preparando para entrar em cena .....	106

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
APRESENTANDO OS FIOS.....	11
TRANÇA DA PESQUISA.....	15
PARTICIPANTES DA PESQUISA .....	21
1 INICIANDO A TRANÇA: Discutindo subjetividades do corpo negro .....	32
1.1 REFLEXÕES ACERCA DA LOCALIZAÇÃO NO ESPAÇO E NO TEMPO .....	32
1.2 CONSTRUINDO SENTIDOS DE CORPO NEGRO.....	39
1.3 CORPO, CULTURA E ANCESTRALIDADE AFRO-BRASILEIRA.....	48
2 NÓ QUE NÃO ESCORREGA: Dança afro-brasileira em cena.....	56
2.1 DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS: organização e trajetórias .....	56
2.2 CONSTRUINDO SENTIDOS NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS .....	66
3 APERTANDO A TRANÇA: Identidades negras na dança afro-teresinense .....	86
3.1 IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA E PERTENCIMENTO.....	86
3.2 CRIAÇÃO IDENTITÁRIA, AUTOCONFIANÇA E CONEXÃO COM RAÍZES CULTURAIS .....	92
3.3 IDENTIDADE NEGRA ATRAVÉS DE COREOGRAFIAS SIGNIFICATIVAS...	97
3.4 O PAPEL DAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E EMPODERAMENTO PESSOAL E COLETIVO .....	109
ACERTANDO AS PONTAS .....	114
REFERÊNCIAS.....	121
APÊNDICE- A .....	127
ANEXO- A .....	140

## INTRODUÇÃO

### APRESENTANDO OS FIOS

No presente trabalho, proponho compreender e analisar algumas narrativas sobre a construção de identidades a partir de danças afro-brasileiras praticadas em Teresina/PI, considerando seus locais de formação e criação. Assim, a dança afro-brasileira é entendida como mecanismo de construção de identidades individuais e coletivas, elaboradas simbolicamente pelos afrodescendentes no Brasil. Nesta empreitada trançaremos corpo, dança e identidade.

Neste sentido, as narrativas da história e cultura negra no Brasil, notadamente no que concerne ao corpo, precisam ser consideradas no que se diz sobre a corporeidade afrodescendente. Sabino e Lody (2013, p. 16) trazem que “o corpo é um espaço socialmente informado, que assume repertórios de movimentos e se define como um lugar de produção de conhecimento”. O corpo também pode ser entendido como um dispositivo de conexão do indivíduo com o grupo a que pertence. É um arquivo discursivo que simboliza aquilo que uma sociedade deseja ser ou negar, “é condição própria do sensível” (Sodré, 2017, p. 106).

O sentir, nesta dimensão, é condição primordial para a existência do ser como um corpo que articula, em suas relações com o mundo a sua volta, ações e discursos que conduzem a prática social e cultural. Deste modo, entendo o corpo como transmissor e receptor de informações, ações e questões relacionadas ao aprender e ao comunicar. O corpo se exprime, sinaliza intenções, evidencia emoções e assume atitudes, pois é nele que as sensações, pressões e julgamentos ocorrem, assim o corpo é entendido com algo que transcende as dimensões unicamente fisiológicas (Gomes, 2020). Corroborando com essa ideia, Tavares (2012, p. 104) diz que “o corpo é integrado ao cosmo” e é um conjunto resultante do processo “eu-vida-mundo-consciência”.

O corpo biológico é fundamentalmente natural, o que atribui à condição humana um conceito genérico de universalidade, contudo a idealização do corpo como objeto da cultura questiona a noção de naturalidade atribuída a esta estrutura. Para Freitas (2016), o corpo biológico é impactado pela cultura, a qual retira deste a universalidade, ao promover a emergência de particularidades que atribuem ao ser humano

alteridade, identidade e diferença.

Neste sentido, adentro ao universo das danças afro-brasileiras. Estas são um complexo emaranhado de práticas corporais que compõem as identidades negras brasileiras, contendo em si memórias e significados a muito tempo trazidas de África e ressignificadas pelos afrodescendentes.

Danças afro-brasileiras é um termo muito importante para esta pesquisa e está atrelado diretamente ao que Acogny (2017) define como danças negras. Compreendo, com este autor, que essas danças são todas as danças e coreografias nas quais as inspirações devem ser as danças/manifestações patrimoniais ou locais de África, ou cujas inspirações místicas e espirituais sejam advindas do imaginário coletivo e da sabedoria africana.

O que Acogny (2017) nos traz ajuda a olhar de forma mais assertiva para as práticas negras dançantes brasileiras, desde as tradicionais até as cênicas, como é o caso das produções dos grupos afros de Teresina/PI.

Nesta discussão, os marcadores identitários devem ser levados em consideração por proporcionarem reflexões importantes para o pensamento crítico acerca das danças negras, contribuindo para construção de uma visão mais aprofundada do corpo negro brasileiro. Para Silva M. (2021, p. 87) "a dança 'afro' tem contribuído para a transmissão das culturas de africanos e de seus descendentes na identidade nacional brasileira". Não obstante, Coelho (2019) observa a potência da prática da dança afro-brasileira como um agente de autoidentificação e pertencimento.

Esta prática é um potente arcabouço que contém em si a criação de identidades negras muitas vezes rechaçadas e minimizadas pelo racismo. Isto posto, ao tratar dos corpos negros percebo a deformação de conceitos e padrões construídos previamente por culturas africanas como, por exemplo, as ideias de beleza e estética. Para Silva (2012), culturas negras subjugadas pelo colonialismo europeu sofreram e continuam sofrendo investidas para que se calem, desconstruam-se, desapareçam, visando a sua integração às margens do domínio da cultura eurocêntrica, destinando sempre aos guetos da sociedade essa parcela da população.

Para Ortiz (2006) a identidade é uma criação simbólica e pode ser definida pela relação com o exterior, neste sentido, não existe uma identidade absoluta e verdadeira, o que acontece é uma construção em conjunto de diversos grupos sociais em diferentes momentos históricos. Nesta construção é importante considerar as relações de poder que permeiam a composição étnica e cultural que rodeiam a

identidade negra.

No processo de construção identitária é preciso compreender que a população negra brasileira age contra formas de esvaziamento dos seus significados, buscando manter suas diferenças como marcas que possibilitam formas diversas de relação com o outro e com o mundo. Para Woodward (2014, p. 8) as identidades assumem “sentido através da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas”, ou seja, ela é relacional e marcada pela diferença constituída mediante símbolos. Ainda para Woodward (2014) há uma interligação entre a identidade da pessoa e o que ela usa, assim a identidade é tanto simbólica como social.

Para Hall (2006) a questão da identidade é algo que vem sendo amplamente discutida. Este autor traz que o argumento desta discussão se baseia na ideia de que as antigas identidades que sustentavam o mundo social estão desmoronando e fazendo emergir identidades novas, as quais fragmentam o sujeito moderno, causando assim a “crise de identidade”. Esta crise é vista como integrante de um amplo processo de mudança que abalam as centralidades das sociedades modernas desestabilizando as referências que ancoravam o mundo social.

Identidade é um conceito complexo, pois, pensar em uma identidade única e tesa é uma fantasia. Como nos chama a atenção Hall (2006), é necessário considerar que as mudanças de sistemas, significações e representações culturais se multiplicam, se transformam e se confrontam gerando diversas possibilidades em que o sujeito possa se identificar.

Contudo, Passos (2022, p. 28) reflete que “a identidade negra pode ser vista como construção social, histórica, cultural e plural, para além do movimento dançante”. Assim, retomo uma máxima aprendida no envolvimento com a dança afro-brasileira – não se nasce negro, torna-se negro – e esse – tornar-se -<sup>1</sup> passa pelo olhar de si e do outro. Neste exercício, é preciso considerar os corpos, signos, símbolos da cultura afro-brasileiras em atrito com elementos de outros grupos sociais.

Com base nestes apontamentos, este trabalho discute sobre as práticas em danças afro-brasileiras cênicas, tomando-as como ponto de partida para a compreensão da construção de identidades corporais negras entre componentes de um grupo afro em Teresina/PI. Portanto, esse discurso social e artístico possibilita

---

<sup>1</sup> Para um melhor aprofundamento neste ponto sugiro a leitura de “Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social” (Souza, 2021).

reconhecer os corpos negros e suas práticas de dança como possibilidades de construção identitária, na cidade de Teresina/PI e em todo o país, usando como ferramenta basilar as narrativas de três integrantes de um grupo afro de Teresina/PI.

Entendo as danças afro-brasileiras cênicas como aquelas praticadas, ensinadas e desenvolvidas por sujeitos comprometidos com fundamentação étnico-racial negra, tendo como umas das suas principais finalidades a apresentação pública ou privada, ou seja, visando o palco, seja este o teatro (edifício), escolas, casas de shows, a rua, quadras esportivas, praças e parques.

No momento desta escrita já se passaram 17 anos da minha aproximação com esta prática corporal afrorreferenciada. Minha introdução neste universo de movimentos, gestos, símbolos e significados aconteceu a partir da capoeira, sendo esta uma breve experiência. No entanto, a capoeira, foi um lugar importante de aprendizado, onde fiz amizades que me conduziram até o Grupo de Cultura Afro Afoxá, onde pude iniciar minhas práticas e estudos acerca das culturas afro-brasileiras através da dança imbricada com outras linguagens artísticas como a música, artes plásticas e o teatro.

Foi nesta encruzilhada que caminhos se abriram. Nos caminhos da Dança, da Educação e da Educação Física tenho sido guiado por fios que se enrolam, desenrolam, fazem e desfazem nós, se entrelaçam em meu corpo e me movem até o presente. Assim, este momento de escrita e reflexão é marcado pelo reencontro do jogo de cintura, da “mandinga”<sup>2</sup> e da ginga. Reencontro, então, a capoeira na figura do meu mestre orientador: mestre do jogo, da ginga das palavras e dos pensamentos.

É neste caminhar movido por memórias que vou compondo um repertório de gestos, movimentos e reflexões que se relacionam com o ato de lembrar e/ou esquecer experiências vividas. Com base nisto, o sistema simbólico constituído a partir das danças afro-brasileiras, vai tomando forma e cumprindo sua função na releitura de uma memória coletiva afro-brasileira.

Nesta construção epistemológica, as categorias Corpo, Dança e Identidade, se apresentam na trança do texto e das narrativas oralizadas de quem se dedica a produção e divulgação das danças afro cênicas em Teresina/PI. Neste sentido, as danças de matriz africana no Brasil, como agentes da memória e identidade coletiva,

---

<sup>2</sup> Por mandinga entendo a destreza em usar os conhecimentos do corpo e da sabedoria afro-brasileira no fazer epistemológico.

são forças motrizes, que possibilitam aos corpos negros se instituírem como seres sociais através de suas práticas culturais.

## TRANÇA DA PESQUISA

No tocante aos procedimentos metodológicos, as informações que me conduziram na produção dos dados desta pesquisa foram coletados a partir de entrevistas semiestruturadas realizadas nas casas das participantes. O roteiro da entrevista apresentou eixos temáticos como: apresentação da participante, trajetória cultural, processos de ensino/aprendizagem das danças produzidas pelo grupo e relevância das danças negras no processo de construção de identidades. Para a gravação foi utilizado um aparelho celular e as entrevistas foram transcritas e analisadas à luz do referencial teórico que envolve autores como, por exemplo, Tavares (2012), Passos (2022) e Santos (2021).

Diante desta empreitada faço uso da trança como metáfora para a pesquisa. Ao utilizar esta simbologia, digo que o percurso deste trabalho está pautado numa concepção afrorreferenciada, na qual os signos e símbolos de culturas africanas e afrodiaspóricas fazem sentido e devem ser considerados no ato de pesquisar os nossos saberes e fazeres. Esta escolha se faz no corpo e é para o corpo, pois, para se trançar é preciso planejar, selecionar materiais e métodos, ter consciência das (os) sujeitas (os), dos locais e avaliar continuamente o trabalho, sempre buscando o cuidado para não ferir o indivíduo/objeto/fenômeno trançado/pesquisado, ao tempo que não se deve deixar folgas ou acabamentos que permitam que a trança se desfaça com facilidade. Nesta perspectiva, trançar é um ato de contínua atualização.

O trançar é uma ação que requer planejamento e cuidado. São diversas em seus formatos, padrões e técnicas, carregando em si experiências e possibilidades diversas. Para esta reflexão tomamos como base a imagem das tranças de raiz (nagô ou rasteirinha) e tranças soltas (*boxbraid*, rastafári, tranças *box*) muito presente nas estéticas afro-brasileiras.

Nesta pesquisa, as tranças de raiz adquirem um significado profundo de conexão com os trajetos delineados por padrões criativos. Estas tranças destacam-se ao permanecerem firmemente ligadas ao couro cabeludo, num processo contínuo alimentado pelos fios acrescentados ao longo do trançar. Este simbolismo ganha vida nas narrativas das participantes, que se entrelaçam, nutrindo-se mutuamente de

experiências e saberes. Cada relato, por sua vez, se entrelaça com o próximo, tecendo caminhos narrativos que são estéticos, artísticos, identitários e educacionais.

No que diz respeito às tranças soltas, percebe-se as expressões individuais de cada participante. Com base em suas experiências coletivas, cada uma elabora percepções próprias, criando suas tranças singulares. Assim, a interseção entre as tranças de raiz e as tranças soltas se revela na composição analítica das narrativas, onde as experiências coletivas se entrelaçam na forma das tranças de raiz, enquanto as tranças soltas representam as experiências individuais.

A posição pelo uso da trança enquanto abordagem metodológica na pesquisa acadêmica em ciências humanas, trata-se de um movimento novo, ainda em experimentação, merecendo maiores aprofundamentos, o que, certamente, ocorrerá pelo uso alargado dessa abordagem, mas afirmo que segue uma dimensão subjetiva e pessoal, sem perder de vista a coletividade em que estas dimensões se materializam, enquanto fluxo de apreensão de sentidos de performances corporais e narrativas vividas pelas pessoas que dançam em grupos afrodescendentes teresinenses e que transformam seus atos de dançar em perspectivas experienciais pedagógicas em suas vidas pessoais e comunitárias.

Neste sentido, trançar trata-se de uma atividade ancestral utilizada por diversas culturas africanas e da diáspora, o qual requer o uso das mãos, dos fios de cabelos e/ou outros materiais, possibilitando uma diversidade de espessuras, formatos e tamanhos. Diante da diversidade de sociedades e culturas que trançam os cabelos como símbolo identitário é importante deixar nítido que me apego as tranças ligadas às comunidades negras no Brasil com o propósito de dar uma forma de sustentação para esta pesquisa.

As tranças são símbolos que carregam memórias coletivas e ancestrais. São expressão das populações africanas e afrodescendentes, podendo ser considerada como uma tecnologia que nos permite praticar nossos sistemas de referências e nos libertar de uniformizações culturais ideologicamente impostas, neste sentido, “a ancestralidade também é a inserção numa comunidade e o sentimento de pertencimento alimentado pela capacidade de traçar a genealogia e contar as histórias do coletivo” (Petit; Cruz, 2008, p. 3).

Tal procedimento mobiliza capacidades físicas/cognitivas para sua consolidação como acontecimento identitário, estético e relacional. É identitário por ser um símbolo de culturas negras, estético por compor as identidades de pessoas e



grupos africanos e afro-brasileiros e relacional por evidenciar pertencimentos geográficos e culturais, com isso as tranças compõem corporeidades, sendo uma forma de se portar e se apresentar no mundo.

Para as culturas de matrizes africanas, a trança é símbolo de resistência, oralidade, ancestralidade e corporeidade. Tavares (2012) aponta que a corporeidade é uma dimensão singular permeada de memórias, histórias, éticas e o que mais couber, deste modo, o estético também se faz presente.

Neste fazer, me identifico como sendo um pesquisador em trânsito nas tranças, sempre na busca pela experiência e atualização. Isso se dá a partir de questionamentos como: quem é minha/meu sujeita(o)? Onde ela(e) se localiza? Qual tipo de trança/pesquisa está sendo solicitada? Qual técnica melhor se aplica? De que maneira se concebe o objeto/fenômeno (trança/pesquisa) e estabelece relações com as/os sujeitas(os)? É exequível no tempo que disponho?

Esta metáfora faz sentido quando olho para a este trabalho, pois, trançar também é corpo e movimento, é corporeidade. Assim corroboro com Petit e Cruz (2008, p. 5) sobre a relação entre corpo e afrodescendência quando escrevem que “tudo parte do corpo, o corpo é referência” e que nas culturas e religiosidades de matriz africana o corpo é central, ele é marcado e cuidado, ele reverbera arte e poder a partir da interação ativa dos sentidos.

Seguindo esta dramaturgia da trança busco alinhar/sincronizar o desejo da pessoa trançada (sujeito da pesquisa) com a proposta do trancista (pesquisador) para podermos vislumbrar o resultado que se pretende científico/político/ético/estético.

Outro fator integrante nesta construção da trança é a história oral, pois esta não é entendida aqui como unicamente um método de se obter informações e/ou dados para pesquisa, mas é também o próprio fazer científico.

Neste entendimento no apegamos a ela (historial oral) como um fazer conhecimento em si. Para Aberti (2008) A metodologia da História Oral surgiu na história contemporânea por volta do meio do século XX, coincidindo com a invenção do gravador de fita. Essa abordagem envolve a realização de entrevistas gravadas com indivíduos que vivenciaram ou testemunharam eventos e momentos do passado e presente. Essas entrevistas são conduzidas como parte de projetos de pesquisa, os quais determinam o número e a seleção das pessoas entrevistadas, as questões a serem feitas e o destino do material coletado. Assim, é importante considerar o que Meihy (2007, p. 14) pontua sobre esta metodologia.

A marca mais evidente da história oral é sua função contestadora de fatos sociais do presente. Porque ela se realiza exatamente pela necessidade de registro e reposicionamento de grupos que a geram. Porque sai dos subterrâneos da inconformidade, a história de grupos se vale da oralidade para rebelar contra a visibilidade comprometida de segmentos sociais inconformados. Assim, sempre, a história oral emerge como alerta. Não há como deixar de considerar o caráter afirmativo da história oral de grupos submissos. O compromisso, portanto, é a marca-mãe da história oral: compromisso de mudanças, reivindicações e alertas. Sem possibilidade de ser neutra ou distante, a história oral tem lados e visa pactos ou reformas. Nesta linha, não há como se recusar a vê-la como uma “contra-História” – entendendo-se aqui a História como oficializadora de posições. Assim, preza-se a “história vista de baixo” e advoga-se que não há história oral sem lado muito bem definido. Pelo contrário, a História que se diz apoiada na história oral, ao negar lados, se assume pela margem direita e “vista de cima”, do ângulo de quem não sabe o que é história oral e apenas a vê como decorrência da transformação da oralidade em documento como outro qualquer.

Este conceito é importante por possibilitar, de forma interdisciplinar, o tratamento das informações a partir das categorias de análise proposta no estudo como o Corpo, Identidade e Danças Afro-brasileiras. Esta forma de tratamento e análise se alinha com a ideia da trança e proporciona um cruzamento importante no trato das narrativas das participantes da pesquisa.

Nesta pesquisa, também utilizei de material pictórico para compor as análises. Este material foi composto por fotografias, desenho/pinturas e artes gráficas que ajudaram na interpretação das narrativas e na compreensão, de forma visual, dos saberes e fazeres das danças afro-brasileiras e de seus elementos simbólicos.

Para Loizos (2002) o contexto em que estamos inseridos é constantemente influenciado por mecanismos de comunicação que, para seu pleno desenvolvimento, depende de elementos visuais, assim, a representação através da imagem, acompanhada ou não de som, possibilita um registro limitado, porém poderoso das ações temporais e dos fatos concretos e materiais. Contudo, destaco a importância do uso das imagens como um fator importante nas análises das narrativas oralizadas pelas participantes por este recurso evidenciar aquilo que não se enuncia pelas palavras e sim pela imagem.

Isto posto, toca-se neste universo visando tratar as narrativas oralizadas comprometendo-se com os fatos, com a inconformidade e com a oralidade, não tornando essa última como pressuposto apenas para criação de documentos, mas sim como um mecanismo pedagógico e identitário.

Como este procedimento trata diretamente com a memória, Silva (2012, p. 146), diz que esta pode ser entendida como um arcabouço de alternativas partilhadas, “reais ou imaginárias, cercadas e impregnadas por conflitos e estados de tensões constantes, ou seja, forma como as pessoas constroem e atribuem significados à sua experiência, assim como às suas próprias identidades”. Assim, entendo por memória o conjunto de arquivos vividos e registrados através das narrativas e das imagens, além dos próprios corpos que compõem este trabalho.

É neste emaranhado de possibilidades emergido a partir das narrativas das participantes da pesquisa que são aprofundadas as relações de tensão e conflitos, internos e externos, buscando a construção de sentidos e identidades nas experiências vividas e refletidas no contexto da produção de arte e cultura negra em Teresina.

Na busca pelo fenômeno da pesquisa, me agarro as identidades dos corpos negros que dançam. Estes corpos estão localizados no contexto dos grupos de dança afros teresinenses e nas organizações popularmente conhecidas como “grupos afros”; organizações que trabalham com a arte e cultura afro-brasileira, os quais proporcionam locais de formação importantes para a construção de uma crítica ao sistema racista que permeia nossas sociedades.

Para Luna (2013), não é papel da pessoa pesquisadora estabelecer a verdade sobre o que se pesquisa, mas sim demonstrar através de sua organização e escolhas a fidedignidade e relevância teórica e importância social. Este trabalho deve cumprir seu papel social tanto para a comunidade acadêmica, quanto para a sociedade brasileira, evidenciando o compromisso que a academia deve ter com a sociedade. Concordo com o autor quando este escreve que a (o) pesquisadora deve se tornar um intérprete daquilo que se pretende pesquisar, respeitando os dispositivos e o constructo teórico elaborado.

Diante da natureza do objeto/fenômeno da pesquisa, ou seja, das subjetividades e intersubjetividades das danças afro-brasileiras, esta pesquisa se caracteriza como qualitativa, a qual consiste no tipo de investigação que se foca no caráter subjetivo do objeto/fenômeno vivenciado/analísado, estudando as suas particularidades e experiências individuais e em grupo. Para Teixeira (2012), a abordagem qualitativa na pesquisa apresenta as seguintes características: o pesquisador adota uma perspectiva interna à organização para observar os fatos; a busca se concentra em alcançar uma compreensão profunda do contexto da situação;

há ênfase no processo dos acontecimentos, ou seja, na sequência temporal dos fatos; a pesquisa adota uma abordagem menos estruturada, não sendo guiada por hipóteses fortes no início, conferindo-lhe considerável flexibilidade.

Este, também se caracteriza como um estudo descritivo e analítico. Para Gil (1999, p. 46), os estudos descritivos têm como objetivo primordial a apresentação detalhada das características de determinada população ou fenômeno. De forma que são diversos os estudos que podem ser organizados sob este viés, e uma das características mais significativas está no uso de técnicas padronizadas de coleta de dados, tais como o questionário, entrevista e a observação sistemática, entre outras.

Assim, transito por descrições do grupo e de suas práticas dançantes, bem como por seus processos de criação artística e identitária. Em se tratando da pesquisa analítica, Thomas, Nelson e Silverman (2007, p.37) discorrem que esta “envolve o estudo e a avaliação, em profundidade, das informações disponíveis na tentativa de explicar fenômenos complexos”. Não é possível, neste compromisso, se abster da análise profunda das informações acessadas, pois se assim o fosse trataria a informações com desdém e generalizações.

Este trabalho é permeado por três categorias fundamentais: Corpo, Dança e Identidade. O corpo envolvido na prática das danças de matriz africana assume um papel central nesta pesquisa, tornando-se um instrumento vital para a compreensão das possibilidades identitárias, culturais e físicas. Ele possibilita a reflexão sobre as questões intrínsecas ao contexto étnico-racial brasileiro, com suas profundas implicações na vida da população afrodescendente.

O movimento corporal expresso pela dança surge como base fundamental de diversas práticas afrodescendentes, manifestando-se na corporeidade como uma forma de interagir e se comunicar com o mundo. A corporeidade negra é um conceito rico e versátil, capaz de abrir novos caminhos e oportunidades. No entanto, para alcançar esse entendimento, é crucial aprofundar-se nas identidades e histórias da comunidade afrodescendente em Teresina, especialmente no contexto de suas expressões através da dança.

Refletir sobre as danças negras revela um emaranhado intricado de memórias, corpos e epistemologias. Diante desse cenário, emergem questionamentos cruciais: Quem são as/os participantes dessas práticas? Qual é o cerne dessas danças? Quais são seus temas principais, referências e influências? Como essas práticas se desenvolvem e qual é a dinâmica de ensino/aprendizagem? Qual o significado dessas

danças em relação à identidade brasileira, piauiense e teresinense?

Nesse contexto, a questão central que emerge é: O que as participantes de um grupo afro de Teresina/PI elaboram acerca da construção de suas identidades a partir da prática das danças afro-brasileiras cênicas?

Na aproximação desta resposta, esta dissertação objetiva compreender, através das narrativas de praticantes de danças afro-brasileiras de Teresina/PI, sentidos de corporeidade e identidade negra, construídas a partir de elementos das danças afro-brasileiras cênicas.

Como objetivos específicos, trago:

- Discutir sobre as subjetividades do corpo negro, considerando suas percepções de corporeidades, suas memórias, noções de espaço e tempo a partir das narrativas das participantes;
- Identificar traços de representações de corporeidade negra e de simbologias da cultura negra nas danças praticadas pelo Grupo de Cultura Afro Afoxá (GruCAA);
- Discutir sobre a relevância das danças negras na sociedade e cultura brasileira, tendo como ponto de partida suas identidades, seus sentidos e suas/seus sujeitas/os.

## PARTICIPANTES DA PESQUISA

As participantes da pesquisa foram três integrantes de um grupo que trabalha com arte, cultura e educação no bairro Angelim, zona sul de Teresina/PI. A seleção foi feita seguindo conveniências do pesquisador e mediante convite direto as sujeitas que aceitaram participar do estudo.

As participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e o Termo de Autorização de Uso de Imagens, assim como a representação legal do grupo apresentou a Declaração de Instituição e Infraestrutura devidamente assinada. Esta pesquisa foi submetida ao comitê de ética seguindo as resoluções 446/2012 e 510/2016 do conselho nacional de saúde, obtendo sua aprovação com número do parecer 5.976.798 e CAAE: 65124122.3.0000.5209.

O grupo pesquisado foi o Grupo de Cultura Afro Afoxá (GruCAA)<sup>3</sup>. O GruCAA

---

<sup>3</sup> Assumo a mesma abreviação usada no trabalho: SILVA, Artenilde Soares da. Encantamentos e encruzilhadas: as práticas educativas do Grupo Afoxá em Teresina-PI. Dissertação (Mestrado em Educação). 150 f. Programa de Pós- Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, 2019

é definido como um grupo de cultura por acreditar que seus fazeres e saberes fazem parte de um modo de vida, de uma filosofia e não somente servem como ilustração de uma cultura. Para Silva A. (2021, p. 51) “constata-se que o “cultural” é exibição, divulgação de uma cultura, enquanto o “de cultura” se refere a uma vivência, o apropriar-se, tomar para si”. Isso denota o cuidado com a nomenclatura que o grupo adota, pois o nome é importante e necessário para se gerar discussões e reflexões que deságuam em aprendizados sobre como a cultura negra é vista e como elas se vê. Este processo de autoidentificação coletiva é crucial para o desenvolvimento/envolvimento do grupo.

As participantes foram selecionadas considerando o recorte temporal de 1995 a 2020. Este período é marcado pelo surgimento do GruCAA até e a inserção das danças afro-brasileiras no quadro de abordagens da Escola Estadual de Dança Lenir Argento (EEDLA). Inicialmente o desenvolvimento desta abordagem foi influenciado pela pandemia de COVID-19, no entanto, com o retorno sistemático das atividades o envolvimento das danças afro-brasileiras na escola tem sido mantido.

A inserção dessa abordagem na EEDLA representa o resultado de anos reivindicação de políticas públicas para a população negra em Teresina/PI, pois, é um reconhecimento da instituição estatal e que as danças negras compõem o cenário cultural e artístico do Estado, contudo esta inserção é algo que merece atenção e cuidado para que sua manutenção seja propiciada. Este é um intervalo temporal que se engloba as diversas fases que GruCAA já passou e as participantes estão localizadas em pontos diferentes desta temporalidade, como veremos mais adiante.

A figura 1 é a atual logomarca do grupo Afoxá, a qual já passou por reformulações, porém mantendo características da proposta original. Em primeiro lugar considero o uso das cores como fator identitário importante, pois elas representam a unidade africana e da diáspora sendo utilizadas em diversas bandeiras do continente africano e ficaram mais populares, no Brasil, a partir do movimento musical *reggae*. Ao centro duas cabeças se encontram demonstrando o senso de comunidade, comunicação e afeto, as figuras não tem gênero definido ficando a cargo da pessoa observadora intuir, ou não, os gêneros. Na horizontal emerge a palavra *Afoxá* sendo que a letra “o” representa a circularidade e a ancestralidade presente na concepção do grupo.

---

Imagem 1: Logomarca do Grupo de Cultura Afro Afoxá



Fonte: Acervo do Grupo Afoxá (2023)

A palavra *Afoxá* traduzida para o português significa encanto ou encantamento e vem do iorubá, língua nigerio-congolesa falada por povos de países como Nigéria, Benin e Togo; no Brasil esta língua é muito utilizada em ritos religiosos afro-brasileiros. O GruCAA é uma iniciativa que se deu por meio de um convite à bailarina e coreógrafa Artenilde Silva-PI para montar um trabalho de dança afro-brasileira e, a partir desse momento, o trabalho cresceu e se tornou um grupo de mulheres negras de dança afro.

Com a necessidade de criação de figurino e adereços, o artesanato se tornou parte do processo de criação do grupo. A percussão veio logo após, assim o grupo também incluiu homens ampliando seu público, passando a ser formado por crianças, jovens e adultos. No grupo, se trabalha com a produção de materiais para serem comercializados como artes plásticas, roupas, acessórios e com realização de bazares com a finalidade de manutenção e preservação do patrimônio material do grupo; figurinos, cenários, adereços. O *Afoxá* se recria, passando por diversas fases, mas o foco na educação e na arte como ferramenta de trabalho nunca foi perdido, sempre realizando palestras e eventos.

Esta instituição é uma associação jurídica desde 2002, possuindo reconhecimento como entidade de utilidade pública pela prefeitura de Teresina e pelo Estado do Piauí e tem uma atuação ativa no cenário cultural da cidade, participando e realizando diversas atividades, espetáculos e discussões sobre questões étnico-raciais, arte e educação. O grupo realiza oficinas, tanto em sua sede, no bairro Angelim, como em outros locais do município e do Estado.

Seu surgimento se dá em Teresina em 1995 como uma organização não governamental. Para Miranda (2019) “as ONG's têm afinidades com os ideais da democracia direta, o que as aproxima dos movimentos sociais emergentes desde a

década de 70, no Brasil”. Para Munanga (1999) os movimentos sociais lutam por justiça social e visam uma redistribuição equânime do produto coletivo, no entanto, existem as dificuldades de mobilização para transformar a sociedade.

O GruCAA pode ser localizado dentro do movimento negro pelo compromisso em democratizar a cultura e a dança negra, bem como pela busca da efetivação do que Munanga (1999) chama de “redistribuição equânime do produto coletivo”, visto que sua atuação busca a produção e a discussão da arte, da cultura e da educação.

Dentro do contexto que é o GruCAA, as participantes selecionadas foram três mulheres bailarinas identificadas aqui como Iansã, Oxum e Iemanjá. Estas mulheres estão representam gerações diferentes de concepções de trabalho e práticas pedagógicas do grupo. A escolha da representação por nomes das três Orixás, se deu por essas divindades estarem muito presentes energeticamente e esteticamente nos fazeres do grupo.

Iansã (52 anos) nasceu em São Félix do Piauí e veio para Teresina aos oito anos e é a fundadora do grupo, sendo a membro mais antiga do grupo. Autodeclarou-se como uma mulher preta não retinta. Segundo esta participante, ela está no grupo Afoxá “porque foi um lugar onde eu encontrei para me dedicar a pesquisar e praticar as danças de matriz africana e demais modos de fazer cultura”.

Em sua narrativa, Iansã diz que:

Me considero afrodescendente, é... ocupo no mundo esse lugar que as pessoas me colocam, que é ser uma pessoa por ser descendente... afrodescendente, por ser uma pessoa preta não retinta, mesmo assim as pessoas definem um lugar pra mim que é o lugar da subalternidade, mas como sujeito eu me coloco no mundo como alguém que constrói, que propõe. Um corpo político. Um ser que desobedece o que a colonialidade traduz como um lugar de vida. Então estou sempre buscando algo para além do que a sociedade determina pra mim (Iansã, 2023).

Iansã se define como artista das artes performáticas de fundamento afro-brasileira. Iniciou suas pesquisas em 1988, motivada para coreografar a 1ª missa dos quilombos da comunidade nossa Senhora da Glória do Planalto Ininga, Teresina/PI. Em 1993 foi convidada pelo grupo Mimbó (hoje extinto) para formar o primeiro grupo de Danças afros de Teresina, ela aceitou o convite e aprimorou sua pesquisa, agora coletiva. O grupo era formado só por jovens mulheres negras moradoras da região da Boa Esperança, Poti Velho, Mafrense, Satélite e Timon-Maranhão, o grupo durou até meados de 1995 quando mais uma vez foi convidada, desta vez, pela congregação



de capuchinhos Franciscanos para realizar uma oficina de dança afro-brasileira no Bairro Angelim I, onde hoje existe o Grupo de Cultura Afro Afoxá, fruto resultante desta oficina.

Já com o Grupo de Cultura Afro Afoxá, o trabalho se ampliou e transbordou ao ponto de formar 5 (cinco) núcleos de atividades coexistentes: Dança, Percussão, Artesanato, Culinária e Estética. O GruCAA a motivou a buscar qualificação e profissionalização como meio de colaborar com o desenvolvimento da comunidade a partir do envolvimento dos membros do grupo.

Ela tem se dedicado à docência como arte educadora, ministrando aulas para a produção de gravura buscando o entendimento das artes do corpo. Iansã se dedica a pesquisar as técnicas desenvolvidas ao longo do tempo produzidas ppor meio de produtos performáticos e atravessamentos com o seu trabalho, coisa que até o momento conseguiu realizar através do crescimento dos membros do GruCAA.

Na figura 2, vê-se Iansã dançando em uma coroa do rio Parnaíba na ocasião da gravação de um clipe musical. Destaca-se, nesta imagem, a expressividade do movimento circular evidenciado pelo figurino. A potência desta imagem torna nítida a experiência e vivência com a prática da dança afro-brasileira

Imagem 2: Iansã – Participante da pesquisa



Fonte: (Pacheco, 2022)

A segunda participante é Oxum, a qual se identifica como uma mulher negra nascida e criada na periferia sul de Teresina, no bairro Angelim. Atualmente ela está com 32 anos e tem a massoterapia como profissão, atuando há 10 anos nesta área. Sobre a sua aproximação como GruCAA ela diz que:

Minha relação com o Afoxá é desde 2007 quando eu vi uma apresentação próximo da minha casa e aí me despertou a curiosidade de conhecer o grupo. Esse foi o meu primeiro contato com o Afoxá. Na época a minha irmã trabalhava como auxiliar na Artenilde, na casa dela, e aí a gente começou a ter essa ligação, né... de... E aí comecei a participar dos ensaios que na época era todos os finais de semana. Quando eu entrei, entrei na percussão e aí depois eu passei para a dança e aí, às vezes, dou umas tocadinhas, mas atuo mais na dança, ultimamente (Oxum, 2023).

Da formação atual do grupo, Oxum, é uma das mais antigas integrantes e com base em sua narrativa percebo como o encantamento pelo GruCAA permeia suas atividades, tornando-se convite para a apreciação e participação. Segundo a participante, através do grupo ela teve a oportunidade de estar como Instrutora de dança Afro em dois projetos: Pétala e Cravo oferecido pela SASC (Secretaria de Assistência Social-PI) em 2010.

Participou indiretamente nos projetos “Sexta Nagô” (2014 a 2016), atou em alguns dos espetáculos do GruCAA como “Martelo” (2019) e “Dai-me licença” (2021). Atualmente ela integra o projeto Balé Afro do Piauí, também realizado pelo GruCAA, faz parte do Projeto Mandinga Rara de Capoeira dirigido pelo Contramestre Cujuba-PI, faz parte da Associação de Capoeira Zumbi, na qual, participou de atividades como Festival Mandinga Rara de Capoeira desde (2017), e do primeiro evento feminino de capoeira “Sou guerreira, sou mulher capoeira” (2019) e no campo religioso é *Ekedí*<sup>4</sup> no *Ylê Oyá Tade – Teresina-PI*.

---

<sup>4</sup> Zeladora dos Orixás (Candomblé)

Imagem 3: Oxum – Participante da pesquisa



Fonte: (Pacheco, 2022)

Na figura 3, Oxum dança em meio a árvores e folhas às margens do rio Poti, no momento da gravação de um clipe musical. Observa-se a concentração e empenho desta bailarina assim como a sua conexão com a terra, Oxum move sua saia como se movesse o próprio tempo/espço a sua volta.

A próxima participante é Iemanjá (24 anos), ela é formada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde conheceu o GruCAA na oficina de dança afro-brasileira “Dança raiz: a ancestralidade em nós”, a partir daí adentrou o grupo fazendo parte de suas criações, seus espetáculos, seus ensaios e articulações. Iemanjá (2023) afirma que:

a dança pra mim sempre foi uma das expressões que mais me vi... mais me senti viva, né. Então desde muito pequena eu já dançava com minha mãe, dançava entre meus familiares. Ainda tentei... aí passar... Eu passei por um teste na escola de dança aqui de Teresina, mas eu não passei, mas mesmo assim eu continuei dançando, então na escola, na educação infantil eu tive também projetos de dança, participei. Então pra mim a dança sempre esteve muito presente, né, nos seus lugares informais e aí em algumas poucas ocasiões nos seus lugares formais também, quando eu participei de projetos de dança, envolvendo a dança.

Isto posto, demonstra que esta participante sempre teve envolvimento com a dança, mesmo que lugares ditos informais. Algo importante a se destacar nesta narrativa é a tentativa frustrada de aproximação com a Escola de dança (EEDLA), que na época trabalhava com mais destaque para a dança clássica eurocêntrica, atualmente a escola trabalha com outras abordagens de dança, como danças afro-brasileiras, danças urbanas, dança contemporânea e danças brasileiras, o que evidencia a importância da abrangência de possibilidades de acolhimento de diversos corpos.

Iemanjá também é poetisa e em sua escrita poética, nomeia-se como Camilinhada e tem poema publicado intitulado “A volta ao mundo”, o qual trataremos no capítulo 3 na sessão sobre coreografias significativas, além disso, compôs a equipe de poetisas e poetisas da Fazia Poesia (2021). Desde 2017, participa do Grupo de Cultura Afro Afoxá atuando nos processos de construção dos espetáculos Omi (2017), Abayomi (2018), B A BA-OBA! (2019) e Sementes de Cabaças (2022).

É intérprete/criadora nos fazeres das danças afro-brasileiras e criou a performance poética “A volta ao mundo” apresentado na I Mostra Cultural do Grupo de Cultura Afro Afoxá, realizada em setembro de 2022. Participou em 2023, na Escola Estadual de Dança Lenir Argento, da primeira turma dos cursos de Qualificação Profissional para Professores (as) de Danças na Habilitação em Danças Afro-Brasileiras e da primeira turma do curso “A contemporaneidade nos fazeres da pessoa coreografa”. Faz parte do corpo de dança do Balé Afro do Piauí e experienciou o espetáculo Rosário, apresentado no Festival Folgedos-PI em 2023.

Na fotografia abaixo, Iemanjá dança no espetáculo “Sementes de cabaça” apresentado na EEDLA. Destaca-se sua presença cênica através do olhar profundo e de suas mãos firmes.

Imagem 4: Iemanjá – Participante da pesquisa



Fonte: (Alvarenga, 2023)

Seguindo nesta apresentação eis-me com pesquisador e participante do GruCAA. Assim, minha trajetória cultural se inicia em 2007 quando adentro o Grupo de Cultura Afro Afoxá, assim, sou artista/bailarino das danças afro-brasileiras cênicas com experiência em teatro. Possuo Especialização em Educação Física escolar (UFPI-2020); Graduação em Educação Física (UFPI-2018); Técnico em dança pela Escola Técnica de Teatro Gomes Campos (2016). Hoje, dentro do Grupo Afoxá, desempenho funções de bailarino, coreógrafo, ensaiador e instrutor.

Particpei diretamente de projetos realizados pelo Grupo Afoxá, como, por exemplo, o “Sexta Nagô” (2014 a 2016), curso de formação “Corpos Afrodiaspóricos em Danças: Encantamentos e Diálogos” (2021) e “Círculo de saberes- II conferência de danças afro-brasileiras de Teresina/PI” (2023), entre outros.

Minha atividade principal é a dança, tanto como professor quanto como bailarino. Apresento-me e ministro oficinas voltadas, principalmente, para jovens e adultos nas periferias de Teresina e em alguns municípios adjacentes. Tive experiência trabalhando como instrutor e participando de espetáculos na Organização Ponto de Equilíbrio - OPEQ/PI (2012-2015), particpei de trabalhos com a bailarina e coreografa Elizabeth Batali/PI (2022) e contribuí como colaborador (2022-2023) do Práticas do [des]Necessário conduzido por Vanessa Nunes/PI (bailarina, coreografa e professora) e por Arthur Doomer/PI (Artista visual).

Em 2016, em colaboração com a artista Vanessa Nunes-PI, passei a desenvolver a oficina de dança “Ayo”, voltada para o público infantil, que consiste em

um estímulo a uma "cosmopercepção" que valoriza a herança cultural e a sabedoria ancestral africana no Brasil. Esta oficina é uma oportunidade de celebrar as tradições, o respeito à diversidade étnica e a construção de uma sociedade mais inclusiva.

Além disso, sou pesquisador na área do corpo, com experiência na área de Educação Física, com ênfase em dança. Minha atuação está voltada principalmente para temas relacionados à afrodescendência, educação, corporeidade e identidade. Atualmente sou professor temporário de danças afro-brasileiras na Escola Estadual de Dança Lenir Argento-PI.

Imagem 5: Elismar Junior



Fonte: (Pacheco, 2022)

Na imagem acima, danço nas águas do rio Parnaíba durante a gravação de um clipe musical. Destaco a fluidez dos movimentos acompanhando o fluxo do rio e o reflexo que pode ser lido com a continuação do trabalho desenvolvido pelo GruCAA seguindo o curso das águas.

Isto posto, este trabalho dissertativo está organizado seguindo uma estrutura de três capítulos. No primeiro capítulo, "Discutindo subjetividades do corpo negro", exploro a noção do corpo como uma inscrição no mundo, vinculando tempo, espaço, oralidade e ancestralidade à constituição das representações da corporeidade negra. Destaco as simbologias associadas ao corpo na cultura negra e nas danças do



GruCAA.

No capítulo 2, "Nó que não escorrega: dança afro-brasileira em cena", exploro a importância das danças negras na sociedade e cultura brasileira. Analiso a construção de significados das danças afro-brasileiras, considerando processos históricos e sociais, além dos sentidos de uma anatomia simbólica.

No capítulo 3, intitulado "Apertando a Trança: Identidades Negras na Dança Afro-teresinense", exploro e analiso os processos envolvidos na construção das identidades individuais e coletivas evidenciadas pelas participantes desta pesquisa. Partindo de suas memórias e percepções em relação às corporeidades negras, reflito sobre a formação da identidade negra, examino a interseção entre identidade, autoconfiança e vínculo com raízes culturais e investigo como as coreografias significativas para essas participantes contribuem para a construção de significados na construção de suas identidades. Igualmente, busco compreender o papel das danças afro-brasileiras no contexto da construção da identidade e no fortalecimento pessoal e coletivo das envolvidas nesta pesquisa.

Não obstante, tal estrutura é precedida por esta seção introdutória, onde apresento minhas categorias analíticas e descrevo tanto o grupo quanto as participantes envolvidas na pesquisa. Ao concluir a dissertação, apresento as considerações finais sob o título "Acertando as pontas". Este título reflete a necessidade de finalizar o processo, semelhante ao acabamento necessário ao fazer tranças. Assim como na trama de cabelos, enquanto houver material para adicionar ao trabalho, ele continuará crescendo, demandando, porém, um momento de finalização. Isso não implica o encerramento das vias analíticas e das discussões sobre os temas abordados, mas sim em um momento para se avaliar e depois dar continuidade ou iniciar outros processos.

Em seguida, após apresentados os fios, continuo o processo de feitura desta trança. Adentraremos ao universo relacionado às subjetividades do corpo negro e suas relações com o mundo e com a dança, refletindo sobre aspectos importantes na construção de sentidos atribuídos a ele (o corpo).

## **1 INICIANDO A TRANÇA: Discutindo subjetividades do corpo negro**

Te convido para pensar sobre como os pés estabelecem uma ligação íntima com a terra. Eles penetram o chão como raízes, absorvem a energia como se extraíssem a seiva; moldam o barro, levantam poeira; manipulam, devolvem e trabalham a terra por meio de seus apoios múltiplos (Rodrigues, 1997). Visualize essa energia que emerge do solo. Consciente da sua coluna, respire profundamente.

Encontre uma posição confortável, apoie seus pés no chão (paralelos, alinhados com as cristas ilíacas) e neste momento direcione sua atenção para esse contato com o solo.

Conecte-se com o pulso, a energia que resulta do enraizamento dos pés, fluindo pelos joelhos, circulando pelos quadris, através de uma respiração natural, mas consciente. Essa energia se movimenta em espirais pelas fibras musculares dos membros inferiores. Esteja atenta/o e perceba as virilhas, o assoalho pélvico, a região genital, órgãos e ossos. Respire.

Traga a atenção para as mãos, cada articulação. Além disso, ao mesmo tempo, sinta o pulso presente na garganta, boca, testa, nuca, olhos, orelhas e nos sete pontos de abertura na cabeça. Respire. Visualize a energia que ascende pelos pés e flui pelos sete pontos de abertura na cabeça. Esteja presente.

Esta atividade foi adaptada de um trecho do texto "Exu: um corpo e um fazer em dança", de Petronílio (2020). Vamos nos aproximar de uma trama composta por diversos elementos entrelaçados. O corpo.

### **1.1 REFLEXÕES ACERCA DA LOCALIZAÇÃO NO ESPAÇO E NO TEMPO**

Pensar sobre as corporeidades negras e suas identidades é fundamental para a compreensão dos processos hegemônicos construídos numa sociedade com diversos problemas de cunho étnico-racial. Deste modo, os fazeres em dança realizados por grupos e indivíduos que trabalham com arte e cultura negra proporcionam locais de formação e criações artísticas importantes para a construção de identidades corporais e críticas ao sistema moderno/colonial.



Nesta reflexão, ressalto a importância da localização destes corpos. Em se tratando do GruCAA, o contexto principal é da cidade (zona urbana) de Teresina/Piauí. Embora existam participantes de cidades vizinhas, o grupo é majoritariamente teresinense. A maioria das atividades do grupo são desenvolvidas na cidade, onde residem as três mulheres participantes da pesquisa.

Olá! Meu nome é “Oxum”, tenho 32 anos, nascida em Teresina/PI, moro na periferia sul de Teresina, Bairro Angelim (Oxum, 2023).

...sou nascida aqui em Teresina, né, Teresina/Piauí. Até os meus 10 anos de idade eu vivi em Teresina, cresci e vivi em Teresina, após isso eu passei um período de oito anos, né, distante de Teresina (Iemanjá, 2023).

Eu vim de São Félix do Piauí com oito anos de idade para Teresina (Iansã, 2023).

Teresina está localizada entre os rios Parnaíba e Poti, e é a capital do Piauí, estando situada no Centro-norte do Estado, a 366 km do litoral, foi a primeira capital brasileira planejada ainda durante o reinado de D. Pedro II e possui 1.392 km<sup>2</sup> de extensão.

Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2023), em 2022 o número de habitantes era de aproximadamente 866.300. A cidade é também conhecida como Cidade Verde. O modelo da cidade, típica do período colonial, assemelha-se a um tabuleiro de xadrez e possui um clima tropical semiúmido e altas temperaturas. Teresina tem duas estações características: o período das chuvas (que ocorrem no verão e outono) e o período seco (que ocorre no inverno e primavera).

Teresina começou a ser povoada no século XVII, com Domingos Jorge Velho e um grupo de bandeirantes, que estabeleceram uma feitoria e um criatório de gado. Em 1797 foi erguida a igreja de Nossa Senhora do Amparo, e sua fundação foi oficializada em 16 de agosto de 1852. Com um projeto de criação inovador, elaborado por José Antônio Saraiva – o Conselheiro Saraiva, Teresina tornou-se capital da província por sua localização mais central, bem como pela navegabilidade dos rios Poti e Parnaíba. O nome da cidade foi uma homenagem à imperatriz Teresa Cristina Maria de Bourbon, que teria sido a mediadora junto ao imperador Dom Pedro II para que a capital viesse a ser Teresina (Prefeitura de Teresina, 2023).

A cidade é fortemente influenciada pelo modelo urbano português. Para Braz e Silva (2012, p. 4) o padrão urbano português é caracterizado por “linhas retilíneas,

regularidade de volume, rigidez geométrica e concentração dos poderes estabelecidos – governo, justiça – no entorno da praça principal”, tais fatores se fazem presentes no plano de Teresina, evidenciando a influência portuguesa, no entanto, a religião se define como um terceiro poder estabelecido no centro da capital teresinense se tornando relevante para sua ocupação (Braz e Silva, 2012).

Este fato se torna importante para a própria criação do GruCAA, pois este nasce no seio da igreja católica. Podemos observar isto com base na narrativa de Iansã (2023), quando esta traz que:

Iniciei as minhas pesquisas em 1988, motivada para coreografar a 1ª missa dos quilombos da comunidade nossa Senhora da Glória do Planalto Ininga, Teresina/Piauí. Em 1993 fui convidada pelo grupo Mimbó (hoje extinto) para formar o primeiro grupo de Danças Afros de Teresina, aceitei o convite e aprimorei a minha pesquisa, agora coletiva. O grupo era formado só por jovens mulheres negras moradoras da região da Boa Esperança, Poti Velho, Mafrense, Satélite e Timon-Maranhão, o grupo durou até meados de 1995 quando mais uma vez fui convidada, desta vez pela congregação de capuchinhos Franciscanos para realizar uma oficina de dança afro-brasileira no Bairro Angelim I, onde hoje existe o Grupo de Cultura Afro Afoxá, fruto resultante desta oficina.

É perceptível a influência do catolicismo para o desenvolvimento da cidade e do GruCAA, vale ressaltar que atualmente o grupo não possui nenhuma ligação direta com igrejas católicas, embora se tenha parcerias relevantes na realização de algumas atividades.

Olho para Teresina a partir das reflexões de Anderson (2008) sobre nação, percebendo, assim, a cidade como uma comunidade imaginada. Neste sentido, para o autor nação é:

uma comunidade politicamente imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (Anderson, 2008, p 32).

Em diálogo com Anderson, Chatterjee (2000) faz uma objeção à tese central deste autor, questionando que; se os nacionalismos do resto do mundo têm que escolher suas comunidades imaginadas entre certas formas “modulares”, já colocadas

a seu dispor pela Europa e pelas Américas, que lhes resta imaginar? Diante da narrativa oficial percebo a construção da cidade buscando mimetizar uma Europa em suas estruturas.

A história, ao que parece, teria decretado que nós, do mundo pós-colonial, seremos apenas perpétuos consumidores da modernidade. A Europa e as Américas, os únicos verdadeiros sujeitos da história, elaboraram, em nosso benefício, não apenas o roteiro do esclarecimento e da exploração coloniais, mas também o de nossa resistência anticolonial e o de nossa miséria colonial. Até nossa imaginação tem que permanecer perenemente colonizada (Chartterjee, 2000, p. 229).

Ancorado nisto, Teresina é uma comunidade imaginada histórica, política e culturalmente a partir da ótica do homem colonizador e católico. Entendendo a cidade como uma nação é importante pensarmos em dimensões mais gerais. Para Anderson (2008) ela é “limitada”, pois possui fronteiras finitas e nenhuma nação pretende ter sua extensão igual à da humanidade; é “soberana” pela busca da liberdade em relação ao reino hierárquico de viés divino; é uma “comunidade” por ela entender-se, mesmo diante das desigualdades e explorações efetivas, como um companheirismo horizontal.

Aprofundando a concepção de que a cidade é um lugar imaginado e construído pelo colonialismo, corroboro com Nêgo Bispo quando este diz que “as cidades são estruturas colonialistas. Nem todos os povos da cidade são povos colonialistas, mas a cidade é um território colonialista” (Santos, 2023, p. 10). Nêgo Bispo tensiona a reflexão sobre cidade apontando que esta é o contrário de mata e de natureza, ou seja, é um local artificializado, é local da humanidade (Santos, 2023).

Este autor nos faz refletir sobre o conceito de humanidade, quando escreve que “a cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída” (Santos, 2023, p.8).

Assim, entendendo que os considerados humanos são os colonialistas que imaginam a cidade. Este é um ponto nevrálgico, que se destrincha durante o trabalho, pois o entendimento de quem é considerado humano e quem não é, é crucial para a compreensão das construções identitárias, corporais e culturais desenvolvidas pelos grupos afros.

Isto posto, reflito a partir de minhas memórias sobre o direito a viver com

dignidade no território da cidade. Minha percepção da cidade se torna mais nítida a partir dos meus 15 anos, quando retorno de São Paulo-SP, pois, passei minha infância nesta outra cidade por conta da diáspora nordestina, quando meu pai e minha mãe foram em busca de melhores condições de vida.

No retorno geográfico a Teresina, me deparo com a realidade periférica do Bairro Angelim (zona sul), na época um local marcado pela luta por saneamento básico, principalmente pelo direito a água, um recurso vital para a manutenção da vida “humana”. Lembro-me das ruas sem pavimentação, da constante falta de água e de transporte público, tal situação teve evidentes melhorias, no entanto, novas demandas surgem e não anulam as lutas sociais.

Pensando nesta Teresina imaginada, Rodrigues e Veloso Filho (2016) afirmam que pelo longo processo de planejamento da cidade é desmistificada a noção de que as complicações urbanas ocorrem por falta de elaboração, deste modo, os contratempos advêm “de processos históricos, más gestões e outros aspectos conjunturais e estruturais” (Rodrigues; Veloso Filho, 2016, p. 17). Corroborando com a ideia de que a cidade é uma arquitetura criada para atender demandas de uma humanidade pré-estabelecida e as falhas estruturais não devem ser encaradas como algo orgânico e natural e sim como um complexo sistema com concepções distintas de raça, classe e gênero, por exemplo.

É neste contexto geográfico que o GruCAA se desenvolve e se envolve, nesta reflexão, tomo o corpo como ponto de partida, pois são evidentes suas possibilidades e capacidades de se instituírem como signo (Tavares, 2012; Gomes, 2020) que possibilitam a compreensão sobre questões relacionadas ao contexto étnico-racial brasileiro e suas implicações na vida cotidiana da população afrodescendente.

Dentro do espaço geográfico de Teresina o GruCAA é um espaço de formação artística, política e educacional. Ligiéro (2011) aponta que grande parte dos locais de formação e criação artística relacionada as performances negras são exercidas no contexto dito informal, ou seja, acontece nos terreiros, nos quintais e nas festas celebrativas. E com o crescimento dos grupos afros no Brasil e do pensamento de uma genealogia das danças negras, incluem-se os grupos que trabalham com arte e cultura como os blocos carnavalescos, afoxés, maracatus, rodas de capoeira e grupos afros.

Dentro desta contextualização geográfica a questão do tempo emerge como um ponto importante a ser discutido, pois as linhas de uma temporalidade vivenciada

por ângulos diferentes auxiliam na elaboração de um cenário rico de informações e experiências. O GruCAA é composto por pessoas de diversas idades e isso enriquece as discussões pelo acesso a formas diferentes de se olhar para fatos analisados, nesse processo o aprendizado mútuo entre as/os mais novas/os e as/os mais velhas/os é essencial, principalmente pelo entendimento amplo sobre tempo e temporalidade.

Neste sentido, uma das participantes da pesquisa nos instiga a pensar sobre a questão do tempo como um importante fator de análise na construção das subjetividades das corporeidades negras.

As nossas danças, elas se fazem enquanto política e reafirmadas no corpo preto. Atualizadas também dentro do tempo em que se encontra e no tempo em que se dialoga, não se dialoga apenas com esse tempo, mas com outros, com Sankofa, mas também com o por vir (Iemanjá, 2023).

Nesta passagem, Iemanjá, muito embora destaque que existem vários elementos com os quais as danças afros dialogam como, por exemplo, a política, coloca o tempo enquanto elemento fundamental na sua dança e na dança praticada pelo GruCAA, inclusive trazendo o conceito de Sankofa, nos alertando para o constante retorno e apropriação, processo atrelado ao tempo, necessários nas danças centradas na construção e ressignificação das subjetividades negras.

Pensar sobre o tempo é uma ação muito cara para as comunidades afro-brasileiras, pois, tempo está diretamente ligado a ancestralidade. Deste modo, o movimento que proponho é o de girar, esse giro é composto pelo ato de olhar para trás e para frente, depois para trás e para frente de novo, num fluxo contínuo e ininterrupto. Entendo aqui esse corpo que gira como condutor de algo que inicia pela cabeça (Ori) e descarrega pelos pés e/ou vice-versa. Penso nas dinâmicas, níveis, ritmos, espaços e tempos que esses corpos que giram podem vivenciar e experimentar.

Nesta abordagem, a ancestralidade é fonte de inspiração, misturando as curvas de uma temporalidade espiralada, onde os acontecimentos, despojados de um tempo cronológico linear, estão em processo de – perene transformação (Martins, 2003). Aqui, a adinkra Sankofa é evocada, pois é preciso olhar para o passado na intenção de buscar entender o presente e criar inspirações para o futuro.

Imagem 6: Sankofa produzida pelo Grupo Afoxá



Fonte: Arquivos do GruuCAA (2023)

Na figura acima é possível observar uma pintura executada por lansã e elaborada por mim e por uma das crianças do GruCAA. O contexto em que se deu essa atividade foi um momento descontraído, no qual eu desenhava com esta criança.

Na brincadeira lembrei-me de um exercício que eu tinha aprendido em uma aula de arte do ensino fundamental. Na época a professora orientou que fizéssemos um arco representando o céu, depois, logo abaixo, fizéssemos outro arco representando a terra, em seguida, que desenhássemos um zigue-zague (calda) que seria o inferno, depois duas linhas em zigue-zague entre o céu e a terra, que seriam as pessoas. Embaixo do arco da terra fomos orientados a desenhar os “pezinhos de milho” (dois tridentes virados de cabeça para baixo), em seguida deveríamos fazer uma cobra ligando o céu e a terra. Para finalizar, acrescentaríamos olhos e um bico.

No momento da brincadeira não me dei conta da profundidade do exercício, foi após olhar com atenção e conversar com a criança e com lansã, que estava presente no momento, que concluímos que esta imagem se tratava de Sankofa e a partir disso lansã, que é artista plástica, pintou em tecido esta figura que carrega em si um ensinamento profundo embebido em sentidos. Talvez minha professora, também, não tenha se dado conta deste significado, no entanto, foi algo que me marcou profundamente e passei adiante.

Para Nascimento (2008, p 31) “o ideograma sankofa pertence a um conjunto

de símbolos gráficos de origem *akan* chamado adinkra. Cada ideograma, ou adinkra, tem um significado complexo, representado por ditames ou fábulas que expressam conceitos filosóficos”. No caso específico da Sankofa tem-se a importância de aprender com o passado para se vivenciar o presente e elaborar o futuro. O uso destas noções reforça o desejo de entendimento do processo de aprendizagem através das experiências corporais.

Neste trabalho, a noção de tempo espiralar está intimamente relacionada a noção da trança das narrativas das três participantes. São três mulheres, três narrativas, três tempos, três voltas que se entrecruzam e geram potências criativas através de seus corpos. Iansã é a mais velha, Oxum a do meio e Iemanjá é a mais nova, todas envolvidas em um processo mútuo de aprendizado e construção do seu próprio ser inscrito no mundo.

Para Martins (2021, p. 63) “a pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um em ser e um sistema no qual incide a ontologia ancestral”. A pessoa enquanto corpo é ontologia, é a própria inscrição no tempo e no espaço das ações socioculturais que moldam os jeitos de vida e de sobrevivência dos seres humanos. Como inscrição no mundo, a corporeidade é fundamental para se entender as relações entre corpo, dança e identidade.

## 1.2 CONSTRUINDO SENTIDOS DE CORPO NEGRO

A corporeidade se apresenta como arquivo discursivo que simboliza aquilo que uma sociedade deseja ser ou negar, ou seja, é a forma relacional do indivíduo consigo mesmo ou o sentido de pertencimento de cada um (a). Indo ao encontro com este pensamento, Tavares (2012, p. 25) traz que o corpo é a “principal arma dos negros para ativar uma resistência e empreender o registro de sua história e rebeldia”.

Ainda, para o autor, temos o corpo como signo, ou seja:

Dizer que um corpo é signo é entendê-lo como um momento limiar entre o significante (corpo como matéria viva e física), o significado (memória de equivalência corpórea que se manifesta na resistência, na acomodação, na participação), o sentido (aquilo que oferece significação ao objeto do significante) e o referente (a situação-contexto que é singular à representação). Este signo, ou o corpo como signo, tem se metamorfoseado

em vários sentidos através dos tempos, múltiplas direções em uma constante mutação representacional (Tavares, 2012, p. 51).

Diante disso, a complexidade do corpo é evidenciada através das suas múltiplas possibilidades de se instituir no mundo enquanto inscrição individual e coletiva. O conceito de corpo que venho construindo não o aprisiona em sua fisicalidade, ou seja, em sua matéria orgânica, mas trata-se de algo relacional com o tempo, com o espaço, com os contextos e com as memórias que compõem a vida humana.

Neste sentido, o corpo como signo representa uma via importante de análise, pois, ainda para Tavares (2012), este corpo é constituído por vários micro signos, que geram as unidades micro significantes. Tais micro signos são instituídos pelo e a partir do corpo com seus movimentos e gestos, ou seja, com suas formas de comunicação, de existir e agir. Nesta aproximação, Iemanjá (2023), diz que:

Ultimamente eu tenho entendido e talvez mesmo até uma questão a se repensar, mas atualmente eu tenho entendido o corpo como um grande organismo, né, mas pensando principalmente não no corpo compartimentado numa estrutura ali que é pronta, que está pronta, que está compartimentada, né, que não interage com outros elementos... com outros universos, outros organismos. Muito pelo contrário, eu compreendo o meu ser organismo no sentido de poder interagir com outros organismos e dentro de si mesmo carregar universos e sistemas, né, estruturas, não só psíquicas, não só nervosas, não só ósseas, nervuras, enfim... esses elementos mais físicos, né, da fisicalidade do corpo, mas também aquilo que não é palpável, aquilo que nosso corpo carrega como as nossas cicatrizes que a gente vivencia, as histórias que o nosso corpo constitui... é constituído, né, também, e que constitui as experiências de vida, as memórias que a gente carrega, as memórias que a gente também inventa, então, na compreensão de um corpo enquanto organismo é compreender que é flexível, é interativo, né, então é autônomo, mas que também precisa de outros corpos pra se fazer... como eu posso dizer... pra se constituir inclusive como um corpo preto, né.

Corroborando com discussão acima, a amplitude do conceito de corpo trazido por essa participante é notável. Ela transcende as barreiras da mera fisicalidade, que inclui ossos, músculos e nervos, e adentra a ideia de um sistema/organismo complexo. Para ela, a constituição do corpo humano não se limita à estrutura física, mas envolve uma interação complexa com outros organismos e sistemas para se estabelecer no mundo como um ser humano. Sua narrativa revela uma racionalidade e uma cosmovisão que ultrapassam as ideias ocidentalizadas sobre o corpo, ampliando o conceito para algo que é parte de um universo maior.



Essa percepção é de extrema relevância ao se considerar as subjetividades do corpo afrodescendente, pois evidencia a importância de uma visão mais holística e interligada do corpo, indo além das limitações impostas por perspectivas tradicionais. Essa compreensão mais ampla não apenas enriquece, mas também desafia os conceitos convencionais sobre o corpo, especialmente no contexto da identidade afrodescendente.

Com base nisto, vejo que a idealização do corpo como objeto da cultura questiona a noção de naturalidade a este concedida, assim, o corpo biológico, previamente, é fundamentalmente natural, o que atribui à condição humana um conceito genérico de universalidade. Em troca, esse corpo é impactado pela cultura, que retira deste a universalidade, ao promover a emergência de particularidades, que atribuem ao ser humano alteridade, identidade e diferença (Freitas, 2016).

Santos (2023) alerta para a estratégia colonialista de unificação, a qual consiste em tornar todos os indivíduos como um único ser. Para o autor há uma diferença quanto ao termo indivíduo, apontando que quando o lado colonialista o usa está se falando em unicidade, ou seja, em uma transformação do diverso em uma única coisa, em contrapartida, quando os “diversais”, termo que se refere as pessoas não colonialistas, usam este termo esta-se falando de unidade: entende-se que este “um” existe porque existem mais de “um”. Nesta discussão constrói-se um entendimento mais ampliado na concepção de corpo, considerando suas individualidades e subjetividades não apartadas da vida em comunidade.

Para adentrarmos melhor nesta questão trago a narrativa de Oxum (2023), ela conta que:

Dentro do grupo sempre tem essa questão de autoconhecimento, de auto aceitação, essa identificação visual, corporal. Eu tive a oportunidade de passar por esse processo. Foi um pouco difícil na época porque eu tinha 17 anos, se eu não me engano... e aí... ainda naquela fase meio que de adolescente já entrando para a fase adulta... e eu alisava meus cabelos né, era aquela coisa forçada, liso forçadamente, que era algo que tipo, eu fazia, mas eu não gostava, Desde meus 11 anos pra 12 eu fazia essa prática do alisamento do cabelo e era algo que eu não me via bem, mas eu fazia, às vezes, por conta da cobrança mesmo, né, de achar que meu cabelo era mais bonito, daquela forma alisado... que ia agradar a sociedade, mas que não estava me agradando.

Nesta narrativa, a partir de processo de autoidentificação, tornam-se evidentes duas relações de poder; a primeira visa desconstruir características étnicas identitárias de certos grupos culturais buscando manter padrões predefinidos de

beleza, limpeza e aceitação; a segunda busca construir uma identificação com uma parcela da sociedade que busca a preservação e manutenção de seu ser/estar no mundo. Nesse embate, o autoconhecimento e a autoaceitação emergem como mecanismos para retomar o controle da narrativa negra.

Ao exercitar o autoconhecimento, conseguimos enxergar por entre as estruturas que racializam nossos corpos, aprisionando-nos em julgamentos e concepções violentas. Dentro desse processo de descoberta, o autocuidado se transforma em uma força de resistência às imposições racistas, culminando na formulação de um discurso que busca a preservação e a expressão genuína dos corpos, tal como desejam ser vistos e reconhecidos na sociedade.

Diante disto, penso sobre a noção de universalidade como algo inicialmente atribuído à condição humana, considerando que o corpo biológico é percebido essencialmente como natural e, portanto, algo compartilhado por todos e todas. No entanto, à medida que o corpo é influenciado e moldado pela cultura e modos de vida, essa noção de é questionada, moldada e até retirada.

A cultura, ao agir sobre o corpo, promove a emergência de particularidades. Essas particularidades são expressões da influência cultural nas características individuais, que, por sua vez, atribuem ao ser humano a noção de alteridade, identidade e diferença.

Para Gomes (2020) o corpo também pode ser interpretado como um signo que evidencia disparidades sociais e desigualdades na distribuição de poder, sinal mais íntimo e crucial, intrinsecamente ligado à pessoa a quem pertence. Dessa forma, a internalização das normas sociais, dos padrões de conduta e higiene, por exemplo, frequentemente reflete e dissemina valores e estilos de vida.

Comumente essa disseminação está relacionada a comportamentos associados às classes privilegiadas, em detrimento das classes trabalhadoras. Isso resulta em sentimentos de vergonha para aqueles que se veem como diferentes ou distantes desse padrão, tanto em relação ao próprio corpo quanto ao estilo de vida e à classe social, e eu acrescentaria, à sua identidade étnico-racial. A mídia, propagandas e filmes frequentemente ecoam e reforçam essas disparidades (Gomes, 2020).

Refletindo sobre essas disparidade, recordo uma das primeiras situações em que vivenciei de forma explícita as marcas do racismo. Estávamos nos preparando para uma apresentação, ajustando figurinos, maquiando-nos e arrumando nossos

cabelos quando notamos que uma das crianças estava chorando incessantemente. Num primeiro momento, ao perceber o estado daquela criança, não compreendi o motivo do seu desconforto, presumindo que alguém a tivesse machucado. No entanto, a causa estava em nós: ao mexermos em seus cabelos, tentando deixá-los volumosos, causamos angústia naquela criança.

Anos mais tarde, compreendi com mais nitidez que, ao tocar nos cabelos daquela criança, estávamos evidenciando algo que ela tentava negar. Seus cabelos sempre presos eram um reflexo do que, desde tenra idade, aprendera: a crença de que seus cabelos, sua cor de pele e seus traços eram inadequados. Essa passagem marcou profundamente minha jornada como membro do GruCAA.

Atualmente, reflito sobre essa situação com maior profundidade, percebendo as raízes daquele momento. Era e ainda é comum encontrar na programação da televisão aberta programas policiaiscos ou propagandas que reforçam estereótipos do corpo negro marginalizado e ridicularizado. Hoje, a vigilância em relação às redes sociais é essencial, já que a hiperexposição e a influência massiva continuam expondo nossos corpos à violência e à discriminação.

Chinua Achebe, em 1958, com seu romance “O mundo se despedaça”<sup>5</sup>, já nos alertava para o poder das mídias dominadas pelo ocidente, quando ao finalizar sua obra faz sua/seu leitor/a engolir em seco, diante da ironia de vermos toda a trajetória do guerreiro Okonkwo restringida a possibilidade de se tornar apenas um trecho resumido de uma história inventada pelo colonizador. Essa narrativa reflete a influência avassaladora das mídias dominadas pelo ocidente, algo evidente quando Oxum recorda sua adolescência, destacando a pressão social para se enquadrar em um modelo de corpo tido como universal, no qual seus traços físicos, especialmente seus cabelos, não são aceitos no ambiente em que vive.

No entanto, esse paradigma é desafiado quando Oxum encontra no contato e integração com outras expressões culturais, como no caso do GruCAA, uma desconstrução da universalidade imposta, dando lugar a uma nova forma de autoimagem e gerando um profundo senso de pertencimento. Para Oxum (2023), a

---

<sup>5</sup> Tive contato com esta obra durante a disciplina Literaturas africanas e teorias literárias contemporâneas. O romance possui 25 capítulos divididos em três partes. Na primeira parte (capítulo 1 ao 13) tem-se a organização social e cultural do espaço onde ocorre a narrativa e somos apresentados a Okonkwo, seu clã (Umuófia), sua família, amigos e dilemas pessoais. Na segunda parte observa-se o exílio de Okonkwo e na terceira parte o acompanhamos no retorno a sua aldeia e nos conflitos ocasionados pela invasão colonial britânica.

prática da dança afro-brasileira foi fundamental para esse reconhecimento.

Através da prática da dança afro, né, dentro de todas as discussões que se tem dentro da dança, através do dançar, através da criação a gente vai criando essa identificação... Vai criando essa forma de autorreconhecimento e aí a gente vai ficando mais seguro/segura no que falar no que pensar. Então, tive essa oportunidade onde me auto reconheci como mulher negra.

Esses processos de autorreconhecimento e pertencimento compõem a corporeidade. Na corporeidade a memória é parte integrante e necessária na composição deste arquivo discursivo que torna possível a comunicação entre o indivíduo e o meio. Tavares (2012) trata sobre a capoeira como arquivo e arma e aqui amplio esta percepção para as danças afro-brasileiras cênicas, pois ambas acontecem com e a partir do corpo, o qual é entendido como um campo magnético que atrai forças, para onde caminha toda a ação rotineira e percepção cósmica.

Para Tavares (2012, p. 81) “isto lhe dá a característica de um sítio arqueológico que detém, arquivado nos seus gestos e hábitos cotidianos, as informações de situações dramáticas e dramatizadas, através da força de sua ação gestual”. Este corpo como campo magnético também é evidenciado nas narrativas das participantes da pesquisa quando trazem que:

Um corpo pode atrair vários outros corpos, né, vários outros corpos e ... então eu vejo o corpo dessa forma, de que o corpo ele é capaz de atrair outros corpos (Oxum, 2023).

Eu entendo por corpo tudo que é matéria, né, tudo que agrega, tudo que liga, tudo que é um condutor de energia, de saber, de conhecimento, de fazeres, de aprenderes. Esse é meu conceito de corpo (Iansã, 2023).

Estas reflexões sobre a natureza do corpo, desafia concepções convencionais e incentiva uma compreensão mais holística. Elas destacam a riqueza simbólica associada ao corpo, conectando-o a dimensões espirituais, sociais e intelectuais, ou seja, a corporeidade. Essa abordagem ampliada do corpo pode enriquecer a compreensão das experiências humanas, reconhecendo a interconexão de aspectos físicos e não físicos na construção do que estamos acostumadas/os a entender como corpo.

Para Tavares (2012, p.17) a corporeidade é um sistema de ferramentas

lançadas na criação da consciência e é um modo de agir dos indivíduos, este entendimento mira na “corporeidade como uma linguagem articulada em ações coordenadas e em múltiplas facetas até configurar o existir dos sujeitos”.

Nesta configuração do existir e se tratando das danças afro-brasileiras é importante refletir sobre os processos de ensino e aprendizado em dança praticados pelo GruCAA, pois esses processos são o próprio trato com o corpo e com o modo de existir. Em suas narrativas as sujeitas nos dizem:

As aulas do Afoxá geralmente, aulas e ensaios geralmente, é no domingo, mas quando há necessidade a gente se encontra durante a semana e geralmente quando a gente vai montar algo é discutido qual o tema a gente está querendo trabalhar e aí os estudos partem desde uma música ou texto ou vídeos, textos ou vídeos, ou filmes, e tendo isso como base é feita a questão da montagem em si da coreografia, sendo que isso é coletivo e cada um vai dando as suas opiniões na criação e de movimentação e aí junta tudo e surge o trabalho, e aí também passa pela questão dos figurinos, acessórios e maquiagem e é basicamente isso (Oxum, 2023).

Acredito que nesse sentido em compreender a terra, a fertilidade enquanto políticas e estratégias de resistência de vida, continuidade e manutenção da mesma, são as práticas em que o afoxá se compromete cotidianamente não só na dança, mas também na educação e em outras áreas que o afoxá também faz (Iemanjá, 2023).

Com base nessas narrativas, a força e o trabalho coletivo são pilares fundamentais na jornada de criação e formação que o GruCAA busca promover. Ao conceber o ambiente de ensino/aprendizagem como um espaço de trocas, o grupo resgata uma ideia ancestral, remetendo à relação com o trabalho na terra. Nesse contexto, as aulas, ensaios e encontros promovidos pelo grupo se tornam terrenos férteis para o compartilhamento de saberes e experiências.

Na dança, isso se torna evidente quando se reflete sobre a autoria. A concepção de que alguém deve ser o autor ou diretor da obra muitas vezes se torna uma questão problemática: quem criou essa obra? Essa pergunta ecoa constantemente nos trabalhos do grupo, sendo a resposta sempre voltada para o coletivo. Embora, por vezes, certas pessoas assumam papéis formais para cumprir protocolos burocráticos, é nítido que em todas as etapas da construção da dança, a formulação estética e conceitual passa por uma análise coletiva.

Esse aspecto está ligado a uma compreensão de natureza, onde a participação de todos nutre o solo de onde brotarão os frutos que alimentarão nossa existência como seres sociais. É essa relação e compreensão de coletividade que compõem a

ancestralidade buscada pelo grupo, assim, nesta composição a oralidade surge como mecanismo de potência discursiva e criativa.

Para aprofundar nesse trato com a ancestralidade, a oralidade emerge como fator primordial para a compreensão de como as participantes da pesquisa são atravessadas e se constituem como sujeitas a partir do fazer do GruCAA. Neste sentido, a oralidade assume um papel importante neste texto pelo comprometimento em considerar este fazer/saber como fator sagrado e educativo. Aprendemos e nos contruímos com e a partir da fala e do movimento

Segundo A. Hampaté Bâ (2010), a tradição oral é parte fundamental de culturas africanas. Se tratando de culturas afro-brasileiras, esse aspecto de relevante importância para se pensar em transmissão e preservação de ensinamentos, métodos e técnicas de ensino e aprendizagem. Dentro desta grande escala da vida humana deve-se considerar os processos em que a oralidade se faz presente na criação das identidades negras brasileiras.

Para Iansã (2023):

Os processos de ensino e aprendizagem que é a mesma coisa da criação quando se trata das danças praticadas pelo Grupo de Cultura Afro Afoxá... Ele se dá pela troca. Todas as pessoas que chegam elas tem o que trocar, o que ensinar, né, e a partir dessas trocas tanto nas discussões teóricas quanto na composição coreográfica sempre está trabalhando com a memória de todo mundo que está ali, traz-se um tema, uma palavra, e vai surgindo nos fazeres... ali nos fazeres de dança, nos fazeres... nas trocas, nas conversas e vai se alimentando essas palavras: quais os sentidos disso? Vamos pensando sobre o que isso nos traz como saber; o que tem para além do que a gente está dizendo e nessa discussão teórica vão se inventando os movimentos, que é como eu entendo a palavra “flores”, a palavra “cabaça”, a palavra “semente”, a palavra “folhas”, a palavra “rosário”, e aí a gente vai construindo com os elementos trazidos nas interpretações e movimentos trazidos coletivamente. Tudo é uma partilha, é um comer juntos. O Afoxá tem a prática pedagógica, metodológica e criativa de ensino e aprendizado a partir do se alimentar com o que cada um traz para o alimento coletivo compartilhado, dividido, cozido, misturado por todos que estão ali presentes.

Considerando isso, as práticas pedagógicas do GruCAA são fundamentadas no estímulo à criatividade. Seja na dança, canto, percussão ou artes plásticas, a educação é um elemento essencial que permeia todas as atividades. Essa educação se manifesta na construção de significados e na partilha das contribuições individuais de cada integrante, seja por meio de textos, desenhos ou movimentos, promovendo um constante diálogo e uma escuta ativa entre todas/os as/os envolvidas/os.

Assim, tem-se a oralidade como primordial para a manutenção da memória

coletiva da população negra brasileira como elemento fundamental de identidade e comunicação.

Para Martins (2021), nas complexas formas de comunicação oral e na transmissão da memória por meio dela, as influências africanas permearam a estrutura simbólica europeia e influenciaram profundamente as terras americanas e assim como a árvore baobá africana, as culturas negras nas Américas se formaram como locais de encontros, interseções, interações e combinações. Elas representaram fusões e transformações, misturas e mudanças, convergências e desvios, bem como rupturas e conexões (Martins, 2021). Essas culturas evidenciaram diferenças, multiplicidade, origens e propagações.

Ainda para a autora, as influências das culturas negras que marcaram os territórios americanos, em sua formação e estruturação, refletem a interseção das tradições e memórias orais africanas com diversos outros sistemas simbólicos e códigos, tanto inscritos quanto verbais, com os quais se depararam (Martins, 2021). É por meio dessas intersecções que se molda a identidade afro-brasileira, em um processo fluido e vital, uma identidade que pode ser comparada a um tecido e sua textura.

As narrativas e gestos memorizados dos registros orais africanos, em constante interação com outros elementos, se transformaram e continuamente se renovam, resultando em novos e distintos rituais de linguagem e expressão. Isso configura as singularidades e diversidades das experiências negras (Martins, 2021). Oxum (2023) nos diz que:

Então eu tive a oportunidade, né... a Artenilde teve essa conversa em relação a aceitação do cabelo, né, dos traços, assim... Então foi um processo... foi aos poucos, fui amadurecendo ... até chegar um dia em que eu me livrei dessa parte de alisamento, fui tirando o que tinha de alisado, né, foi um processo doloridinho, mas eu consegui. E assim, hoje eu falo com maior tranquilidade, a questão da minha identidade, né, uma mulher negra nascida e criada numa periferia, tendo as vivências de uma periferia que a gente sabe que não é fácil.

Nesta narrativa, observamos um poderoso exemplo de como o processo de autoaceitação e autocuidado, incentivado pelo grupo, tem um impacto significativo na vida de Oxum e consequentemente de outras/os participantes do GruCAA. Essa transformação desencadeia temas essenciais que permeiam os discursos e obras

artísticas, como a questão da identidade e a valorização dos traços individuais e da própria história. Esses temas não apenas sustentam, mas também fortalecem a luta antirracista promovida pelo grupo.

Seguindo nesta reflexão, concordo com Tavares (2012, p. 79) quando este traz que “a via oral da comunicação é essencialmente corporal, desde que entendamos o corpo como um sopro em ação – respiração: hábito, atividade principal para o *elan vital*”. Para Santos (2012, p. 48):

Se a palavra adquire tal poder de ação é porque ela está impregnada de axé, pronunciada com o hálito -veículo existencial- com a saliva, a temperatura: é a palavra soprada, vivida acompanhada das modulações da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere.

Diante o exposto, as tradições culturais, tanto orais quanto escritas, não são e não podem se entendidas apenas como depósitos estáticos que as pessoas revisitam de tempos em tempos. Elas se configuram como sistemas formais de organização, representando um repertório de símbolos em constante processo dinâmico de recomposição diversificada, moldados pelas culturas e por aqueles que as compõem (Martins, 2021).

Diante do fazer artístico-cultural do GruCAA é importante o reconhecimento da oralidade como um modo de salvaguardar e manter vivos os saberes dos nossos antepassados, sempre respeitando a ancestralidade presente. Neste percurso, almejo uma produção de conhecimento que seja pautado nas experiências dos corpos, considerando seus símbolos e signos. Para Cajé (2016), signos e símbolos representam ideias, entidades físicas e/ou processos, indicam alguma coisa e representam algo.

### 1.3 CORPO, CULTURA E ANCESTRALIDADE AFRO-BRASILEIRA

Nas práticas performáticas de matriz africana o corpo é central, ele se movimenta com liberdade para todas as direções, ondulando e se deixando infiltrar pelo ritmo sincopado (Ligiéro, 2011). Isso me leva a pensar com base na ideia de um corpo ancestral.



O corpo é chão! Esta é uma definição provisória e definitiva do corpo. O corpo é terra. O corpo é solo.  
 O corpo é território.  
 O corpo é território da beleza, condição da ética e solo da ontologia. Não há leveza sem corpo, pois leveza e densidade se diz a respeito de corpos. Não há ética sem corpo, pois é o corpo que interpela para a liberdade. Não há ontologia sem corpo, pois a ontologia é a terra do ser. O corpo é o ser (Oliveira, 2005, p. 124).

Seguindo neste trançado, o corpo como sagrado é exaltado, ou seja, trazido para cena e evidenciado como um conceito amplo, considerando suas múltiplas possibilidades de existir, tanto individual como coletivamente.

O corpo pra mim ele é sagrado. Através dele a gente consegue se expressar, se comunicar, se manifestar... transmitir as emoções, os sentimentos. Buscar algo que a gente queira através do nosso corpo, através dos nossos movimentos. Isso eu trago como individual, mas também em momentos em que... corpos no sentido grupos, coletivo... a gente soma né, e aí eu vejo algo que seja até umbilical, assim (Oxum, 2023).

Oxum traz uma camada essencial para a reflexão sobre o corpo: a dimensão sagrada. Ao enfatizar a complexidade da corporeidade através de sua capacidade de comunicação, transmissão e manifestação, ela evoca um símbolo maternal que interpreto como uma representação visual do senso comunitário, intrinsecamente conectado às narrativas afro-brasileiras: o umbigo. Essa relação umbilical não apenas simboliza o encontro e o diálogo com outros corpos, mas também eleva essa interação ao patamar do sagrado, transformando esse vínculo em um território sagrado: o próprio corpo.

Neste sentido, os corpos nas culturas negras podem ser entendidos com base em três princípios fundamentais: diversidade, integração e ancestralidade. É diverso tanto em sua composição biológica quanto cultural; é integração, haja vista, sua capacidade e necessidade relacional, contudo, é uma anterioridade (Oliveira, 2005). Posto isto, o movimento corporal, como alicerce das muitas práticas afrodescendentes, manifesta-se na corporeidade negra como um entendimento rico e capaz de gerar caminhos e possibilidades. Uma encruzilhada. Para Iemanjá (2023).

Um corpo preto se constitui porque aí temos um outro corpo que... aí a gente se reconhece enquanto um corpo diferente, né, e a gente pode pensar em corpos brancos: quais são as experiências de corpos brancos? Então é sempre nessa alteridade, nesse lugar mesmo da diferença, mas que

também... nesse lugar de pontes, desses atravessamentos. Aquilo que nos distancia, mas também aquilo que nos aproxima.

Iemanjá nos traz de forma nítida a ideia do corpo negro como lugar de encruzilhada, sendo ele, passível de fazer atravessamentos, ser atravessado, construir pontes, e como já evidenciado por Oxum, desmontar pontes já postas por outros mecanismos de controle, como no caso narrado, de opressão em relação aos seus cabelos.

Para Martins (2021) a cultura negra é intrinsecamente marcada pela ideia de encruzilhadas. Nas narrativas e filosofias africanas, assim como nos registros culturais derivados delas, a noção de encruzilhada representa um ponto central, especialmente no sistema filosófico-religioso de origem iorubá, onde essa ideia é cuidadosamente elaborada. É um espaço de múltiplas interseções, onde Exu Elegbára, o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, governa. Ele é o princípio dinâmico que media todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Exu é o elo de comunicação que interpreta os desejos humanos para os deuses e vice-versa. Nas histórias mitológicas, Exu não é meramente uma personagem; ele se destaca como o próprio veículo essencial que dá início à narrativa.

Atravessado por essa ideia de encruzilhada, trago a importância da ancestralidade na lida com os corpos negros e reafirmo meu posicionamento metodológico, pois trança é encruzilhada e ancestralidade. Essa ancestralidade presente é um local de atravessamentos, encontros e desencontros, ou seja, um território potente no que diz respeito à produção de conhecimento.

Esta ancestralidade é entendida como um modo operativo, ou seja, como um fazer. Para Oliveira (2005, p. 125) “ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos”. Não obstante, percebo algumas fragmentações que, por vezes, caem em estereótipos, onde se trata a ancestralidade apenas como um produto, sinônimo de antepassado ou como, somente, culto aos mortos. É importante salientar que é isso tudo também, mas é além disso um conjunto de princípios, concepções e práticas que se cruzam numa cosmovisão afro-brasileira.

Corroborando com o exposto, Iansã (2023), diz que: “Eu entendo por corpo tudo que é matéria, né, tudo que agrega, tudo que liga, tudo que é um condutor de energia, de saber, de conhecimento, de fazeres, de aprenderes. Esse é meu conceito de corpo”. Com base nisso, reflito sobre as práticas corporais. Para Silva e Damiani

(2005, p. 188) “a polissemia corporal aponta para a importância das linguagens como constituintes da experiência e da expressão humana, indicando as práticas corporais como necessárias no processo de formação”. Assim, as práticas corporais afrodescendentes, em especial a dança, envolvem uma diversidade de técnicas, métodos, vivências e experiências. Entendo essas práticas como produtoras de conhecimento, onde o corpo é o principal agente de desenvolvimento desse processo a partir da sua cultura.

Diante disto, é necessário refletirmos sobre a percepção construída no imaginário nacional sobre a pessoa negra e consequentemente suas práticas corporais. Para Chalhoub e Silva (2009, p. 4) “a escravidão teria aniquilado as pessoas e sua cultura, restando a fragmentação e o vazio produzidos por uma dominação inexorável”, assim, é evidente a formulação do que os autores nomeiam de paradigma da ausência.

Ainda para os autores, a herança da escravidão resultou na falta de uma cultura política própria, que foi compensada pela adoção de ideias e ideologias vindas do centro do mundo. Estas ideias impulsionaram predominantemente o movimento operário brasileiro em sua fase inicial. O “povo” ocasionalmente pareceu surgir e ser notado nas discussões acadêmicas, mas apenas em eventos isolados, sem ligação aparente com um significado social ou político mais amplo. Este mesmo povo ficou desorientado com a proclamação da República, se sentiu impotente diante da exclusão política e reagiu de maneira irracional e violenta diante das tentativas do poder público de impor disciplina ou civilização. Essas ideias históricas conduzem a uma interpretação nítida: um desenvolvimento histórico fragmentado e uma aparente peculiaridade nacional resultaram na falta de classes sociais bem definidas - ou vice-versa - abrindo espaço para a intervenção dominante do Estado, o principal agente da história do país. A narrativa histórica então se torna um exercício com uma direção pré-determinada, explicando uma Nação que apaga as individualidades e encobre seus conflitos e diferenças (Chalhoub; Silva, 2009).

Durante muito tempo, essa abordagem das narrativas persistiu, e ainda hoje enfrentamos vestígios dessas práticas, no entanto, é nítida a busca pelo desmonte desse paradigma da ausência e o direcionamento para outro paradigma se almeja central: a valorização do corpo. É nesta busca que surge a emergência não apenas de contarmos nossas histórias, mas também de dançarmos nossas danças, reconhecendo o corpo como elo vital para expressar nossa identidade e história.

Neste exercício de contarmos nossa própria história, Iansã (2023) diz:

O grupo Afoxá trabalha com cinco elementos que é a dança, a percussão, a estética, a culinária, e as artes plásticas, o artesanato, e aí a relevância é porque essa cultura influencia todas essas áreas e essa identidade é a identidade brasileira. É como o Brasil é conhecido internamente e externamente, são por esses valores afro ancestrais. É o que dá sentido mesmo a vida e que marca o Brasil com a identificação, a identidade negra, preta. Sem falar que tudo isso fortalece a existência das pessoas pretas nesses lugares como sujeitos da história, como sujeitos de si, como sujeitos de seus saberes.

Ao longo de mais de duas décadas de atuação, o GruCAA tem explorado as linguagens artísticas da dança, música, artes plásticas e culinária. Essa interação com tais expressões têm sido fundamental para atrair uma diversidade de pessoas para integrarem o grupo. A exploração dessas linguagens desempenha um papel crucial no fortalecimento da existência desses indivíduos, permitindo que sejam protagonistas de suas próprias narrativas.

Dessa forma, percebo que a aspiração do grupo é a busca pela emancipação por meio da arte, cultura, educação e política. Essa abordagem multifacetada não apenas enriquece as experiências, mas também promove uma visão mais inclusiva e empoderadora, onde cada pessoa se torna um agente ativo na construção de seu próprio caminho e identidade.

Diante desta discussão, um fator importante a ser considerado na identificação do GruCAA é o fato da presença das mulheres e da energia feminina ser um condutor para seu modo existir e fazer arte. A maioria das pessoas que compõem ou já compuseram o grupo são corpos considerados, lidos e aceitos como femininos. Assim o matriarcado dentro do grupo é um fundamento de sustentação do grupo e de quem por ele passa.

Para Silva J. (2021, p. 2847) o matriarcado “trata-se de um sistema filosófico e prático em que a mulher, por sua capacidade de gerar e nutrir uma vida, também fornece essas características a outros aspectos da vida social, tais como a arte, os negócios e à convivência em comunidade”. Matriarcas não são apenas aquelas que possuem filhos biológicos ou adotivos, mas as que geram e nutrem uma comunidade, local, nacional ou mesmo internacional.

O GruCAA tem fortes traços de uma comunidade matriarcal, um desses traços mais evidentes é o respeito e reverência às mais velhas e aos mais velhos. A

senioridade, ou seja, o respeito às pessoas mais velhas, é uma característica fundamental deste sistema, valorizando a experiência e sabedoria de quem viveu mais tempo, algo que permeia muitas práticas culturais de origem africana (SILVA J., 2021, p. 2847).

Neste sentido, a ideia do feminino que nos atravessa não está ligada somente ao corpo biológico, mas sim ao campo sensível. Para Silva J. (2021, p. 2847) “nem o gênero tampouco o sexo biológico são conceitos adotados de forma rígida dentro do matriarcado”. O feminino é toda uma energia que comanda, que perpassa, que impregna o aprendizado nas culturas afro-brasileiras.

Para Silva (2014) o corpo é a parte biológica que manifesta nossa presença no mundo, sendo assim, onde nossos desejos, necessidades, impulsos e memórias se manifestam e por este motivo também é formado pela sociedade e cultura. Diante desta discussão as discussões sobre gênero estão diretamente alinhadas com as de raça, no que se refere as pautas abordadas pelo GruCAA.

Neste sentido, as noções de patriarcado e colonialismo são amplamente discutidas por apresentarem sistemas opressores e violentos que atravessam a sociedade teresinense. Para Oyěwùmí (2021) a instituição de um sistema baseado no Estado europeu juntamente com suas leis, burocracias e concepções é uma herança de domínio que dura até hoje e África, esse sistema é a ramificação de tradições e modelos de governo e economia europeus. Amplio essa ideia para abranger as Américas e em especial o Brasil.

Neste modelo destaca-se o patriarcado como um fator de violência contra as mulheres, em especial às mulheres negras que foram e são subjugadas e relegadas a locais menos favorecidos de existência. Este processo de subordinação é herança colonial, pois essas ideias de raça e gênero foram introduzidas em África e nos povos autóctones das Américas pelo sistema colonial europeu.

Assim, o aparecimento da categoria que identifica pessoas como mulheres, caracterizada por sua anatomia e sujeita à subordinação masculina em todas as circunstâncias, foi, em parte, decorrente da imposição de um Estado colonial patriarcal, então, para as mulheres, o processo de colonização representava uma dualidade, envolvendo tanto a inferiorização racial quanto a subordinação de gênero (Oyěwùmí, 2021).

Com base nisto, é importante percebermos as possibilidades, questionar e refletir sobre as noções de corpo ocidentais para também discutirmos as noções

afrorreferenciadas de corpo. Oyěwùmí (2021) usa o termo corpo de duas maneiras: primeiro, como uma metonímia para a biologia e, segundo, para chamar a atenção para a fisicalidade pura que parece estar presente na cultura ocidental. A autora se refere tanto ao corpo físico como às metáforas do corpo. Ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, podem-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas (Oyěwùmí, 2021).

Com isso, é importante compreender os corpos e suas práticas como produção de conhecimento para localizar a corporeidade preta na construção da/o artista pesquisador/a em dança, mas para isso é necessário refletir anteriormente com criticidade sobre os processos de adição de elementos e propostas estéticas que apontam para a presença de um lugar-comum que correspondam a expectativas artístico-acadêmicas esperadas pelo corpo negro (Gualter, 2020).

Enquadrar a arte negra e o corpo negro em visões reducionistas é um processo intrinsecamente violento. Como exemplo dessas práticas, reflito sobre minhas experiências como bailarino e trancista. É incômodo ouvir afirmações que sugerem que as danças afro-brasileiras devem ser rigidamente apresentadas, com a imposição do uso exclusivo de figurinos que incluem turbantes ou vestimentas representativas de divindades religiosas. Causando estranheza quando se sai destes modelos pré-concebidos.

No contexto das tranças, é lamentável constatar que aqueles que as usam são frequentemente abordados nas ruas com perguntas invasivas sobre a higienização de suas tranças. Essas atitudes revelam crenças limitantes, criadas e propagadas para descaracterizar e diminuir os conhecimentos e práticas afro-brasileiros. É crucial repensar esses estereótipos impostos, reconhecendo a diversidade e a riqueza cultural e corporal que permeiam a expressão artística e as tradições afro-brasileiras.

Contudo, o corpo assume, assim, o papel de portador de sabedoria e de comunicação na arte da dança. Cada fragmento desse instrumento tem sua relevância no todo. Entender seu funcionamento possibilita que a pessoa tenha consciência de seus potenciais e limitações físicas, viabilizando uma expressão coerente e significativa.

O corpo é, portanto, um elemento condutor de conhecimento e de expressão, levado em consideração na comunicação da dança. Cada mínima parte desse instrumento tem sua importância no processo. Conhecer o corpo possibilita ao indivíduo uma consciência de suas capacidades e de suas limitações físicas,

permitindo uma forma coerente de expressão.

Com base nessa discussão acerca do corpo e suas subjetividades adentraremos no campo das danças afro-brasileiras com mais profundidade. No capítulo a seguir abordarei sentidos e reflexões sobre a dança negra produzida pelo GruCAA, apontando elementos fundamentais para a identificação e identidade desta dança.

## **2 NÓ QUE NÃO ESCORREGA: Dança afro-brasileira em cena**

Como você está se sentindo agora? Essa é uma pergunta com a qual costumo começar minhas aulas de dança. Neste capítulo, trago essa questão para provocar a presença no momento presente.

Convido você a se reconectar com o chão através de seus pés, percebendo-os dentro de seus sapatos, chinelos, sandálias... ou tocando o chão. Inspire profundamente, deixando o ar impregnado pelo ambiente energizar seu corpo, devolvendo-o ao espaço carregado com sua energia vital. Encare isso como um ciclo contínuo, um intercâmbio revigorante de energias.

Neste exercício imaginativo, proponho que você se concentre em seu corpo e se permita dar vida a essa imaginação. Vamos explorar círculos, espirais. Comece movendo suavemente sua cabeça em círculos, da maneira que se sentir mais confortável, por alguns momentos. Prossiga para os membros superiores: mova os ombros, desperte a mobilidade da cintura escapular e vá conduzindo os braços e antebraços. Suas mãos têm um poder único, então execute movimentos circulares do seu jeito. Sinta e respire.

Direcione sua atenção para seu centro de gravidade, seu quadril. Explore os movimentos circulares, rebolando. Se sentir alguma tensão, concentre-se no microcosmo do seu corpo, permitindo que a intenção potencialize o movimento, ou simplesmente imagine. Acenda a vela da sua mente e do seu corpo e deixe a chama da sua energia arder. Concentre-se nos membros inferiores e nos pés, explore suas possibilidades movendo-os em círculos. Transforme-se em um redemoinho, girando e permanecendo dentro desse ciclo siga conectada/o.

### **2.1 DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS: organização e trajetórias**

A expressão através da dança remonta aos primórdios da história humana e está entrelaçada com as muitas facetas da evolução da nossa espécie. Desde a necessidade primordial de sobrevivência, seja na caça, pesca ou no cultivo, até as complexidades políticas e religiosas, a dança é uma peça fundamental nas culturas, gerando força por meio do movimento. À medida que as civilizações progridem, os



estilos de dança ganham identidade, tornando-se emblemáticos dos grupos étnicos e sociais que os praticam.

Deste modo, compreender as consequências geradas pelas danças afro-brasileiras a partir de suas práticas é fundamental para discutir como elas promovem interseções entre identidades, concepções, visões de mundo e entendimentos das culturas negras. Isso permite uma compreensão mais profunda de como essas danças constroem narrativas que exploram contextos, diferenças, vivências e experiências de seus praticantes. Esse entendimento enriquece a reflexão sobre a diversidade nos diferentes modos de existência.

Para Faro (1986) não é tarefa fácil identificar quando o ser humano começou a dançar. O autor traz a arqueologia como uma ciência que ajuda na compreensão de gênese da dança, indicando que ela nasce da/com a religião, ou seja, é um processo difícil de se separar. Para o autor, tal como todas as artes, a dança emerge da necessidade humana de expressão. Essa necessidade está intrinsecamente ligada ao aspecto mais fundamental da natureza humana. Enquanto a arquitetura surge da necessidade de abrigo, a dança, possivelmente, surge da vontade de acalmar os deuses ou expressar a alegria diante das bênçãos concedidas pelo destino (Faro, 1986). Todavia, Acogny (2022, p. 20) traz suas considerações acerca da dança.

Desde seu nascimento, o homem se expressa com seu corpo. A dança, para mim, é um prolongamento natural dos gestos da vida. A dança reúne a ideia e os sentimentos. É o que ela é ainda hoje na África Preta. É por essa razão, nas danças populares, os velhos dançam mais ainda que os jovens. Os velhos são os que tem mais para dizer, para comunicar, para deixar de legado, de forma que seu conhecimento possa perdurar, se eternizar para as gerações futuras. É a maneira deles de escrever, de marcar no tempo e no espaço as coisas criadas e não-criadas.

Em minha compreensão, a partir das ideias de Acogny (2022) e de Faro (1986), a dança se constitui numa prática sociocultural de construção e fortalecimento de nossa humanidade, uma criação humana para garantir a via direta de conexão do passado em diálogo com o presente e com o futuro, notadamente por envolver gestos, sentimentos e emoções em movimentos que marcam nossa presença, na vida, no tempo e no espaço.

Para Sabino e Lody (2013) a dança é “matéria viva e fluida”, isso se dá pela sua natureza que não se pode tocar, deste modo, é arbitrária a tentativa de buscar

uma unidade e um padrão exclusivo ao considerar a dança como uma totalidade, deste modo, tem-se que ter flexibilidade ao se aproximar de classificações do que vem a ser a dança. Assim, nos aproximamos da dança afro-brasileira como um “repertório de gestuais simbólicos carregados de um significado que transcende a realidade cotidiana” (Sabino; Lody, 2013, p. 12).

Concordo com Coelho (2019) quando esta autora diz que ao falar sobre as Danças Afro- brasileiras é de suma importância considerar a memória, a história e a ancestralidade, assim como refletir sobre seus precursores, lembrando-os e reverenciando-os.

Todavia, as danças negras são fazeres/saberes artísticos que trazem nas suas práticas a comunicação e o alinhamento com “a resistência, a cultura e a história de um povo, se constituindo como uma existência política, pois se trata de valorizar uma dança que representa uma matriz étnica, resgatando e valorizando a cultura negra” (Coelho, 2019, p. 64).

Nesta reflexão entendo a dança afro-brasileira como uma prática corporal coletiva que engloba aspectos artístico e políticos. Defino esta dança como um acontecimento cultural e corporal que não se desvencilha do fazer comunitário e político, pois dançar representando, interpretando, reverenciando e referenciando uma acentralidade africana reinterpretada no Brasil é um ato de resistência e um posicionamento no mundo considerando uma ética e estética que contradiz o posicionamento colonial. Dança afro-brasileira é compartilhamento e arte no seu mais profundo entendimento e como diz Nêgo Bispo “arte é a conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada” (Santos, 2023, p.12).

Neste sentido, a história das danças afro-brasileiras é um testemunho vivo da complexa trama cultural que se entrelaça na narrativa brasileira. Desde os primórdios da colonização até os movimentos de resistência e valorização cultural no século XX, a dança afro-brasileira reflete a herança, a identidade e a luta de um povo.

A seguir, faço um exercício que busca mapear a evolução dessas expressões, desde suas raízes profundamente enraizadas na diáspora africana até os momentos-chave que moldaram e influenciaram sua trajetória, destacando figuras emblemáticas como Mercedes Baptista e os marcos históricos que delineiam a transição das danças africanas para as afro-brasileiras, promovendo uma compreensão mais profunda desse rico legado cultural.

Para Ligiéro (2011), no século XVII, uma considerável quantidade de pessoas

escravizadas, originários da costa leste acima do porto de Aiudá, na África — conhecidos na época como "sudaneses" — chegou predominantemente a Salvador e Recife. A escravidão no Brasil perdurou por cerca de três séculos, desde o início da colonização pelos portugueses, aproximadamente a partir de 1500, até a abolição da escravidão em 1888, com a assinatura da Lei Áurea. Esse período de mais de 300 anos foi marcado pela exploração e pelo trabalho forçado de milhões de africanos trazidos para o país como escravos.

As etnias Fon, também chamadas de Gêges no Brasil, e os Iorubás, conhecidos pelos franceses como Nagôs, ganharam destaque entre a população negra do Brasil, tornando-se especialmente significativas no final do século XVIII e, principalmente, no início do século XIX (Ligiéro, 2011).

Ainda, segundo Ligiéro (2011), no ano de 1815, o botânico sueco George Hilhlm Freyress descreveu algumas das danças incomuns presenciadas no Rio de Janeiro. Ele testemunhara os recém-chegados escravizados no mercado brasileiro, dançando e celebrando, possivelmente em comemoração à própria vida após a travessia do oceano, referido por eles como Calunga. Na língua congo, essa expressão também representa a interseção entre o mundo material e o espiritual, calunga também pode ser entendida como o grande mar ou oceano.

Para o Ligiéro (2011), a tolerância das autoridades em relação às celebrações africanas foi vista como uma estratégia econômica no início do século XIX. Os senhores de escravos perceberam que permitir tais celebrações resultava em um melhor desempenho dos escravizados no trabalho, pois podiam se divertir de acordo com as práticas de seus países de origem.

Entretanto, essas performances passariam a ser toleradas pelas autoridades brasileiras somente a partir do começo do século 19, de acordo com a historiadora Ana Maria Rodrigues, que reconhece duas atitudes distintas da população branca dominante em relação às essas manifestações lúdico-religiosas dos negros. A primeira, que começa com a colonização, caracteriza-se pela restrição e discriminação contra todos os tipos de encontros de negros; a segunda, data do início do século 20, faz a população dominante não somente permitir esses desfiles e celebrações, como promover, apoiar e participar desses eventos (Ligiéro, 2011, p.138).

Seguindo nesta trama temporal, segundo Silva Junior (2007) no período da Segunda Guerra Mundial, o movimento negro teve sua origem no Rio de Janeiro, ganhando força a partir de 1945, quando múltiplos grupos se reuniram para debater e

buscar maneiras de valorizar e reconhecer a identidade cultural e social dos negros no Brasil. Nesse contexto, Abdias Nascimento emergiu como uma figura influente e precursora na luta contra as barreiras raciais no país. Em 1944, ele fundou o T.E.N. (Teatro Experimental do Negro) e, no ano seguinte, o Comitê Afro-Brasileiro, marcando sua significativa contribuição para o movimento.

No entanto, podemos revisitar a história do Brasil e reconhecer que as lutas da comunidade negra têm raízes ainda mais profundas, desde os primórdios dos quilombos até as revoltas lideradas pelos africanos escravizados e seus descendentes. Essas experiências se manifestam nas irmandades, clubes, agremiações e na denúncia do racismo pela imprensa negra, entre tantas outras formas de resistência à escravidão e à violência em todas as suas formas (Soares, 2016).

Neste percurso, não posso deixar de mencionar a trajetória de Mercedes Batista, sendo esta, considerada a pioneira e matriarca da dança afro-brasileira cênica, referência para a performatividade e dramaturgia negra. No livro Mercedes Baptista: A criação da identidade negra na dança, Silva Júnior (2007, p. 7), nos traz que:

O trabalho de Mercedes Baptista marca uma guinada na dança afro-brasileira ao imprimir-lhe uma nova consciência de suas origens, uma linha de pesquisa e uma dimensão criativa própria. Assim, possibilitou-lhe sair dos moldes da simples reprodução e repetição do folclore. A vida e a postura profissional dessa coreógrafa pioneira ajudaram a constituir essa nova postura na dança afro-brasileira. A trajetória pessoal de Mercedes é inseparável de sua atuação como bailarina e coreógrafa.

Nestas “tantas outras formas”, Mercedes é de suma importância, pois, a menção de uma mulher negra que tem uma trajetória marcante na dança é enriquecedora para quem pratica as danças afro-brasileiras. Essa é uma das primeiras narrativas comumente apresentadas quando se começam discussões para se introduzir assuntos como a estética da dança afro-brasileira, dança dos Orixás e estratégias de resistência com base nos movimentos inspirados nas manifestações artísticas/culturais da diáspora africana no Brasil.

Em 1951, a bailarina negra americana Katherine Dunham visita o Brasil com a sua companhia de bailarinos negros e seleciona Mercedes Baptista para um período

de estudos fora do país. Katherine Dunham foi bailarina, coreógrafa, antropóloga e ativista negra. Dunham alcançou renome ao introduzir na dança americana a influência afro-caribenha, rompendo com a predominância da estética europeia.

Reconhecida como uma figura fundamental na dança moderna americana, fundou, em 1933, a pioneira companhia de dança composta unicamente por bailarinos negros. Por meio desse grupo, realizou apresentações em todo o mundo durante as décadas de 1940 a 1960, ampliando o alcance de sua expressão artística (Monteiro, 2003). É neste contexto que Mercedes batistas é inserida e passa por uma formação importante e necessária para sua carreira.

Mercedes Baptista era então uma jovem bailarina, primeira mulher negra a passar no exigente concurso e fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal. Sentia na pele a discriminação que a afastava dos palcos. Não perdeu a oportunidade de se solidarizar com o TEN, primeiro grupo teatral negro a pisar nos palcos do Theatro Municipal, e nesse contexto conheceu aquela que seria sua mestra. A companhia e escola de dança Katherine Dunham desenvolviam uma abordagem antropológica com o objetivo de aprofundar o conhecimento das matrizes culturais não ocidentais com o objetivo de aperfeiçoar o conteúdo de uma dança contemporânea criativa informada por essas matrizes. Em particular, Dunham realçava a cultura religiosa de origem africana, especialmente o voodoo do Haiti. A formação de Mercedes Baptista nessa escola certamente definiu os rumos do trabalho que desenvolveria no Brasil, onde destacaria a matriz cultural das religiões afro-brasileiras. Assim, o legado das duas coreógrafas tem o sentido e o saldo positivo de valorizar a cultura de matriz africana nas Américas (Silva Junior, 2007, p. 7/8)

Para Silva Junior (2007), em 1952, já de volta ao Brasil, Mercedes Baptista reuniu um conjunto diverso de indivíduos negros: filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados, ritmistas. Todos compartilhavam a condição de serem negros, de viverem na pobreza e de serem sonhadores e com esse grupo, ela deu início à aplicação prática de suas experiências (Silva Junior, 2007).

Segundo Passos (2022), a expressão da dança afro de Mercedes Baptista foi estabelecida como uma prática distinta, um estilo e um repertório de movimentos e danças que romperam com as convenções do balé clássico. Essa forma de dança se alinhou totalmente com os princípios inovadores da dança moderna, ao mesmo tempo, em que se fundamentava na tradição africana como sua referência central.

Mercedes morreu em 19 de agosto de 2014, vítima de diabetes e problemas cardíacos. Ela nos deixou um importante legado referente a história da dança no

Brasil, especialmente por seu trabalho pioneiro ao trazer influências da cultura afro-brasileira para a dança contemporânea.

Imagem 7: Mercedes Baptista



Fonte: (Silva Junior, 2007)

Nesta imagem, observamos Mercedes Baptista durante uma apresentação, demonstrando com precisão a expressividade técnica de sua prática de dança. Destaca-se o cuidado na composição do figurino, que evoca elementos tradicionais africanos, enquanto ela exibe uma postura vigorosa e graciosa. Sua abordagem enfatiza a conexão com o solo e a expressividade corporal, revelando um profundo conhecimento e prática das bases que ela desenvolveu ao estabelecer sua dança afro cênica.

Em se tratando da história das danças afro-brasileira em Teresina/PI, me atenho à trajetória do GruCAA. Para Iansã (2023):

Minha relação com grupo Afoxá é como fundadora, estou no grupo desde 1995, estou nesse grupo porque foi um lugar onde eu encontrei pra me dedicar a pesquisar e praticar as danças de matriz africana e demais modos de fazer cultura.

Desde sua fundação em 1995, o GruCAA tem testemunhado uma evolução significativa nas abordagens e perspectivas da dança afro-brasileira. Inicialmente marcada por aulas em locais específicos, horários fixos e um público-alvo definido, essa prática paulatinamente se transformou em momentos de formação mais inclusivos, abertos a qualquer interessado capaz de participar. Essa trajetória de desenvolvimento tem sido um constante processo de aprendizado, um fluxo contínuo que ainda perdura e continua a enriquecer sua abordagem pedagógica.

É crucial destacar que a dança que o grupo busca ensinar não se limita a uma prática física unicamente vigorosa; é também um discurso que atua como um agente de confronto com a realidade circundante, buscando alcançar novos espaços e, possivelmente, fomentar a emancipação de seus praticantes. Essa emancipação implica na liberdade de escolha, uma liberdade gerada a partir das reflexões proporcionadas pela dança, permitindo que cada indivíduo decida por si quais caminhos trilhar.

Contudo, no ano de 2020 as danças afro-brasileiras, enquanto conceito de dança, adentram a Escola Estadual de Dança Lenir Argento (Piauí), vale ressaltar que, atualmente, as duas pessoas professoras de dança afro da EEDLA também fazem parte do GruCAA. Esse fato denota a importância da luta do movimento negro, em especial as discussões levantadas pelo GruCAA, pois, além de apresentações e oficinas, o grupo promove diversas atividades visando o debate político tanto na área da arte e cultura como na educação como, por exemplo, a primeira conferência de dança afro-brasileira do município de Teresina, realizada em 2010 e anos mais tarde, em 2023, a sua segunda edição.

Tomo esses dois eventos como exemplo, por eles demarcarem a luta política em prol das danças afro-brasileiras em Teresina. Estes foram eventos importantes na história do grupo e desencadearam importantes reflexões sobre a arte e cultura negra na cidade. Tais eventos contaram com a participação do poder público por meio de audiência pública com representações de órgãos responsáveis pela educação e cultura tanto no âmbito municipal quanto estadual.

Imagem 8: 1ª Conferência de Dança Afro de Teresina foi realizada com recursos próprios e por meio de parcerias



Fonte: Arquivo do GruCAA (2010)

Este *banner* é a representação visual promocional da primeira conferência de dança afro de Teresina. Ele incorpora a identidade visual da obra “Ritual 1”, da artista plástica Artenilde Silva, que é integrante do grupo organizador. A arte transmite uma clara representação do poder da dança e do feminino, utilizando símbolos e cores que remetem aos Orixás, divindades veneradas nas religiões de matriz africana no Brasil.

A figura da mulher captura muitos dos elementos que serão explorados com mais profundidade na sessão seguinte, como a flexão das articulações e a expressividade dos membros superiores e inferiores. Essa representação visual revela aspectos fundamentais que foram discutidos e aprofundados durante o evento como, por exemplo, a chamada de atenção do poder público para as danças afro cênicas produzidas na cidade.



Imagem 9: O projeto *Círculo de saberes: 2ª conferência de danças afro-brasileiras em Teresina/PI*, foi contemplado pelo edital Sistema de Incentivo Estadual à Cultura – SIEC 2022 – SECULT/SIEC/PI



Fonte: Arquivo do GruCAA (2024)

Nesta outra imagem, tem-se a identidade visual do projeto “Círculo de Saberes: 2ª Conferência de Danças Afro-brasileiras em Teresina/PI”. Este segundo projeto se expandiu consideravelmente em relação ao anterior, apresentando oficinas, performances artísticas e debates. A arte digital foi criada por Alzirarriza Gama, estudante de jornalismo e atual presidente do GruCAA, e simboliza as conexões proporcionadas pelo evento.

Durante este projeto, estabelecemos intercâmbios com o Boi Imperador da Ilha, um dos Bois mais emblemáticos de Teresina, além de colaborações com o artista Gerson Moreno, de Itapipoca/CE, que compartilhou suas experiências como membro da Cia Balé Baião (Itapipoca/CE) e como gestor público, enriquecendo os diálogos sobre arte e cultura negra em Teresina. Na imagem, os elementos representam os pontos de encontro e a cidade, destacando o círculo formado por diversos saberes, ressaltando as trocas culturais e a abrangência do evento.

## 2.2 CONSTRUINDO SENTIDOS NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS

A reflexão sobre a dança afro-brasileira praticada pelo GruCAA está intimamente relacionada às práticas de dança cujas referências e inspirações sejam repertórios derivados de África e/ou oriunda do imaginário e da sabedoria africana-brasileira, assim como no cotidiano e para além dele. Para Sabino e Lody (2013) as referências acontecem nos encontros com a finalidade de ativar e recuperar memórias que se ligam ao continente africano.

A terminologia “Afro”, dentro desta pesquisa, envolve as tradições do Candomblé, Umbanda, capoeira, das danças negras tradicionais e ritmos negros como, por exemplo, o Afoxé, o Maracatu, o Samba de roda e o Samba-reggae, assim como no ato de trançar os cabelos, fazer comida e artesanato pautados no viés da negritude. Tais elementos são base para a formulação de uma dança afro-brasileira e para este trabalho.

Para me refletir sobre isso, Sodré (2017) aponta que África é um conceito geográfico e não espiritual. O autor traz uma perspectiva pautada no modo de pensar afro, o qual pode ser categorizado no sistema nagô, que se trata de uma forma consistente de resistência. Ainda para Sodré (2017, p. 16) “ ‘Afro’ não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de processos que assinalam tanto diferenças para com os modos europeus quanto possíveis analogias”.

Passos (2022) nos alerta que termos como “dança negra” ou “dança afro” não podem ser utilizados para definir uma prática unicamente produzida por negros ou para negros. Para o autor, “o termo é uma denominação tanto artística quanto política. Incita a dimensionar as práticas estéticas para além da população negra” (Passos, 2022, p. 27). Estes termos abarcam as danças dos afrodescendentes localizadas fora do continente africano.

Sobre a importância da dança afro-brasileira praticada pelo GruCAA temos que:

A importância da dança afro-brasileira, vejo que é uma forma de existência e resistência dentro de uma sociedade, dos sistemas que a gente sabe que é altamente opressor, altamente racista e a gente trazendo esses saberes e fazeres do nosso povo... daí parte a importância dos diálogos na formação e identificação como pessoa negra, pessoa preta, porque é onde está o problema, a gente percebe que muitas pessoas ainda não se enxergam, não

se vê como uma pessoa negra, uma pessoa preta, e aí as danças nos permitem ter esse conhecimento, né (Oxum, 2023).

Com base nisso, considero que a importância das danças afro-brasileiras está intrinsecamente ligada à existência e resistência da população negra. No âmbito do GruCAA, essa prática não apenas promove um saber-fazer, mas também molda uma postura crítica e estética que contribui para as lutas antirracistas, oferecendo ferramentas pedagógicas para a formação de indivíduos conscientes e reflexivos.

Esses elementos têm uma natureza profundamente política, reforçando o pertencimento das pessoas negras por meio de uma formação técnica e política derivada das expressões das danças afro-brasileiras. Essas manifestações não apenas celebram a cultura, mas também se tornam veículos essenciais na construção de identidades e no enfrentamento das injustiças raciais.

Isso nos direciona a uma crítica fundamental sobre a produção das danças afro, mesmo considerando o entendimento de que a "dança afro" não é estritamente realizada por indivíduos negros e exclusivamente para uma audiência negra. Ainda assim, é crucial reconhecer a importância do protagonismo negro nesses contextos. Ao considerar a dimensão geográfica e espacial, essas danças carecem, de modo contínuo, de visibilidade e liderança de pessoas negras como seus principais agentes e criadores.

Ao observarmos a realidade atual, há uma persistente ausência de representatividade e protagonismo negro nos espaços de criação, instrução e produção das danças brasileiras. Essa falta de presença limita a riqueza cultural e a autenticidade que essas expressões poderiam alcançar.

Portanto, é imperativo promover e apoiar ativamente a presença e liderança de pessoas negras na produção, ensino e preservação dessas danças. Isso não apenas honraria a origem e a tradição dessas práticas, mas também enriqueceria significativamente a diversidade cultural e artística de nossas comunidades, oferecendo uma representação mais autêntica das expressões culturais afros. Para Iemanjá (2023):

A dança afro-brasileira é pra mim um grande rio, onde eu sempre estou nesse encontro mesmo de... identificar a sua construção, de onde parte. E aí quando a gente fala de onde parte é realmente demarcar os lugares que a África contribui para a cultura afro-brasileira em localidade, em relações culturais, mas que também há essa reconstrução aqui no Brasil, né. Então, a busca

mesmo é identificar aí essas matrizes e que são plurais. Assim a dança afro-brasileira pra mim contribui neste sentido de potencializar o fortalecimento e o reconhecimento da minha identidade afro-brasileira e que pode estar ainda nesse lugar, também, de investigação do porquê... Isso ainda é um lugar mesmo de bloqueio no sentido de acesso mesmo nas escolas, né.

Esta participante lança luz sobre uma questão fundamental nas práticas das danças afro-brasileiras cênicas: o como, e o porquê de fazer determinadas escolhas. Esse questionamento reflete de maneira precisa a compreensão de lemanjá sobre as contribuições da África para a cultura brasileira. Ela destaca a necessidade crucial de exercitar a “Sankofa”, olhando para trás em busca de referências e entendimentos na matriz africana, não apenas nos movimentos, mas também na ciência e na filosofia, por exemplo.

Isso me leva a refletir, assim como ela, sobre a incorporação desses conhecimentos no contexto escolar. Embora existam leis educacionais que regulem esses conteúdos, ainda há uma lacuna na implementação efetiva, uma das principais bandeiras de luta levantadas pelo GruCAA.

lemanjá é um exemplo vívido de como esses conhecimentos e entendimentos são essenciais para a formação de uma pessoa inserida na cultura brasileira. Como mulher negra, sua compreensão ampla dos diálogos culturais e plurais se torna uma contribuição crucial para sua formação identitária.

Considerando o exposto, reflito que a prática da dança afro-brasileira praticada pelo GruCAA está estreitamente ligada às expressões de dança que têm suas bases nos repertórios originários da África e/ou que são influenciadas pelo imaginário e sabedoria africana-brasileira, tanto no dia a dia quanto em esferas além dela. Segundo Sabino e Lody (2013), essas referências se manifestam nos encontros com o propósito de resgatar e ativar memórias que estão conectadas ao continente africano.

Segundo Passos (2022), esta expressão artística resgata a importância histórica da cultura negra e suas raízes, conectando-a a uma perspectiva renovada, que reinterpreta, fortalece a identidade negra e promove um senso de pertencimento para os bailarinos negros, através da riqueza da cultura afro-brasileira. Contudo, como lemanjá (2023) aponta, ainda existe um bloqueio relacionado ao acesso dessas danças, esta participante da pesquisa denota a escola como um dos espaços onde isso ocorre. Isto ainda é um grave problema já que na legislação brasileira existe a lei 11645/2008 que trata da obrigatoriedade do ensino de arte e cultura afro-brasileira

e indígena em estabelecimentos de ensino fundamental e médio, mas não se observa uma efetivação eficaz.

Para Iansã (2023), na dança afro praticada pelo GruCAA:

O movimento sempre reverenciando a terra, saudando a terra. A relação com a religiosidade que é a relação com a natureza, a valorização dos elementos da natureza e também esses elementos como fonte de pesquisa para movimentos, para interpretação. É o que a gente chama de fundamentos. O fundamento do Afoxá... ele é representado simbolicamente pela roda, o círculo, que dentro da filosofia da circularidade como símbolo, como figura, como elemento visual...esse círculo usado de várias formas tanto ali no coletivo quanto nos movimentos individuais... os corpos giram em torno de si, né, e aí você pode identificar a relação tanto com a religiosidade de matriz africana do candomblé da umbanda do catimbó, de todos esses lugares, né, e também a própria roda de capoeira que é um símbolo também de resistência e, assim, também como as danças contemporâneas do samba, o samba de roda, samba de umbigada está lá a roda. São fundamentos e simbologias que tem uma representatividade ampla, desde África até os confins do Brasil, né, e de outros países aonde a cultura preta é praticada.

Iansã traz aspectos essenciais para a composição da dança afro-brasileira cênica desenvolvida pelo GruCAA, percorrendo sobre os “fundamentos” que sustentam esse conhecimento prático. A circularidade, sem dúvida, figura como um dos pilares mais significativos, permeando todos os discursos do grupo. Neste sentido concordo com Nêgo Bispo quando este traz que “somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo” (Santos, 2023, p. 66).

Essa ideia vai além da simples formação da roda, transcende a dimensão física e emerge como um conceito ligado à ontologia do ser negro, sendo parte intrínseca da compreensão existencial. Essa compreensão se conecta às religiosidades, artes tradicionais e contemporâneas, onde a circularidade surge como um símbolo poderoso para a criação e fruição da dança, dando espaço para emergirem outros fundamentos igualmente relevantes, como a ancestralidade, a oralidade e o trabalho coletivo.

Segundo Santos (2021) a dança harmoniza o físico, o psíquico, o intelecto e o emocional, sendo não somente um estímulo para as práticas imaginativas, mas também um permanente desafio intelectual e um cultivo do senso de admiração. Tudo isso leva a reconhecer a dança como um elemento que integra e enriquece o processo

educacional.

Para Oxum (2023), “o grupo Afoxá sempre prioriza a educação através do dançar tendo como base as características, vivências dos nossos ancestrais e nossas lutas diárias”. Na esfera social, a dança tem o poder de reforçar a importância do corpo como um símbolo e instrumento de poder. Ela revitaliza conjuntos de valores e crenças, enquanto a dança religiosa, em seu comportamento ritualístico, enfatiza a disciplina, a coesão e a identidade do grupo, além de cultivar sentimentos de dignidade (Santos, 2021).

Um fator que não pode ser deixado de lado quando se trata do GruCAA e suas práticas é o fato de existirem certos equívocos quanto as razões e objetivos dos seus fazer, por exemplo, eu como um integrante do grupo já presenciei falas que sugerem que o grupo assuma uma apropriação indevida de rituais religiosos, por exemplo, quando trazem que o grupo deve usar paramentas dos Orixás ou usar símbolos explicitamente religiosos no palco. Aqui vale reafirmar que o GruCAA é um grupo “de cultura” e não um grupo religioso. O grupo não nasceu com essa finalidade ritualística religiosa, embora a ligação e o respeito com as práticas religiosas sejam indissociáveis da existência deste coletivo.

Para Santos (2021, p. 44), tanto na esfera artística quanto na religiosa, a compreensão é alcançada através do próprio conteúdo: na arte, por meio da criação, e na religião, pela significância do mito. Ainda para a autora:

Todavia, na criação, o artista une-se à ciência e, através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético simbólico, dominando seu instrumento através da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. Já no contexto religioso, os mitos transmitem os valores, os princípios, as crenças, os ritos reforçam, moldam a vida da comunidade, em que a “função da arte” é a de presentificar a força da natureza (o orixá), ou a força do ancestral (o egungun), o iniciador de uma família, o fundador de um território ou de uma nação (Santos, 2021, p. 44).

Diante disto, é evidente as relações que envolvem as práticas dançantes afro-brasileiras. Aqui, categorizo essas relações com base em três distinções: danças afro-brasileiras tradicionais; danças afro-brasileira religiosas; danças afro-brasileiras cênicas.

Nas danças afro-brasileiras tradicionais o fator primordial para sua realização é o senso comunitário. Essas danças geralmente acontecem em roda com a

participação da comunidade e seus convidados, nestes atos o cunho religioso está sempre presente em suas cantigas e ritualizações. Essas danças têm na tríade batucar-cantar-dançar (Ligiéro, 2011), um ponto de encruzilhada que sustenta seus fazeres.

Sobre isso, Sabino e Lody (2013) apontam que as danças comunitárias são sinais de pertencimento, elaboração e declaração de referência étnica, desde tempos ancestrais. Ainda para os autores, qualquer expressão popular de dança, envolvendo todos os estilos, gera nos participantes um forte estímulo, uma sensação de esforço conjunto, mesmo quando cada participante está se destacando individualmente (Sabino; Lody, 2013). Isso inevitavelmente gera uma energia motriz entre os dançarinos, onde cada um se expõe enquanto observa os outros.

Aqueles mais engajados nos fundamentos dessa expressão são naturalmente considerados líderes pelo grupo, agindo como referências que inspiram e mobilizam os demais dançarinos para alcançar reconhecimento na comunidade que os acolhe (Sabino; Lody, 2013). Os autores estão falando de expressões de êxtase coletivo, frequentes nas danças de origem africana, que atravessam as culturas até os dias atuais por meio do movimento corporal, cada uma delas com características peculiares em diferentes grupos de indivíduos.

Em se tratando das danças afro-brasileiras religiosas, como nos rituais do Candomblé, danças dos Orixás e/ou Umbanda, o GruCAA considera essas expressões sagradas e tendo local, tempo e indivíduos específicos para suas realizações. Para Santos (2021) o conhecimento dessas danças é algo adquirido através de um sistema iniciatório, ou seja, somente é absorvido na medida em que é vivenciado por meio da experiência religiosa, assim, de maneira oportuna, essa arte fundamentada é conceituada através do elemento crucial da consagração, sendo o recebimento do axé, o poder essencial para sua realização, necessário para cumprir sua função.

A função da dança no rito é o de absorver o fazer implícito no próprio contexto religioso. Nessas danças vamos observar que os movimentos não são realizados de forma aleatória ou simplesmente como resposta ao ritmo, ou à música, esses movimentos corporais são simbólicos, precisam ser representados de forma específica (Santos, 2021).

Na dança afro-brasileira cênica, que é a produzida e praticada pelo GruCAA, é importante considerar a cena como conceito chave. Martins (1995, p. 93) diz que “o

universo cênico produz-se, enfim, por um somatório de linguagens que produzem e engendram múltiplos significados, erigidos todos por um código singular, cujo fulgor e realidade exigem a cumplicidade do espectador”. A autora se refere ao universo cênico do teatro, no entanto ousa trazê-lo para o universo da dança por essa reflexão fazer sentido ao analisar a cena na linguagem artística da dança. Assim, as danças afros tem marcadores identitários específicos como os seus diversos símbolos, os movimentos característicos, o ritmo marcante, as cores e o próprio corpo.

Na encenação do texto dramático, variados elementos se conjugam, se complementam ou se superpõem. Para o espectador/leitor, muitos tons e sobretons, pontos e contrapontos apresentam-se e representam-se. De sua harmonia ou concerto, emergem os significados e as impressões da performance, em um espaço-temporal evanescente, que só se capta na presentificação da função teatral. Para o fruidor de uma peça, um dos grandes desafios é sentir o "impacto acumulativo dessas impressões, controladas, como na música, por um tempo particular", pois o texto teatral aglutina elementos signícos visuais, auditivos, miméticos e verbais, extraídos de outras modalidades artísticas, como a ficção, a poesia, a pintura, a música, a dança (Martins, 1995, p. 91/92).

No processo criativo, a concepção e expressão do movimento derivam de uma busca incessante e de uma investigação minuciosa sobre o que o movimento deseja explorar e o porquê deste fazê-lo, assim, a preparação para um processo criativo específica deve estar alinhado e acompanhar a imersão no ambiente criativo (Santos, 2021). Para Oxum (2023):

Sobre os traços da dança afro praticada pelo Afoxá, a gente dança de pés descalços, né, que é o contato direto com a mãe terra, onde a gente tem essa troca de energia com o chão e a questão da “base” que é os joelhos flexionados, onde essa base vai levar toda a dinâmica do que está sendo dançado. A marcação do ombro, o movimento que parte do ombro é uma das características também. Tem os figurinos e acessórios e a maquiagem que, aí, vai definido e elaborado de acordo com aquilo que está sendo proposto na montagem do trabalho e o legal é os integrantes que compõem o grupo acabam discutindo para essa criação e, onde é trabalhado no coletivo.

Nesta narrativa, é perceptível o cuidado meticuloso nos processos de criação. Refiro-me a esses processos como aulas, ensaios e encontros, momentos em que cultivamos a conexão com o solo, através do “pé do chão”, a fluidez das articulações com o uso dos ombros e da “base”, por exemplo, e os diálogos que definem as práticas do GruCAA. Esses diálogos envolvem outros aspectos da criação como a composição



de figurinos e elaboração de maquiagens e cenografias. Através das palavras de Oxum, temos um exemplo vívido dos processos de ensino/aprendizagem na dança afro-brasileira cênica.

Diante disso, ressalto que nas danças de matriz africana e da diáspora os métodos e técnicas se contrapõem a outras abordagens de dança. Nas danças eurocentradas, como o dito *ballet* clássico, percebe-se um corpo verticalizado que busca o etéreo, um distanciamento do chão, já nas danças negras o chão nos engole, a gravidade é nossa aliada, nossos pés são raízes. Nestas danças, as contribuições dos diversos povos da diáspora africana em contato com outras culturas presentes no território nacional se ressignificam a cada contexto e a cada jeito de abordar a dança.

É evidente a necessidade da construção de um discurso histórico, artístico e social que possibilite refletir sobre as danças e corporeidades afrodescendentes, através de seus praticantes e suas narrativas. É válido, também, se ter uma abordagem interdisciplinar, na qual os cruzamentos de diversas áreas e concepções se tornem imprescindíveis para se entender os contextos das danças.

Segundo Silva e Silva Junior (2021), a dança, em sua essência, representa um poderoso meio de enriquecer tanto a formação dos bailarinos quanto dos professores, pois ela é rica em relações, símbolos e significados, essa forma de expressão nos conduz por caminhos vastos e discutir a história da dança afro no Brasil é, de fato, discutir a própria narrativa nacional e a história individual envolvida, seja como estudiosa ou praticante.

A dança como este meio pedagógico carregado de símbolos e signos faz sentido quando entendemos que os elementos que compõem esses sistemas simbólicos só podem ser visualizados e interpretados a partir do dinamismo, ou seja, não se pode considerar os significados como algo parado no tempo e no espaço, mas sim fazendo parte da trama contextual (Santos, 2021).

Em se tratando dos símbolos e signos da dança afro-brasileira, Iemanjá relata que:

Dentre os traços de representação da corporeidade negra e simbologias negras que o grupo Afoxá tem como campo de atuação, é principalmente a “base” né, a base voltada... joelhos flexionados, em que a atenção se volta à terra. Dentro das simbologias é principalmente em reverência. Esses joelhos flexionados reverenciam a terra no sentido mesmo de entender e compreender ela enquanto continuidade, enquanto fonte, princípio e nutrição. Outro aspecto também muito presente nas danças é a presença do quadril, em que a partir dessa devoção a terra, se entende o quadril enquanto espaço

de fertilidade, é o centro onde movimenta a vida, a fim, então de dar vida a arte que se entende enquanto politizada e principalmente essa corporeidade negra e simbologia negra ela é enfática e principalmente politizada. Acredito que nesse sentido em compreender a terra, a fertilidade enquanto políticas e estratégias de resistência de vida, continuidade e manutenção da mesma, são as práticas em que o Afoxá se compromete cotidianamente não só na dança, mas também na educação e em outras áreas que o Afoxá também faz... (Iemanjá, 2023).

Nesta passagem, Iemanjá destaca o caráter integrador intrínseco à dança afro-brasileira. Ao mencionar a importância da “base” e do uso ampliado dos quadris, ela ressalta o significado profundo da relação com a terra e a fertilidade, conferindo um sentido de continuidade e reverência às práticas afro-brasileiras. Essa perspectiva ressalta a compreensão de que dar vida à arte envolve, essencialmente, compreender a dimensão política inerente ao estudo das corporeidades negras.

Além disso, Iemanjá destaca a relevância de que as práticas do GruCAA sejam permeadas por essa compreensão, conectando a dança à educação e a outros elementos fundamentais que compõem o grupo.

Segundo Santos (2021) existem significados e funções atribuídos a diferentes regiões e partes do corpo. Assim, o tronco emerge como o epicentro expressivo na dança, com a respiração como a base na qual os movimentos se apoiam para alcançar sua potência, adaptabilidade e tensão. Braços e pernas constroem o repertório de gestos, enquanto as articulações oferecem amplitude de movimento, elasticidade, vigor e elegância. A cabeça, com seus giros, inclinações e direções, guia a força do movimento e o foco. A coluna vertebral estabelece o eixo corporal, sendo fundamental para a estabilidade e fluidez, unificando as demais partes do corpo. Para Iansã (2023):

Como traços de corporeidade negra e simbologia da cultura negra praticadas pelo grupo Afoxá eu reconheço a postura do corpo, com o que a gente chama de “base”, o joelho dobrado, a movimentação dos pés para poder dar sustentação a esse corpo que... é o pé todo no chão, bem espalmado e bem fixo, né, simbolizando a raiz da árvore, aquela coisa que está ali segura, sustentada.

Nesse contexto, a leitura da fala de Iansã, destacada acima, nos remete à compreensão da “base” como um elemento determinador da técnica da dança afro-brasileira do GruCAA. Esse símbolo/movimento/postura se configura pela flexão dos joelhos, proporcionando a criação de um alicerce que sustenta o corpo. Essa “base”

também assume um sentido figurado de conexão e reverência, também funcionando como um indicador de presença cênica, como no ato de se colocar em cena de forma concentrada e disposta a executar a performance empregando a devida energia e intenção. Acerca dos joelhos e sua flexão, Rodrigues (1997, p 48) diz que:

A predominância de sua flexão, nas distintas linguagens de movimento, possibilita aos pés desempenharem uma gama de movimentos altamente articulados, ao mesmo tempo em que a sustentação e a ampliação do espaço dos joelhos estão relacionadas à qualidade do trabalho dos apoios dos pés. Os joelhos ainda influenciam significativamente o posicionamento da bacia no alinhamento de toda a estrutura física. Em alguns movimentos do corpo evidencia-se a projeção dos joelhos à frente (exigindo maior atuação das musculaturas internas das pernas), alterando a posição do eixo do corpo.

Imagem 10: Iansã ministrando aula de dança afro-brasileira para o projeto Balé Afro do Piauí realizado pelo GruCAA- 2023



Fonte: (Alvarenga, 2023)

Na imagem 10, presenciamos um momento de aula/ensaio do projeto Balé Afro do Piauí, desenvolvido pelo GruCAA e realizado nas dependências da Escola Estadual de Dança Lenir Argento. Nesta ocasião, Iansã ministra uma aula de treinamento físico e exploração de conceitos fundamentais para a prática da dança afro-brasileira, preparando as/os participantes para os ensaios das coreografias. Iansã

está posicionada à frente, ocupando um lugar de destaque para demonstrar fisicamente os princípios do uso das flexões articulares e da expressividade corporal.

Os demais integrantes estão organizados de maneira intercalada, favorecendo um posicionamento confortável para o desempenho das movimentações propostas. É notável o foco direcionado à frente, facilitado pela presença de um espelho que amplia a visualização específica durante a aula.

Neste momento, destaca-se a ênfase na flexão dos joelhos e nos pés firmemente enraizados no chão, no controle dos quadris, na tonicidade muscular, na firmeza da coluna e na expressividade das mãos.

Imagem 11: lemanjá em apresentação no projeto “Mostra de arte negra” realizado pelo GruCAA-2022



Fonte: (Alvarenga, 2022)

Nesta imagem, temos lemanjá em uma performance autoral intitulada “A Volta ao Mundo”, que será abordada com mais detalhes no próximo capítulo. Essa apresentação ocorreu na parte frontal do palco, à frente das cortinas, devido à preparação de outra apresentação nos bastidores. Observa-se a bailarina posicionada na área central do palco, vestida de branco, exibindo uma postura que evidencia o controle de suas articulações. Destaca-se a posição ereta da coluna e a estabilidade de seus quadris.

Nesta performance, lemanjá, também poetisa, dramatiza sua poesia por meio

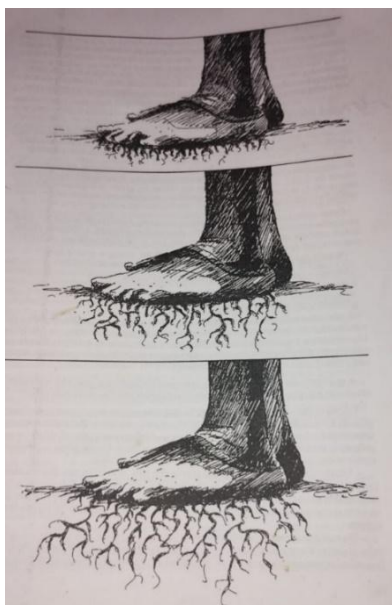
de movimentos. Nesta cena observamos a potência do posicionamento preciso dos braços, mãos e cabeça, encarando o público e marcando sua presença cênica como solista. Contudo, o foco se volta para o uso da “base” como elemento demarcador de presença cênica.

Para execução adequada deste princípio técnico, todo o corpo deve estar envolvido. Nesta dança, os movimentos exploram as capacidades de ação do corpo humano, envolvendo gestos, inclinações, extensões, torções e giros. Essas atividades se mesclam à locomoção: andar, correr, pular, cair, além das posições estáticas. Dentro dessa perspectiva abrangente, os estilos revelam distintas formas de comunicação que os diferenciam uns dos outros. Esse discurso surge da combinação de elementos como movimento, espaço, peso, tempo e fluidez, junto às ações mecânicas do corpo, que se flexiona, se estende e se torce (Santos, 2021).

Destaco aqui diferentes partes do corpo e seus significados para a compreensão de uma dança pautada na ancestralidade africana no Brasil. Para isso tomo como referência a *Anatomia Simbólica*, termo usado por Rodrigues (1997).

Para esta autora é com base na íntima relação com a terra que o corpo se prepara para a dança, ou seja, a habilidade de penetrar o solo com os pés, num intenso contato, permite que toda a estrutura física se erga a partir de sua base. A autora propõe, para melhor entendimento, a imagem de pés que tem raízes fincadas ao solo (Rodrigues, 1997).

Imagem 12: Representação dos pés contendo raízes



Fonte: (Rodrigues, 1997, p. 45)

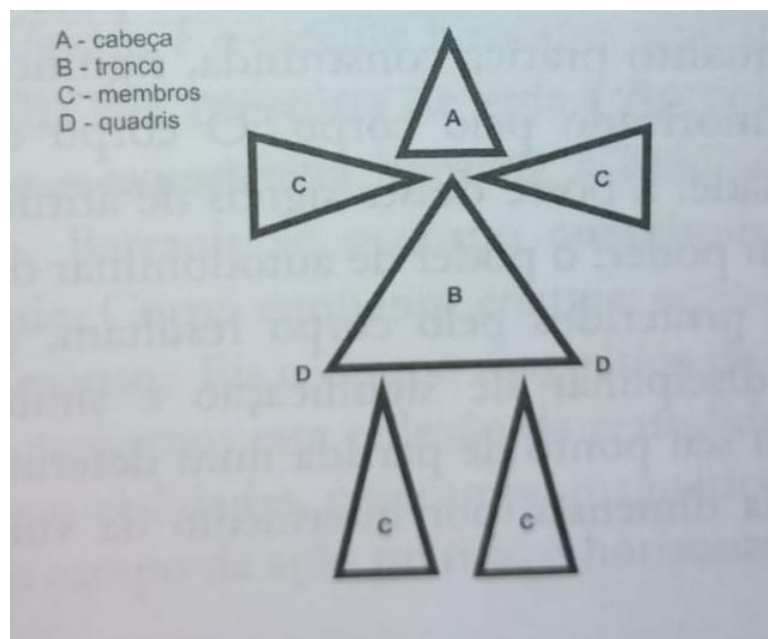
A imagem 12 expressa a representação da forma como os pés funcionam como disparadores de percursos e imagens movidos pelas relações afetivas, movimentando-se com o intuito de sentir o chão e a terra, buscando o encontro com as raízes. No GruCAA os pés, assim como a base, são trabalhados de forma a se fortalecer as articulações que compõem esses seguimentos corporais, para possibilitar melhor estabilidade e equilíbrio.

Outro ponto importante considerado nas práticas das danças afro-brasileiras e consequentemente no GruCAA é o uso do quadril como centro de poder e estabilidade. Esse segmento corporal é desenvolvido, a partir de seus movimentos, como: flexão: movimento de dobrar a perna em direção ao tronco; extensão: estender a perna para trás, afastando do tronco; abdução: afastar a perna do meio do corpo, para o lado; adução: trazer a perna de volta para perto do corpo, do lado oposto à abdução; rotação interna: girar a perna para dentro; rotação externa: girar a perna para fora.

Para Tavares (2012) O jogo de cintura, também conhecido como jogo de quadris, é uma característica fundamental presente na vivência cotidiana dos povos negros africanos e, por consequência, na diáspora africana. A mobilidade dos quadris e a energia dinâmica são dois elementos que definem o corpo negro como um veículo capaz de canalizar e irradiar a poderosa energia cósmica e vital.

Ainda para Tavares (2012), ao se contemplar o corpo negro e suas heranças, tanto nele quanto em seus descendentes, além dos três elementos comumente tidos como representativos gerais do corpo (cabeça, tronco e membros), os quadris emergem como uma parte de extrema importância, sendo responsáveis pela autonomia dos movimentos. Nessa abordagem, consideramos a cabeça, o tronco, os quadris e os membros sob a lógica da espiralidade, deste modo o autor propõe o seguinte diagrama:

Imagem 13: Diagrama de divisão do corpo



Fonte: (Tavares, 2012, p. 106)

Na imagem acima, notamos uma segmentação do corpo delineada por uma lógica abrangente, na qual os quadris assumem um papel fundamental. O segmento “A” representa a cabeça, carregando consigo uma simbologia rica em significados que remetem ao poder e cuidado. Já o segmento “B” refere-se ao tronco, evidenciado como a parte predominante, destacando sua importância na sustentação de todo o organismo. A letra “C” abarca os membros superiores e inferiores, colocando-os em níveis igualmente expressivos e significativos. Por fim, a letra “D” é dedicada aos quadris, o centro de gravidade que permite o gíngado e a conexão com o natural/espiritual.

No tocante ao tronco, é importante considerar a representação simbólica da coluna vertebral, pois esta pode ser assumida enquanto uma barra vertical que dá sustentação aos membros superiores e cabeça, proporcionando o desenvolvimento se sua ampla expressividade.

Dentro dos ensinamentos do GruCAA esta barra vertical é simbolicamente representada pela Guna, a qual, para Bastide (1961, p. 94/95), dentro das religiões de matriz africana representa muito mais do que um elemento arquitetônico.

Todavia, desde nossa primeira viagem à Bahia, ficamos vivamente impressionados por um traço arquitetural que ninguém tinha ainda assinalado: a existência, no meio do salão de dança, de um poste central.

Este poste não podia ter função arquitetônica, não era suporte do teto uma vez que não existia nos terreiros bantos, fôsse qual fôsse a dimensão das salas de dança; e, pelo menos num caso, no candomblé de Oxunmarê, não ia até o teto. Por outro lado, tinha função ritual evidente: era em torno dele que giravam as filhas de santo em suas rodas extáticas, e era também a seus pés que, nas cerimônias mortuárias ou axêxê, se depositavam os pratos de oferenda, os potes de barro da morta, os pratos contendo farinha ou dinheiro miúdo. Um estudo comparativo levou-nos a encontrar este poste noutras regiões da América, também atingidas pela civilização africana. No Brasil mesmo, é encontrado ainda no Piauí, como um dos raros traços africanos conservados no interior de uma religião que sofreu fortes influências ameríndias.

Diante disto, evidencio a importância desta analogia, pois tratar a coluna enquanto “Guna” é considerá-la sagrada, possuidora e armazenadora de memórias ancestrais que sustentam o corpo que se movimenta. A partir da coluna, se estendem a cintura escapular, os braços e as mãos, que são elementos expressivos importantes na execução das danças afro-brasileiras.

Os ombros nas danças afro-brasileiras assumem uma posição proeminente e definida, exibindo uma diversidade de movimentos como, por exemplo, alternâncias, elevações e descidas, rotações sutis, além de tremores e vibrações. Para Rodrigues (1997), na área da cintura escapular, partindo do osso externo que funciona como centro, os braços se estendem até as pontas dos dedos das mãos. Essa região apresenta uma ampla gama de movimentos articulares, onde as ações mais expressivas dos braços estão associadas às atividades realizadas pelas mãos. Os cotovelos frequentemente atuam como leme para o tronco, com flexões frequentes que direcionam os movimentos em várias direções no espaço.

Um dos movimentos marcantes dos braços surge da ação dos cotovelos, que, ao serem dobrados para trás, abrem a parte frontal do tronco, retornando depois para a posição inicial, permitindo aos braços adotarem uma postura de proteção do corpo. O tronco não se contrai, mas se recolhe para manter o equilíbrio central, projetando-se logo em seguida (Rodrigues, 1997).



Imagem 14: Oxum em plena atividade expressiva dos membros superiores e mãos



Fonte: (Pacheco, 2022)

Nessa imagem, destaco a expressividade dos braços e mãos de Oxum, notável durante a gravação de um videoclipe musical<sup>6</sup> nas margens dos rios Parnaíba e Poti. Oxum dança na coroa do rio Parnaíba, localizada no Parque Ambiental Encontro dos Rios, ponto de convergência entre os dois cursos d'água (rios Parnaíba e Poti). Durante o entardecer, ela improvisa movimentos em busca de uma conexão íntima com o rio, a terra e a música.

Os gestos expressivos de seus braços reverenciam e saúdam o ambiente, marcando sua presença de maneira significativa. A energia emanada de suas mãos transmite um poder singular, fluindo por todo seu corpo, desde os pés até o quadril, coluna e cabeça, liberando-se por meio das mãos. A postura da bailarina reflete maturidade e segurança na execução dos movimentos, evidenciando uma relação profunda e enraizada com a prática da dança.

As mãos, são fundamentais para se pensar na expressividade das danças negra. Elas carregam, recebem e ofertam dádivas; se abrem em movimentos sutis para acariciar o próprio tempo; se colocam com firmeza para limpar o ar; se fecham em punho rígido com símbolo de força e poder; empunham diversos símbolos que compõem as histórias dos Orixás, por exemplo, Abebé (Oxum e Iemanjá), Oxê

<sup>6</sup> Clipe da música lara da banda Navegantes e as águas de Ynaê. Este projeto foi de produção e direção artística de Esaú Barros e Wesley Oliveira / LABCINE 02/02/2023 + Grupo Afoxá no Encontro dos Rios em Teresina – Piauí. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rU70UXDfjB4>

(Xangô), Ibiri (Nanã), Xaxará (Obaluaiê), Ofá (Oxóssi), entre outros.

Esses segmentos corporais possuem poder e emanam energia e na dança devem ser usadas de formas conscientes com o intuito de não se perder sua potência expressiva. Para Rodrigues (1997), a movimentação das mãos utilizam a gama de possibilidades, as quais se conectam a uma ampla linguagem gestual, como nas danças de Xangô, onde esse segmento corpóreo materializa o imaginário, pois através do movimento, retiram granitos do corpo e os lança no espaço.

Já a cabeça (Ori) é um dos maiores símbolos do poder sagrado que emana de/para os seres humanos. Ao tocar nossas cabeças com as mãos, ao protegê-la com tecidos e/ou turbantes, ao tocar o chão com ela, evocamos significados ancestrais de cuidado, proteção e reverência. Nossa cabeça é única, é epicentro da harmonia e dos caos universal.

Para Rodrigues (1997), esta parte do corpo é portadora de forças mentais e promove uma gama de sensações físicas que se materializam nos movimentos, os quais são variáveis e dependem da força de ligação entre o que está dentro e o que está fora.

Nesta construção de sentidos baseada em uma perspectiva de anatomia simbólica é importante refletir sobre a relevância das danças afro-brasileiras, pois, é pela prática efetivada desses entendimentos, ou seja, da construção de um sistema simbólico capaz de comunicar e perpetuar modos de vida, que podemos construir um conhecimento epistemológico pautado nas expressões artísticas negras.

Para Oxum (2023), “diante de todos os processos que o povo negro passou e passa, a dança é uma bandeira de resistência e ocupação dos espaços no qual tentam nos tirar diariamente”. Oxum é uma das participantes mais antigas do GruCAA e o seu tempo de prática e pesquisa demonstram um entendimento profundo do papel político que a dança afro-brasileira assume na construção do indivíduo inserido na sociedade brasileira.

A ocupação de espaços, que ela menciona, refere-se a locais de construção e consideração de saberes em debates públicos relacionados a políticas públicas, a educação e a arte voltadas para a população negra. Esta participante encontrou na dança afro-brasileira esse espaço de reconhecimento e valorização como ser humano integrante da sociedade.

Tiro por mim que tive essa consciência através da dança, da dança afro e aí onde entra a questão da manutenção. O quanto esse entendimento é importante para ter essas ramificações de outras pessoas para estar levando esses outros conhecimentos a chegar em outros lugares, né, e que através da dança afro isso é possível (Oxum, 2023).

Corroborando com esta análise, Iemanjá (2023) diz que:

... a dança do Afoxá se materializa especialmente na afirmação e reafirmação de uma cultura constantemente colocada à margem da sociedade periférica e que é continuamente periférica. Então, o Afoxá se compromete em centralizar esses fazeres afroreferenciados, reafirmando, então, o seu lugar de potência, o seu lugar de transformação, o seu lugar de revitalização, o seu lugar de retroalimentação inclusive de movimentação de fazeres para além da dança, né, esses sentidos mesmos que partem das histórias de vida de cada um. O afoxá é um coletivo, mas que é movimentado especialmente pela particularidade de cada participante, né, e a gente se encontra, né, porque compartilhamos esses fazeres e compartilhamos também os sentidos, mas claro que em corpos diferentes. Então a relevância da nossa dança dentro, então, da cultura brasileira é reafirmar o nosso lugar enquanto afroreferenciados e que, nesse sentido, tem um papel muito necessário para alimentar políticas públicas de educação, políticas públicas de acesso à arte, políticas públicas para minimamente viver, ter o necessário, então, para a nossa existência. Então, as nossas danças, elas se fazem enquanto política e reafirmadas no corpo preto. Atualizadas também dentro do tempo em que se encontra e no tempo em que se dialoga, não se dialoga apenas com esse tempo, mas com outros, com sankofa, mas também com o por vir.

Com isso, atrelado à importância das danças afro-brasileiras está a importância do próprio senso de comunidade e coletividade empregado pelo GruCAA, e consequentemente, a outras organizações engajadas com as lutas étnico-raciais. Fica evidente que as discussões acerca desta prática corporal não têm um fim em si, pois esta dança está ligada ao contexto racial, transcendendo valores unicamente técnicos. Para Medina (1990, p. 25, apud Santos, 2021, p.83):

Qualquer técnica corporal que se apresente apenas como modelo, tende à alienação, pois deixa de lado o manancial criativo da práxis, fator fundamental do desenvolvimento humano e igualmente importante à criticidade necessária à formação de uma sociedade livre e desreprimida.

Neste contexto, ressalto que o GruCAA, em sua gênese, se utiliza da dança como força motriz de desencadeamento de aprendizados que situam seus participantes como membros ativos da sociedade, buscando a emancipação de

estruturas que visam manter um *status* de inferioridade da população periférica. No entanto, essa mesma força é apresentada com um meio de profissionalização, ou seja, um trabalho e um campo de estudo sério e capaz de sustentar a quem a escolher como campo profissional.

Seguindo na trama do reconhecimento e autoafirmação, Iansã (2023) aponta que:

Com relação a relevância da danças negras na sociedade e na cultura brasileira, quando a gente trata das identidades e dos sentidos das pessoas e seus sujeitos- quais são as representatividades?- a relevância das danças negras na sociedade e na cultura brasileira é que permeia os costumes, a vida da população brasileira como a comida, está lá interferindo nos temperos, nos modos de fazer, nas escolhas desses alimentos. Também a questão da estética preta.

Isto posto, a manutenção e valorização de culturas pretas tem a ver com preservação de éticas e estéticas. Iansã (2023) aborda a relevância das danças negras na sociedade e cultura brasileira, considerando essas expressões intrinsecamente ligadas aos aspectos identitários das pessoas e à construção de significados importantes para suas vidas. Para ela, a dança vai além do aspecto meramente artístico, permeando várias esferas da vida cotidiana, influenciando costumes, alimentação, estéticas e representatividades. Essa conexão entre as danças negras e aspectos tão diversos da cultura e do cotidiano demonstra a profundidade da influência e importância dessas manifestações culturais na identidade e na sociedade brasileira.

Diante do exposto, é necessário reafirmar a ligação entre as danças afro-brasileiras e a educação. Essa relação é muito bem evidenciada tanto nos discursos das participantes quanto no próprio fazer do GruCAA, pois suas ações e projetos tem sempre o viés educacional como ponto de partida.

Para Santos (2021) A harmonia entre todos os aspectos do ser humano permite que a pessoa explore sua capacidade de imaginar, criar e concretizar, assim, acredita-se que os propósitos da dança na educação devem considerar a esfera emocional, intelectual, física e espiritual, objetivando o desenvolvimento consciente da personalidade da pessoa aluna por meio de experiências significativas. Ainda para a autora “a dança na educação deve também proporcionar o estudo do corpo, como instrumento de comunicação, a consciência sobre a história individual, sobre o próprio

pensamento, sobre a ação e a técnica de dança” (Santos, 2021, p 34).

É de suma importância fomentar uma perspectiva que conecte a dança à cultura e à educação de maneira interdisciplinar; uma visão que reconheça a dança como uma expressão que evoca memórias, etnias, civilizações, povos e indivíduos (Sabino; Lody, 2013). Pois, “a dança-afro tem a potência de fazer a identidade negra, tantas vezes negada e atacada pelo racismo, emergir de maneira afirmativa. Ela faz parte de um movimento que reconhece a presença da africanidade inscrita na corporeidade” (Passos, 2022, p.14).

Contudo, evidencio a importância das danças afro-brasileiras não apenas em suas dimensões culturais e artísticas, mas também na sua íntima relação com a educação e a construção de identidades. Essas danças transcenderam as fronteiras da mera prática artística, permeando os aspectos mais profundos da vida cotidiana, moldando fazeres, éticas, estéticas e valores.

Tais danças não apenas preservam tradições ancestrais, mas também se revelam como instrumentos poderosos de resistência, ocupação de espaços e empoderamento em um contexto em que a identidade negra é muitas vezes marginalizada.

A reflexão sobre a importância dessas expressões culturais não tem fim em si, mas abre caminho para discussões fundamentais sobre políticas públicas, acesso à arte, educação e a própria existência em uma sociedade inclusiva e livre de repressões. A dança afro-brasileira, assim, desempenha um papel importante na afirmação da identidade, na construção de conhecimento e na promoção de transformações sociais, rompendo barreiras técnicas para se tornar um símbolo de emancipação e potencialização da comunidade negra.

Ao destacar a dança afro-brasileira como um “nó que não escorrega”, enfatizo sua posição sólida na construção das identidades negras. Essa expressão cultural se revela como um alicerce que oferece possibilidades de existência e pertencimento no mundo, servindo como um veículo para compreensões profundas da cultura afro-brasileira. A seguir, abordarei os processos de construção identitária da dança negra em Teresina, mediados pelo GruCAA, oferecendo uma análise centrada na formação de identidades, autoconfiança e conexão com raízes culturais. Discutirei também coreografias significantes para os participantes, ressaltando a relevância da dança para o empoderamento individual e coletivo promovido pelo GruCAA.

### **3 APERTANDO A TRANÇA: Identidades negras na dança afro-teresinense**

O convite que faço agora é para que você reconheça suas estruturas físicas e suas sensações através do tato. Perceba como você está posicionado no espaço e permita-se sentir o toque. O contato físico é uma porta para a percepção, descoberta e apreciação da realidade sensível que nos cerca.

Mais uma vez, direcione sua intenção para o enraizamento, firmando-se ao tocar o chão. Assim como a dança da vida, o solo nem sempre é uniforme e plano; por vezes, está repleto de obstáculos e irregularidades, mas seguimos adiante. Toque o chão com cuidado e respeito.

Em seguida, acaricie suavemente seu rosto e reconheça os ossos e estruturas que o compõem. Explore as curvas, a textura da pele e permita-se sentir o contato. Torne-se consciente dos orifícios em sua cabeça: olhos, nariz, ouvidos e boca. São sete caminhos distintos.

Prossiga tocando-se, massageando-se, conectando-se com suas sensações. Em seguida, una suas mãos e friccione as palmas uma contra a outra até senti-las aquecidas. Sinta o calor gerado por esse movimento, permita-se absorver essa energia fluindo por você. Ainda com o calor nas mãos, toque onde sentir necessidade. Cuide de si, cure-se, reconheça-se e preserve-se.

#### **3.1 IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA E PERTENCIMENTO**

Pensar sobre as danças afro-brasileiras praticadas em Teresina/PI, pelo GruCAA, é mergulhar nos processos históricos que moldam as identidades afrodescendentes no Piauí, pois, estes processos de construção identitária, estão relacionados a arte, cultura e história afro-brasileira.

Acredito que o corpo negro e suas identidades são fundamentais para uma compreensão mais alargada dos processos hegemônicos construídos em uma sociedade marcadamente eurocentrada e racista. Não obstante, os fazeres em dança realizados a partir dos grupos que trabalham com arte e cultura negra proporcionam locais de formação e reflexão importantes para a construção de uma identidade que seja pautada na crítica ao sistema moderno/colonial.

Quando um corpo se volta para e assume uma postura afrorreferenciada,

enfrentam-se não apenas desafios pessoais, mas também o confronto as normas sociais arraigadas que tentam este corpo encaixar em estereótipos limitantes. Esta ação de reconhecimento, aproximação e apropriação de concepções afrorreferenciadas é entendida como senso de pertencimento, o qual é um conceito que está no cerne da construção identitária desenvolvida pelo GruCAA.

Petit (2015, p. 171) aponta que pertencimento afro “é o situar-se dentro da ancestralidade africana, saber que se faz parte de uma linhagem que, para além de biológica, é de parentesco cultural”. Sentir-se acolhida/o e pertencente a algo que carece de atenção e cuidado, como é o caso das culturas afro-brasileiras, é a premissa que rege a construção das identidades narradas pelas participantes da pesquisa.

Para Gomes (2020), na formação da identidade na sociedade brasileira, o negro, especialmente a mulher negra, desenvolve sua relação com o corpo por meio de um processo que abarca tanto a rejeição quanto a aceitação, a negação e a afirmação corporal. Mesmo dentro de famílias que valorizam as práticas culturais afro-brasileiras, esse padrão se manifesta. Para muitos indivíduos negros, a jornada de existir no mundo começa com uma sensação de rejeição, para depois alcançar a aceitação e a afirmação como pessoa, sujeito e membro de um grupo étnico/racial.

O nível dessa aceitação é influenciado pela trajetória de vida, pela integração na sociedade e pela oportunidade de conviver em ambientes que valorizem de maneira positiva a cultura negra e suas raízes africanas. A partir desse ponto, inicia-se um processo de construção da autoestima e de percepção de si, bem como da forma como é visto pelos outros (Gomes, 2020).

Neste contexto, o simples ato de exaltar a beleza natural dos traços físicos, dos penteados e das expressões culturais torna-se um ato revolucionário, uma afirmação de identidade diante de um sistema que historicamente marginaliza e oprime, ou seja, que nos fragmenta, nos quebra.

Mombaça (2021) nos traz essa “quebra” como um lugar ainda a ser explorado, mas que faz parte do existir e da experiência de “corpos monstruosos”. Esses corpos se tornam monstruosos pelos atravessamentos de diversas linhas que compõem a tecitura do ser, tais linhas podem ser entendidas com a raça, o gênero, o biótipo, a classe social, entre outras.

Ao tratarmos da raça como fator intrínseco a essa quebra é importante nos aproximarmos dos processos de construção de identidade negra, já que essa se dá com base no contato com a/o outra/o e se tratando da identidade negra é, acima de

tudo, um movimento político.

Para Mombaça (2021), transformar a ferida causada pelo colonialismo em um assunto político é, no fim das contas, uma forma de nos unirmos na fragilidade e de descobrir, no meio dos fragmentos de uma janela destrocada, um vínculo improvável, um sinal de uma coletividade áspera e incerta. Isso está relacionado ao ato de ocupar espaços sufocantes, avançar por trilhas estreitas e enfrentar o desconforto de existir em conjunto, o desconforto de, estando juntos, nos afetarmos mutuamente.

Ao longo desse processo de construção, nos deparamos com críticas, resistências e desconstrução de ideias internalizadas, e a elaboração de uma autoimagem positiva demanda resiliência e um olhar atento à nossa história coletiva e individual. No entanto, é importante estarmos atentas/os ao que nos envolve, observando com cuidado os contextos em que estamos inseridas/os, pois a negritude é a placa de cuidado quando encaram os corpos negros nas ruas, ou a placa de boas-vindas quando adentram as nossas festas e os nossos saberes.

Reforçando a noção de pertencimento, Petit nos alerta que a base para isso não se trata de uma procura por uma identidade imutável, já que este propósito é algo praticamente inatingível diante do contexto brasileiro, no entanto, isto não deve ser encarado com um problema, pois a reivindicação deve ser “pela necessidade da afirmação cultural e política de um legado importante que vive em nosso corpo-memória e que conceituo como pertencimento afro” (Petit, 2015, p. 162).

Na compreensão da importância do pertencimento afro é vital refletirmos sobre o processo de construção da identidade e cultura brasileira. Acerca disso, Ortiz (2006) faz uma profunda reflexão sobre a cultura brasileira e a identidade nacional, onde aponta que:

A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica (Ortiz, 2006, p. 142).

No processo de entendimento da importância da noção de pertencimento afro-brasileiro é necessário olhar para a construção identitária e cultural brasileira, tomando como base quem comandou e comanda este processo. Essa elaboração não surge



de forma espontânea, pois existem intelectuais que desenvolveram a base para um pensamento que molda a definição do que é ser brasileiro.

Ortiz (2006) joga luz para a questão da miscigenação racial como sendo uma ideologia recente na historiografia brasileira, pois a/o sujeita/o negra/o enquanto cidadã/ão não existia antes do movimento abolicionista, pois a menção sobre essas pessoas, mesmo que pela lente de teorias raciológicas, só começa a surgir no final do século XIX. Ora, se a/o sujeita/o negra/o, em determinada época, não era considerada/o sequer como gente/humano e as considerações iniciais a seu respeito eram criadas de formas distorcidas de modo a criar uma categoria subalterna, é evidente que na atualidade esses corpos ainda sofram com essas heranças de violência social, identitária e cultural.

Vargas (2020) aponta um caminho pertinente de reflexão sobre isso ao trazer que o termo “racismo” não dá conta de explicar a realidade da população negra e propõe a “antinegitude” como uma forma de fricção ao se trabalhar com análises críticas da modernidade. Para o autor:

Como ponto de partida, a antinegitude é o fundamento da Humanidade. O ser moderno se define em oposição ao não ser negro. Quando Frantz Fanon (1967) descreve o inconsciente coletivo moderno, ele coloca o medo e o ódio à pessoa negra no seu centro nevrálgico. O ódio à pessoa negra na verdade é o ódio ao não ser, ao não lugar, ao não Humano (FANON, 1967; GORDON, 1999). Assim, ao passo que, da perspectiva do racismo, a discriminação racial é algo que pode ser eliminado ou pelo menos combatido, da perspectiva da antinegitude, essa proposição fica mais complicada. Isso porque, nessa perspectiva, trata-se não apenas de eliminar um conjunto de práticas sociais e institucionais (o racismo), mas de questionar fundamentalmente a própria noção de Humanidade e sua dependência na exclusão daquelas consideradas não pessoas. A antinegitude é constitutiva da Humanidade. Ser humano é não ser negro. Tendo isso em vista, como elaborar políticas públicas, práticas sociais ou noções de ser que questionam o conceito de Humanidade? (Vargas, 2020, p. 18).

Diante de tantas situações de violência que a população negra é submetida às análises e constatações, vistas a partir de teorias radicais, levam a pensar sobre a reformulação de termos já instituídos, como o próprio racismo. Neste caso a antinegitude surge como um olhar profundo para o fundamento do conceito que dignifica e posiciona o ser como integrante consciente da natureza: humanidade.

Ser humano significa ser/estar no mundo como parte constituinte e constituidora da realidade. Ao olhar para a questão da população negra vê-se que não

são penas negados os direitos e o acesso à dignidade, ou seja, não é apenas sobre segregação e estratificação, em análise mais profunda é sobre ódio e eliminação de uma parcela indesejada da população mundial; a eliminação de um problema.

No entanto, acredito que devemos assumir uma postura que seja, neste contexto, pessimista nas análises e otimista nas ações. Acredito que estamos na busca pela elaboração e/ou ampliação do conceito de humanidade que considere a pessoa negra como sujeita/o e não como um fardo indesejado a ser descartado.

Na busca de como elaborar estratégias para a criação de uma humanidade que nos englobe, penso que a jornada de autodescoberta, a qual envolve a criação de espaços de acolhimento, onde a identidade negra não seja apenas tolerada, mas valorizada e exaltada, pode nos dar indícios das mandingas utilizadas como enfrentamento do pensamento opressor. Considero, aqui, por mandingas os ajuntamentos, o senso comunitário e o sentimento de pertencimento que vão sendo elaborados e praticados em contextos como, por exemplo, nos grupos afros.

Assim, é necessário fortalecer laços comunitários e oferecer suporte mútuo para que cada indivíduo se sinta parte de um todo, reconhecendo-se na pluralidade de experiências e na riqueza de uma cultura vibrante e diversa, pois, a identificação enquanto pessoa negra é um processo dinâmico, que não se encerra em uma única definição, mas se renova constantemente na busca por uma representação autêntica e livre de interdições.

É importante ressaltar que essas interdições têm sido rompidas, dentre outros fatores, graças à musicalidade e a dança que a população afrodescendente desenvolve. Pois elas conseguem afetar profundamente a sociedade em geral, a partir de sua capacidade integradora, da inteligência e da assimilação de práticas corporais e religiosas católicas que passaram pelo profundo processo de africanização (Petit, 2015). Ainda para a autora “dessa forma, pode-se dizer que os/ as afrodescendentes conseguiram, em grande parte, transformar as interdições a que eram submetidos/ as em reapropriação, perpassando as danças pela ética e pela estética negras” (Petit, 2015, p. 96).

Dito isto, percebe-se a contribuição da arte e cultura, em especial da música e dança como dispositivos de preservação dos saberes e fazeres que, ao tempo que se tornam materialidade artística/cultural, são operadores contribuintes para a promoção do pertencimento e identidade.

Kilomba (2020) fala da importância de narrarmos nossas próprias histórias

como um passo fundamental para nos afirmarmos como sujeitos e enfrentarmos o racismo. Para a autora, esta abordagem vai além da mera oposição, propondo uma reinvenção ativa, pois simplesmente resistir às práticas que desconstroem a identidade e dignidade da pessoa negra não é suficiente (Kilomba, 2020). É imperativo não apenas sermos contrários, mas que possamos contribuir efetivamente na recriação das realidades das comunidades negras.

Essa recriação está intrinsecamente ligada à prática de compartilhar nossas próprias experiências, permitindo que a jornada de se tornar negro seja constantemente reconhecida e apropriada nos espaços que a comunidade negra deve ocupar.

A voz individual e coletiva desempenha um papel crucial nesse processo, tornando-se uma ferramenta de empoderamento e resistência. A narrativa pessoal não apenas desafia o *status quo*, mas também ergue uma base sólida para a construção de uma nova realidade, onde a negritude é celebrada, respeitada e plenamente integrada na sociedade.

Ao narrarmos nossas histórias e expressarmos nossas danças, Gomes (2020, p. 28) conceitua a identidade negra como "um processo historicamente moldado em uma sociedade marcada por um racismo ambíguo e pelo mito da democracia racial". Dado que esse processo se desenrola no contexto social, torna-se imprescindível o contato com o outro. A construção da identidade ocorre por meio do diálogo e do conflito, destacando que não se desenvolve em isolamento. Trata-se de uma negociação tensa que engloba elementos tanto internos quanto externos, envolvendo interações significativas com outros indivíduos (Gomes, 2020).

Diante desse cenário, pondero sobre o conceito de identidade, o qual, no contexto desta pesquisa, se conecta com a noção de pertencimento. Esse pertencimento está intrinsecamente ligado ao reconhecimento e à aceitação dos corpos, gestos, movimentos e danças afro-brasileiras como dispositivos fundamentais para a afirmação de si no mundo.

Identificar-se e reconhecer-se como parte integrante não é um processo simples; ao contrário, está permeado por conflitos e contradições. Contudo, é um percurso repleto de descobertas e validações essenciais para a elaboração de uma sociedade que promova a igualdade de direitos.

### 3.2 CRIAÇÃO IDENTITÁRIA, AUTOCONFIANÇA E CONEXÃO COM RAÍZES CULTURAIS

Dentro das produções artísticas e políticas do GruCAA a criação identitária voltada para aspectos relacionados a cultura afro-brasileira são um fator de suma importância por proporcionar uma localização espaço/temporal que possibilite a formação de um sujeito/a inscrito no mundo de forma consciente e emancipada.

Diante disso, trago a reflexão sobre o processo de instituição da autoconfiança tendo como base o estabelecimento de conexões com suas raízes. Por raízes entendo os elementos identificatórios que, com o exercício e as discussões, são aflorados, como o reconhecimento dos traços físicos como a textura do cabelo, a cor da pele, formas do corpo, formato dos lábios, nariz e olhos e dos traços culturais como a dança, a musicalidade a espiritualidade/religiosidade.

Neste processo, a cultura é parte fundamental, pois é por meio dela que se reconhece e valida elementos que compõem o que é dito belo e/ou verdadeiro, como já foi dito, a cultura retira do corpo qualquer noção de universalidade. Segundo Gomes (2020, p. 249/250), é através da cultura que o ser humano aprende a categorizar e hierarquizar o corpo, pois, “é por meio da cultura que as relações entre os povos e grupos específicos de uma sociedade ganham sentido político”.

Os elementos corporais fazem emergir questionamentos que friccionam os posicionamentos e os papéis que a sociedade coloca sobre populações negras. Para melhor aprofundar essa questão é necessário refletir sobre a diferenciação entre o que é identidade e o que são papéis socialmente estabelecidos por instituições e organizações da sociedade (Castells, 2013). A identidade é “a fonte de significado e experiência de um povo” e os papéis influenciam os comportamentos dos indivíduos, estes papéis sociais podem se exemplificados com a figura do trabalhador, a mãe, o vizinho, o sindicalista, entre outros (Castells, 2013, p. 22).

Assim, não se pode confundir os papéis que nos são dados, enquanto corpos negros, com a construção da nossa identidade, pois, os papéis impostos são instituídos por outras esferas de poder. Sodré (2017) reflete que apesar de atualmente o sistema de dominação não ser pautado no conceito de biológico de raça, ainda permanecem categorias morfofenotípicas -“homem negro”- “homem branco”- que servem como marcadores operacionais de uma lógica moderna de domínio.

Na luta contra essa lógica, outras formas são estabelecidas. A essa outra

construção de uma esfera de poder chamo aqui de ancestralidade negra. Este conjunto de práticas, rituais e conhecimentos é pautado em elementos que compõem as raízes culturais.

A dança praticada pelo GruCAA me faz pensar em quais elementos compõem a tradição cultural do próprio grupo. Deste modo, evidencio as culturas Yorubá e Banto como principais fontes de pesquisa e inspiração, elas são elementos importantes na construção das concepções de ser humano discutidas dentro do grupo.

De modo geral, os Bantos são originários de uma região da África subsaariana, principalmente da região dos Grandes Lagos, abrangendo áreas que hoje fazem parte de países como Angola, Congo, Moçambique. Eles eram conhecidos por suas práticas agrícolas avançadas, por sistemas sociais complexos e por uma rica diversidade cultural que incluía tradições musicais, religiosas e artísticas distintas (Martins, 2021).

Os Nagôs, por sua vez, fazem parte do grupo étnico Yorubá, proveniente da região que hoje é a Nigéria e parte do Benin. Eles tinham sistemas sociais complexos, eram conhecidos por suas crenças religiosas, com destaque para o culto aos orixás e por suas tradições artísticas e de tecelagem (Santos, 2012).

Durante o período de tráfico transatlântico de escravos, muitos membros desses grupos étnicos foram trazidos ao Brasil, principalmente para regiões como a Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Sua presença influenciou profundamente a cultura brasileira, deixando marcas nas áreas da religião, música, culinária, dança, linguagem e costumes.

Na Bahia, por exemplo, os Nagôs foram fundamentais na preservação e propagação das tradições religiosas Yorubá, que se mesclaram com elementos de outras culturas africanas e indígenas, resultando no desenvolvimento da religião conhecida como Candomblé. Os Bantos também contribuíram significativamente para a cultura brasileira, trazendo suas práticas culturais, danças e rituais religiosos (Martins, 2021; Santos, 2012).

Esses grupos étnicos não só resistiram à opressão durante o período escravocrata, mas também conseguiram preservar e transmitir suas tradições, adaptando-se ao novo contexto brasileiro. Suas influências são profundamente enraizadas na identidade cultural do país, representando uma parte essencial da diversidade e riqueza da sociedade brasileira.

Oxum (2023) traz em sua narrativa que:

Sobre o impacto né, que as danças/tradições têm na construção da minha identidade, eu acho que é manter vivo é.... é manter essa... afirmação minha, é compreender que é necessário sempre tá reafirmando que eu sou negra, que... eu tenho meus ancestrais... é sempre colocar isso nas discussões, né, de... de auto afirmação. É que através da dança afro, eu, pude me encontrar com a minha identidade negra né, a questão do saber valorizar os meus traços né, saber cuidar do meu cabelo, saber reconhecer o natural do meu cabelo. Então, através da dança né, em especial ao grupo afoxá, eu tive essa consciência, né, de valorização mesmo dos meus... do que me pertence né... e mais assim, foi um processo que não foi fácil né, foi... foi com muitos diálogos .... através da Arteniides, né.. que eu fui compreendendo que... é necessário a gente assumir o que é nosso. Que aí também vem até como uma forma de... resistência, né. Que algo que o sistema, ele impõe muito pra nós. Nós que somos negras e negros, essa...essa questão da aparência né. Que é bonito é o que é baixo, que é bonito é o que é liso, que é bonito é o que é branco. Então, através da dança eu pude me reencontrar, né, com a pessoa que eu não via, que eu olhava pro espelho e não via. Mas a dança ela me colocou nesse lugar de empoderamento, de me reconhecer como mulher negra mesmo (Oxum, 2023).

A visão da participante sobre a ancestralidade está intrinsecamente ligada à preservação da vida. Infiro que, para ela, essa ancestralidade compreende um conjunto de elementos e práticas que são a base fundamental, impulsionando-a ao longo de seu trajeto, sempre em sintonia com seus ancestrais. Aqui, os ancestrais são compreendidos como uma representação da natureza tanto objetiva quanto subjetiva, abrangendo a materialidade e a espiritualidade das coisas.

Outro fator importante destacado por Oxum é o autocuidado que o seu processo de identificação com elementos afro-culturais desencadeou, ou seja, o cuidado de seu cabelo e de seu corpo. A participante revela que esse processo não foi e não é fácil, pois, evidencia a importância do grupo demonstrado que os diálogos e a insistência nesses assuntos se faz imprescindível para a orientação nas encruzilhadas da vida negra.

Neste sentido, parto do entendimento de que o corpo carrega múltiplas mensagens e o cabelo é um dos fatores com significativa visibilidade de compartilhamento, assim “podemos concluir também que o entendimento da simbologia do corpo negro e os sentidos da manipulação de suas diferentes partes, entre elas, o cabelo, pode ser um dos caminhos para a compreensão da identidade negra em nossa sociedade” (Gomes, 2020, p. 254).

Oxum (2023) fala também, de forma muito contundente, sobre o véu e do nosso esforço espiritual (Du Bois, 2011), em quebrar estruturas erguidas diante da consciência negra sobre si mesma.

A participante traz termos muitos caros para esta reflexão como, por exemplo,

empoderamento, reencontro, aparência, e isso eu remeto a autoestima. A construção das identidades negras criadas dentro do GruCAA tem a ver diretamente com a autoestima dos seus membros, pois é a partir desse entendimento que podemos resistir.

Para Iemanjá:

A dança, ela, foi uma influência pra mim especialmente no contexto familiar, então, é onde eu encontrava e me reencontrava com minha mãe, minha tia no samba no forró. Então, foi um lugar onde eu percebi que eu me sentia vívida né, me sentia forte, potente, criativa e a partir do momento em que eu conheci o grupo Afoxá eu entendi que a dança que eu já dançava em casa era também um lugar de afirmação da minha identidade, porque o Afoxá, enquanto lugar de pesquisa me deu esse suporte de perceber esse repertório né, histórico e cultural, então, os dois lugares em que a dança me influenciou enquanto lugar de identidade foi no meu contexto familiar, em que eu trocava como minha mãe e minha tia e meus tios e posteriormente o Afoxá foi a continuidade desse lugar mesmo de investigação e que me fortaleceu... me deu esse suporte para fortalecer a marcação da minha dança enquanto... mesmo um lugar de afirmação né, de auto confiança, que eu preciso me empoderar sobre a dança que eu faço e entender que ela vai me dar o que eu preciso seja enquanto lugar especialmente de conexão com minha identidade, com a minha espiritualidade, porque posteriormente, tive acesso ao terreiro. Então é a continuidade com minhas raízes culturais (IEMANJÁ, 2023).

Diante desta narrativa e trançando com o que Oxum diz sobre pertencimento, a participante Iemanjá traz as relações familiares como ponto importante para se agarrar a uma base de sustentação. Com isso, reitero que os contextos em que muitas danças negras são produzidas perpassam diretamente o contexto familiar, ou seja, as relações sanguíneas e de laços afetivos construídos na experiência da vida negra. Sobre isso Ligiéro (2011) aponta que geralmente, quando se trata das danças africanas subsaarianas, o que influencia diretamente a dança do GruCAA, ocorrem dentro em contextos celebratórios e/ou ritualísticos, tendo grande capacidade de interatividade e participação do público, quase sempre pessoas da mesma comunidade ou de convidados e apreciadores.

Outro ponto importante da trança entre identidade, autoconfiança e as raízes culturais, trazidas por Iemanjá, são os repertórios que permeiam os campos histórico e cultural. Essas danças de que fala estão embebidas em contextos que trazem para a luz e ressignificam saberes ancestrais como a identidade e a espiritualidade. Assim sendo, o GruCAA se torna um lugar de continuidade das relações familiares, não necessariamente como uma nova família, mas sim como um espaço de conexões e afirmações identitárias que fortalecem laços com suas raízes culturais. Tal

fortalecimento pode ser observado através da espiritualidade e mesmo do estudo das danças negras, por exemplo.

Iansã faz relação entre identidade e ancestralidade. Segundo esta participante:

Isso reflete a minha identidade pelo fato de falar de ancestralidade. E falar de ancestralidade a partir de um lugar de aproximação inclusive tendo as ervas com ancestral, tendo a mãe, as avós é, e a própria dança como... e a própria música como ancestralidade, isso dentro do “dai-me licença”. E o que mexe com minhas identidades e vivências no “negros olhos de orvalho” é a questão de reconstruir essa memória de processo de escravização a partir do processo do momento como nossos ancestrais foram sequestrados de África e como é que nós nos relacionamos, ou seja, pra mim o “negros olhos de orvalho” foi um lugar de cura, porque eu pude pensar a partir das criações e a partir do meu lugar de dança, porque eu também danço nos dois processos, eu colabora com a criação, mas também com a prática, com a vivência ali da dança em si. E aí isso me envolve muito neste lugar de cura e acerto de contas comigo mesma, com meu passado ancestral (Iansã, 2023).

Iansã evoca não apenas a ideia de uma ancestralidade global, onde as ervas e suas aplicações representam sabedorias ancestrais, mas traz a memória da participante de espetáculos como “Dai-me Licença” e “Negros Olhos de Orvalho”, temas que serão explorados mais adiante. Com base nesses eventos, desencadeia-se um processo de cura. Nesse ponto, destacamos algo de grande relevância: a construção de identidades como ferramentas de cura. A cura, nesse contexto, está relacionada à conexão com as raízes culturais, promovendo a identificação com aspectos que moldam e fortalecem a autoestima e o senso de pertencimento.

Para Santos (2021) a ideia central é que a dança deve ser experimentada de maneira apropriada como um meio de expressão que surge de experiências empíricas, intelectuais, emocionais e espirituais. Essa expressão se manifesta de maneira vital e dinâmica por meio das atividades corporais e é crucial compreender a estrutura e as leis dos movimentos do corpo humano. Ter consciência da ciência do movimento não só facilita a performance, mas também previne lesões. Além disso, é fundamental vivenciar a interação entre sentimentos e ações, apreciando e compreendendo o aspecto psicológico das emoções e seu papel na expressão por meio do movimento.

Dito isto, fica evidente a relação entre a criação identitária, a autoconfiança e as raízes culturais, no sentido de entender que as danças praticadas pelo GruCAA são disparadores potentes na formação de um sujeito que se reconhece como integrante de um grupo social que se liberta de papéis sociais impostos e colocados



como única saída para a sobrevivência.

A formação dessas identidades corporais está intrinsecamente ligada à construção das identidades culturais. A fronteira que separa esses dois aspectos é uma encruzilhada, onde o corpo é influenciado pela cultura ao mesmo tempo em que a cultura desfaz qualquer ideia de universalidade que este corpo possa sugerir.

### 3.3 IDENTIDADE NEGRA ATRAVÉS DE COREOGRAFIAS SIGNIFICATIVAS

Em relação às danças produzidas pelo GruCAA evidencio, através das falas das participantes, performances, coreografias e/ou espetáculos que compõem o repertório de trabalhos desenvolvidos e apresentados pelo grupo. O GruCAA engloba esse repertório sobre o termo “trabalho”, ou seja, esses espetáculos, performances e coreografias recebem a denominação de trabalho, pois, isso traz à superfície o caráter útil do fazer artístico.

Para Acogny (2022), desde os primórdios da presença humana na Terra, a dança tem sido uma forma de homenagear o criador e as diversas divindades. “Isto explica que no início todas as danças eram rituais sagrados. Nossos ancestrais dançaram todos os acontecimentos importantes de suas vidas. Longe de ser uma distração, a dança era uma reza” (Acogny, 2022, p. 20).

Contudo, surge a questão: qual é a função da dança afro-brasileira criada pelo GruCAA? Neste contexto, posso explorar de maneira direta alguns trabalhos produzidos pelo grupo, a fim de demonstrar de forma prática tanto a estética quanto a funcionalidade dessas produções.

Sobre as performances e coreografias eu tive a oportunidade de alguns trabalhos do Afoxá, mas eu vou destacar o Baobás (B A BA- OBA, parêntese do autor) que foi uma experiência muito massa porque a montagem coreográfica desse trabalho, desse espetáculo, foi através das nossa vivências mesmo, de remeter aquilo que a gente pode conviver com os nossos e foi muito bacana o processo porque cada bailarino e bailarina compartilhou das suas vivências com o grupo e daí partiu a questão da elaboração coreográfica e foi muito bacana esse processo né, individualmente e consequentemente no coletivo. E fazer isso em torno da árvore, que é uma árvore que ela é muito importante para nós, o povo negro pelo seu significado por estar ligada a nossa ancestralidade, aos nossos ancestrais e que representa essa questão da cura, da fartura, da felicidade, do reencontrar com os seus. Então, foi um processo muito massa. Que aí eu trago pra cá e dançar em torno do baobá é muito revigorante, é muito prazeroso, é muito significativo (Oxum, 2023).

Oxum traz para a superfície o trabalho “B A BA-OBA”, este trabalho foi apresentado uma única vez no VI Congresso sobre Gênero, Educação e Afrodescendência: Políticas Públicas e Diversidade: Quem precisa de identidade? No ano de 2019.

Neste trabalho, a palavra “baobá” transcende a mera denominação botânica, e o nome B A BA-OBA revela-se um enigma, uma reorganização de letras que desencadeia a geração de novas palavras ou frases, um anagrama que conduz a uma imersão profunda na simbologia das culturas de matriz iorubana no Brasil. A árvore que inspira essa palavra é um ícone vivo de resistência, sabedoria e ancestralidade, enraizado nas regiões áridas e semiáridas, evocando de forma imponente a África em sua essência.

A performance compreende que ser como essa árvore é expandir, crescer em busca de luz, ramificar-se em todas as direções. Tal como ela, que se estende tanto para cima quanto para baixo, nutrimos nossas memórias, somos conduzidos pelos ventos da vida, espalhando nossas sementes ao sabor do destino. Assim como a árvore responde de forma única a cada sopro de vento, indaga-se se a dança, ao acessar as memórias, ecoa a mesma singularidade.

Este trabalho é impulsionado por indagações profundas: o que nos move? O que nos inspira a dançar? Estas questões instigam e motivam a imersão nas memórias de infância das intérpretes. B A BÁ-OBA mergulha no arquétipo das crianças, entidades espirituais veneradas nas religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé. É nesse mergulho que cada movimento na dança das memórias conta uma história, revelando narrativas entrelaçadas.

Deseja-se, assim, brincar ao compartilhar trechos dessas histórias, tanto como grupo quanto como indivíduos, tecendo a contínua ressurreição do corpo na memória e reforçando a reverência às tradições e à jornada ancestral que nos trouxe até aqui.

Na imagem abaixo, tem-se um registro da apresentação do espetáculo B A BA-OBA, apresentado no VI Congresso sobre Gênero, Educação e Afrodescendência, onde 05 (cinco) pessoas dançaram. Ao centro, uma das bailarinas performa sua sequência coreográfica, na qual traz suas memórias de infância, ao tempo em que deixa rastros no tecido sob seus pés, esta sequência é observada pelas/os outras/os bailarinas/os. Neste tecido, anteriormente, havia sido desenhada uma árvore por todos os dançantes.

Imagem 15: Espetáculo B A BA-OBA



Fonte: Arquivo do GruCAA (2019)

Para esta apresentação o GruCAA escolheu posicionar o público próximo à cena, utilizando de tapetes e tecidos para a acomodação, além de cadeira e bancos para proporcionar acessibilidade do público. Após a apresentação houve um bate-papo sobre as impressões e processo de criação.

Iemanjá, através de sua experiência, rememora a primeira participação junto ao grupo no espetáculo “Omi” e sua primeira performance “A volta ao mundo”. “Omi” foi apresentado uma única vez também no IV Congresso sobre Gênero, Educação e Afrodescendência no ano de 2017 e a performance “A volta ao mundo” foi apresentada em 2022 do teatro 4 de setembro, principal casa de espetáculos da cidade de Teresina/PI, na I Mostra Cultural do Grupo de Cultura Afro Afoxá realizada pelo GruCAA.

Bom, eu tenho dois espetáculos em especial, um com Afoxá e outro que criei, também a partir do Afoxá, através do curso (curso de dança afro-brasileira oferecido pela Escola estadual de Dança Lenir Argento-parêntese do autor). Eu tenho Omi que foi o primeiro trabalho que a gente produziu, que eu criei juntamente com o Afoxá. E pra mim foi muito especial porque foi o primeiro... falava muito sobre o que estava vivendo né. Que logo chegando em Teresina eu vinha já do DF com muitas questões, com muita saudade de casa, repensando inclusive o porque eu atravessasse né, várias cidades para retornar pra casa, e Omi traz muito essa ideia de retornar para casa né, a água, então, os marinheiros, as pessoas que viviam em suas travessias ou mesmo no processo da diáspora... a gente trouxe mesmo essa ideia de ressignificar

esses atravessamentos. Então, Omi tem pra mim um sentido muito especial porque está inserido num contexto de que eu retorno para Teresina e.... já tem um outro trabalho que eu gosto muito é “A volta ao mundo” que também fala sobre esses processos de travessia né, mas eu acho também que um outro lugar sobre estar em casa e reconhecer a minha casa como esse mundão né. E esse mundo é o que eu já vivi, o que eu tenho para viver, os céus que eu tenho para voar. Então para mim são dois trabalhos que inclusive se conectam muito com minha espiritualidade. Omi traz a energia da água né, e eu como filha de Oxum me encontro nessas águas e também voo sobre elas. Já a “A volta ao mundo” traz como elemento principal os pássaros, os voos dos pássaros, então, os dois são elementos que referem também a Oxum...na verdade às Ayabás né, os pássaros se referem as Ayabás ai Oxum a gente pode relacionar à coruja. Então são dois trabalhos que, para mim, são muito significativos: Omi, porque traz essa ideia do meu retorno pra casa, pra Teresina e nessas águas eu encontro outras águas que é meu encontro com o Afoxá; e “A volta ao mundo” que é um trabalho que eu me encontro nesse céu com muitas possibilidades de continuar criando (IEMANJÁ, 2023).

No tocante a “Omi<sup>7</sup>”, o contexto em que se deu essa apresentação remonta uma oficina ministrada na Universidade Federal do Piauí (UFPI), a qual se tratava de uma oficina pertencente ao projeto de extensão Grupo de Estudo de Danças Afro-Brasileiras cujo objetivo foi fomentar um espaço de pesquisa em Danças de influência Africana no Brasil. Justificado pelo fato de que as danças de influência africana no Brasil, abarcam um número significativo em manifestações corporais na linguagem artística das danças brasileiras, mas ainda distantes da academia, como elemento formador prático no currículo do ensino de artes no Brasil/Piauí.

Este espetáculo representa os resultados alcançados ao explorar os elementos desenvolvidos durante a oficina, onde a água foi adotada como fonte inspiradora para a construção da dramaturgia. Omi, palavra Yorubá que significa água em português, foi o ponto central dessa abordagem, explorando sua essência geradora, tanto natural quanto espiritual. Focamos nas diversas representações emocionais que esse elemento transmite, desde a tranquilidade de um lago até a agitação de um mar tempestuoso. Além disso, foram discutidas as questões associadas ao trabalho oriundo da água, simbolizado pelo pescador como uma representação desse aspecto.

---

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=N8jBEG\\_MpOE&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=N8jBEG_MpOE&t=11s)

Imagem 16: Apresentação da oficina de dança afro (UFPI) e grupo Afoxá no Congeafro 2017



Fonte: Arquivo do GruCAA (2017)

A imagem acima é um *frame* do vídeo do trabalho “Omi”. Nela observa-se todas/os integrantes da oficina de dança afro promovida pelo GruCAA em um deslocamento frontal. Os figurinos foram compostos majoritariamente por tecidos e amarrações e a iluminação azulada remete a uma ideia submersão em água. Após esta apresentação houve um momento para conversa sobre o processo de criação e considerações e impressões do público acerca do espetáculo.

Iemanjá é uma intérprete-criadora nas expressões das danças afro-brasileiras, responsável pela concepção da performance poética intitulada 'A Volta ao Mundo'. Esta criação é descrita como “um mergulho no centro do fundo... é estratégia, é um mergulho no céu ritmado, semente que avoa...” (Iemanjá, 2023). Sua apresentação foi realizada após o convite feito a Iemanjá para participar da mostra cultural.

A mostra cultural promovida pelo GruCAA é um projeto destinado a compartilhar trabalhos de dança negra desenvolvidos na cidade de Teresina, além de apresentar o repertório próprio do grupo. Sua primeira edição ocorreu em 2022 e atualmente o projeto está em fase de replanejamento e ampliação, visando uma melhor captação de recursos para se transformar em um festival.

Imagem 17: Apresentação da performance "A volta ao mundo"



Fonte: (Alvarenga, 2022)

Na imagem acima, a bailarina expressa através da movimentação e figurino sua performance “A volta ao mundo” criada com base na poesia de mesmo nome. Nos quadros observa-se sua presença cênica com base no tônus muscular dos seus braços, da firmeza de suas mãos, pernas e pés com um destaque para a expressividade de sua cabeça e de suas feições o que demonstra o rigor no fazer artístico e estético de sua dança.

um passo por vez  
um passo atrás para dois adiante e  
lembra quem passa ainda anda contigo

se tu me escutas, eu tenho algo a dizer –  
no meu canto há os tons da tua criação  
e as forças da tua transformação-

sou pássaro mulher  
e te protejo da calada noite  
para na madrugada teu corpo acordar  
inteiro

eu voo ondulado e tu pisas,  
no compasso de estar em movimento  
ao encontro do passado

desta Árvore te avisto olhar-magico  
comprometo me as tuas orações,  
por isso,

Samba e reverencie as tuas ancestras  
afinal, os caminhos a ti eu já abri (Vieira, 2021, p. 65).

Para Iansã (2023):

As performances que me marcam no Afoxá é... “Negros Olhos de Orvalho” que é uma performance que nós criamos e apresentamos duas vezes, é uma performance super importante para o grupo e também para a comunidade

preta, porque ela vai retratar o caminho não romantizado de África para o Brasil e aqui dentro as nossas diásporas, como afrodiaspóricos. E aí vai retratar o caminho, vai retratar o processo aqui de escravização e vai retratar as nossas memórias e como isso marcam as nossas memórias; como nós contamos as nossas histórias. Outra performance que me marca muito é “Dai-me Licença” que é um trabalho mais recente do Afoxá e vai lidar com a questão das bênçãos; como é que nós nos relacionamos com a questão de abençoar e ser abençoado (Iansã, 2023).

Iansã faz o movimento em espiral remetendo a uma volta importante da história do GruCAA. Das muitas voltas que o grupo já deu, esta participante traz o espetáculo “Negros Olhos de Orvalho” que foi o primeiro espetáculo fora do formato de *shows* que o grupo já vinha desenvolvendo há anos. Este antigo formato se compunha principalmente pelo entrelaçamento do grupo de dança, do grupo de percussão e do canto, formando assim apresentações para contextos mais amplos a que denomino aqui de *show*, no entanto, a partir de 2012, com este espetáculo, o grupo passa a interagir com novos formatos de trabalhos em dança buscando outras formas de utilização da música e do canto, adentrando assim contextos mais intimistas em relação ao público.

O espetáculo “Negros Olhos de Orvalho” faz referência a história do povo afrodescendente através da representação artística da diáspora e construção da cultura afro-brasileira. Passagens que vão da vida no leite materno de sua terra (nações/aldeias de África) de onde são arrancados, passando por ritos de proteção, bênção e invocação dos ancestrais, os momentos de medo, luta e fuga das perseguições, a agonia dos tumbeiros até a chegada em um lugar completamente desconhecido onde o lá e o cá se misturam, mas sabendo que o cá é imposto violentamente e o lá é obrigado a ser mantido em segredo e preservado longe de tudo ou nas formas adaptadas de uma cultura opressora. O espetáculo objetiva contar a história da diáspora através do corpo (dança, música e poesia). Este é o olhar do Grupo Afoxá acerca da existência. Uma existência que resiste e molha como as gotas de orvalho na calada noite, o nosso país de beleza e riqueza.



Imagem 18: Apresentação do espetáculo "Negros olhos de orvalho"



Fonte: Arquivos do GruCAA (2012)

Nesta fotografia, trago o registro de uma das cenas deste espetáculo, com destaque para Oxum com saia florida, à direita. A cena destacada refere-se a interpretação das romarias nordestinas, na qual a alegria de visitar solos sagrados e louvar a espiritualidade está representada no movimento de “até logo” expresso pelas mãos e pelas expressões faciais, assim como pelo detalhe dos figurinos que figuram imagens das santas negras Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora D’Oropa e no figurino do Oxum a imagem de Anastácia, um símbolo da resistência negra no Brasil.

Ao completar esse ciclo e já apontar para um novo começo, a participante destaca o espetáculo mais recente, em relação à montagem, do GruCAA, “Dai-me Licença”. Este trabalho surge como a produção mais recente do Grupo Afoxá para o ano de 2022. A proposta inicial deste espetáculo engloba a integração da dança, música e teatro, unindo uma variedade de expressões artísticas, seguindo a tradição das produções do Grupo.

O título “Dai-me Licença” reflete o respeito aos ancestrais, tanto materiais quanto imateriais (representados pelas forças da natureza), ao honrá-los e pedir



permissão ao público presente para mostrar nossa essência. A partir dessa solicitação de licença, a produção desenrola uma narrativa que abrange diversos elementos da cultura afro-brasileira. Utilizam-se ervas, velas e bênçãos como formas de reverência. Saúda-se os que partiram, saúda-se a nós mesmos e saúda-se o público.

*Imagem 19: Apresentação do espetáculo "Dai-me licença"*



Fonte: Alvarenga (2022)

Na imagem 19, apresento 03 (três) momentos do espetáculo “Dai-me Licença”<sup>8</sup>. No primeiro Iansã e Oxum aparecem com alguidares de madeira e ramos de ervas nas mãos, aspergindo água com essências e ervas maceradas, simbolizando limpeza e purificação do ambiente da cena. No segundo, Iansã está ao centro colocando um turbante com as cores vermelho, amarelo e verde, cores que representam a unidade africana e que compõem a logomarca do grupo, esta cena se refere a proteção das cabeças, considerando-as como território sagrado da criação e espiritualidade. Por último, no terceiro quadro, uma bailarina e um bailarino performam giros, notados pelo detalhe das saias, que trazem para a cena elementos visuais que remetem aos rituais afro religiosos, demonstrando o respeito e reverência às referências que o grupo busca para compor seus trabalhos coreográficos. O branco foi escolhida para o figurino deste espetáculo em referência ao Orixá Oxalá e às vestimentas das fardas da Umbanda, quando ao culto aos pretas/os velhas/os e caboclas/os.

Esses são alguns dos trabalhos desenvolvidos pelo GruCAA, no entanto, posso citar aqui outros trabalhos também importantes para a construção da identidade do grupo como, por exemplo, “Martelo” (2016), “O Mundo que Morreu em 2019” (2022) e “Sementes de Cabaça” (2023), estes trabalhos fazem parte do repertório do grupo incluído suas várias coreografias, performances e *shows*.

Diante do exposto, é notável a importância da coreografia e da dramaturgia

<sup>8</sup> Trecho deste espetáculo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f41ZgoROF78>

enquanto elemento técnico, político e espiritual do GruCAA. Entendo a coreografia como a organização dos movimentos, figurinos, iluminação, maquiagem e cenografia juntamente com a sonoridade escolhida. Para Santos (2021, p.48), o movimento “deve estar articulado com a plasticidade pelo dançarino que, para isso, precisa conhecer os motivos estruturais da dança; esse conhecimento é de extrema importância”.

Utilizo o termo dramaturgia, assim como Souza e Santos (2016, p. 111), “direcionado para um contexto específico que traz para nós outros elementos reflexivos: a diáspora africana e uma noção de dramaturgia para além do texto, uma dramaturgia relacionada aos códigos não-verbais, ou ainda, às estratégias de resistência”, neste sentido, pensar a dramaturgia das danças negras é pensar sobre o que este acontecimento nos ensina através de suas ciências, mandingas e poéticas.

Em todos os trabalhos o aspecto estético atrelado ao figurino e maquiagem se fazem como elementos importantes na composição das coreografias. Em termo de figurino, o GruCAA preza por elementos inspirados na cultura iorubana, em especial no que remete às indumentárias dos Orixás.

Imagem 20: Iansã se preparando para entrar em cena



Fonte: Arquivos do GruCAA (2019)

Sobre isso é importante ressaltar que o grupo não trabalha com a ideia de representação dessas divindades, mas sim se usam suas histórias, arquétipos e estéticas como elementos inspiradores para criação dos figurinos. Assim o uso de turbantes, saias e amarrações buscam expressar volume e alegria, o uso das cores é geralmente guiado pela dramaturgia que se cria em cada trabalho, conforme podemos identificar na Figura 20, na qual Iansã se prepara para o espetáculo “Martelo”, onde ela dança a representação da mulher mais velha, a anciã, tal personagem, neste espetáculo tem sua base de pesquisa na Orixá Nanã.

Para Santos (2021) o figurino ajuda a acrescentar elementos de cor e estética, destacando a fluidez dos movimentos e gestos na dança, como se o figurino fosse uma extensão dos movimentos. Ampliando esta discussão, Passos (2022) reflete bem a relação com figurinos a partir de sua experiência em outro grupo, esta experiência se assemelha intimamente com o discurso do GruCAA.

A coerência entre figurino e herança africana não é apenas um aspecto a mais da companhia, mas é, sobretudo, um símbolo de resistência cultural. Essas atividades de resgate da indumentária afro, acompanhadas de conversas, discursos e verbalizações, fazem com que bailarinos e bailarinas aprendam não apenas a usar um figurino de dança, mas também a lidar com um padrão não pautado nos moldes europeus. O alvo é contribuir para o processo de reavaliação e reversão de conceitos negativos (de estereótipos) sobre a vestimenta de herança africana.

O design afro define-se com um recorte que aglutina a discussão da influência africana nos usos e nos costumes da sociedade brasileira. Constitui-se, assim, como mais um viés da interconexão entre inúmeros elementos da cultura afro, mostrando que a prática de dança afro está além do simples movimento corporal, mobilizando momentos culturais multifacetados e coletivos (Passos, 2022, p. 94).

Sobre o uso da maquiagem, seu uso reflete principalmente o realce dos traços naturais do rosto e quando se busca usar algum material ou pintura específica busca-se sempre entender e construir os significados daquilo que se está querendo dizer. Neste realce dos traços do rosto entendemos, assim como Santos (2021) que o rosto atua como um condutor de informações e, por consequência, de comunicação, assim, a/o bailarina/o deve fundamentar sua intenção na performance, transmitindo mensagens para o público através dele.

Figura 21: lemanjá usando argila como maquiagem



Fonte: (Alvarenga, 2023)

Na imagem 21, temos lemanjá fazendo uso da argila como maquiagem, em que podemos identificar o realce dos traços naturais de seu rosto, carregado de significados e denotando o uso de seu rosto como condutor de informações dramáticas que transmitem a conexão do trabalho com o elemento natural da terra. Neste espetáculo, “Semente de cabaça”, os corpos em cena são sementes plantadas e germinadas que carregam vida, força e espiritualidades ritualizadas na dança.

Para Martins (2002), as manifestações rituais afrodiaspóricas da América, juntamente com seus componentes constituintes, nos dão um vasto e rico campo de investigação, conhecimento e fruição. Para a autora, através destas manifestações, pode-se aproximar de “processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram,

dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda” (Martins, 2002, p. 70/71).

Neste sentido, concluo esta seção sobre as coreografias produzidas pelo GruCAA, evidenciando, assentado nas narrativas das participantes e nas imagens analisadas, que as performances, coreografias e/ou espetáculos que compõem os trabalhos desenvolvidos e apresentados reforçam a potência destas manifestações em processos identitários de reinvenção de culturas e de pessoas envolvidas, afetadas e carregadas de pertencimentos com as manifestações afro-diaspóricas.

### 3.4 O PAPEL DAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E EMPODERAMENTO PESSOAL E COLETIVO

A Dança Afro é um potente arcabouço que contém em si a criação de identidades negras, muitas vezes, rechaçadas e minimizadas pelo racismo e pela antinegitude. Para Passos (2022, p. 27), “dança afro” é um termo tanto artístico quanto político e “incita a dimensionar as práticas estéticas para além da população negra. Integra as danças dos descendentes históricos de africanos espalhados pelo mundo, situados geograficamente fora da África”. Diante disso, observo a potência da prática da dança afro-brasileira como um agente de autoidentificação e pertencimento.

Para a participante da pesquisa Oxum (2023) a dança:

Com certeza é uma ferramenta de afirmação, de valorização, de reconhecimento, de identificação. Trago isso, né, com a experiência que agora estou tendo recentemente com o balé Afro e trazendo isso para o lado individual e coletivo percebe-se o quanto a dança... ela instiga o bailarino ou a bailarina a se reconhecer. A se reconhecer enquanto bailarino e bailarina mesmo. Pelo fato de ser a dança negra... nós não somos vistas como bailarino e bailarina. Então a dança, ela, afirma isso, né, que somos sim bailarino e bailarina profissionais, né, temos base pra isso e quando se fala... isso no individual e coletivo. Mas quando isso vai pro coletivo isso se torna mais forte porque a gente vê ali outros e outras fazendo dança, fazendo esse movimento de se autoafirmar, de ocupação, de compreender que através dos nossos corpos a gente é uma ferramenta de lutas, de políticas, de lutas em prol da educação, e tudo isso a dança, ela, é capaz e é a ferramenta.

Com base na narrativa de Oxum (2023), é perceptível o esforço necessário a ser despendido pelos corpos negros para se instituir enquanto fazedores de arte reconhecidos como profissionais. O ato de dançar a dança afro-brasileira, neste contexto moderno, não se limita ao fazer unicamente artístico e estético, mas se faz

como um ato de sobrevivência e política, pois a estética e a função não estão separadas.

No caso das danças negras, praticadas pelo Grupo Afoxá, a estética é embebida de sua função social relacionada a manutenção e preservação das práticas culturais e políticas públicas. Este processo não é compreendido apenas como algo que ocorre no âmbito individual, mas sim de forma coletiva. O autorreconhecimento por meio da dança transforma o corpo e essa prática em uma ferramenta de resistência. A natureza coletiva desemboca nos aspectos educacionais e pedagógicos dessa prática, permitindo, através do movimento corporal, a desmontagem de estruturas sólidas impostas pelo sistema colonialista.

Para Du Bois (2011), após a época de diversos povos subjugados, o Negro emerge como o “sétimo filho”, emergido com um véu e agraciado com uma visão diferenciada no mundo americano. Esta América é um mundo que não lhe dá plena consciência de si, mas o força a se enxergar através da lente de outra realidade. Surge assim uma sensação única, essa dualidade de consciência, um constante olhar de si através dos olhos alheios, avaliando a própria essência por medidas de um mundo que o encara com zombaria e compaixão.

Dessa forma, emerge a persistente dualidade entre branco e negro; dois modos de pensar e existir em constante conflito. Esse embate é fabricado e imposto pela lógica da branquitude e do colonialismo. Contudo, essa contínua luta na nossa sociedade é vigorosamente enfrentada pela potência de superação, expressa por meio das práticas culturais, religiosas, artísticas e acadêmicas. As produções epistemológicas, como este trabalho que integra arte e ciência, podem ser destacadas, entre tantas outras, como agentes promotores da fissura desse sistema, fomentando a ruptura das barreiras impostas pelo racismo.

Essa força é imanente ao corpo negro, no entanto, ainda para Du Bois (2011) o processo de violência colonial interferiu no fazer artístico de pessoas negras, isso gerou confusão na cabeça das/os artistas negras/os, porque a beleza que antes era intrínseca tornou-se desprezada e não comunicava ao outro o que deveria ser comunicado e isso ocasionou, muitas vezes, vergonha de si. No entanto, com o ideal de promover e desenvolver a arte e o talento negro estamos conseguindo, por vezes, alcançar lugares de ruptura nos apoiando na força de nossas almas.

Dito isto, trago a fala da participante Iemanjá (2023) sobre as danças afro-brasileiras:

Para mim é um lugar de constante aprendizado, onde eu me coloco disposta a conhecer e a vivenciar e a reconhecer em mim também nas pessoas, então, considero como um espaço de manutenção, que inclusive possibilita que eu me empodere, porque a princípio é um lugar de conexão, onde encontro pessoas que também tem ai seus objetivos pessoais, mas também em comum, onde partilhamos especialmente a ligação com essa ancestralidade né, ancestralidade negra, afro-brasileira e também nesse lugar de constante aprendizado. Então a dança vai se tornar uma ferramenta de empoderamento pra inclusive nossos corpos e mentes fortalecidos. É um lugar de cura né, também, onde a gente se encontra e pode compartilhar e investigar na gente mesmo e em coletivo o que nos conecta (Iemanjá, 2023).

No que diz respeito à coletividade evocada por Iemanjá (2023), essa ligação entre os indivíduos se revela como uma estratégia para organizar e manter vivas práticas culturais rejeitadas pela negação da negritude. Destaca-se a relevância da abertura para o constante aprendizado, pois através deste processo que o senso de pertencimento e empoderamento são efetivados via conexão com outras pessoas e suas ancestralidades.

Ao explorarmos o papel da cura através da dança e da ancestralidade, é crucial considerar o espírito de colaboração mútua, algo que fortalece os laços interpessoais e gera um ambiente de segurança mínima, porém não permanente.

Para Fanon (2008), a humanidade do homem se manifesta quando ele busca se afirmar diante do outro, buscando ser reconhecido, e enquanto esse reconhecimento não é concretizado pelo outro, é este último que se mantém como foco de sua atuação, ou seja, o valor e a realidade humana do indivíduo dependem desse reconhecimento por parte do outro. É nessa relação que se concentra o significado de sua existência.

As danças negras proporcionam esse contato com corpos em diferentes realidades e esferas, seja no campo étnico, geracional ou sexual. Isso faz emergir questionamentos que friccionam a realidade como, por exemplo: “que dimensão é essa? Por onde é que me leva esse tocar na minha história a partir do meu corpo que dança, a partir de criações dançantes, a partir de reflexões dançantes?”, feitas pela participante Iansã (2023), e ela continua:

Na verdade, a minha identidade é construída a partir da dança. O impacto é tão grande que é minha própria vida, é o que me possibilita respirar, pensar, continuar sonhando, continuar esperando, porque a dança me traz um alívio, um contentamento, uma felicidade, e uma certeza, e uma reconstrução individual e coletiva ao mesmo tempo, ou seja, o impacto é realmente de me manter viva e respirando... a confirmação de que eu existo, porque a dança

e as pesquisas que eu faço pra mim poder dançar, ela me prova de que eu não sou uma ficção, eu não sou um ser inexistente, como a cultura brasileira teima em me dizer que eu sou um ser invisível, invisibilizado, silenciado, que não tenho nada a dizer, que não tenho nada a contribuir, que não tenho nada com que refletir, ou seja, eu sou um não ser. Então isso me faz pensar, me autoafirmar como gente (Iansã, 2023).

Nesta narrativa, temos elementos potentes de como a dança é um mecanismo de construção identitária, ou seja, que trata diretamente sobre pertencimento através da autoafirmação do negro como “gente”. Esta participante nos faz refletir sobre como a inscrição de si no mundo é importante para se friccionar a própria realidade; o povo negro, suas contribuições e modos de viver não são ficções, mas sim a vida vivida.

A dança emerge como um modo de resistência ao se firmar enquanto ser consciente e construtor de epistemologias que afirmam saberes e fazeres ancestrais, confirmando as práticas corporais afro-referenciadas como produtoras de contextos que ressignificam e localizam os corpos negros em um conceito amplo de humanidade.

Iansã (2023), em sua narrativa, demonstra uma brecha para se pensar sobre o questionamento que Vargas (2020, p. 18) faz ao pensar sobre como “elaborar políticas públicas, práticas sociais ou noções de ser que questionam o conceito de Humanidade”. A dança, neste contexto, se constitui como um mecanismo de organização e ajuntamento social através da cultura (re)elaborada, tendo como base as africanidades no Brasil.

Neste sentido, a construção da identidade negra experimentada através das práticas do grupo Afoxá se encontra com o que diz Fanon (2008), quando este pede que o considerem a partir de seu desejo, pois, não existimos somente no aqui-agora, fechados na nossa própria insignificância. Então, neste processo, estamos numa constante emergência da elaboração da nossa própria humanidade, assim posto, corroboro com Fanon (2008, p.181) quando este diz que: “exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos”.

Nesta análise, não posso deixar de trazer o recorte de gênero atrelado ao contexto do grupo Afoxá, pois a maioria das participantes do grupo Afoxá são mulheres, e se tratando desta pesquisa, todas são mulheres cis-gênero. As práticas desenvolvidas pelo grupo visam além dos resultados estéticos, visam o



posicionamento efetivo também no mercado de trabalho como profissionais da dança. Oxum (2023) torna isso evidente quando fala sobre o reconhecimento como “bailarina”, esse termo carrega consigo o significado de inscrição no mundo como ser útil na composição social do trabalho.

Para Nascimento (2021), para compreender a posição da mulher negra no mercado de trabalho, é importante revisitar um pouco o passado, traçando um breve histórico da estrutura social brasileira, onde, na época colonial, a sociedade se apresentava altamente hierarquizada, quase como um sistema de castas, onde distintos grupos desempenhavam papéis rigidamente definidos.

Esses papéis duramente definidos ainda colocam as mulheres negras em locais de subalternidade, encaminhando-as para funções secundárias com salários inferiores e/ou funções relacionadas unicamente ao cuidado.

Contudo, as narrativas aqui analisadas nos convidam a compreender que a prática e a profissionalização, por meio da dança, possibilitam vislumbrar rachaduras no sistema racista e antinegro no qual estamos inseridos, contribuindo na construção de suas identidades individuais e culturais. A seguir, apresento as considerações finais, versando sobre os achados da pesquisa.

## ACERTANDO AS PONTAS

Esta pesquisa mergulhou profundamente nas narrativas de três participantes do GruCAA, considerando suas perspectivas e percepções acerca de suas identidades e da dança que produzem. Deste modo, me aproximei da compreensão, através da leitura crítica de práticas gestuais e de sentidos, destes sistemas simbólicos e políticos que atravessam as pessoas envolvidas no grupo pesquisado.

No decorrer deste percurso o uso da imagem da trança é fundamental para que esta sessão seja elaborada, pois no processo de feitura de qualquer trança é preciso acertar as pontas. Contudo, é necessário fazer um acabamento que faça sentido com o que foi proposto e, assim, chego até aqui para finalizar, mesmo que momentaneamente, este trançado.

Neste sentido, me aprofundei nesta concepção de trança como metáfora para a pesquisa, alargando o seu entendimento como percurso metodológico. Ressalto que a trança emerge como fonte inspiradora para se compor procedimentos metodológicos que respeitem e valorizem as sabedorias ancestrais, sem deixá-las cair na falta de rigor técnico e científico. Esta escolha faz sentido por estar relacionada aos conteúdos analisados como o corpo, a identidade afro-brasileira e a dança afro-brasileira.

Neste aprofundamento, afirmo com maior nitidez que essa metáfora representa uma possibilidade de lidar com a produção de conhecimento. Esta forma de se pensar proporcionou um diálogo com os conceitos de encruzilhada, ancestralidade e pertencimento, os quais se apresentaram como operadores que contribuem com a ruptura de estruturas coloniais. Ressalto essa contribuição, principalmente na construção de uma epistemologia baseada nas experiências dos corpos e dos símbolos e signos presentes na cosmologia afro-brasileira.

Tem-se na encruzilhada quatro caminhos em terra, sendo estes, frente, atrás, direita e esquerda) e mais três para além da terra, que seriam, para cima, para baixo e para dentro. Possibilidades quase infinitas que as encruzilhadas carregam, notadamente quando nos reportamos aos corpos negros destroçados e atirados nas encruzadas transatlânticas.

As noções de ancestralidade e de espiralidade, assim como a figura da encruzilhada, surgem na trança de forma imagética ao observarmos as sobreposições

e torções dos fios, assim como as adições e atualizações possíveis no decorrer de seu desenvolvimento técnico e envolvimento subjetivo enquanto acontecimento cultural.

Neste envolvimento o compromisso é nítido: a valorização das danças negras, a construção das identidades e a busca por um discurso interdisciplinar que transcenda os limites das disciplinas acadêmicas. Essa jornada de aprendizado contínuo, permeada pela crítica e pelo desejo de promover mudanças, é essencial na construção de uma sociedade mais inclusiva e respeitosa com suas múltiplas culturas, ou seja, ela está relacionada com a manutenção da memória coletiva. Este percurso, entendido como trança, aqui, é uma rota de fuga para locais de refúgio como os Quilombos, por exemplo.

Todavia, a perspectiva interdisciplinar foi essencial no trânsito entre disciplinas que permearam este trabalho, como Educação, Educação Física, Pedagogia, Dança, História, Sociologia e Antropologia. Essa abordagem fronteiriça teceu um conhecimento que não se desliga da tradição, mas que se renova no movimento espiralado do tempo, representando a interseção de diversas culturas e sistemas simbólicos.

A oralidade, a memória e a corporeidade se entrelaçam na composição desse conhecimento, tendo as danças afro-brasileiras como registros vivos dessa tradição, ressaltando a importância das práticas corporais como elementos fundamentais na construção das identidades das participantes da pesquisa.

A produção de conhecimento está refletida nas discussões acerca do corpo negro e suas subjetividades. Nesta empreitada a dança afro-brasileira é considerada um dispositivo fundamental de preservação das subjetividades e entendimentos sobre a múltiplas possibilidades do corpo negro estar inscrito no mundo.

Os sentidos elaborados a partir das narrativas evidenciam a emergência de dançarmos nossas danças e aprofundarmos o entendimento sobre uma anatomia que não desconsidera as relações com a natureza. É fundamental a compreensão dos sentidos de corpo como árvore, como água, como semente, como fogo. Esta perspectiva não aparta o ser ontológico das materialidades que compõem e sustentam a vida, assim como não se separa a vida da expressão artística/estética.

O corpo, enquanto natureza e sensibilidade que se expressa através do movimento e das manifestações culturais, é um potente arcabouço de sabedorias que superam crenças que enquadram o indivíduo em lógicas limitantes. Diante de uma lógica circular, no início-meio-início de tudo, a única coisa que possuímos é nosso

corpo e este marca e é marcado, ou seja, identifica e é identificado por culturas e modos de viver.

Devemos estar atentas/os para não sermos tragadas/os pela universalização imposta por uma cultura que se outorga dominante. Neste sentido, o corpo é o que sofre com as consequências dos processos violentos da modernidade/colonialidade embebidos em estruturas racistas e antinegras.

O racismo é fundamental para a elaboração de limites que delimitam as estruturas que consideram que é digno de viver e quem não é. Nessa discussão, o conceito de humanidade merece ser friccionado e debatido, pois atitudes visíveis e invisíveis de extermínio dos corpos físicos e simbólicos da população negra, ainda são praticados e autorizados por instituições que detém o poder da construção de narrativas históricas, sociais e econômicas.

Considero que as práticas corporais são fontes de conhecimento que desempenham um papel crucial na contextualização da corporeidade negra e na formação das identidades afrodescendentes. Contudo, é essencial refletir criticamente sobre os processos de incorporação de elementos e propostas estéticas que aludem a um denominador comum, correspondente às expectativas artísticas e acadêmicas impostas à expressão corporal negra. Estas expectativas estão relacionadas aos papéis sociais inferiores que destinados às parcelas subalternizadas da sociedade.

Este aspecto se evidencia de forma mais nítida ao se olhar para o fato de que o GruCAA é majoritariamente formado por mulheres, o que adiciona uma camada a mais na luta social desempenhada pelo grupo. Raça, gênero e classe se interseccionam e são inseparáveis ao pensar os corpos e as narrativas que compõem o GruCAA, tornando as discussões promovidas, através das danças afro-brasileiras, profundas e pertinentes para o cenário artístico/cultural de Teresina/PI.

Pensar sobre a dança de matriz africana praticada e vivenciada pelo GruCAA é uma via de trânsito para se refletir sobre as identidades e corporeidades que compõem o Brasil. Esta via tem sua relevância por ser um dispositivo que desencadeia um senso de pertencimento a partir de suas dimensões artísticas/culturais, atreladas a práticas pedagógicas que estabelecem discussões pertinentes sobre educação e identidade.

A dança afro-brasileira como ferramenta expressiva ultrapassa os limites impostos pelo racismo e permeia aspectos mais profundos da vida cotidiana, influenciando práticas, éticas, estéticas e valores. Pois, elas não apenas preservam

tradições ancestrais, mas se revelam como poderosos instrumentos de resistência e pertencimento.

A discussão sobre a importância dessas danças desenvolvidas pelo GruCAA não se encerra em si, pelo contrário, elas abrem caminhos para reivindicações essenciais sobre políticas públicas, acesso à arte, cultura e educação visando a coexistência em uma sociedade inclusiva e livre de repressões.

Assim, as danças afro-brasileiras, através dos traços de representações de corporeidade e de simbologias da cultura negra nas danças praticadas pelo GruCAA, desempenham um papel significativo na afirmação da identidade, na construção de conhecimento e na promoção de transformações sociais, superando barreiras técnicas para tornar-se um símbolo de emancipação e potencialização da comunidade negra.

Tais traços são entendidos a partir do reconhecimento da historicização das danças afro-brasileiras cênicas e das simbologias utilizadas para se entender o corpo em movimento. No contexto geral brasileiro o GruCAA é um fio que compõe a narrativa desta historicização quando se inscreve no cenário cultural piauiense e se apropria de métodos, técnicas e símbolos afro-brasileiros para elaborar sua identidade.

A apreensão da dança ancorada na mitologia afro-brasileira, respaldada por narrativas provenientes da Umbanda e do Candomblé, juntamente com o emprego de elementos simbólicos, como cores e objetos, e as concepções que moldam a compreensão do corpo, são características distintivas dessa perspectiva de historicização. Esses elementos se entrelaçam de maneira significativa no âmbito das criações artísticas e na dimensão política do grupo.

Nesta reflexão noto um fator importante de análise: identidade individual e identidade cultural não se separam. Ao entrar em contato com as narrativas fica evidente que o reconhecimento, o autocuidado e a autoestima são trabalhadas a partir da assimilação de práticas culturais ancoradas numa ideia de ancestralidade presente.

A identidade refletida neste trabalho refere-se um processo de construção compartilhada. Este conceito não é algo essencialista ou nato, mas sim um posicionamento estratégico e político que se assume ao reconhecer o contexto em que se está inserida/o. Neste processo, a identificação toma um lugar importante, pois assim como identidade, este não é um conceito naturalista; pelo contrário, a identificação é um processo inacabado e em constante mudança.

O autorreconhecimento e a autoidentificação são partes primordiais para nutrir o senso de pertencimento, e isso ocorre por diversas vias e métodos, mas o corpo está no cerne de todos eles. Pertencer e se sentir pertencente contribui para o desenvolvimento de práticas que corroborem com a luta antirracista, ajudando a criar espaços de formação e fruição de produções afro-brasileiras.

A dança produzida pelo GruCAA tem relevante importância por desencadear processos identitários a partir da noção de pertencimento. Isso se dá pela elaboração dos trabalhos artísticos e das discussões políticas, pois, para o grupo dançar é um ato político. Assim, os espetáculos significativos apresentados anteriormente, demonstram de forma nítida como a dança elenca e evidencia aspectos da vida social, política, espiritual e cotidiana, sempre se pautando nos traços identitários assumidos e estudados, ou seja, a busca por essa identidade não é algo estático, parado e acabado.

O processo de construção do GruCAA está em constante movimento de atualizações e revisões. Este movimento se dá pela relação ativa entre fala e escuta, embora esse processo nem sempre seja confortável, pois o conflito e a contradição podem se fazer presente, como em qualquer outra relação social. Deste modo, é crucial compreender as identidades como construídas internamente, e não externamente ao discurso.

Neste sentido, trata-se de gerar/permitir possibilidades de interpretação do trânsito epistemológico causado pelo cruzamento de diversas concepções e percepções de mundo. A diversidade de interpretações e modos de agir devem ser debatidas e entendidas para, com base nisso, emergir um local propício para a vida digna de todas/os. Estamos em guerra e nosso corpo aliado a educação afrorreferenciada é um mecanismo importante de combate às discriminações e preconceitos.

Nas práticas de envolvimento do GruCAA, a educação emerge como cerne da manutenção e preservação da identidade individual/cultural das pessoas engajadas com a construção de uma esfera de poder, que não se pretende superior a nenhuma outra, mas sim uma forma equânime de convivência. Ancestralidade negra é como nomeio essa outra esfera de poder que se move em múltiplas direções de elaboração e preservação de traços culturais africanos atualizados no Brasil.

A dança e a ancestralidade negra na educação devem englobar aspectos afetivos, emocionais, intelectuais, físicos e espirituais, para se alcançar o

envolvimento dinâmico e integral de quem a pratica. Esta relação proporciona uma integração dos sujeitos, ou mesmo um abalo em concepções preconceituosas sobre o indivíduo negro.

Nesta trança as participantes elaboram uma construção de suas identidades a partir da prática das danças afro-brasileiras cênicas que se pauta pelo senso de pertencimento afro. Com isso, são trazidos para a superfície pontos cruciais deste pertencimento.

A luta contra o racismo é o cerne para a produção de conhecimento que considere os saberes e práticas negras brasileiras. Esta luta se posiciona com um ato de desobediência ao colonialismo, ao machismo, ao sexismo, dentre outras formas de discriminação e subalternização humana. Alinhado a isso, entendo que a prática das danças afro-brasileiras não se fecha em simples entretenimento; é celebração construída com rigor e respeito por seus partícipes.

Como profissional da Educação Física e da Dança, assumo um papel na promoção de ações culturais por meio de conteúdos teórico-práticos das danças afro-brasileiras, pois, é preciso desconstruir preconceitos de forma crítica e libertadora, desenvolvendo de maneira integral uma sociedade que cultive sentimentos de respeito aos seus próprios corpos e às demais culturas que nela convivem.

Compreendo que o GruCAA tem uma conexão íntima com os propósitos dos movimentos negros em relação a posições políticas contestadoras de estruturas coloniais, e no desenvolvimento de atividades voltadas para as expressões artísticas, culturais e religiosas, criando espaços educativos em Teresina/PI que envolvem música, movimento e estética. Esses elementos contribuem para a construção de um discurso histórico, artístico e social que permite reflexões profundas sobre as danças afrodescendentes na cidade e no estado, considerando a corporeidade negra como um agente fundamental para a construção de um projeto educacional pautado na cultura afro-brasileira.

Acredito que este trabalho tem potencial para instigar outras pesquisas voltados para a dança e identidade, pois é um percurso que evidencia trajetórias marcadas pela arte e cultura negra, sendo um registro que promove discussões acerca de questões pertinentes para a compreensão das corporeidades brasileiras.

Contudo, é importante ressaltar a riqueza dos símbolos afro-brasileiros como expressões de uma identidade profundamente enraizada e vivida, não apenas no contexto da dança, mas como uma conexão direta com raízes culturais ancestrais.

Esses elementos não são apenas adornos ou representações, mas pilares fundamentais que sustentam toda uma narrativa cultural e identitária. Além disso, a valorização desses símbolos e práticas de dança não se limita a uma questão estética, mas representa um compromisso com a preservação e celebração da herança cultural afro-brasileira.



## REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. **Dança africana**. AMOROSO, Daniela Maria (Org.). ROLDÃO, Roberta Ferreira (Tradução). Macauley- São Paulo : Giostri, 2022.

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África. **Rebento**, v. 7, n. 6, p. 131-156, 2017. Disponível em: <<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/144>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

ALBERTI, Verena. Fontes orais. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas** — 2.ed., 1ª reimpressão.— São Paulo : Contexto, 2008.

ALVARENGA, Hélio. **Espetáculo de dança**. Clipe Musical. 2023.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

BA, Hampaté A. A tradição viva. In. **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África /editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ª ed. Rev. Brasília: UNECO, 2010.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia (rito nagô)**. Brasileira, 1961.

BRAZ E SILVA, Angela Martins Napoleão. Planejamento e fundação da primeira cidade no Brasil Império. **Cadernos PROARQ**, v. 18, 2012. Disponível em: Disponível em:<<https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/pt/paginas/edicao/18>>. Acesso em: 12 out. 2023.

CAJÉ, Antonio Marcos dos Santos. Símbolos e cultura nos contos afro-brasileiros de Mestre Didi. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 4, n. 1, p. 91–104, 2016. DOI: 10.30620/gz.v4n1.p91. Disponível em:<<https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3330>>. Acesso em: 10 out. 2023.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. GERHARDT, Klauss Brandini (Tradução). Paz e Terra : São Paulo- SP, 8ª ed., 2013.

COELHO, Juliana de Moraes. **Tornar-se negra**: as danças afro no processo de autoidentificação e empoderamento étnico de uma professorartista. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, 2019. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5510>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. **Cadernos ael**, v. 14, n. 26, 2009. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2558>>. Acesso em: 10 out. 2023.

CHARTTEJEE, Partha. Comunidades imaginadas por quem? In: BALAKRISHNAN, GOPAL (org.) **Um mapa da questão nacional**. Contraponto: Rio de Janeiro, 2000. pp.127-239.

DU BOIS, W. E. B. Do nosso esforço espiritual. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Ed.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Edições 70, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. EDUFBA, 2008.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986.

FREITAS, Ricardo Oliveira. Jovens de Axé: construção de (auto) imagens, Estética Afro e Identidade Religiosa. **Antropolítica-Revista Contemporânea de Antropologia**, v. 1, n. 40, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41777>>. Acesso em: 10 out. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3ª ed. Rev. Amp.; 1. Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica, 2020.

GUALTER, Katya Souza, et. al. Corporeidades pretas em trânsito: expandindo e firmando territórios. In: **Dança e diáspora negra**: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. CONRADO, Amélia Vitória de Souza; et. al. (org.). Salvador/BA; ANDA, 2020. – 674.: il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro -11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

IBGE. **Teresina**. Site Oficial. 2023. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/teresina/panorama>>. Acesso em: 24 out. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011. DOI: 10.17851/2317-2096.21.1.133-146. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430>>. Acesso em: 4 out. 2023.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filmes e fotografias como documentos de pesquisa In. BAUER, Martin W., GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**; tradução de Pedrinho A. Guareschi. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.

LUNA, Sérgio Vasconcelos de. **Planejamento de pesquisa: uma introdução**. 2ª ed., 2ª reimp. São Paulo: EDUC, 2013.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário de Jatobá**. 2ª ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva : Belo Horizonte (MG): Mazza edições, 2021.

\_\_\_\_\_. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63- 81, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 4 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Performances do tempo espiralar. In. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e texturas**. RAVETTI, Gracieli; ARBEX, Maria (Org.). Departamento de letras românticas, Faculdade de letras, UFMG, Belo horizonte, Poslit, 2002.

\_\_\_\_\_. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. História Oral: 10 itens para uma Arqueologia conceitual, **Oralidade: revista de História Oral**, ano 1, n. 1, jan./ jun., 2007. Disponível em: <<https://diversitas.fflch.usp.br/revista-oralidades>>. Acesso em: 4 out. 2023.

MIRANDA, José da Cruz Bispo de. **Movimentos sociais populares e a centralidade política: a central de movimentos populares nos anos 90**. Curitiba: CRV, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Editora Cobogó, 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: RATTTS, Alex (org.). **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **A matriz africana no mundo**. Selo Negro Edições, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Tese de doutorado em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 5a Ed., 9ª reimpressão, 2006.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PACHECO, Elielson. **Registros fotográficos de apresentações do Grupo Afoxá**. Clipe Musical. 2022.

PASSOS, Evandro. **Dança afro-brasileira**: identidade e ressignificação negra. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2022.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: Pertendimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 10.639/03. - Fortaleza: EdUECE, 2015.

PETIT, Sandra Haydée; CRUZ, Norval Batista. Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na educação. GT-21: Afro-Brasileiros e Educação. In: **31ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação**, v. 19, p. 1-13, 2008. Disponível em: <<https://www.anped.org.br/biblioteca/item/arkhe-corpo-simbologia-e-ancestralidade-como-canais-de-ensinamento-na-educacao>>. Acesso em: 4 out. 2023.

PETRONÍLIO, João Paulo. Exu: um corpo e um fazer em dança, possível pela diáspora. In: CONRADO, Amélia Vitória de Souza, et al. (orgs). **Dança e diáspora negra**: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. Salvador; ANDA, 2020. – 674. : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6).

PREFEITURA DE TERESINA. Teresina. **Site Oficial**. 2023. Disponível em: <<https://pmt.pi.gov.br/teresina/>>. Acessado em 22 de fev de 2023.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador - intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Rodrigo da Silva; VELOSO FILHO, Francisco de Assis. Planejamento urbano em Teresina-PI. **Revista Equador**, v. 5, n. 3, p. 340-359, 2016. Disponível em: <<https://comunicata.ufpi.br/index.php/equador/article/view/4977>>. Acessado em 22 de fev de 2023.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2013

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. imagens de Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 112 pp, 2023.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 5ª ed. – Curitiba : CRV, 2021.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**: Padê, àsèsè e o culto Égum na Bahia. 14 ed. – Petrópolis, Vozes. 2012.

SANTOS, Luane Bento dos. Entre tramas e adornos: o legado africano de trançar cabelos por uma perspectiva do patrimônio cultural. **REPECULT-Revista Ensaios e Pesquisas em Educação e Cultura** - (<http://doi.org/10.29327/211303>), v. 4, n. 6, p. 63-75, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufrj.br/index.php/repecult/article/view/494>>. Acessado em 22 de fev de 2023.

SILVA, Ana Márcia; DAMIANI, Iara Regina. **As práticas corporais em foco**: a análise da experiência em questão. Práticas corporais, p. 187, 2005.

SILVA, Artenilde Soares da. **Encantamentos e encruzilhadas**: as práticas educativas do Grupo Afoxá em Teresina - PI. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Teresina, 2021. Disponível em: <<https://ufpi.br/dissertacoes-ppged>>. Acessado em 22 de fev de 2023.

SILVA, Artenilde Soares da; SILVA JUNIOR, Francisco Elismar da. Educação que movimenta saberes: fazeres do corpo nas danças de matriz afro-brasileira. In: Fernandes, Renata Sieiro: Gouveia Neto, João Costa: Posca, Luís Müller (Org.). **Arte e educação**: encontros investigativos na contemporaneidade. Parnaíba, PI: Acadêmica Editorial, 2021.

SILVA, Joceline Gomes. Matriarcado e oralidade nas danças afro-brasileiras. In: **Anais do VI congresso da ANDA**, 2021, Salvador. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/matriarcado-e-oralidade-nas-dancas-afro-brasileiras?lang=pt-br>>. Acesso em: 09 fev. 2023.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, Maicom Souza e. **Estética das práticas performáticas da dança afro-brasileira cênica**. 1ª ed. Curitiba : Appris, 2021.

SILVA. Robson Carlos da. **As narrativas dos mestres e a história da capoeira em Teresina/PI**: do pé do berimbau aos espaços escolares. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará – UFC - Faculdade de Educação – FAGED - Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira/ Doutorado - Núcleo de História e Memória da Dducação. Fortaleza- CE, 2012. Disponível em:<

<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/7651>>. Acesso em: 09 fev. 2023.

SOARES, Iraneide da Silva. Caminhos, pegadas e memórias: uma história social do movimento negro brasileiro. **Universitas: Relações Internacionais**, v. 14, n. 1, 2016. Disponível em:<  
<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/relacoesinternacionais/article/view/3686>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SOUZA, Julianna Rosa de; SANTOS, Lau. Experiências e Estéticas Afrodiaspóricas: o Corpo, a Dança, o Canto como procedimentos de criação de IjoAlapini. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 40, 2016. Disponível em:<<https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41778>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Editora Schwarcz- Companhia das Letras, 2021.

TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de guerra – arquivo e arma**: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nadyala, 2012.

TEIXEIRA, Elizabeth. **As três metodologias**; acadêmica, da ciência e da pesquisa. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, S. J. **Métodos de pesquisa em educação física**. Tradução de Denise Regina de Sales e Márcia dos Santos Dornelles. 5ª edição. Porto Alegre. Artmed, 2007.

VARGAS, João H. Costa. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. **Revista Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea**, v. 18, n. 45, 2020. Disponível em:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/47201>>. Acesso em: 12 dez. 2023.

VIEIRA, Samara Camila de Abreu. A volta o mundo. *In. Louvação*: antologia poética da Academia de Letras de Teresina. Academia de Letras de Teresina (org.). Teresina, PI: Área de criação, 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In. SILVA, Tomaz Tadeu da (org) Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 15. Ed- Petrópolis, RJ : Vozes. 2014.



## APÊNDICE- A

### Transcrição das entrevistas

OXUM
<b>Quem é você? De onde você veio? Qual sua relação com o grupo Afoxá? Quando você entrou? Por que você entrou?</b>
<p>Olá! Meu nome é “Oxum”, tenho 32 anos, nascida em Teresina-PI, moro na periferia sul de Teresina, Bairro Angelim. Tenho como profissão massoterapeuta e atuo na área a quase 10 anos.</p> <p>Minha relação com o Afoxá é desde 2007 quando eu vi uma apresentação próximo da minha casa e aí eu... Me despertou a curiosidade de conhecer o grupo. Esse foi o meu primeiro contato com o Afoxá. Na época a minha irmã trabalhava como auxiliar na Artenilde, na casa dela, e aí a gente começou a ter essa ligação, né... de... E aí comecei a participar dos ensaios que na época era todos os finais de semana. Quando eu entrei, entrei na percussão e aí depois eu passei para a dança e aí, às vezes, dou umas tocadinhas, mas atuo mais na dança, ultimamente.</p> <p>Na época quando eu vi a apresentação o que realmente me encantou foi a percussão, tanto que eu tive a primeira experiência dentro do Afoxá foi na percussão e aí em seguida fui pra dança que é o que atuo mais, ultimamente.</p>
<b>O que é corpo pra você?</b>
<p>O corpo pra mim ele é sagrado. Através dele a gente consegue se expressar, se comunicar, se manifestar... Transmitir as emoções, os sentimentos. Buscar algo que a gente queira através do nosso corpo, através dos nossos movimentos. Isso eu trago como individual, mas também em momentos em que... corpos no sentido de grupos, coletivo... a gente soma né, e aí eu vejo algo que seja até umbilical assim. Um corpo pode atrair vários outros corpos, né, vários outros corpos e ... Então eu vejo o corpo dessa forma, de que o corpo ele é capaz de atrair outros corpos. Não sei se tu vai conseguir entender, porque minha cabeça hoje não está muito boa (risos).</p>
<b>Me fale sobre sua identidade. Como você se identifica como sujeito no mundo? Como a dança afro-brasileira contribui para essa identidade?</b>
<p>Sobre a minha identidade hoje é até mais tranquilo de falar, né, porque, assim... quando eu entrei no Afoxá em 2007... E dentro do grupo sempre tem essa questão de... né... de autoconhecimento, de auto aceitação, essa identificação visual, corporal é... eu tive a oportunidade de passar por esse processo. Foi um pouco difícil na época porque eu tinha 17 anos, se eu não me engano... e aí... ainda naquela fase meio que de adolescente já entrando para a fase adulta... e eu alisava meus cabelos né, era aquela coisa forçada, liso forçadamente, que</p>

era algo que tipo, eu fazia, mas eu não gostava, Desde meus 11 anos pra 12 eu fazia essa prática do alisamento do cabelo e era algo que eu não me via bem mas eu fazia, às vezes, por conta da cobrança mesmo, né, de achar que meu cabelo era mais bonito, daquela forma alisado... que ia agradar a sociedade, mas que não estava me agradando. Então eu tive a oportunidade, né... a Artenilde teve essa conversa em relação a aceitação do cabelo, né, dos traços, assim... Então foi um processo... foi aos poucos, fui amadurecendo ... até chegar um dia em que eu me livre de dessa parte de alisamento, fui tirando o que tinha de alisado, né, foi um processo doloridinho, mas eu consegui.

E assim, hoje eu falo com maior tranquilidade, a questão da minha identidade, né, uma mulher negra nascida e criada numa periferia, tendo as vivências de uma periferia que a gente sabe que não é fácil. Mas que através do grupo eu consegui ter essa... esse reconhecimento de ser uma mulher negra, né, de valorizar os seus traços, valorizar a sua história, da onde veio.

E através da pratica da dança afro, né, dentro de todas as discussões que se tem dentro da dança, através do dançar, através da criação a gente vai criando essa identificação... Vai criando essa forma de autorreconhecimento e ai a gente vai ficando mais seguro/segura no que falar no que pensar. Então tive essa oportunidade onde me auto reconheci como mulher negra.

**Quais os traços de representações de corporeidade negra e de simbologias da cultura negra você reconhece nas danças praticadas pelo grupo Afoxá?**

Reconhecer como negro(a), a importância da valorização dos nossos ancestrais compreender que o corpo é sagrado, instrumento de comunicação.

Sobre os traços da dança afro praticada pelo Afoxá, a gente dança de pés descalços, né, que é o contato direto com a mãe terra, onde a gente tem essa troca de energia com o chão e a questão da “base” que é os joelhos flexionados, onde essa base vai levar toda a dinâmica do que está sendo dançado. A marcação do ombro, o movimento que parte do ombro é uma das características também. Tem os figurinos e acessórios e a maquiagem que, ai, vai definido e elaborado de acordo com aquilo que está sendo proposto na montagem do trabalho e o legal é os integrantes que compõem o grupo acabam discutindo para essa criação e, onde é trabalhado no coletivo.

**Qual a relevância das danças negras na sociedade e cultura brasileira, considerando suas identidades, seus sentidos e seus sujeitos?**

Diante de todos os os processos que povo negro passou e passa, a dança é uma bandeira de resistência e ocupação dos espaços no qual tentam nos tirar diariamente.

A importância da dança afro-brasileira, vejo que é uma forma de existência e resistência dentro de uma sociedade, dos sistemas que a gente sabe que é altamente opressor, altamente racista e a gente trazendo esses saberes e fazeres do nosso povo... daí parte a importância dos diálogos na formação e identificação como pessoa negra, pessoa preta, porque é onde esta o problema, a gente percebe que muitas pessoas ainda não se enxergam, não se vê como uma pessoa negra, uma pessoa preta, e ai as danças nos permitem ter esse conhecimento, né. Tiro por mim que tive essa consciência através da dança, da



dança afro e aí onde entra a questão da manutenção. O quanto esse entendimento é importante para ter essas ramificações de outras pessoas para estar levando esses outros conhecimentos a chegar em outros lugares, né, e que através da dança afro isso é possível.

**Me fale sobre como acontece processo de ensino/aprendizagem e criação em dança praticado pelo grupo?**

O grupo Afoxá sempre prioriza a educação através do dançar tendo como base as características, vivências dos nossos ancestrais e nossas lutas diárias. As aulas do Afoxá geralmente, aulas e ensaios geralmente, é no domingo, mas quando há necessidade a gente se encontra durante a semana e geralmente quando a gente vai montar algo é discutido qual o tema a gente está querendo trabalhar e aí os estudos partem deste uma música ou texto ou vídeos, textos ou vídeos ou filmes, e tendo isso como base é feita a questão da montagem em si da coreografia, sendo que isso é coletivo e cada um vai dando as suas opiniões na criação e de movimentação e aí junta tudo e surge o trabalho, e aí também passa pela questão dos figurinos, acessórios e maquiagem e é basicamente isso.

**Como a dança influenciou a criação de sua identidade, autoconfiança e conexão com suas raízes culturais?**

Sobre o impacto né, que as danças/tradições têm na construção da minha identidade, eu acho que é manter vivo é.... é manter essa... afirmação minha, é compreender que é necessário sempre tá reafirmando que eu sou negra, que... eu tenho meus ancestrais... é sempre colocar isso nas discussões, né, de... de auto afirmação. É que através da dança afro, eu, pude me encontrar com a minha identidade negra né, a questão do saber valorizar os meus traços né, saber cuidar do meu cabelo, saber reconhecer o natural do meu cabelo. Então, através da dança né, em especial ao grupo afoxá, eu tive essa consciência, né, de valorização mesmo dos meus... do que me pertence né... e mais assim, foi um processo que não foi fácil né, foi... foi com muitos diálogos .... através da Artenildes, né.. que eu fui compreendendo que... é necessário a gente assumir o que é nosso. Que aí também vem até como uma forma de... resistência, né. Que algo que o sistema, ele impõe muito pra nós. Nós que somos negras e negros, essa...essa questão da aparência né. Que é bonito é o que é baixo, que é bonito é o que é liso, que é bonito é o que é branco. Então, através da dança eu pude me reencontrar, né, com a pessoa que eu não via, que eu olhava pro espelho e não via. Mas a dança ela me colocou nesse lugar de empoderamento, de me reconhecer como mulher negra mesmo.

**Me fale um pouco sobre histórias de performances e/ou coreografias-espetáculos significativos para você e relacione como este fazer reflete elementos de suas identidades e vivências. (você pode falar de quantos trabalhos quiser)**

Sobre as performances e coreografias eu tive a oportunidade de alguns trabalhos do Afoxá, mas eu vou destacar o Baobás( B-A BA BAOBÁ parêntese do autor) que foi uma experiência muito massa porque a montagem coreográfica desse trabalho, desse espetáculo foi através das nossa vivências mesmo, de

remeter aquilo que a gente pode conviver com os nossos e foi muito bacana o processo porque cada bailarino e bailarina compartilhou das suas vivências com o grupo e daí partiu a questão da elaboração coreográfica e foi muito bacana esse processo né, individualmente e consequentemente no coletivo. E fazer isso em torno da árvore, que é uma árvore que ela é muito importante para nós, o povo negro pelo seu significado por estar ligada a nossa ancestralidade, aos nossos ancestrais e que representa essa questão da cura, da fartura, da felicidade, do reencontrar com os seus. Então, foi um processo muito massa. Que aí eu trago prá cá e dançar em torno do baobá é muito revigorante, é muito prazeroso, é muito significativo.

**Qual o impacto da preservação dessas dança/tradições na construção da sua identidade? Como a dança se torna uma ferramenta de empoderamento pessoal e coletivo?**

Com certeza é uma ferramenta de afirmação, de valorização, de reconhecimento, de identificação. Trago isso né, com a experiência agora estou tendo recentemente com o balé Afro e trazendo isso para o lado individual e coletivo percebe-se o quanto a dança ela instiga o bailarino ou a bailarina a se reconhecer. A se reconhecer enquanto bailarino e bailarina mesmo. Pelo fato de ser a dança negra nós não somos vistas como bailarino e bailarina. Então a dança, ela, afirma isso né, que somos sim bailarino e bailarina profissionais né, temos base pra isso e quando se fala... isso no individual e coletivo. Mas quando isso vai pro coletivo isso se torna mais forte porque a gente vê ali outros e outras fazendo dança, fazendo esse movimento de se autoafirmar, de ocupação, de compreender que através dos nossos corpos a gente é uma ferramenta de lutas, de políticas, de lutas em prol da educação, e tudo isso a dança, ela, é capaz e é a ferramenta.

## IEMANJÁ

### **Quem é você? De onde você veio? Qual sua relação com o grupo Afoxá? Quando você entrou? Por que você entrou?**

Sou filha de Catarina Abreu Vieira, dentre os seus quatro filhos eu sou a segunda mais velha, “Iemanjá”, nascida no dia 23 de dezembro de 1998 numa segunda- feira às 7:30 da manhã. Então... atualmente eu tenho 24 anos, estou me formando em Letras Língua Portuguesa, né, pela Universidade Federal do Piauí e sou nascida aqui em Teresina, né, Teresina-Piauí. Até os meus 10 anos de idade eu vivi em Teresina, cresci e vivi em Teresina, após isso eu passei um período de oito anos, né, distante de Teresina. Passei um ano em Canto do Buriti, aqui no Piauí e passei mais sete anos em Brasília, numa cidade satélite chamada Planaltina-DF, no Distrito Federal, onde eu continuei meu ensino fundamental e médio, né, e a partir de então eu consegui ingressar na universidade através do ENEM. Adentro a Universidade Federal do Piauí pra cursar o curso de Letras Língua Portuguesa pelas cotas, né. Então eu curso em 2017... entro no curso de Letras Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí e é aonde eu conheço o Grupo de Cultura Afro Afoxá, né, no mesmo período, onde estava acontecendo a oficina de dança afro-brasileira “Dança raiz: a ancestralidade em nós”, então, desde então eu já fui ai me... como eu posso dizer... conhecendo o Afoxá e já fazendo parte, né, dentro das suas criações, seus espetáculos, os ensaios, então... suas articulações, então de todo modo eu já estava dentro, né. Então, por que que eu entrei?

Primeiro porque a dança pra mim sempre foi uma das expressões que mais me vi... mais me senti viva, né. Então desde muito pequena eu já dançava com minha mãe, dançava entre meus familiares. Ainda tentei passar... Eu passei por um teste na escola de dança aqui de Teresina, mas eu não passei, mas mesmo assim eu continuei dançando. Então, na escola, na educação infantil eu tive também projetos de dança, participei.

Então pra mim a dança sempre esteve muito presente, né, nos seus lugares informais e ai em algumas poucas ocasiões nos seus lugares formais também, quando eu participei de projetos de dança, envolvendo a dança.

### **O que é corpo pra você?**

O que é corpo pra mim? Ultimamente eu tenho entendido e talvez mesmo até uma questão a se repensar, mas atualmente eu tenho entendido o corpo como um grande organismo, né, mas pensando principalmente não no corpo compartimentado numa estrutura ali que é pronta, que está pronta, que está compartimentada, né, que não interage com outros elementos... com outros universos, outros organismos. Muito pelo contrário, eu compreendo o seu ser organismo no sentido de poder interagir com outros organismos e dentro de si mesmo carregar universos e sistemas, né, estruturas, não só psíquicas, não só nervosas, não só ósseas, nervuras, enfim... esses elementos mais físicos, né, da fisicalidade do corpo, mas também aquilo que não é palpável, aquilo que nosso corpo carrega como as nossas cicatrizes, que a gente vivencia, as histórias que o nosso corpo constitui... é constituído, né, também, e que constitui

as experiências de vida, as memórias que a gente carrega, as memórias que a gente também inventa, então, no seu... na compreensão de um corpo enquanto organismo é compreender que... é flexível, é interativo, né, então... é autônomo, mas que também precisa de outros corpos pra se fazer... como eu posso dizer... pra se constituir inclusive como um corpo preto, né. Um corpo preto se constitui porque aí temos um outro corpo que... aí a gente se reconhece enquanto um corpo diferente, né, e a gente pode pensar em corpos brancos: quais são as experiências de corpos brancos? Então é sempre nessa alteridade, nesse lugar mesmo da diferença, mas que também... nesse lugar de pontes, desses atravessamentos. Aquilo que nos distancia, mas também aquilo que nos aproxima. Acho que é isso, talvez eu tenha viajado, mas o que me veio aqui e agora foi isso.

**Me fale sobre sua identidade. Como você se identifica como sujeito no mundo? Como a dança afro-brasileira contribui para essa identidade?**

Eu me identifico enquanto uma pessoa negra, neste sentido, a África é pra mim um lugar de referência histórica e cultural, né. E quando eu me atento a essas questões é esse lugar mesmo de reconstruir o meu estar aqui e agora, e também costurar os mapas da minha existência que vai além, também, do meu próprio corpo, de onde vem minha família, de onde vem aí minhas... os meus medos, os meus anseios e nesse lugar tudo isso atravessa a minha identidade de me reconhecer enquanto pessoa preta. A partir disso a arte, né, a dança afro-brasileira é pra mim um grande rio, onde eu sempre estou nesse encontro mesmo de... identificar a sua construção, de onde parte. E aí quando a gente fala de onde parte é realmente demarcar os lugares que a África contribui para a cultura afro-brasileira em localidade, em relações culturais, mas que também há essa reconstrução aqui no Brasil, né. Então, a busca mesmo é identificar aí essas matrizes e que são plurais. Assim a dança afro-brasileira pra mim contribui neste sentido de potencializar o fortalecimento e o reconhecimento da minha identidade afro-brasileira e que pode estar ainda nesse lugar, também, de investigação do porquê... Isso ainda é um lugar mesmo de bloqueio no sentido de acesso mesmo nas escolas, né. É muito intencional os objetivos de fazer com que a gente não conheça a nossa história, né... É delimitar, é limitar a forma como a gente se olha, a forma como a gente se reconhece, então, nesse processo aí de colonização que vivenciamos, né, cotidianamente, a dança afro-brasileira pra mim é bater de frente com esses embates, com essas travas, com esses bloqueios que, também, perpassam muito meu corpo, que estou em desconstrução e reconstrução de minha permanência enquanto reconhecimento da minha negritude... e é isso... dança afro-brasileira pra mim ela potencializa... potencializa a existência do meu reconhecimento enquanto pessoa preta e fortalece inclusive reconhecer as pessoas que compõem também essa dança, né, onde a gente consegue aí, através disso também identificar quais são as bases, quais são as suas fundamentações e que parte sim de uma identidade, né, e de identidades na verdade. E é isto, acho que é isto.

**Quais os traços de representações de corporeidade negra e de simbologias da cultura negra você reconhece nas danças praticadas pelo grupo?**

Dentre os traços de representação da corporeidade negra e simbologias negras que o grupo afoxá tem como campo de atuação, é principalmente a “base” né, a base voltada... joelhos flexionados, em que a atenção se volta à terra. Dentro

das simbologias é principalmente em reverência. Esses joelhos flexionados reverenciam a terra no sentido mesmo de entender e compreender ela enquanto continuidade, enquanto fonte, princípio e nutrição. Outro aspecto também muito presente nas danças é a presença do quadril, em que a partir dessa devoção a terra, se entende o quadril enquanto espaço de fertilidade, é o centro onde movimenta a vida, a fim, então de dar vida a arte que se entende enquanto politizada e principalmente essa corporeidade negra e simbologia negra ela é enfática e principalmente politizada. Acredito que nesse sentido em compreender a terra, a fertilidade enquanto políticas e estratégias de resistência de vida, continuidade e manutenção da mesma, são as práticas em que o afoxá se compromete cotidianamente não só na dança, mas também na educação e em outras áreas que o afoxá também faz...

**Qual a relevância das danças negras na sociedade e cultura brasileira, considerando suas identidades, seus sentidos e seus sujeitos?**

No lugar da relevância, então, desses fazeres que a dança do Afoxá se materializa especialmente na afirmação e reafirmação de uma cultura constantemente colocada a margem da sociedade periférica e que é continuamente periferizada. Então, o Afoxá se compromete em centralizar esses fazeres aforreferenciados, reafirmando, então, o seu lugar de potência, o seu lugar de transformação, o seu lugar de revitalização, o seu lugar de retroalimentação inclusive de movimentação de fazeres para além da dança, né, esses sentidos mesmos que partem das histórias de vida de cada um.

O afoxá é um coletivo, mas que é movimentado especialmente pela particularidade de cada participante, né, e a gente se encontra, né, porque compartilhamos esses fazeres e compartilhamos também os sentidos, mas claro que em corpos diferentes. Então a relevância da nossa dança dentro, então, da cultura brasileira é reafirmar o nosso lugar enquanto aforreferenciados e que, nesse sentido, tem um papel muito necessário para alimentar políticas públicas de educação, políticas públicas de acesso a arte, políticas públicas a minimamente viver, ter o necessário, então, para a nossa existência.

Então, as nossas danças, elas se fazem enquanto política e reafirmadas no corpo preto. Atualizadas também dentro do tempo em que se encontra e no tempo em que se dialoga, não se dialoga apenas com esse tempo, mas com outros, com sankofa, mas também com o por vir.

**Como a dança influenciou a criação de sua identidade, autoconfiança e conexão com suas raízes culturais?**

A dança, ela, foi uma influência pra mim especialmente no contexto familiar, então, é onde eu encontrava e me reencontrava com minha mãe, minha tia no samba no forró. Então, foi um lugar onde eu percebi que eu me sentia vividané, me sentia forte, potente, criativa e a partir do momento em que eu conheci o grupo Afoxá eu entendi que a dança que eu já dançava em casa era também um lugar de afirmação da minha identidade, porque o Afoxá, enquanto lugar de pesquisa me deu esse suporte de perceber esse repertório né, histórico e cultural, então, os dois lugares mem que a dança me influenciou enquanto lugar de identidade foi no meu contexto familiar, em que eu trocava como minha mãe e minha tia e meus tios e posteriormente o Afoxá foi a continuidade desse lugar mesmo de investigação e que me fortaleceu... me deu esse suporte para

fortalecer a marcação da minha dança enquanto... mesmo um lugar de afirmação né, de auto confiança, que eu preciso me emponderar sobre a dança que eu faço e entender que ela vai me dar o que eu preciso seja enquanto lugar especialmente de conexão com minha identidade, com a minha espiritualidade, porque posteriormente, tive acesso ao terreiro. Então é a continuidade com minhas raízes culturais.

**Me fale um pouco sobre histórias de performances e/ou coreografias-espetáculos significativos para você e relacione como este fazer reflete elementos de suas identidades e vivências. (você pode falar de quantos trabalhos quiser)**

Bom, eu tenho dois espetáculos em especial, um com Afoxá e outro que criei, também a partir do Afoxá, através do curso (curso de dança afro-brasileira oferecido pela Escola estadual de Dança Lenir Argento-parêntese do autor). Eu tenho Omi que foi o primeiro trabalho que a gente produziu, que eu criei juntamente com o Afoxá. E pra mim foi muito especial porque foi o primeiro... falava muito sobre o que estava vivendo né. Que logo chegando em Teresina eu vinha já do DF com muitas questões, com muitas saudade de casa, repensando inclusive o porque eu atravessasse né, várias cidades para retornar pra casa, e o meu traz muito essa ideia de retornar para casa né, a água, então, os marinheiros, as pessoas que viviam em suas travessias ou mesmo no processo da diáspora... a gente trouxe mesmo essa ideia de ressignificar esses atravessamentos. Então, Omi tem pra mim um sentido muito especial porque está inserido num contexto de que eu retorno para Teresina e... já tem um outro trabalho que eu gosto muito é “a volta ao mundo” que também fala sobre esses processos de travessia né, mas eu acho também que um outro lugar sobre estar em casa e reconhecer a minha casa como esse mundo né. E esse mundo é o que eu já vivi, o que eu tenho para viver, os céus que eu tenho para voar. Então para mim são dois trabalhos que inclusive se conectam muito com minha espiritualidade. Omi traz a energia da água né, e eu como filha de Oxum me encontro nessas águas e também voô sobre elas. Já a “a volta ao mundo” traz como elemento principal os pássaros, os voos dos pássaros, então, os dois são elementos que referem também a Oxum...na verdade às Ayabás né, os pássaros se referem às Ayabás aí aí Oxum a gente pode relacionar à coruja. Então são dois trabalhos que, para mim, são muito significativos: Omi, porque traz essa ideia do meu retorno pra casa, pra Teresina e nessas águas eu encontro outras águas que é meu encontro com o Afoxá; e “a volta ao mundo” que é um trabalho que eu me encontro nesse céu com muitas possibilidades de continuar criando.

**Qual o impacto da preservação dessas dança/tradições na construção da sua identidade? Como a dança se torna uma ferramenta de empoderamento pessoal e coletivo?**

Especialmente é um lugar de manutenção, assim, o tempo inteiro é um lugar de atualização, de visitar essas grandes teias né, culturais, simbólicas também, e como eu me relaciono. Para mim é um lugar de constante aprendizado, onde eu me coloco disposta a conhecer e a vivenciar e a reconhecer em mim também nas pessoas, então, considero como um espaço de manutenção, que inclusive possibilita que eu me empodere, porque a princípio é um lugar de conexão, onde encontro pessoas que também tem aí seus objetivos pessoais mas também em comum, onde partilhamos especialmente a ligação com essa ancestralidade né, ancestralidade negra, afro-brasileira e também nesse lugar de constante aprendizado. Então a dança

vai se tornar uma ferramenta de empoderamento pra inclusive nossos corpos e mentes fortalecidos. É um lugar de cura né, também, onde a gente se encontra e pode compartilhar e investigar na gente mesmo e em coletivo o que nos conecta.

## IANSÃ

**Quem é você? De onde você veio? Qual sua relação com o grupo Afoxá? Quando você entrou? Por que você entrou?**

Eu sou, “Iansã”, me defino como “Iansã”. Eu vim de São Félix do Piauí com oito anos de idade para Teresina. Minha relação com grupo Afoxá é como fundadora, estou no grupo desde 1995, estou nesse grupo porque foi um lugar onde eu encontrei pra me dedicar a pesquisar e praticar as danças de matriz africana e demais modos de fazer cultura.

**O que é corpo pra você?**

Eu entendo por corpo tudo que é matéria, né, tudo que agrega, tudo que liga, tudo que é um condutor de energia, de saber, de conhecimento, de fazeres, de aprenderes. Esse é meu conceito de corpo.

**Me fale sobre sua identidade. Como você se identifica como sujeito no mundo? Como a dança afro-brasileira contribui para essa identidade?**

Quando se trata de identidade, minha identidade é uma somatória das culturas pretas e indígenas. Não vou dizer que também não tenha a europeia, mas assim o que eu percebo mais e vivencio e me impulsiono é a cultura afro-indígena e a afro principalmente. Me considero afrodescendente, é... ocupo no mundo esse lugar que as pessoas me colocam que é ser uma pessoa por ser descendente... afrodescendente, por ser uma pessoa preta não retinta, mesmo assim as pessoas definem um lugar pra mim que é o lugar da subalternidade, mas como sujeito eu me coloco no mundo como alguém que constrói, que propõe. Um corpo político. Um ser que desobedece o que a colonialidade traduz como um lugar de vida. Então, estou sempre buscando algo para além do que a sociedade determina pra mim. E a dança afro pra mim, a dança afro-brasileira tem contribuído exatamente como um “abre caminho”, uma possibilidade de dialogar com o espaço que se eu não dançasse eu não conseguiria dialogar. Vejo como um lugar de luta. Não como bandeira, mas como arma mesmo, como algo que chega antes de mim, que desbrava que... como os bandeirantes, né... que cria territórios, que cria diálogos, que cria epistemologia, que me fortalece... quando se trata do discurso, me fortalece, quando se trata de me sentir gente, me fortalece, quando se trata de produzir conhecimento, me fortalece, quando se trata de inclusão social, no trabalho, escola, na família. Pra mim a dança afro é o que fortalece a minha identidade antes de mim, antes que eu fale, antes que eu faça a dança afro-brasileira já diz quem eu sou.

Como os bandeirantes que abrem caminho que adentra os territórios e diferentes dos bandeirantes que sempre adentra os territórios levando vida, levando aconchego, levando fortalecimento.

**Quais os traços de representações de corporeidade negra e de simbologias da cultura negra você reconhece nas danças praticadas pelo grupo?**



Como traços de corporeidade negra e simbologia da cultura negra praticadas pelo grupo Afoxá eu reconheço a postura do corpo, com o que a gente chama de “base”, o joelho dobrado, a movimentação dos pés para poder dar sustentação a esse corpo que... é o pé todo no chão, bem espalmado e bem fixo, né, simbolizando a raiz da árvore, aquela coisa que está ali segura, sustentada. O movimento sempre reverenciando a terra, saudando a terra. A relação com a religiosidade que é a relação com a natureza, a valorização dos elementos da natureza e também esses elementos como fonte de pesquisa para movimentos, para interpretação. É o que a gente chama de fundamentos. O fundamento do Afoxá... ele é representado simbolicamente pela roda, o círculo, que dentro da filosofia da circularidade como símbolo, como figura, como elemento visual...esse círculo usado de várias formas tanto ali no coletivo quanto nos movimentos individuais... os corpos giram em torno de si, né, e aí você pode identificar a relação tanto com a religiosidade de matriz africana do candomblé da umbanda do catimbó, de todos esses lugares, né, e também a própria roda de capoeira que é um símbolo também de resistência e, assim, também como as danças contemporâneas do samba, o samba de roda, samba de umbigada está lá a roda. São fundamentos e simbologias que tem uma representatividade ampla, desde África até os confins do Brasil, né, e de outros países aonde a cultura preta é praticada.

Os processos de ensino e aprendizagem que é a mesma coisa da criação quando se trata das danças praticadas pelo Grupo de Cultura Afro Afoxá... ele se dá pela troca. Todas as pessoas que chegam elas tem o que trocas, o que ensinar, né, e a partir dessas trocas tanto nas discussões teóricas quanto na composição coreográfica sempre está trabalhando com a memória de todo mundo que está ali, traz-se um tema, uma palavra e vai surgindo nos fazeres... ali nos fazeres de dança, nos fazeres... nas trocas, nas conversas e vai se alimentando essas palavras: quais os sentidos disso? Vamos pensando sobre o que isso nos traz como saber; o que tem para além do que agente está dizendo e nessa discussão teórica vão se inventando os movimentos, que é como eu entendo a palavra “flores”, a palavra “cabaça”, a palavra “semente”, a palavra “folhas”, a palavra “rosário”, e aí a gente vai construindo com os elementos trazidos nas interpretações e movimentos trazidos coletivamente. Tudo é uma partilha, é um comer juntos. O Afoxá tem a prática pedagógica, metodológica e criativa de ensino e aprendizado a partir do se alimentar com o que cada um traz para o alimento coletivo compartilhado, dividido, cozido, misturado por todos que estão ali presentes.

**Qual a relevância das danças negras na sociedade e cultura brasileira, considerando suas identidades, seus sentidos e seus sujeitos?**

Com relação a relevância da dança negra na sociedade e na cultura brasileira, quando a gente trata das identidades e dos sentidos das pessoas e seus sujeitos-quais são as representatividades?- a relevância das danças negras na sociedade e na cultura brasileira é que permeia os costumes, a vida da população brasileira como a comida, está lá interferindo nos temperos, nos modos de fazer, nas escolhas desses alimentos. Também a questão da estética preta. O grupo Afoxá trabalha com cinco elementos que é a dança, a percussão, a estética, a culinária, e as artes plásticas, o artesanato, e aí a relevância é porque essa cultura influencia todas essas áreas e essa identidade é a identidade brasileira. É como o Brasil é conhecido internamente e externamente, são por esses valores afro

ancestrais. É o que dá sentido mesmo a vida e que marca o Brasil com a identificação, a identidade negra, preta. Sem falar que tudo isso fortalece a existência das pessoas pretas nesses lugares como sujeitos da história, como sujeitos de si, como sujeitos de seus saberes.

**Como a dança influenciou a criação de sua identidade, autoconfiança e conexão com suas raízes culturais?**

Isso reflete a minha identidade pelo fato de falar de ancestralidade. E falar de ancestralidade a partir de um lugar de aproximação inclusive tendo as ervas com ancestral, tendo a mãe, as avós é, e a própria dança como... e a própria música como ancestralidade, isso dentro do “dai-me licença”. E o que mexe com minhas identidades e vicências no “negros olhos de orvalho” é a questão de reconstruir essa memória de processo de escravização a partir do processo do momento como nossos ancestrais foram sequestrados de África e como é que nós nos relacionamos, ou seja, pra mim o “negros olhos de orvalho” foi um lugar de cura, porque eu pude pensar a partir das criações e a partir do meu lugar de dança, porque eu também também danço nos dois processos, eu colabora com a criação, mas também com a prática, com a vivência ali da dança em si. E aí isos me envolve muito neste lugar de cura e acerto de contas comigo mesma, com meu passado ancestral.

**Me fale um pouco sobre histórias de performances e/ou coreografias-espetáculos significativos para você e relacione como este fazer reflete elementos de suas identidades e vivências. (você pode falar de quantos trabalhos quiser)**

As performances que me marcam no Afoxá é... “negros olhos de orvalho” que é uma performance que nós criamos e apresentamos duas vezes, é uma performance super importante para o grupo e também para a comunidade preta, porque ela vai retratar o caminho não romantizado de África para o Brasil e aqui dentro as nossas diásporas, como afro-diáspóricos. E aí vai retratar o caminho, vai retratar o processo aqui de escravização e vai retratar as nossas memórias e como isso marcam as nossas memórias; como nós contamos as nossas histórias. Outra performance que me marca muito é “dai-me licença” que é um trabalho mais recente do Afoxá e vai lidar com a questão das bênçãos; como é que nós nos relacionamos com a questão de abençoar e ser abençoado.

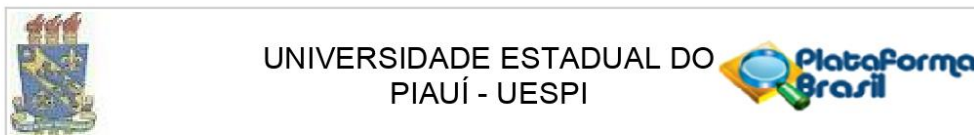
**Qual o impacto da preservação dessas dança/tradições na construção da sua identidade? Como a dança se torna uma ferramenta de empoderamento pessoal e coletivo?**

O impacto da preservação dessas dança/tradições na construção da sua identidade é uma dimensão tão grande que fico at´com dificuldade de falar. Que dimensão é essa? Por onde é que me leva esse tocar na minha história a partir do meu corpo que dança, a partir de criações dançantes, a partir de reflexões dançantes? Na verdade é a minha vida... na verdade a minha identidade é construída a partir da dança. O impacto é tão grande que é minha própria vida, é o que me possibilita respirar, pensar, continuar sonhando, continuar esperando, porque a dança me traz um alívio, um contentamento, uma felicidade, e uma certeza, e uma reconstrução individual e coletiva ao mesmo tempo, ou seja, o impacto é realmente de me manter viva e respirando... a confirmação de que eu existo, porque a dança e as pesquisas que eu faço pra mim poder dançar ela me prova de que eu não sou uma ficção, eu não sou um ser inexistente, como a cultura brasileira teima em me dizer que eu sou um ser invisível, invisibilizado, silenciado, que não tenho nada a dizer, que não tenho

nada a contribuir, que não tenho nada com que refletir, ou seja, eu sou um não ser. Então isso me faz pensar, me auto afirma como gente.

## ANEXO- A

### Parcer do comitê de ética



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** CORPO E MEMÓRIA: DANÇA AFRO-TERESINENSE EM CENA

**Pesquisador:** FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 65124122.3.0000.5209

**Instituição Proponente:** Universidade Estadual do Piauí - UESPI

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.976.798

##### Apresentação do Projeto:

Esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa, a qual consiste no tipo de investigação que se foca no caráter subjetivo do objeto analisado, estudando as suas particularidades e experiências individuais.

##### PARTICIPANTES DA PESQUISA

Será produzido por entrevistas semiestruturadas de integrantes de 03 grupos culturais do movimento negro que trabalham com dança afro-brasileira na cidade de Teresina (zona sul). Serão 03 integrantes por grupo totalizando 09 participantes. A seleção das (os) participantes será feita de modo não probabilístico, seguindo conveniências do pesquisador e mediante convite direto às atrizes e atores sociais para participarem da pesquisa. Para a seleção nos pautamos no recorte temporal a partir de 1990, período em que surgem os grupos que desenvolvem trabalhos culturais em Teresina, até 2020, onde ocorre a entrada das danças afro-brasileiras na escola estadual de dança do Piauí. Este recorte temporal foi delimitado por representar um momento histórico de reivindicação de políticas públicas para a população negra em Teresina. Tal período se insere entre dois marcos importantes: o surgimento das instituições culturais afrorreferenciadas e a inserção desta abordagem da dança africana brasileira na escola de dança do Estado.

**Endereço:** Rua Olavo Bilac, 2335

**Bairro:** Centro/Sul

**CEP:** 64.001-280

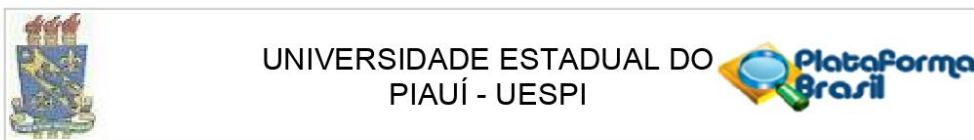
**UF:** PI

**Município:** TERESINA

**Telefone:** (86)3221-6658

**Fax:** (86)3221-4749

**E-mail:** comitedeeticauespi@uespi.br



Continuação do Parecer: 5.976.798

#### INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Os dados serão coletados a partir de entrevista semi-estruturada realizada nas sedes dos grupos, ou onde for mais conveniente para as (os) participantes. O roteiro da entrevista realizada com as (os) participantes apresentará como eixos temáticos: apresentação, história do grupo, processos de ensino/aprendizagem das danças produzidas pelo grupo, referências e influências e relações com a cidade.

Para a gravação das entrevistas será utilizado um aparelho celular ou gravador. Também será utilizado um caderno de campo para registros outros como estruturas e questões que não forem abordadas na entrevista.

#### Critério de Inclusão:

- Trabalhar com danças afro-brasileiras;
- Estar em ativo em suas produções de dança;
- Assinar o termo de Declaração de Instituição e infraestrutura;
- Assinar o termo de consentimento ou assentimento;

#### Critério de Exclusão:

- Estar inativo a mais de três anos (considerando o período da pandemia de Covid-19);
- Não trabalhar com danças afro-brasileiras
- Não assinar a Declaração de Instituição e infraestrutura;
- Não assinar o termo de consentimento ou assentimento;
- Não estar presente no dia da entrevista.

#### Objetivo da Pesquisa:

##### Objetivo Primário:

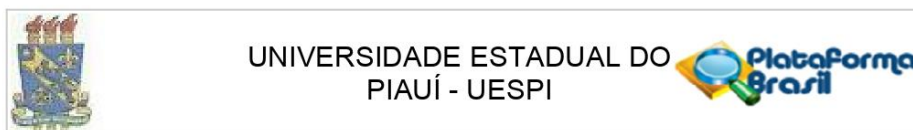
Compreender o que as narrativas dos sujeitos das danças afro-teresinenses, produzidas por grupos do movimento negro, nos dizem sobre as histórias, culturas, memórias, artes e corporeidades negras presentes em Teresina.

##### Objetivo Secundário:

Discutir sobre sociedade e cultura através de uma perspectiva da trança, tendo como base as danças afro-brasileiras;

Elucidar os processos de construção identitária e cultural de Teresina, tomando como base as memórias e corporeidades negras;

<b>Endereço:</b> Rua Olavo Bilac, 2335	<b>CEP:</b> 64.001-280
<b>Bairro:</b> Centro/Sul	
<b>UF:</b> PI	<b>Município:</b> TERESINA
<b>Telefone:</b> (86)3221-6658	<b>Fax:</b> (86)3221-4749
<b>E-mail:</b> comitedeeticauespi@uespi.br	



Continuação do Parecer: 5.976.798

Evidenciar, através das narrativas dos sujeitos, como se desenvolvem os processos de criação e ensino/aprendizagem, bem como a cosmo percepção das danças negras teresinenses produzidas por grupos do movimento negro.

#### **Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

##### **Riscos:**

Os riscos decorrentes de participação na pesquisa são mínimos, porém existe a possibilidade de danos morais, intelectuais, sociais, culturais ou espirituais do ser humano, em qualquer fase de uma pesquisa e dela decorrente. Os riscos a que os (as) participantes estão submetidos podem ser imediatos ou tardios, dentre eles: poderá se sentir constrangido em algum momento com o risco de violar o sigilo das informações (isto só ocorrerá por acidente pois o pesquisador assegura seguir todas as normas constantes na Res. No466/12 (CNS/MS) ou mesmo sua identidade ser revelada. É importante prevenir ou aliviar qualquer problema que afete o bem-estar dos participantes da pesquisa.

Para que isso não ocorra, o (a) participante será convidado (a) a um local adequado e reservado para a entrevista e para manter o sigilo das informações os pesquisadores responsáveis seguirão os protocolos de garantia e manutenção do sigilo e da privacidade dos (as) participantes durante todas as fases da pesquisa. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução No 466/12 e 510/16 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para fins acadêmicos e científicos.

Caso ocorra algum dano, o (a) participante têm direito a assistência imediata, que é aquela emergencial e sem ônus de qualquer espécie ao participante da pesquisa, em situações em que este dela necessite, e assistência integral, que trata-se daquela prestada para atender complicações e danos decorrentes, direta ou indiretamente, da pesquisa. O pesquisador responsável é obrigado a suspender a pesquisa imediatamente ao perceber algum destes riscos ou dano à saúde do participante da pesquisa.

##### **Benefícios:**

Os benefícios desta pesquisa serão indiretos (coletivos) através da contribuição para a ciência ajudando a elucidar os processos de construção identitária e cultural de Teresina, tomando como base as memórias e corporeidades negras e evidenciar como se desenvolvem os processos de criação e ensino/aprendizagem, bem como a cosmo percepção das danças negras teresinenses produzidas por grupos do movimento negro, assim como estará ajudando na compreensão de realidades teresinenses.

**Endereço:** Rua Olavo Bilac, 2335  
**Bairro:** Centro/Sul **CEP:** 64.001-280  
**UF:** PI **Município:** TERESINA  
**Telefone:** (86)3221-6658 **Fax:** (86)3221-4749 **E-mail:** comitedeeticauespi@uespi.br





UNIVERSIDADE ESTADUAL DO  
PIAUÍ - UESPI



Continuação do Parecer: 5.976.798

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Pesquisa viável e de grande alcance social.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Todos os documentos obrigatórios foram apresentados, inclusive a pendência gerada anteriormente, RISCOS, FORMA DE ASSISTÊNCIA E BENEFÍCIOS.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

De acordo com a análise, conforme a Resolução CNS/MS Nº466/12 e seus complementares, o presente projeto de pesquisa apresenta o parecer APROVADO por apresentar todas as solicitações indicadas na versão anterior, RISCOS, FORMA DE ASSISTÊNCIA E BENEFÍCIOS.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2043939.pdf	09/12/2022 09:12:31		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TermoConsentimentoLivreEsclarecido.docx	09/12/2022 09:11:51	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TermoAssentimentoLivreEsclarecido.docx	09/12/2022 09:11:28	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.docx	09/12/2022 09:11:03	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Outros	LattesOrientador.pdf	10/11/2022 20:28:43	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Outros	LattesPesquisadorPrincipal.pdf	10/11/2022 20:27:11	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Declaração de Pesquisadores	DeclaracaoDePesquisadores.pdf	10/11/2022 20:25:42	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	DeclaracaoDeInstituicaoInfraestrutura3.pdf	10/11/2022 20:22:32	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Declaração de	DeclaracaoDeInstituicaoInfraestrutu	10/11/2022	FRANCISCO	Aceito

**Endereço:** Rua Olavo Bilac, 2335

**Bairro:** Centro/Sul

**CEP:** 64.001-280

**UF:** PI

**Município:** TERESINA

**Telefone:** (86)3221-6658

**Fax:** (86)3221-4749

**E-mail:** comitedeeticauespi@uespi.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO  
PIAUÍ - UESPI



Continuação do Parecer: 5.976.798

Instituição e Infraestrutura	ra2.pdf	20:22:09	ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	DeclaracaoDeInstituicaoInfraestrutura.pdf	10/11/2022 20:20:05	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Outros	InstrumentoDeColetaDeDados.docx	10/11/2022 20:19:41	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Orçamento	Orcamento.docx	10/11/2022 20:17:31	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Cronograma	Cronograma.docx	10/11/2022 20:17:12	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito
Folha de Rosto	FolhaDeRosto.pdf	10/11/2022 20:14:03	FRANCISCO ELISMAR DA SILVA JUNIOR	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

TERESINA, 31 de Março de 2023

Assinado por:  
**LUCIANA SARAIVA E SILVA**  
(Coordenador(a))

**Endereço:** Rua Olavo Bilac, 2335

**Bairro:** Centro/Sul

**CEP:** 64.001-280

**UF:** PI

**Município:** TERESINA

**Telefone:** (86)3221-6658

**Fax:** (86)3221-4749

**E-mail:** comitedeeticauespi@uespi.br