



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – DOUTORADO EM ARTES

ANDREZA BARROSO DA SILVA

DANÇAIRA:

O Corpo Feminino Afro-amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a
Decolonização em Dança Contemporânea.

Belém – Pará

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – DOUTORADO EM ARTES

ANDREZA BARROSO DA SILVA

DANÇA EIRA:

O Corpo Feminino Afro-amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a
Decolonização em Dança Contemporânea.

Belém – Pará

2023

ANDREZA BARROSO DA SILVA

DANÇA EIRA

O Corpo Feminino Afro-amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a
Decolonização em Dança Contemporânea.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes da Universidade Federal do Pará - PPGARTES,
como requisito para obtenção do título de Doutora em
Artes.

Orientador: Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em
Artes. Área de concentração: Artes Cênicas.

Belém – Pará

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

S586d Silva, Andreza Barroso da.
DANÇA EIRA : o Corpo Feminino Afro-amazônico nas
Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a Decolonização em
Dança Contemporânea / Andreza Barroso da Silva. — 2023.
304 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2023.

1. Dançadeira. 2. Corpo Feminino Afro-amazônico. 3.
Decolonialidade. 4. Capoeira. 5. Dança Contemporânea. I.
Título.

CDD 792.62



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos treze (13) dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às dezesseis (16h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor Miguel de Santa Brígida Júnior, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Andreza Barroso da Silva, intitulada: **DANÇAEIRA: O Corpo Feminino Afro-amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a Decolonização em Dança Contemporânea**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Miguel de Santa Brígida Junior (Presidente); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno); Mayrla Andrade Ferreira (Examinador Externo ao Programa); Ana Claudia Andrade Moraes (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor Miguel de Santa Brígida Júnior, passou a palavra a doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguidopelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)** Com indicação de publicação em revistas e periódicos especializados. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor Miguel de Santa Brígida Júnior agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 13 de novembro de 2023.

Miguel de Santa Brígida Júnior (Presidente)

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA FLAVIA DE MELLO MENDES
Data: 18/12/2023 20:41:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno)

Documento assinado digitalmente
gov.br IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA
Data: 18/12/2023 19:09:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno)

Mayrla Andrade Ferrreira

Mayrla Andrade Ferrreira (Examinador Externo)

Ana Moraes

Ana Claudia Andrade Moraes (Examinador Externo)

Andreza Barroso da Silva

Andreza Barroso da Silva (Discente)

Dedico especialmente aos seres divinizados que me regem em todos os caminhos; à minha mãe Ana Maria Ataídes, minha fonte matricial; ao meu pai José Maria Vitório por seu apoio sem medida; à minha família construída pelo esposo Fábio Vasconcelos e filhos Felipe e Adriel Vasconcelos, por serem meus apoiadores em todos os momentos e em todas as causas e; a todos, todas e todes que compreendem que dançar a sua dança é uma ação necessária de viver e sentir-se feliz.

AGRADECIMENTOS

A cada passo, em qualquer passo, agradeço aos seres divinais dos céus e da terra que conspiram a favor das partilhas de saberes que ofereço ou que, a mim, são oferecidas em diferentes lugares.

À minha mãe Ana Maria Ataídes Barroso da Silva e às suas ancestrais, as quais são mulheres que me habitam e que oportunizaram ser a mulher que sou tendo minha mãe como referência para a luta pela educação, arte, cultura e, por tudo em que acredito.

Ao meu pai José Maria Vitório da Silva por ser minha referência de simplicidade, trabalho e solidariedade, estando ao meu lado incondicionalmente, alegrando-se a cada nova conquista em minha vida.

À minha amada família construída com muita perseverança formada pelo meu companheiro-amigo-esposo-amante Fábio Santos Vasconcelos e meus filhos Felipe da Silva Vasconcelos e Adriel da Silva Vasconcelos que materializam o lar, o lugar de acolhimento e, a força em todos os momentos de tristeza e de alegria em minha vida.

À generosidade de todas as pessoas parceiras da turma do segundo semestre de 2019 do PPGARTES, mas, especialmente, aquelas que seguraram a minha mão em todos os momentos possíveis, que me abraçaram, me encorajaram e, também, aquelas que puxaram minha(s) orelha(s) para que eu acreditasse o quanto devia seguir em meu caminho, especialmente: Juan Silva, Adriana Tobias, Renan Delmont, Alberto Mendes, Rita Cabral, Roberta Flores e Paulo Santana.

Aos professores do curso que impulsionaram a construção dos meus caminhos, especialmente: Ivone Xavier, Bene Martins, Ana Flávia Mendes, Afonso Medeiros e Denis Bezerra, por tocarem em pontos fulcrais para o meu desbravar em mim mesma, em pesquisa e; ao professor doutor Miguel Santa Brígida por sua atenção, compreensão, presteza e alegria em acompanhar com as suas orientações o cortejo desta escrita.

Às manas artistas e pesquisadoras que compõem esta pesquisa: Carmem Virgolino, Edilene Rosa e Samily Maria mobilizando meu ser e minha dança; às companheiras iluminadas Rosilene Cordeiro e Vera Solange Pires pelo axé a cada encontro coletivo com as entidades protetoras; às companheiras e companheiros de trabalho da ESMAC, em especial às amigas Neuzilene Mesquita e Marina Mota e, ao professor Dário Silva pelas trocas, apoio, confiança em meu trabalho e acolhimento diante das urgências; assim como também, agradeço às companheiras e companheiros de trabalho da SEMEC, em especial às professoras

Erica Ferreira e Nilcilene Dias que, a todo momento, ofertaram compreensão e acolhimento para que eu pudesse superar as etapas deste processo.

Às manas e manos que entrecruzam meus caminhos na Dança e na Capoeira, pelos sorrisos, abraços de afago, escuta, compreensões de minhas ausências, acolhimentos quando da minha cansada presença, oferta de palavras de apoio, assim como também, das mensagens e áudios pelas mídias sociais e, em especial, ao meu mestre Mauro Celso Barbosa Passinho por inspirar a seguir os diferentes caminhos que a Capoeira me leva e, por confiar e apoiar-me mesmo quando não estou ao seu lado.

Por fim, a todos, todas e todes que contribuíram para esta caminhada de pesquisa, direta e indiretamente, com trocas pelas idas, vindas e paradas, com diferentes linguagens, pessoas de diferentes idades e, às mulheres que conduzem transformações nos caminhos de vida, arte, educação e pesquisa pelos rios, campos e florestas desta Amazônia honrando-me com sua presença feminina enquanto banca inspiradora, são elas: Ivone Xavier, Ana Flávia Mendes, Ana Moraes e Mayrla Andrade.

A todos, todas e todes... Minha gigante e espiralada, humana e leve gratidão. Axé!

Quanto mais mergulho nos caminhos que me geram e me perfazem, mais descubro a vastidão que me sustenta e que faz emergir a minha dança, revelando quem sou e o propósito a que vim neste mundo.
(Andreza Barroso, 2022)

RESUMO

Os caminhos e trajetos artístico-culturais ao longo do trânsito Icoaraci-Belém e Belém-Icoaraci, proporcionaram ao corpo feminino afro-amazônico, imerso nas relações com a dança e com a capoeira, a construção da práxis epistemológica Dançadeira. Nestes caminhos, foram acionadas memórias a partir da infância nos quintais, ruas, escolas, experiências artístico-culturais com a dança e com a capoeira, seguindo uma trajetória de menina-mulher-mãe-educadora-professora-pesquisadora, revelando-se então, a “ancestralidade viva” que se presentifica a partir das mulheres ancestrais que habitam em mim. Convoco três manas que empunham o berimbau, junto a mim, e decolonizam o poder em dança na Amazônia com suas poéticas de “RE-existências”. Apresento possibilidades de caminhos teórico-metodológicos decoloniais em dança contemporânea, seguindo um fluxo autoetnográfico, de Fortin, sustentado pelo NOS-NÓS em que os “nós atados” com o mundo ao redor, com os fazeres, saberes e poderes se realizam sob a perspectiva da malandragem. Cantigas de capoeira, poesias e poesias-cantigas autorais, imagens de fotos e *prints* de vídeos de imersões durante a pesquisa, desenhos autorais emanam reflexões do processo e, a presença marcante do berimbau, que impele a voz do corpo feminino com seus sons e toques, endossam o percurso metodológico da pesquisa. O interjogo dos diálogos dançaeirantes acolheu contribuições de Freire, a *Práxis* pedagógica; Santos e Menezes, as *Epistemologias do Sul* e; Costa, Torres e Grosfoguel, *Decolonialidade*, que consubstanciam a metodologia não hierarquizada, que revela simbolismos e significados dos *sete elementos* da Dançadeira para despertá-la em vós, a partir da Amazônia para o mundo.

Palavras-chave: Dançadeira; Corpo feminino afro-amazônico; Decolonialidade. Capoeira; Dança Contemporânea.

ABSTRACT

The artistic-cultural paths and journeys along the Icoaraci-Belém and Belém-Icoaraci transits enabled the Afro-Amazonian female body, immersed in relationships with dance and capoeira, to build the epistemological praxis Dançaeira. On these paths, memories were triggered from childhood in backyards, streets, schools, artistic-cultural experiences with dance and capoeira, following a trajectory of girl-woman-mother-educator-teacher-researcher, revealing the “living ancestry” that is present from the ancestral women who live in me. I call on three sisters who wield the berimbau together with me and decolonize power in dance in the Amazon with their poetics of “RE-existence”. I present possibilities for decolonial theoretical-methodological paths in contemporary dance, following an autoethnographic flux, by Fortin, sustained by the NOS-NÓS in which the “ties bind” with the world around us, with the doings, knowledges and powers are realized from the perspective of malandragem. Capoeira songs, poetry and authorial poetry-songs, photo images and video prints of immersions during the research, authorial drawings emanate reflections of the process and the striking presence of the berimbau, which impels the voice of the female body with its sounds and touches, endorse the methodological path of the research. The interplay of the dançaeirantes dialogues took in contributions from Freire, the pedagogical *Praxis*; Santos and Menezes, the *Epistemologies of the South* and; Costa, Torres and Grosfoguel, *Decoloniality*, which substantiate the non-hierarchical methodology that reveals the symbolism and meanings of the *seven elements* of the Dançaeira in order to awaken them in you, from the Amazon to the world.

Keywords: Dançaeira; Afro-amazonian female body; Decoloniality; Capoeira; Contemporary dance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - A força mobilizadora do olhar e do sorriso de uma criança.	27
Imagem 2 - Suscitando imanências em Dançadeira diante da participação familiar.	31
Imagem 3 - Fontes inspiradoras para minhas conquistas em meus trajetos.	35
Imagem 4 - Memórias do autocompromisso nos passos rumo à Dançadeira.	48
Imagem 5 - Corpo feminino afro-amazônico emanado pela Capoeira no contexto do espetáculo UM.	59
Imagem 6 - Confrontando beleza e plenitude diante da insegurança do calçado e cuidado com meu bebê.	61
Imagem 7 - Corpo, fé, dança e espiritualidade como promesseira da corda do Círio no trajeto do Auto do Círio.	62
Imagem 8 - Corpo dançante prostrado na fé diante do chão ancestral aproximado pela capoeira.	63
Imagem 9 - Corpo dançante pendente na relação corpo-terra em meio ao cortejo do Auto do Círio em 2017.	63
Imagem 10 - Vivendo Ogum guerreiro que se relaciona com a capoeira em minha dança no Auto do Círio.	65
Imagem 11 - Minha avó Vanja e meu avô Seu Tutu: amor e bravura até o fim de suas vidas.	73
Imagem 12 - Penteadado ‘coque’: símbolo de beleza <i>versus</i> repressão.	82
Imagem 13 - Imanências de minhas experiências em dança e capoeira em meu solo no espetáculo	103
Imagem 14 - Acessando imanências durante a preparação para entrar em cena.	104
Imagem 15 - Receba essa benção: mana Carmem Virgolino com sua poética.	164
Imagem 16 - Mukuiú e Dançadeira: a conexão por meio da ancestralidade feminina.	168
Imagem 17 - O mistério negaceiro amazônico que impacta minha dança.	169
Imagem 18 - A resistência da mulher no samba e da dança na Amazônia.	170
Imagem 19 - O tambor ressoa a negritude em forma de samba na minha dança.	172
Imagem 20 - Empatia aos partos de nossas experiências dançantes.	174
Imagem 21 - Ao encontro do Nudes de minha dança.	177
Imagem 22 - Um suspiro de recriação do seu mundo pela dança.	177
Imagem 23 - Eu/Pombo Gira nos giros de transformação.	195
Imagem 24 - O agachar-cocorinha-feto para a erupção espiralada de energia.	201
Imagem 25- Cantando e tocando o berimbau. Um ato cotidiano de (re) encontro comigo mesma, com outras manas e com minha ancestralidade.	210
Imagem 26 - Diálogo: Voz e Berimbau’ partilhando saberes e exaltando nossa ancestralidade feminina.	215
Imagem 27 - O corpo-berimbau: êxtase do seu domínio poético, político e estético de denúncia e anúncio do poder do berimbau.	220
Imagem 28 - O berimbau dançante na Dançadeira.	223
Imagem 29 - O poder do domínio do instrumento berimbau.	224
Imagem 30 - Meu corpo-berimbau-arma imerso no axé do território de Icoaraci.	225
Imagem 31- Contando e encantando com o berimbau aos “Pés de Anjo”.	227

Imagem 32 - Duas vozes para um canto na Dançadeira.....	229
Imagem 33 - Alternando o peso do corpo.	251
Imagem 34 - Transposição do peso frente-trás a partir dos pés.	252
Imagem 35 - Variedade do posicionamento do(s) pé(s) no chão.	253
Imagem 36 - A alternância do peso na Ginga.	255
Imagem 37 - O surgir da benção afastando preconceitos.....	257
Imagem 38 - Transformando a queda em fuga por meio do rolê.	259
Imagem 39 - “Oi!/? Sim, sim, sim!” do foco direto; “Oi?! Não, não, não!?” foco indireto diante do deslocamento do corpo rumo à ‘saída de jogo’ na Dançadeira.	263
Imagem 40 - O Foco Multifocal e a expressão em Dançadeira.....	264
Imagem 41 - Equilíbrio-desequilíbrio na cocorinha.....	266
Imagem 42 - Repousando ativamente no movimento de “quatro apoios” na Dançadeira.	268
Imagem 43 - “Descansos” de cabeça para baixo.....	269
Imagem 44 - Invertendo o corpo na queda-de-rins na Dançadeira.....	273
Imagem 45 - O enraizamento da cabeça no chão na Dançadeira.	274
Imagem 46 - Da tradição à Dançadeira: o giro do aú, inversão vertical.	275
Imagem 47 - O despontar da Esquiva explosiva.	277
Imagem 48 - A flexibilidade e força do tronco na esquiva bem marcada.	277
Imagem 49 - Registro de experimentação ‘contaminada’ por meus filhos.	283
Imagem 50 - A parceria no trabalho com a percussão com a composição autoral.....	285
Imagem 51 - A logomarca Dançadeira: Um processo <i>in</i> processo de visualidade e divulgação via redes sociais.	286
Imagem 52 - Foco no corpo virtualizado na Dançadeira.....	287

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Espaços e trajetões de afetos na construção do corpo dançante.	52
Figura 2 - Fios de uma genealogia materna e ancestral.	86
Figura 3 - Tríade da Pesquisa.	95
Figura 4 - Representação da Práxis.	98
Figura 5 - Integração simbólica do meu giro.	193
Figura 6 - Foco direto: visão losangular e visão periférica em roda.	196
Figura 7- A mola da espiralidade no espaço circular.	202
Figura 8 - Reconhecendo as minúcias que compõem o instrumento berimbau.	212
Figura 9 - Descobrimo as possibilidades da(s) voz (es).	221
Figura 10 - Eu Menina-Mulher espalhando en-canto com meu berimbau.	239
Figura 11 - Referência fixa para o trabalho de foco direto na Dançadeira.	262

SUMÁRIO

SOU EU NOS-NÓS, CAMARÁ! CAMINHOS E TRAJETOS PARA A CONSTRUÇÃO EPISTEMOLÓGICA DANÇAEIRA	16
1 - MEMÓRIAS, DESCAMINHOS E DECOLONIALIDADE NA DANÇA E NA CAPOEIRA	42
1.1– Memórias dos trajetos artístico-culturais de um corpo dançante	42
1.2 – Por uma Ancestralidade Viva Afro-Amazônida na construção do corpo que dança	69
1.3 – Dança Contemporânea e Capoeira: por uma epistemologia Dançaeira na Amazônia	91
2. O CORPO FEMININO AMALGAMADO NAS PRÁTICAS DE DANÇA E CAPOEIRA	111
2.1 – Desconstru-‘ismos’: A decolonização do saber do corpo feminino	113
2.1.1 – Ao Som do Gunga Vozeiro – Mana Carmem Virgolino	114
2.1.2 Ao Som do Médio Afinado – Mana Edilene Rosa	128
2.1.3 Ao Som do Viola Repicado – Mana Maré Cheia	144
2.2 – ‘Na luta camará!’: Poéticas de RE-existências para decolonizar o poder em dança na Amazônia	162
3. DANÇAEIRA: ELEMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	179
3.1 – A práxis simbólica da malandragem nos elementos em Dançaeira	179
3.1.1 - A relação dos Pés no Chão	182
3.1.2 - A Ginga	185
3.1.3 - O Giro.....	190
3.1.4 - O Foco	195
3.1.5 - O Agachar/Cocorinha (relação do Quadril)	198
3.1.6 - Os Apoios (Cabeça, Pés e Mãos)	202
3.1.7 - A Esquiva	207
3.2 – O poder em minhas mãos: Saia amarrada, pé no chão e o meu Berimbau	209
3.3 – Vadiagens no Dançar-DANÇAEIRA: A ginga na decolonização do corpo	240
3.3.1 – Preparando-se para vadiar... ..	243
3.3.2 – Elementos para a decolonização em Dança Contemporânea: A Dançaeira.	249
3.3.2.1 – <i>Os Pés no Chão</i>	250
3.3.2.2 – <i>A Ginga</i>	254

3.3.2.3 – <i>O Giro</i>	258
3.3.2.4 – <i>O Foco</i>	261
3.3.2.5 – <i>Agachar /Cocorinha (relação do Quadril)</i>	265
3.3.2.6 – <i>Os Apoios (cabeça, pés e mãos)</i>	271
3.3.2.7 – <i>A Esquiva</i>	276
3.4 – Decolonialidade e virtualidade do corpo na Dançadeira: Reflexões sobre o período de pandemia e pós-pandemia	279
4. ADEUS, ADEUS! BOA VIAGEM!	291
REFERÊNCIAS	300

SOU EU NOS-NÓS, CAMARÁ! CAMINHOS E TRAJETOS PARA A CONSTRUÇÃO EPISTEMOLÓGICA DANÇAEIRA

Sou eu menina-mulher, pés descalços no chão sentindo a terra por entre os dedos; olhar adiante e brisa no peito, acariciando a minha respiração e, com os cabelos soltos a esvoaçar; as mãos ainda que livres por um momento, sem nada a carregar, sempre estarão, simbolicamente, associadas às experiências de poder feminino que, tantos outros, sempre quiseram cercear. Nas costas, no corpo, a bagagem pesada e enorme, com memórias, trajetos, processos, afetos construídos na vivência de cada lugar percorrido e habitado. E, adiante, o horizonte, de mais nós atados, afrouxados ou desfeitos porque os laços, não tem jeito, todos hão de alguma forma realizar.

Com essas primeiras palavras de uma simbólica imagem do movimento que ocorre em mim, interno, pulsante, de respiração e, ao meu redor que me impulsiona a olhar adiante reconhecendo o horizonte que, neste momento, me situo a arrumar o terreno dos *NÓS* que me atravessam nos caminhos de vida, arte e pesquisa, mesmo que, amarrados inter-relacionadamente.

Há mais de duas décadas que vivi e vivo vários ciclos: de menina-filha a filha-mulher; de mulher à mulher-mãe; de praticante-artista à artista-educadora, entendendo educadora enquanto quem se encontra com a responsabilidade de ensinar o que aprendera aos mais inexperientes, num contexto de oralidade e ritualidade como nos ensina a capoeira; de educadora à professora, termo este referenciado à quem conquista títulos provenientes de formação acadêmica e se compromete com a formação de cidadãos/ãs e profissionais, de professora à pesquisadora-artista-docente, termo triplo que abrange os diferentes âmbitos que cada um anuncia.

Isso mesmo! Mulher que assume a pesquisa das artes que a embasam enquanto ser vivente e artista e, que problematiza e assume arte na sua vida enquanto campo de experiência e de existência e que, também, auxilia na educação de outros formadores. Em síntese, mulher capoeira que dança na e com a capoeira desde os tempos de menina e, sem abandonar a menina, a filha, a mulher, a artista, a educadora, a professora, a pesquisadora, além de tantas outras ‘ocupações/funções’ que habitam em mim. Aqui, refiro-me ao ‘na capoeira’ como sendo a manifestação de minha expressão dançante em meio às atividades da capoeira, como por exemplo, quando jogo capoeira e; com relação ao ‘com a capoeira’ refiro-me ao fato de partir de seu conhecimento para propor trabalhos em dança utilizando algum(s) de seus elementos como os movimentos, instrumentos, toques e cantigas.

Para tecer o diálogo entre esses vários ciclos recorro à relação dos NOS-NÓS, a qual percorrerá todo o trajeto desta escrita, delineando-se como aspecto importante da metodologia desta tese, onde o NOS (trata-se de um pronome oblíquo que se refere à primeira pessoa do plural) encontramos entrelaçados em NÓS (de nó, de atar/atado, concernente à relações), ou seja, diante do fato de estar imersa “na” prática corporal da dança e da capoeira; “no” âmbito que envolve e relaciona a dança e a capoeira e; estar “em” meio às “pessoas”, que fazem e produzem a arte da dança e da capoeira, acabo por estabelecer diversas “relações” que se interpenetram e impulsionam reflexões ambivalentes nestes universos, ora paralelos, sendo cada um à seu modo, com as suas características específicas, ora, inter cruzados, quando a docência e a pesquisa refletem, problematizam, interferem ou realizam aproximações, interconexões.

Fato importante de expor aqui se trata do lugar em que esses NÓS foram originados, atados e fortificados em forma de nó em si, em que coloco os meus pés enraizados no chão, onde nasci, cresci, me criei e me fortaleci para atuar onde agora atuo artística e profissionalmente se chama Icoaraci, distrito de Belém. Periferia que possui um ritmo político-sócio-cultural próprio conhecido por sua cultura, cerâmica tapajônica e marajoara, por seus grupos de danças folclóricas e parafolclóricas e, artistas das mais variadas culturas como a música, a poesia, as quadrilhas juninas, as entidades de capoeira, entre tantas outras.

Situado às margens dos rios Guajarará e Maguari, já foi nomeado de ‘Ponta de Mel’, e em 1943 foi nomeada como Icoaraci por Magalhães Barata, significando “de frente para o sol” e “sol do rio” de origem Tupi e, “mãe de todas as águas” em Tupi-Guarani, as línguas indígenas que sustentam a cultura deste lugar¹. Prostrar-me “de frente para o sol” me enche de orgulho ao contemplar o céu, as manhãs e as belas tardes (sem esquecer as tardes de chuva).

Hoje este distrito, já muito urbanizado, pois cresci correndo em ruas de pedriscos, brincando, jogando, vivendo a cultura que me sustenta, ainda é carinhosamente conhecido como “Vila Sorriso” e também, “Pé redondo” devido ser uma marca do icoaraciense (referência a quem nasce em Icoaraci) utilizar a bicicleta como o seu principal veículo, embora hoje, a quantidade de carros e motos congestionem becos, vielas, ruas e avenidas diante de qualquer interferência no trânsito.

Neste lugar, ainda menina corria os quintais sem cerca da família e das casas vizinhas, brincando das mais diferentes brincadeiras populares (macaca – que todos conhecem como

¹ Ver em FERREIRA, Nailce dos Santos. Memória e Oralidade em “Mãe das Águas”: performance de narradores em Icoaraci. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2014 (Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso).

amarelinha-, garrafão, “pata cega” “boca de forno”, “fura-fura”, “baladeira”, “empinar pipa”, “teatro de fantoches”, pular elástico, os diversos piras – “pira se esconde”, “pira alta”, “pira cola”, “pira garrafa” ou “pira maromba”), imaginando, identificando formas nas nuvens, correndo, passando “BNR” (Beijo no Rosto, ao realizar um gesto de entrelace dos dedos com algum/a colega e escrever no seu pulso estas letras iniciais que, ao ser perguntada “BNR?” e, a pessoa não tivesse grafado na sua pele teria que pagar um beijo em alguém) e, assistindo às rodadas de “BNB” (Beijo na Boca, que se acordava da mesma forma que a brincadeira anterior, porém, pagando-se com um beijo na boca de algém) com o meu irmão mais velho Anderson Barroso, primo Tércio Rodrigues, primas Tatiane Rodrigues e Elma Carvalho e, colegas adolescentes como as irmãs Monique Oliveira, Cristiane Oliveira; os irmãos Reinaldo Martins (Dinho), Rosevaldo Martins (Rose), Daniel Martins (Dani), assim como outros colegas dos quais não recordo o sobrenome como Jonas, Joelson, André, entre tantas outras pessoas da “rua” (Passagem Santa Maria) já que, eu era a “café com leite” – expressão utilizada indicando que eu podia participar das brincadeiras, porém, não como os demais já que era uma “criança” - juntamente com minha constante parceira Micheli Oliveira.

Foi nos momentos de brincadeiras de rua, geralmente na companhia de Micheli Oliveira, que ouvíamos histórias de fantasmas e da nossa cultura amazônica, assistíamos teatro de fantoches, corríamos atrás de tickets de bombons, tanto no dia anterior quanto no dia da entrega dos mesmos, em comemoração a São Cosme e São Damião, quando eu, pequenina e franzina, quase não conseguia pegar bombons no ‘pisão’² e ainda saía machucada dos pisoteios da criançada de maior tamanho, ela me entregava alguns de seus bombons para minimizar minha tristeza e o medo de encontrar minha mãe e a mesma ver meus machucados e, no outro dia, eu não poder brincar . Aventuras inesquecíveis da amizade durante a infância.

Nos quintais, brincava com a imaginação e o jardim da Dona Vitória, senhora evangélica também chamada de ‘irmã Vitória’ (falecida em 18 de novembro de 2022 quando eu estava em Parauapebas num evento de capoeira), rezadeira que, embora me assustasse e me arrepiasse com suas rezas em voz alta e gritos ao expulsar o ‘demônio’ do corpo das pessoas, mas, a diversidade de flores do seu jardim, as rosas, então, me encantavam absurdamente. Imaginava ser uma princesa ao correr os labirintos desse jardim como se fosse o jardim de um castelo. Corria atrás dos patinhos amarelinhos e lindos que passeavam nesse

² Durante minha infância era comum encontrar casas que entregavam saquinhos de bombons e pipocas em comemoração ao dia de Cosme e Damião e, após a entrega eram lançados bombons para o alto para que crianças maiores pudessem disputar e apanhar alguns bombons. E, quando as mãos não alcançavam os bombons no ar e no chão, valia o uso do pé pisando-os, empurrando outras crianças para apanhar os bombons, compondo um cenário infantil de bravura, rivalidade e perigo, inviável para minha pequenez.

quintal e na rua e, despontava o meu coração quando a mãe pata me atacava, e toda vez era assim: ficava deslumbrada com a beleza das flores do jardim, com a fofura dos patinhos como até hoje fico se deparar-me com tal situação.

No trânsito dos quintais da família, a ‘casa velha’, como a gente chamava para a construção desabitada que pertencia à minha tia Doralice da Silva que viajou para São Paulo, irmã de meu pai - José Maria Vitória da Silva sendo que, não me recordo de sua partida mas, a memória vívida em mim da casa sem teto, paredes com limo, matos crescidos, era cenário da brincadeira de ‘casinha’ - a casa era a nossa casa, não usávamos brinquedos, tudo era imaginado – com minhas primas Tatiane Rodrigues e Elma Carvalho por parte de pai e, a tal sala da casa era o espaço de nossos desfiles de misses.

As pulseiras coloridas eram brindes de confeitos que meu tio Manoel Carvalho (*in memoriam*, pai de Elma, casado com minha tia Delma da Silva, irmã de meu pai) vendia em sua taberna próximo à Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Teodora Bentes, adornavam os nossos pulsos se atritando durante os enérgicos movimentos realizados em nossas improvisações coreográficas com remelexos, “caquiados” (expressão muito usada em nosso Estado referindo-se a gestos e trejeitos minuciosos que trazem uma identidade cultural e que, muito se relaciona com a dança, no sentido de enfeitá-la) e cambres acentuadíssimos compondo com as saias de quadrilha com renda e folhos... Eu adorava, embora nem a saia e nem as pulseiras fossem minhas e, muito menos os brinquedos durante as reais brincadeiras de ‘casinha’ nesta ‘casa velha’ e na casa da minha prima Tatiane Rodrigues.

Muitas vezes sozinha na ‘casa velha’ eu brincava, imaginava, cantava, criava canções e despertava minhas sensações. Era um mundo para mim! Foi no trânsito dessa casa que degustava maracujá, cacau, goiaba e abacate. Os galhos da goiabeira eram o lugar das peripécias corporais ao balançar-me de galho em galho. Já o abacateiro era um lugar poderoso, amedrontador e inacessível devido sua altura e frondosidade.

À sombra do abacateiro comumente aconteciam brincadeiras de ‘bandeirinha’ e, também, os festejos com os familiares e vizinhos. Na “rua” os primos/primas e colegas maiores ensaiavam a quadrilha e eu, ensaiava o desfile de misse orientada pela Rosana Dias, filha de Dona Vitória, o que lembro ter ocorrido por umas três vezes, mas, na hora da apresentação diante de todos, eu não conseguia desfilar, pois, ficava com vergonha, chorava e saía por não saber lidar com as emoções e, hoje, nem me cobro a acreditar que deveria.

Recordo que, como sou asmática, contemplava as tardes de chuva pela janela, pois, minha mãe não me permitia sair para que não gripasse. Chorava copiosamente de tristeza por não poder brincar debaixo de chuva no quintal e na frente da casa de Dona Vitória, de minha

casa junto ao meu irmão Anderson Barroso e demais colegas da Passagem Santa Maria e Travessa Berredos. Foi olhando pela janela que passei a amar contemplar a chuva cair.

Essas memórias, num trajeto de infância que ronda o quintal da família por parte de pai e, do quadrante que engloba a Travessa Berredos, Passagem São José de Ribamar, Passagem Santa Maria e Rua 8 de Maio demarcam territorialmente as minhas experiências corporais da infância ao adolecer, vivendo diferentes emoções e circunstâncias de contemplação da natureza, da vida e da cultura popular. Esses *NÓS* me enraizaram.

A partir das primeiras oportunidades de visitação à Biblioteca Municipal Avertano Rocha³ para realizar tarefas escolares junto com as colegas de rua e de sala de aula ao fim da quarta série e ao longo de toda a quinta série (hoje quinto e sexto ano) pude ter contato com a cultura popular por meio de oficinas como a de pintura mural, a de contador/a de histórias e, a de boi bumbá, o que agigantou o meu território estendendo-o à Orla da Praia do Cruzeiro. Tornou-se um hábito ir à biblioteca para realizar pesquisas ou simplesmente, para ler poemas e poesias e, quando possível, participava das oficinas oferecidas aos finais de semana.

No ensino fundamental (da alfabetização à quarta série) na Escola Estadual em Regime de Convênio Nossa Senhora de Fátima II participava de todas as apresentações e atividades que podia, mas, foi a partir da quinta a oitava série (atualmente quarto a nono ano) na Escola Municipal de Ensino Fundamental Professora Maria Madalena Correa Raad, a mais próxima de minha casa, que a minha formação artística (juntamente com a Biblioteca Municipal Avertano Rocha) e profissional se afirmou, pois: a dança e a encenação estavam sempre presentes; em meio às relações nesta escola que iniciei o estudo na dança e na capoeira; o trabalho em equipe e apresentações orais diante da turma me oportunizaram o gosto e autonomia diante da relação com o público e; foi a partir daí que os trajetos se expandiram e, os *NOS-NÓS* se afirmaram e aumentaram com a arte em diferentes caminhos.

Efetivamente, em agosto de 1998, durante a quinta série, um grupo de amigas que sabia do meu gosto pela dança e do meu sonho em ser bailarina desde os seis anos (àquela época este sonho ainda se pautava no balé clássico)⁴ me informaram sobre aulas de dança

³ A qual cheguei a realizar trabalhos junto com minha mãe quando era localizada na Avenida Cristóvão Colombo, hoje Avenida Lopo de Castro, passando a ter frequência na sua localização na Terceira Rua próximo à Praia do Cruzeiro, período em que fui com colegas da escola e, posteriormente no Chalé Tavares Cardoso, local onde já foi desativada e reativada novamente onde atualmente se encontra.

⁴ A partir de 11 de julho de 2020, publiquei na plataforma do Youtube em meu canal Andreza Barroso, uma sequência de vídeos denominados como “História de Mulher” que vai da Parte I até a Parte V, apontando as memórias e os trajetos percorridos nos caminhos da dança e da capoeira, até chegar à exposição sobre a pesquisa de doutoramento Dançaeira e, a partir de outros seguintes registros videográficos, com os seus processos e produtos artísticos. Ver “HISTÓRIA DE MULHER – Parte I – Dança e Capoeira | por Andreza Barroso disponível em https://youtu.be/7CZ_7uGs5E0 onde exponho rapidamente sobre minha concepção de ‘bailarina’.

(jazz) com a professora Leila Maria Costa Velasco, ou Leila Velasco⁵ na Academia Aerodança⁶. Foi então, que iniciei (iniciamos) efetivamente o estudo teórico e prático enquanto ‘bailarina’ aumentando meus caminhos e as trajetórias percorridas do NOS-NÓS.

Com as apresentações de dança passei a me dirigir ao centro de Belém, e o palco do Serviço Social da Indústria - SESI, na Avenida Almirante Barroso, passou a ser espaço recorrente de minhas apresentações. E, no ensino médio, na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Avertano Rocha, em Icoaraci, continuei a participar de atividades esportivas e culturais, em especial, com a dança e com a capoeira.

Paralelamente, os NÓS também eram atados na arte da capoeira em trajetos específicos. Importante frisar que, sou deslumbrada com o som, o ritmo e os movimentos da capoeira no processo ritual da “roda de capoeira” desde muito cedo, porém recorro com mais exatidão a partir dos nove anos ao acompanhar minha mãe ao cívico de Nossa Senhora das Graças em Icoaraci, na Praça da Matriz quando, todos os anos, ao escutar o som do berimbau, palmas e cânticos, saía em disparada em sua direção deixando minha mãe enfurecida por correr o risco de perder-me de vista⁷.

Abrindo aqui um parêntese, enfatizo a denominação “roda de capoeira” por compreender que, embora a roda contemple a manifestação complexa dos ensinamentos no decorrer do dia a dia e da vida, a mesma se trata de um momento, de uma representação carregada de significados, mas, que não encerra uma explicação que substitua a compreensão da manifestação capoeira em si e, diante do que comumente escuto como “a roda de capoeira é o mundo!”, eu profiro: “a roda é um mundo e a capoeira é um universo”.

Neste sentido, a minha utilização dos termos prática e manifestação referindo-me à capoeira aponta que, a prática se dá a qualquer tempo, enquanto treinamento, experimentação, trabalho de laboratório corporal independente se a pessoa se encontra voltada para a cena ou para o seu desempenho técnico como uma atleta, quando que, a manifestação já aloca essa prática no contexto da ritualidade comum aos capoeiras, como por exemplo, o acontecimento dos aulões e oficinas, das rodas de capoeira, dos ‘papoeiras’, os quais são momentos de diálogos sobre a história da capoeira e de capoeiras entre as diferentes gerações, de circunstâncias que envolvam comportamentos específicos para o momento.

⁵ Leila Velasco é graduada em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará – UEPA, possui pós-graduação em Pedagogia da Dança, é professora da Secretaria de Educação do Estado do Pará – SEDUC e, atua há muitos anos, especialmente, com técnicas em dança moderna direcionando várias turmas.

⁶ Atualmente, no sítio familiar em que se localizava tal Academia, encontramos o residencial *Bougainville Belém*, no endereço Avenida Augusto Montenegro, 2949 - Km 12 - Águas Negras (Icoaraci), Belém – PA.

⁷ Ver o vídeo “HISTÓRIA DE MULHER – Parte II – Dança e Capoeira | por Andreza Barroso” disponível em <https://youtu.be/XU3YoIMWE74> onde exponho memórias sobre minha trajetória no âmbito da capoeira.

Mas, voltando aos *NÓS*, foi em 23 de agosto de 1998 que conheci o então monitor Mauro Celso Barbosa Passinho após uma apresentação de capoeira e maculelê⁸ na quadra da Sede Juvençar na ‘Quinta Rua’ em Icoaraci e, após encontrar por duas ou três vezes com o meu futuro professor de capoeira na Praça da Matriz durante minhas passagens rumo à Biblioteca Municipal Avertano Rocha ao longo dos últimos meses desse ano que, no início do ano seguinte, após assistir à aula do dia 26 de janeiro, já no próximo dia, 28 de janeiro de 1999, iniciei efetivamente na prática da capoeira.

As aulas de capoeira sempre foram e ainda são em Icoaraci, ainda que, atualmente, eu também me desloque para Outeiro, Ilha de Caratateua, aos treinos junto ao meu mestre em sua residência e, além disso, com a sua prática outros *NÓS* eram atados, em outras circunstâncias, outros modos de ser e de existir. Passei a participar de apresentações, de competições dentro de Icoaraci, em outros bairros (inclusive no centro de Belém), em outros municípios (como Ananindeua, Marituba, Castanhal, Abaetetuba) e, em outros estados (como São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Goiânia), sendo inclusive, campeã várias vezes dentro do estado em competições promovidas pela Federação Paraense de Capoeira – FEPAC, torneios e copas afins e, também, campeã e vice-campeã brasileira de capoeira⁹.

Com meu professor, aprendi a praticar a capoeira para a vida e para circunstâncias de competição e a compreender-me como “capoeira”, cultivando em minha trajetória vivências com a capoeira dita angola e regional, digo ‘dita’ por referir-me à nomenclatura utilizada pelas pessoas ensinadoras que atravessaram meus caminhos, mas que, em minha compreensão, não me coube ser ‘angoleira’ e, tampouco ‘regional’, e sim, ser “capoeira”. Assumo-me desta maneira, por acreditar que, assim como ao início da capoeiragem, o mais importante não é um ou outro estilo, e sim, os valores que se agrega com a sua vivência permitindo-se conhecer e experimentar todas as possibilidades que a capoeira apresenta e, nesse contexto, temos a capoeira angola e a capoeira regional, as quais, para mim, são âmbitos amplos de experiências para que se possa compreender-se enquanto capoeira.

Esta condição de ser capoeira faz-me refletir sobre a busca incessante de aproximação dos diferentes universos, seja capoeira angola ou regional, pois, reforçar as diferenciações de estilo, embora compreenda a necessidade da demarcação histórico-política, acaba por gerar abismos, afastamentos, “nichos” segregados de compartilhamentos afetando diretamente em

⁸ Maculelê é uma manifestação afro-indígena caracterizada como dança-lutada ou luta-dançada que se utiliza de duas esgrimas/bastões que se entrechocam num ritmo quaternário ao som e atabaques e cantigas específicas realizada, especialmente, em duplas, sendo, em geral, apresentada em eventos e capoeira por seus praticantes de forma coreografada e, com improvisações, onde o desafio trata-se não perder a marcação rítmica.

¹⁰ Ver “Prêmios e Títulos” no Currículo Lattes no endereço: <http://lattes.cnpq.br/6472756466541421>.

incompreensões e inviabilidade da construção de laços de afetos, os *NÓS*, entre as pessoas praticantes de uma com as que praticam a outra. E, para mim, ser capoeira está para além de rótulo denominado ‘da angola’ ou ‘da regional’ e, embora existam e não devam ser negligenciados, os mesmos não determinam quem está mais ou menos imersa/o.

Ou seja, uma categoria não anula ou desmerece a outra, embora em diversas situações ao longo das minhas experiências eu perceba que expressões, colocações proferidas e gestualidades assumem tal sentido. E, diante de minhas reflexões, ser capoeira compreende a assunção de conhecimentos e atuações essenciais que esta manifestação nos ensina, tanto no que condiz ao âmbito da capoeira, à ‘roda de capoeira’, quanto à vida em sua cotidianidade. Assim, fundamentos como a ginga, a malícia, a malandragem, a vadiagem, o senso de colaboratividade, o respeito à ancestralidade e às construções hierárquicas de rituais como forma de ensino (a exemplo, o poder de assumir/assumir-se em uma orquestra ou bateria - de instrumentos), a liberdade expressiva e criativa estão para além da especificação ‘angola’ e ‘regional’, ainda que tenham as suas especificidades de concepções, de técnicas e estéticas.

No que diz respeito à relação que estabeleço entre esses fundamentos e tradições referentes à capoeira e o pensamento em dança contemporânea, visto esta permitir mergulhos em experimentações que acessam as memórias, emoções, afetos, experiências diversas calcadas em nosso dia a dia, poderei discorrer especificamente sobre os elementos próprios identificados na manifestação capoeira na seção **3. DANÇAEIRA: Elementos teórico-metodológicos em Dança Contemporânea.**

Para além dos trajetos de acontecimentos das aulas de capoeira, inicialmente enquanto pólo da Associação Rei de Capoeira – ARC, a qual foi fundada por mestre Nazareno Souza de Lima, discípulo de Mestre Waldeci¹⁰ e, a partir da fundação em 19 de abril de 2000 da Associação de Capoeira Menino é Bom – ASCAMB com outros integrantes, há os trajetos constituídos pelas participações em rodas e eventos realizados em escolinhas particulares, sendo que algumas já nem existem, espaços de quintais/terreiros, salões, barracões, quadras, academias de musculação, calçadas, pracinhas e ruas, a qual assumiu grande importância na relação do corpo feminino na capoeira e nos seus trajetos enlaçando afetos.

Quando criança, a rua era um âmbito constantemente negado a mim, pois, a exposição ao tempo, ao vento causava temor em minha mãe devido minha saúde e aos perigos que a rua podia oferecer, assim, eu a associava às experiências de autonomia, liberdade e à eminente

¹⁰ Ver a fala de mestre Nazareno Souza de Lima no documentário “Associação Rei de Capoeira e a Capoeira em Icoaraci”, o qual é um vídeo documentário contemplado pela Lei Aldir Blanc – INA, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqHxM9GK8dM&t=117s>.

perigo, passando a aproveitar, ao iniciar na prática da capoeira, cada oportunidade proporcionada quando da participação em cortejos e apresentações de rodas ao longo do ano, contribuindo para minha autopercepção do meu corpo no espaço e das relações nesse espaço diante à minha presença. Com isso, acredito que este fato facilitou minhas incursões no espaço da rua quando mediados por experiências em dança, especialmente, a partir de 2008.

A persistente presença com a capoeira em escolas aos finais de semana também não pode ser negada como fato importante em minhas relações ao longo dos trajetos, porém, ainda que a mesma se fizesse sem qualquer relação com o projeto político pedagógico destas escolas, compreendo que este fato refletiu intensamente em minhas práticas enquanto professora (inclusive da disciplina Capoeira¹¹) que busca discutir sobre implicações da relação capoeira e escola e, faz-me também, buscar estratégias de oportunizar nestes espaços, sempre que possível, as participações artístico-culturais dos estudantes contribuindo para aprendizagens relativas ao campo das percepções corporais e de comportamentos.

Ao longo de minha prática na arte da capoeira, paralelamente, a vida na dança seguia alçando novos e diferentes *NÓS*, sendo a partir de 1999, em que passei a praticar essas artes conjuntamente, em dias alternados, fazendo minha pré-adolescência carregada de atividades e de sonhos com as mesmas. E então, foi deste momento que a Dançadeira surge em meu cotidiano, galgando seus primeiros passos na escrita de palavras justapostas (Dança e Capoeira), no conseqüente anúncio oralizado por mim em meu dia a dia, assumindo-se como um termo potente que emana minha realidade vivida construindo, assim, um conceito que foi defendido em 2012 como dissertação de mestrado denominada “DANÇAEIRA: A Capoeira como procedimento na construção de um processo criativo em dança contemporânea”:

Primeiramente, o termo [Dançadeira] forjou uma maneira de remeter-me a ambas linguagens ao mesmo tempo. Por exemplo, ao verificar minha agenda de atividades, percebia que, em determinado dia, em horários diferentes, fosse um pela manhã ou tarde e, o outro pela noite, estabelecia contato com as mesmas sob o desenvolvimento de uma aula ou de uma apresentação; então, enunciava: “Hoje é dia de Dança e de Capoeira”. Com o decorrer do tempo, diante da ocorrência repetida deste tipo de situação – um dia em que estabelecia contato com as duas linguagens – passei a anunciar: “Hoje tem dançadeira” (Silva, 2012, p. 60).

¹¹ Desde 2013 atuo como docente no curso de Educação Física na Escola Superior Madre Celeste – ESMAC no município de Ananindeua ministrando, em especial, as disciplinas Fundamentos Histórico- Metodológicos da Capoeira e Fundamentos Histórico- Metodológicos das Lutas. De 2015 à 2021 compus o quadro docente do curso de Educação Física da Escola Superior da Amazônia – ESAMAZ ministrando, especialmente, as disciplinas Teoria e Ensino da Capoeira, Teoria e Ensino da Dança, Folclore, Educação e Educação Física e, Ritmo e Música. Disciplinas estas que contribuíram e dialogaram frequentemente com minhas atuações afins.

Ao mestrado, Dançadeira articulava-se enquanto procedimento, pontuando a experimentação em diferentes laboratórios com a capoeira para a construção de um corpo pronto e decidido, sendo-me possível devido às diversas experiências vividas em contextos distintos envolvendo prerrogativas para as respectivas práticas da dança e capoeira e suas manifestações em forma de apresentações, coreográficas e de jogo na ‘roda’, que despertavam uma entrega intensa de mim e em mim, me distanciando da possibilidade de afastar-me delas.

Diante destas ‘artes da minha vida’ como me posiciono e anuncio, decidi ao período da oitava série (hoje nono ano) buscar pelo curso de Licenciatura Plena em Educação Física devido este compreender o estudo das práticas corporais em arte e esporte, já que não havia faculdade de dança e nem de capoeira (esta última ainda não tem) e, assim, realizei as etapas do Programa de Ingresso Seriado - PRISE da Universidade Estadual do Pará - UEPA, objetivando cursar o ensino superior no Ginásio de Educação Física da UEPA¹², já frequentava a sua biblioteca e, a Sala de Rítmica para as aulas de dança, mas também, ao terceiro ano do ensino médio me inscrevi no processo seletivo da Universidade Federal do Pará - UFPA, para ter duas possibilidades de ingresso.

Em 2003, ao ser aprovada no último processo seletivo realizado em duas fases pela UFPA, continuei a viver as conturbações entre os compromissos com a dança e com a capoeira, inclusive viagens de competições nacionais de capoeira e dias cheios de ensaios para apresentações à noite, fazendo-me sentir um cansaço absurdo devido passar extensas horas de dias corridos fora de casa, pois:

Viajava diariamente, partindo de Belém, para assistir às aulas na universidade, e voltava enlouquecida e célere diante de meu atraso – visto que esperava a condução mais barata – para poder chegar à aula/ensaio do grupo de dança no Ginásio de Educação Física [...]. Para cumprir tal empreitada, literalmente, eu corria da parada em frente ao Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará (CEFET-PA), na Avenida Almirante Barroso, passando pelo ambiente soturno da Rua Timbó até chegar a sala de rítmica sem, na maioria das vezes, qualquer espécie de compreensão, afago ou estímulo com respeito ao meu cansaço por parte daqueles que ali se encontravam (Silva, 2012, p.14).

A experiência desgastante em meus trajetos fez-me perceber ainda mais a importância em observar e buscar acolher as pessoas que enfrentam quaisquer tipos de dificuldades, potencializando assim, o meu olhar amorosamente educativo tendo a oportunidade de aprender a como ‘não fazer’ com os/as aprendizes, quer sejam da Educação Física, da dança, da capoeira ou, em qualquer outro espaço de aprendizagem, inclusive, em nosso dia-a-dia.

¹² O ginásio é localizado no endereço Avenida João Paulo II (há esse tempo era chamada de 1º de Dezembro), 817 - Marco, Belém – PA.

E assim, ao longo do curso de Educação Física, eu tive a felicidade de ratificar as compreensões que construíram os meus caminhos com as artes, corroborando para a construção de uma necessidade pessoal em proporcionar a observação, fruição, discussão, reflexão, realização, tanto no âmbito do ensino para com as pessoas, quanto no âmbito cotidiano e da cena – espaço-tempo para a apresentação de um trabalho específico ou, entrega corporal mediante aos rituais específicos de cada contexto, com a dança e com a capoeira.

Outra questão que corrobora intensamente para as escolhas dos trajetos até aqui, nesta perspectiva artística, educativa e formativa, trata-se do fato de, ao segundo ano de curso, eu descobrir minha primeira gravidez. Uma gravidez muito esperada, porém, não planejada, fruto de meu namoro assumido em 2004 com o, até então, amigo e irmão parceiro de treino Fábio Santos Vasconcelos¹³ que, por razões financeiras, não nos foi possível morar conjuntamente em espaço próprio, contribuindo para que eu enfrentasse barreiras por ser mulher e mãe solteira sem profissão, fatos que abalaram especialmente a família e as pessoas amigas devido às concepções machistas e sexistas, visto se entristecerem ao acreditarem que meu caminho havia sido interrompido já que eu deveria ‘ficar em casa e cuidar do meu filho’.

A gravidez descoberta em janeiro de 2006, após dois anos de namoro, endossou o meu não retorno após o recesso do mês de dezembro de 2005 às aulas de dança, mas, continuei atuando com o ensino e esporádicas participações em forma de apresentações coreográficas como estratégias de manter-me em prática e, para tranquilizar o coração e a alma.

O compromisso com a minha meta de formar-me e garantir a efetividade de minha gratidão à minha mãe, ao meu pai e ao meu padrinho Raimundo Nonato, o qual pagou meu estudo no curso pré-vestibular, por terem investido em mim e, ao meu autocompromisso firmado, ganhou novo patamar de intensidade: eu precisava terminar os meus estudos pelo meu filho! Embebida na autocobrança de não repetir a história traçada por minha mãe que parou os estudos para cuidar do filho e viveu dificuldades que a mim não me desejava.

As críticas, insinuações, boicotes de diferentes pessoas durante o período da gravidez – que ficaram ainda mais severas após o nascimento de Felipe da Silva Vasconcelos - consubstanciavam uma concepção machista, sexista e antiquada com relação à maternidade e, frases como “essa mãe é doida”, “ela é egoísta”, “só pensa em si”, “coitada dessa criança”, “mãe irresponsável”, “essa criança não tem mãe, não?”, eram-me comumente reveladas.

¹³ Fábio Vasconcelos, além de ser meu amigo, companheiro e tornar-se meu esposo, é professor de capoeira integrante da mesma entidade a que pertencço e discípulo de Mestre Mauro Celso da Associação de Capoeira Menino é Bom – ASCAMB, gestor cultural e empreendedor individual.

Várias dificuldades foram vividas durante todo o período da gravidez e eu tinha convicção que não seria fácil ser uma jovem mãe, solteira, sem profissão e sem emprego, mas, acreditava que podia mudar a minha realidade. A consciência de meu contexto e a incerteza da garantia de criação de meu filho com menos percalços, me impulsionou seguir diariamente o itinerário Icoaraci-Entroncamento-Castanhal/Campus-UFPA e vice-versa, somando-se a estes, por várias vezes, outros itinerários como rumo à Belém ou Tapanã com retorno à Icoaraci. Ainda assim, após parto normal, retornei à universidade em apenas duas semanas.

O retorno à Castanhal foi doloroso, porém, muito esperançoso por dias melhores. Incrível como consigo sentir ainda hoje essa dúbia sensação como naquele primeiro dia: a de tristeza em partir para a aula e deixar meu filho sob os cuidados de minha mãe e; a de alegria de ter coragem em prosseguir com os estudos. Acredito que ser mãe é um grande privilégio e, sentir-se mãe para quem almeja sê-lo possui um encantamento capaz de nos mobilizar a enfrentar batalhas inteiras para o melhor de nossos filhos.

Determinada em me formar para poder ter uma profissão e a possibilidade de um emprego que me desse suporte para a criação desta pequena criança e, de poder retribuir, especialmente, à minha mãe e ao meu pai, segui fortalecida e inspirada pelo cheiro, pelo calor, pelo sorriso, pelo amor que conheci ao contemplar meu filho, superando assim, as dificuldades físicas, psíquicas, afetivas e estruturais. Acredito que o brilho do olhar e o sorriso de uma criança são mobilizadores para esperar por dias melhores em nossas vidas e, como memória da conquista alcançada aponto a Imagem 1 registrada no dia de minha festa de formatura em 2007 quando meu filho Felipe tinha a idade de sete meses.

Imagem 1 - A força mobilizadora do olhar e do sorriso de uma criança.



Fonte: Arquivo da autora.

Diante do contexto aqui exposto, creio ser importante apontar que, mesmo diante do imenso desapontamento de minha mãe e seu conseqüente afastamento indiferente com relação a mim, quando da descoberta de minha gravidez visto sempre me alertar para que eu buscasse estudar, me formar, me empregar, para então, pensar em ter um filho, pôde ser reconfigurado a partir do nascimento da criança pois, o contexto de cuidado e de seu amor incondicional ao neto fez com que, também, passasse a ser criticada duramente por me ajudar com a criação.

Eu não poderia desistir de formar-me, devido este ser o primeiro passo para galgar melhores condições de vida para os meus genitores e nem de abdicar das artes que impulsionaram o meu caminho e dão sentido à minha existência, ‘a dança e a capoeira são os tijolos da minha vida!’, eu também não poderia eximir-me do direito, do dever e do amor de ser mãe e assim, construí a assertiva que “se eu não posso fazer por mim, então, farei pelo meu filho!” e esta me ajudou a seguir e superar desafios, ainda que terceiras pessoas dissessem o contrário e, ainda hoje, quando me encontro numa situação em que sinto não ter forças de fazer por mim, sempre penso, “farei por ti”, pelo outro, por outra pessoa, e prossigo.

O desejo de realizar de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que discutisse sobre como a dança e a capoeira beneficiavam o meu fazer nas mesmas reciprocamente não foi possível de realizar, pois, conforme a orientação da professora Mirleide Char Bahia¹⁴, a qual foi um anjo na minha vida e a quem sou muito grata por me ajudar a terminar o curso em seu período normal no ano de 2007, de que tal discussão não seria possível por conta da especificidade do objeto de pesquisa podendo ser realizada numa futura pós-graduação, me levou a considerar a minha atuação como ‘atleta de capoeira’¹⁵ da Federação Paraense de Capoeira – FEPAC e, percebendo a incipiente produção acadêmica a respeito do assunto, coloquei-me na defesa do tcc intitulado “CAPOEIRA COMO DESPORTO: Um estudo de caso sobre a Federação Paraense de Capoeira - FEPAC”.

Por viver a realidade da competição de ‘esporte amador’, inquietando-me diante da invisibilidade tanto no que diz respeito à cultura em geral referente à manifestação da capoeira e da sua prática desportiva, havia e, ainda há, o fato de, a prática feminina, também ser algo invisibilizado, tornando-se para mim, a assunção de um desafio sociopolítico-cultural

¹⁴ Para acessar o currículo lattes da Professora Mirleide Char Bahia ver em: <http://lattes.cnpq.br/6052323981745384>.

¹⁵ Uso o termo ‘atleta de capoeira’ entre aspas devido à realidade que vivia estar muito distante da realidade contextual de uma real atleta, pois, o tratamento dispensado pela federação não condizia com os preceitos e procedimentos desportivos (exemplo: cronograma anual de competições, organização da escala de pausa e retorno de competição e, alimentação concedida e período incoerente para o almoço durante a competição) embora, o treinamento em cada entidade – o meu caso - buscasse coerência com os conhecimentos do treinamento desportivo. E, pela capoeira, por infinitas e complexas questões – que não cabem aqui – não ser um esporte olímpico.

por tratar-se da capoeira, num contexto desportivo paraense, sendo mulher e atleta da arte, considerando assim, que são contextos de invisibilidades dentro de invisibilidades.

O ano de 2008 marcou um período de várias autodescobertas, pois, ingressei no Curso Técnico de Intérprete-Criador Dança na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, utilizando-me da dança e da capoeira no momento da prova prática de seleção, iniciando outra jornada desgastante devido o curso ser diurno durante a semana inteira e, eu trabalhar no bairro Marahú em Mosqueiro recebendo um salário insuficiente para arcar com os gastos de transporte e contribuição no lar, mas, a vontade de seguir na e com a dança fazia-me buscar pela autosuperação, além de, ingressar por meio de audição, no elenco da Companhia Moderna de Dança - CMD¹⁶, sendo a partir de então, que a capoeira se fez mais evidente em meus trabalhos artísticos, embora já escutasse, bem antes, de diversas pessoas: ‘a capoeira está na tua dança!’. E, em meio às constantes interpelações e apontamentos das pessoas e da autoanálise de meus comportamentos em dança, busquei por respostas.

Essas inquietações persistiram até ao período do curso de mestrado acadêmico em 2010 quando fui instigada, pela Professora Wladilene de Sousa Lima¹⁷, de nome artístico Wlad Lima. durante a disciplina Seminário de Pesquisa, a assumir a Dançadeira como minha dança: uma dança que emana de minha condição de ser e estar no mundo, do meu corpo imerso na dança contemporânea e na capoeira.

Os apontamentos a respeito de minha dança eram tão significativos para meus pensamentos em relação aos meus saberes e fazeres construídos até ali com as artes e conexões com outras experiências artísticas que, não posso ignorar a importância da “Dança Imanente”, teoria proposta pela professora Ana Flávia Mendes (Mendes, 2010), como embasamento para os meus processos e mergulhos artísticos vividos em companhia na CMD e, em diferentes espaços.

¹⁶ Atualmente a Companhia Moderna de Dança é um coletivo artístico independente que atua como grupo de pesquisa formado por artistas-pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que implementa a dança imanente, teoria/poética/metodologia de criação em dança que orienta e constitui sua práxis em seus processos artísticos e acadêmicos. Surgiu em novembro de 2002, no interior do conceituado Colégio Moderno (Belém - Pará) quando os alunos integrantes do grupo e dança e folclore ingressaram na vida acadêmica e optaram por dedicarem-se à pesquisa em dança. Ver o blog da Companhia Moderna de Dança em: <https://ciamoderno.wordpress.com/>.

¹⁷ Wlad Lima é artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA - União das Escolas Superiores do Pará, com pós-doutorado em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro/Portugal. Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/4769018199137074>.

E, ao longo desta construção de meu ser dançante, enquanto intérprete-criadora, pesquisadora e coreógrafa de meus trabalhos em dança, me amparei na compreensão da dança contemporânea enquanto um âmbito que abre possibilidades para a multiplicidade de técnicas, para a diversidade de pessoas e poéticas, para o autodescoberta enquanto ser dançante, para além de todos os estereótipos de técnica, de corpo, de gênero, de classe social, entre outros. Assim, como Thereza Rocha (2016, p. 54) aponta que “a dança contemporânea não existe, ela se declara”, então, busco declarar as questões que a própria autora partilha quando realiza as pergunta: o quê e o como o corpo herda e, como este se posiciona diante do que herda.

Com relação a esta herança, confesso que observo nesta trajetória, com a dança contemporânea, conceitos que atravessam as práticas em dança que, legitimam resquícios coloniais em técnicas, estéticas e simbolismos de cunho eurocêntrico, e assim, sigo determinada a trazer a herança ancestral que me cabe com a experiência da capoeira (que discutirei na seção 3), compreendendo o meu corpo como o eu-corpo, pensando para, com e a partir dele, propondo perspectivas de movimento do pensamento e de pensamento em movimento dançante, com as técnicas que me cabem, em diálogo com a minha existência na dança e na capoeira, que se declara plástica, política, reivindicativa e metodológica Dançadeira.

Tal determinação também contou e conta fortemente com a contribuição de minha família construída e reunida a partir do ano de 2015 quando, após iniciar a construção da obra no espaço cedido por minha mãe e meu pai em cima da casa onde me criei, Fábio Vasconcelos e eu passamos a morar juntos com os nossos filhos Felipe e Adriel da Silva Vasconcelos, o que possibilitou ao meu cônjuge compreender as demandas que eu enfrentava e, enquanto família, sustentar apoio para que eu investisse e ampliasse o meu espaço próprio para continuar a encaminhar minhas ações e pesquisas em artes.

Meu esposo e companheiro, juntamente com meus filhos são pessoas cruciais para a minha motivação em realizar minhas proposições tanto na capoeira quanto na pesquisa em dança, em especial em minha Dançadeira, demarcando minha presença simbólica e de territorialidade habitada num contexto familiar onde meus filhos entram em contato cotidiano com ensinamentos e concepções antimachistas, antirracistas e antissexistas sendo, partícipes de diferentes maneiras da concretização de muitos trabalhos, me possibilitando garantir uma contribuição social a partir da desestruturação da patriarcalidade familiar em nossa sociedade, visto que minhas ações e reflexões, assim como as deles, se interpenetram mutuamente. Essa práxis, da qual tratarei em escritos seguintes, se revela na imagem registrada por meu filho Felipe Vasconcelos durante ensaio fotográfico para tratar sobre minhas imanências em

Dançadeira com a experimentação ocorrida na orla da Praia do Cruzeiro em Icoaraci (ver Imagem 2).

Imagem 2 - Suscitando imanências em Dançadeira diante da participação familiar.



Fonte: Felipe Vasconcelos (2019).

Para chegar até aqui vivi um processo moroso e muito desgastante que iniciou em janeiro de 2019 quando Juan Silva¹⁸ e Carla Suellen Castro Baía¹⁹, conhecida artisticamente como Carla Baía, me contactaram via ligação telefônica e mensagens de *WhatsApp* exigindo que eu participasse do processo seletivo do doutorado e, considerando nossas relações de afeto e confiança, me pus nesta nova trajetória.

¹⁸ Técnico em Dança com habilitação em intérprete-criador pela Escola de Teatro e Dança da UFPA; graduado em Pedagogia pelas Faculdades Integradas Ipiranga; mestre e doutorando em Artes pelo Programa de pós-graduação em Artes da UFPA. Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/1533903414717314>.

¹⁹ Carla Baía é capoeirista, atualmente com a graduação de estagiária no Maery Capoeira, graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará – UFPA; Pós-graduada em História e Cultura Afrobrasileira e microempreendedora individual que frequentemente colabora com meus pensamentos e propostas coletivas para a capoeira, cultura popular e arte. Para mais informações acessar: <http://lattes.cnpq.br/7028100923740160>.

Quando já estava matriculada como aluna ouvinte, pois, embora estivesse classificada, não havia vaga para que eu ocupasse no programa, foi numa busca de trabalho com atividades da faculdade em que atuo que, ao acessar minha caixa de e-mail, no dia 15 de julho de 2019, li a mensagem dizendo que, no dia primeiro de agosto, eu comparecesse ao programa para efetivar a minha vaga devido a desistência do segundo colocado, sendo eu, a quinta colocada.

Desde então, iniciei uma trajetória pautada nas relações com os colegas de turma para assim, prosseguir no caminho desta pesquisa e, as disciplinas “Movimento do Ato Teórico” com a professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida²⁰, ou como a chamamos, Ivone Xavier e, a disciplina “Atos de Escritura”, com Ivone Xavier e Benedita Afonso Martins²¹, ou simplesmente Bene Martins, foram determinantes para a escolha dos caminhos para esta práxis, sendo também, muito importante para a estruturação dos caminhos desta pesquisa, a disciplina “Seminário Interdisciplinar de Pesquisa” com os professores Orlando Franco Maneschky²² ou, Orlando Maneschky e, José Denis de Oliveira Bezerra²³, ou Denis Bezerra.

Com isso, meu corpo feminino foi assumindo-se na dança, contemplando referências socioculturais pertinentes à capoeira, pois a experiência com a tradição pressupõe a compreensão física, intelectual e espiritual do indivíduo (Lima, 2009) e, diante disso, não há como negar a “ginga” – movimento fundamental da arte capoeira – como elemento fulcral da dança em Dançadeira, pois a ginga caracteriza uma dança balouçante, espiralada, negaceada que dialoga com as variações da vida vividas no dia a dia.

Para além desta característica ímpar da dança gingada ou da ginga da dança, proponho tecer relações com a compreensão da “Malandragem”, em geral exposta como referente ao contexto que extravasa o âmbito da manifestação capoeira, ou seja, se relaciona com a vida da pessoa, com o dia a dia no seu lócus social. Aqui, a malandragem se estabelecerá na busca de

²⁰ Ivone Xavier tem experiência na área da Antropologia do Imaginário e Sociologia do Teatro. Está Vinculada à linha 2 do PPGARTES-UFPA, Artes e Interfaces Epistêmicas, sendo orientadora no curso de Mestrado e Doutorado e, atualmente exerce a função de Vice-Diretora da Escola de Teatro e Dança da UFPA-ETDUFPA. Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/5012937201849414>.

²¹ Bene Martins possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1987), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/6379814397024971>.

²² Orlando Maneschky é artista, Professor e Curador Independente, líder do Grupo de Pesquisa Bordas Diluídas – CNPq; Pós-doutor pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (CIEBA-FBAUL - 2015 a 2016) com bolsa CAPES e, Professor Associado do Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA. Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/6198572031091761>.

²³ Denis Bezerra é artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia/UFPA; Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária/UFPA; graduado em Letras - Licenciatura Plena em Língua Portuguesa/UEPA e, Professor Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes/PPGARTES/UFPA, na linha de pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes sendo atual Coordenador do PPGARTES/UFPA (2021) Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/9404514273838260>.

compreensão dos elementos didaticamente expostos em relação ao seu contexto de manifestação e significado na capoeira: a Dançadeira emerge em elementos simbólicos da manifestação, prática expressivo-corporal capoeira, abrindo deste modo, a dimensão epistemológica em dança contemporânea numa perspectiva decolonizadora por sublinhar valores, em geral, de classe social periférica e de povo oprimido em diferentes campos.

Ao tratar as especificidades de cada elemento apontado para a compreensão da expressão do corpo feminino na Dançadeira, descrevendo cada etapa de sua execução corporal-expressiva e sinestésica irei valer-me da compreensão do termo “Vadiagem”, comumente utilizado no âmbito da capoeiragem para designar troca de conhecimento, diálogo entre camaradas, sendo o próprio ato de jogar capoeira, com o corpo e com o corpo da/o outra/o. Vadiar é mostrar conhecimento, perspicácia, astúcia, ousadia, equilíbrio, axé nos movimentos, na expressão! E esse ato, passou a constituir os trajetos e os *NÓS* atados trilhados na dança e na capoeira, oportunizando sua realização individual ou com outra/as pessoa/as na dança.

Dentro desta perspectiva, quando Nestor Capoeira (1992) aponta o berimbau, a negaça e a malícia como ‘fundamentos da malícia’ importantes para o processo de aprendizagem para o jogo da capoeira e para a vida daquele que a pratica, o autor refere-se à “malícia” como o “fundamento” de percepção da roda de capoeira e do dia a dia. Diante disso, a malícia se expande para uma forma comportamental específica onde a expressão corporal se dá para além da roda e, com isso, na dança e no dia a dia.

Nesse sentido, vale destacar que a negaça, a qual se refere ao molejo de corpo em que a “movimentação das articulações dos braços, mãos, joelhos, pés, tronco e cabeça, isolados ou em conjunto, formando o que se chamava de ‘jogo de corpo’ e cuja finalidade principal é burlar a atenção do lutador, para pegá-lo desprevenido, ou seja, de ‘corpo aberto’[...]” assinalado por Lima (2007, p. 150. Grifo do autor) faz-me compreender que a negaça trata-se da relação do corpo consigo mesmo, em si, como um atributo para o caminho para a malícia, a qual envolve a relação de percepção deste corpo com o seu entorno, ou seja, o *NÓS*.

Assim, a vadiagem nesta pesquisa se faz possível por realizar a partir do jogo de corpo, visto que a construção desta sabedoria, ainda que natural e espontânea manifestada de forma fluida como afirma Capoeira (1992) acontece na experiência com as pessoas dentro do ritual da roda no decorrer dos anos, ou seja, jamais será algo imediato. Assim, a Dançadeira se alicerça observando estes fundamentos e a sabedoria construída nos trajetos das diferentes atuações com a e na capoeira.

Aqui também pontuo o termo ancestralidade, que me conecta, aos antecedentes na arte da capoeira, ao ritual da roda de capoeira, à conexão corpo-terra e, também, às mulheres que

emanam em mim enquanto herança simbólica de negritude sob as memórias de minha avó, bisavó e tataravó, as quais se presentificam em minhas ações no hoje. A esta presentificação, chamo de “ancestralidade viva” e, minha maior referência de conexão com estas mulheres negras trata-se de minha mãe Ana Maria Ataídes Barroso da Silva, como minha genitora e corpo-ser sensível que motivou e motiva a minha formação no seio das experiências com as artes e, em minha própria relação política e sociocultural com o mundo, pois, os *NÓS* que me conectam a estas mulheres me ajudam a compreender e a significar a importância de ter construído tais trajetos até aqui e, me impulsionar para outros trajetos mais longevos. Eu sou a materialização da presença dessas mulheres no hoje!

No que tange à minha negritude, a autora Adilbênia Machado (2014) afirma que a ancestralidade se faz no corpo por meio de sua experiência no mundo e, entendo que, os elementos que nos conectam com nossas origens se presentificam a cada nova experiência, numa incessante autodescoberta física e simbólica e, conforme apontam Machado e Araújo (2015), essa ancestralidade nos possibilita perceber e compreender o sentido de nossa própria existência.

Ao situar-me num campo de pesquisa que transita por reflexões carregadas de simbolismos afirmativos, de termos (malandragem, vadiagem, malícia) concernentes a um legado histórico de afrodescendência, de cultura popular e de negritude, ainda que, ao tratar de dança contemporânea se esteja apontando uma camada socialmente privilegiada e que, no entanto, ainda necessita de urgentes intervenções, com atitudes decoloniais para utilizar-se da cultura de matriz afro como fundamento, no caso, a capoeira em diferentes dimensões, não posso me desvincular dos trajetos, trajetórias construídas e *NÓS* atados nesse percurso autoetnográfico onde minhas experiências endossam o lugar de onde falo, escrevo, danço e como e o que danço (Dançadeira).

Deste modo, minha mãe faz-se elo de negritude ancestral que me inspira nos percursos e, com relação ao meu pai José Maria Vitória da Silva, embora este não me traga referências da negritude, não posso negar a sua importância em minha construção enquanto uma mulher de trabalho, de colaboratividade e de simplicidade, assim como não há como desconsiderar a importância dos seus familiares na minha formação de visão de mundo, de modo a construir minha realidade alicerçada numa identidade que lhes é ausente. No entanto, afirmo que o mesmo ocupa lugar de destaque em minha trajetória por estar ao meu lado, direta ou indiretamente (visto ser separado conjugalmente de minha mãe), em meus avanços e conquistas realizadas, como exponho na imagem do dia de minha formatura (ver Imagem 3, na página seguinte).

Imagem 3 - Fontes inspiradoras para minhas conquistas em meus trajetos.



Fonte: Arquivo da Autora.

Nesse sentido, seguindo cursos autoetnográficos de minha existência e atuação, trago o pensamento desta escrita que se estabelece como crítica a partir do corpo expressivo-dançante em dança contemporânea surgido de experiências com a capoeira para o âmbito da decolonialidade, já que, esta se trata de uma luta contra os efeitos materiais, epistêmicos e, também, simbólicos da colonialidade como nos aponta Costa, Torres e Grosfoguel (2019), a qual “[...] pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização” (*Idem*, p. 35 - 36) onde o sujeito dito colonizado é e deve continuar a ser manipulado, dominado, para manter a estrutura e modelo da sociedade ocidental, negando a sua capacidade de transformar-se e do contexto político-sociocultural. Sendo-me, apoiada em tal autor, um ‘esforço decolonial’ por situar a pesquisa na cultura e arte-dança, o ser, o saber e o poder de um corpo feminino construído expressivamente numa prática de matriz afro, ainda relegada ao descaso e às diversas formas de taxatismo.

Então, o desenvolvimento da práxis Dançaeira, enquanto epistemologia em dança contemporânea visa refletir metodologicamente acerca de processos decolonizantes a partir dos trajetos de experiência da autora pesquisadora periférica, mulher preta, mãe e filha, professora acadêmica, artista e capoeirista que afirma o corpo feminino como lugar e espaço de reivindicação, onde o corpo enquanto lugar assume simbologias e afetos que são particulares às percepções intrínsecas e extrínsecas da pessoa em relação ao seu corpo e com foco neste corpo feminino, sendo que, estas simbologias e percepções se dão a partir dos espaços fluidos viabilizados por nós e por outras pessoas, ou não, pelo corpo feminino em suas relações.

O espaço enquanto corpo vai sendo ou buscando ser acessado, embora muitas vezes consigamos acessá-los a partir de terceiras pessoas, de forma violenta por exposição, por exclusão ou por invasão física e simbólica em diferentes contextos e, diante da autobusca enquanto mulher nesta sociedade, vamos encaminhando, fortalecendo e estabelecendo o corpo feminino como lugar e espaço de constante reivindicação por nós, para nós e conosco.

Tais reivindicações situam-se na esfera do saber e do fazer, pois, ao observar o corpo feminino no contexto machista, patriarcal e sexista, ser deslegitimado de forma contínua e estrutural, faz-se inegável a condição de que somos detentoras de saberes, capazes e competentes de estruturarmos estes mesmos saberes em diferentes contextos e situações de modo ativo, presente e potente a partir do fazer realizado por nós. Diante dessa afirmação, conforme Costa, Torres e Grosfoguel (2019, p. 47) “a crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto” que considera sua subjetividade, consciência, experiências vividas, autorreflexão e criatividade que questiona e age²⁴.

Diante dos vários questionamentos a partir do corpo feminino, situado na região amazônica, como destruturador de pensamentos e práticas coloniais em dança contemporânea, a problemática desta pesquisa trata-se de: Que elementos, pautados em fundamentos e tradições da capoeira, compõem a práxis metodológica Dançadeira como proposição de ações e reflexões decoloniais em dança contemporânea a partir de sua realidade na Amazônia? Assim, a metodologia NOS-NÓS que estabeleço no decorrer da escrita se estrutura a partir da auto-etnografia²⁵ proposta por Fortin (2009, p. 14) a qual aponta que “escritos autoetnográficos geralmente não se concentram tanto na história objetiva, mas sim visam comunicar muitos aspectos da experiência pessoal do autor [da autora]”, e reitero que, as memórias e fatos de minha trajetória me impelem a compreender e discutir sobre as estruturas ainda racistas e machistas que deslegitimam o saber da cultura de matriz afro no âmbito da dança contemporânea, dialogando com autores, imergindo em laboratórios e performances e, discutindo e intervindo a partir do corpo feminino.

Nesse âmbito acredito ser importante ressaltar que “os dados auto-etnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito” (Fortin, 2009, p. 84) reportam-me às reflexões a partir do

²⁴ Ver Costa, Torres e Grosfoguel (2019) no livro *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico* quando trata da colonialidade do saber, do ser e do poder onde a subjetividade se aloca como comum nas três dimensões considerando a localização do sujeito no tempo e no espaço e sua posição na estrutura do poder.

²⁵ Uso aqui a grafia com travessão por conta do uso proposto pela autora citada, porém, no decorrer da escrita utilizarei sem travessão.

universo das experiências individuais imersas no coletivo que, inclusive denunciam e agem diante das complexidades machistas, sexistas e patriarcais ocorrentes nesse coletivo.

Com isso, ao propor a Dançadeira como uma práxis, trago a compreensão do diálogo existente entre os âmbitos da dança contemporânea, da capoeira que, inter-relacionados convergem para a consubstância de uma forma estética, técnica, procedimental e de concepção autoral, onde a escrita torna-se possível pela imersão na prática, pela experiência longeva, que alimenta e realimenta a si mesma a partir de seus contextos e de suas contextualizações, sendo tanto um embate em dança pela perspectiva de dança afro orientada em dança contemporânea e, pela dança, seguindo a perspectiva de procedimentos metodológicos decoloniais pautados na manifestação da capoeira.

Tal proposição, considerando estes âmbitos como formativos de meu ser e de minha atuação formadora se sustentam enquanto práxis em diálogo com o que Paulo Freire (2022) aponta como práxis, a qual se trata de uma interação entre as dimensões da ação e da reflexão, entendendo que, o contínuo refazer do mundo e o refazer-se se faz “na palavra, no trabalho, na ação-reflexão” (p. 108). E, também, se aproxima da *Abordagem Triangular* de Ana Mae Barbosa (2009) devido ao fazer (ou saber) e ao ver (ou sentir-perceber) sempre se relacionarem a uma contextualização, pois, o produto-técnica somente faz-se possível devido ao contexto e contextualização do movimento, do ritual na capoeira, da concepção em dança contemporânea, da consciência política de si enquanto corpo-mulher, do que se faz e do que me fez.

Em face destas aproximações, aponto que os *NÓS* estabelecidos nos caminhos de meus trajetos percorridos, de delineamento autoetnográfico, incidem em cada momento simbólico e metodológico da Dançadeira para além de um simples produto como, em geral, ocorre quando há o embasamento em práticas de matriz afro. Dançadeira é simbologia, significação, processo e obra e, especialmente, processo de vida.

Esse construir-se e reconstruir-se contínuo diante dos encontros que estabeleço nos desdobramentos ocorridos no percurso de trajetórias múltiplas, caracteriza esta pesquisa enquanto uma pesquisa movente que, para tratar de decolonialidade percorre o caminho da autodesconstrução para a reconstrução de mim mesma, traçando uma escrita carregada de subjetivação, uma escrita ficcional, a partir das minhas experiências e memórias e, também, das memórias daqueles e daquelas convocadas a escrever junto a mim.

Com relação aos objetivos desta pesquisa, temos o objetivo geral que se trata de discutir a partir da práxis Dançadeira possibilidades de caminhos teórico-metodológicos decoloniais em dança contemporânea e, os objetivos específicos: compreender o trajeto

artístico e cultural da autora associado às implicações da percepção de ancestralidade e do pensamento decolonial; traçar a criação e o desenvolvimento da Dançadeira observando as concepções de dança contemporânea e capoeira; identificar propostas poéticas e estéticas femininas voltadas para a prática da dança e da capoeira; descrever elementos teórico-metodológicos da Dançadeira para o ensino aprendizagem em dança contemporânea.

O diálogo epistemológico existente onde elementos da tradição e fundamentos teórico-práticos da manifestação capoeira e, o saber da percepção do corpo em movimento em dança contemporânea se constituem como conhecimento no âmbito acadêmico que traduz uma horizontalidade de compreensão, nos sugere uma *ecologia dos saberes*²⁶ visto que promove “a interação e a interdependência entre saberes científicos e outros saberes, não científicos (Boaventura Santos; Maria Meneses, 2010, p. 57).

O fato de esta discussão calcar-se nos saberes, ou conhecimentos advindos das experiências com as práticas do contexto cultural da capoeira, a qual, ainda que utilizada para quaisquer fins, mesmo que no campo das artes, em geral, sempre é desprovida de poder, ou simplesmente esquecida e, observando o fato de seu meio ser essencialmente machista, o que subtrai a co-presença da mulher, acaba por se aproximar da compreensão de *Epistemologia do Sul*²⁷ (Boaventura Santos; Maria Meneses, 2010) visto trazer relações sociais, culturais e políticas que apontam poderes desiguais, sendo assim, uma alternativa de intervir na realidade da pesquisa em dança contemporânea na Amazônia, a qual é carregada de incursões em dança e em diversos contextos.

Didaticamente, para situar sobre a estrutura desta pesquisa aponto aqui as quatro seções “dançairantes”²⁸, sendo a primeira **1 - Memórias, descaminhos e decolonialidade na Dança e na Capoeira** a qual se desdobra em três caminhos, quais são: **1.1 – Memórias dos trajetos artístico-culturais de um corpo dançante** onde descrevo sobre o meu trajeto artístico-cultural na dança e capoeira pontuando memórias, pensamentos e percepções estereotipadas e seus respectivos desmantelamentos a partir da discussão *decolonial*²⁹, situando-me enquanto mulher preta, periférica, artista e pesquisadora em artes - observando o campo da arte da dança e da arte da capoeira - que transita lugares e espaços no trajeto Icoaraci-Belém/Belém-Icoaraci.

²⁶ Destaque utilizado pelos autores.

²⁷ Destaque utilizado pelos autores.

²⁸ Utilizo aqui este termo como palavra adjetiva de Dançadeira (que é o substantivo e, ao mesmo tempo, sujeito da pesquisa), entendendo que quando tornamos a palavra verbo, exemplo, “Dançairar”, eu consigo flexioná-la propondo diferentes significados e, trazer o sujeito leitor, artista, pesquisador a buscar a profundidade da necessidade de (re)conhecer a matriz afro-brasileira que sustenta esta dança singular, minha dança, em potencial descoberta enquanto sua dança, Dançadeira.

²⁹ Destaque utilizado pelos autores.

No caminho **1.2 – Por uma Ancestralidade Viva Afro-Amazônida na construção do corpo que dança** vou ao encontro das mulheres que habitam em mim pela perspectiva da ancestralidade a partir da referência de minha mãe Ana Maria e de memórias de minha avó, bisavó e tataravó, mulheres negras, de vida simples, que abdicaram de seus sonhos em prol da família diante da mentalidade machista e racista e, que tiveram que assumir responsabilidades a elas delegadas por seus antecedentes imersos no sistema patriarcal. Recorrer a estas mulheres ajuda a estabelecer conexões com o universo da dança e capoeira que endossam a minha expressão cotidiana, dançante e política enquanto mulher que dança. E, no caminho **1.3 – Dança Contemporânea e Capoeira: por uma epistemologia Dançadeira na Amazônia** traço a criação e desenvolvimento da epistemologia Dançadeira discutindo sobre as concepções em dança contemporânea e capoeira relacionadas à pesquisa, situando os entrecruzamentos entre estes âmbitos e, entendendo que o surgimento desta práxis dialoga com os diferentes saberes que emergem do corpo neste território amazônida e, expandem para o mundo.

Tais caminhos e trajetos sustentam e dão vez ao caminho **2. O corpo feminino amalgamado nas Práticas de Dança e Capoeira** onde identifico propostas poéticas e estéticas voltadas para a prática em dança e capoeira a partir da ‘malandragem do jogo’ com as referências de mulheres negras e/ou imersas na negritude que tratam sobre a dança afro-“orientada” e dança contemporânea/capoeira na universidade, entendendo a malandragem como perspectiva filosófica de vida na e para além da capoeira, sublinhando a decolonização do saber, aproximando a Dançadeira de produções pautadas na decolonialidade e feminismo negro.

Como a expansão dos caminhos de *NÓS* atados em relações com atuações fecundas, sigo em dois desdobramentos: o **2.1 – Desconstru-‘ismos’: A decolonização do saber do corpo feminino** onde reflito sobre as construções culturais racistas e machistas como dispositivos de vulnerabilidade do corpo feminino, entendendo o reconhecimento da matriz afro enquanto possibilidade de pertencimento e empoderamento feminino a partir das pesquisas em dança contemporânea e em capoeira, dentro e fora da universidade e; o **2.2 – ‘Na luta camará!’: Poéticas de RE-existências para decolonizar o poder em dança na Amazônia** em que identifico poéticas de mulheres pretas com seus produtos artísticos de trajeto afro-orientado no eixo Icoaraci-Belém e Belém-periferias, dialogo sobre a “luta” enquanto dialética de vida e atuação na arte da dança na Amazônia, visto que se trata de uma dimensão prático-filosófica da capoeira que carrega simbologias conectadas com as poéticas de “RE-existências” por existirem e resistirem nesse cenário-trajeto, suburbano e periférico diante do campo minado de práticas coloniais.

Eis que seguindo esses trajetos defronto-me com **3. DANÇAEIRA: Elementos teórico-metodológicos em Dança Contemporânea** descrevendo elementos teórico-metodológicos da Dançadeira, a partir dos fundamentos e tradições da manifestação capoeira, e assim, quatro caminhos aparecem: o **3.1 – A práxis simbólica da malandragem nos elementos em Dançadeira** trato a Dançadeira como descoberta de si, do corpo enquanto existência e, da relação dos termos e significado de cada elemento anunciado, os quais são: a relação dos Pés no chão, a Ginga, o Giro, o Foco, o Agachar/Cocorinha (relação do Quadril), os Apoios (cabeça, pés e mãos) e a Esquiva, buscando compreender o contexto na manifestação da capoeira com os preceitos em dança contemporânea e conexões com a ancestralidade afro-amazônida.

No caminho **3.2 – O poder em minhas mãos: Saia amarrada, pé no chão e o meu Berimbau** abordo sobre o poder que o instrumento berimbau representa na tradição da capoeira como espaço de manutenção do poder e hierarquia patriarcal que invisibiliza a mulher e, também, enquanto técnica, estética de apropriação deste espaço, um espaço político presente na Dançadeira, assim como também, discuto sobre a saia usada por mulheres como peça desqualificante de sua prática na capoeira e, quando amarrada, se torna elemento masculinizante, porém, representativo da luta feminina por este espaço, além de, pontuar cantigas da capoeira e poesias-cantigas “autorais”³⁰ em forma de ladainhas e corridos (estruturas da tradição da capoeira) de criação autoral, emergidas durante o processo da pesquisa disponibilizadas via *link*, em nota de rodapé, a cada aparição, as quais evocam por uma política de gênero, problematizando sobre a invisibilização da mulher que compõe e canta visto que, a partir da Dançadeira torna-se possível, tecendo ainda, os *NÓS* das relações com a ancestralidade entre a mulher e o poder do tocar e do cantar na cultura afro.

No caminho a caminhar eu vou criando trajetos e tecendo outros caminhos e *NÓS* que em **3.3 – Vadiagens no Dançar-DANÇAEIRA: A ginga na decolonização do corpo** trato das especificidades de cada elemento anteriormente anunciado, pontuando o seu desmembramento didático, o desenvolvimento de sua execução, pautando-me teoricamente da perspectiva da vadiagem na arte da capoeira. E, em **3.4 – Decolonialidade e virtualidade do corpo na Dançadeira: Reflexões sobre o período de pandemia e pós-pandemia**, aponto desdobramentos da pesquisa aonde assinalo as relações estabelecidas com o uso de vídeos e

³⁰ Adotei para poesias e poesias-cantigas autorais que aparecem no texto a fonte tamanho 12, em itálico, com texto em formatos diferentes, mas em geral, centralizados e espaçamento entre linhas simples e; para as poesias de outras/os autoras/es, a fonte tamanho 10, em itálico, com corpo do texto à direita com espaçamento simples.

das mídias, enquanto campo “(IN) Fértil” em tempos de pandemia da Covid19, galgando uma “virtualidade do corpo,” com conexões com a ancestralidade.

Ao longo de toda a pesquisa, faz-se importante ressaltar que os materiais em forma de poesias e poesias-cantigas “autorais”, cantigas de capoeira de domínio público, assim como, registros de imagens fotográficas, de imagens de *prints* de vídeos produzidos a partir de imersões da pesquisa e de trabalhos artísticos que ratificam minha participação e produção artístico-cultural em meus percursos pelas trajetórias e durante o processo desta pesquisa, assim como também, as figuras explicativas e os desenhos autorais dialogam metodologicamente com os NOS-NÓS da escrita sublinhando minha territorialidade; minha ancestralidade; minha apresentação didática e minha relação artístico-cultural, político, social e filosófica com a natureza, manifestações culturais, movimentos e instrumentos.

Assim, em **4. Adeus, Adeus! Boa viagem!** explano minhas considerações sumariamente finais da pesquisa utilizando-se do verso “Adeus, Adeus! Olha boa viagem! Eu vou m’embora! Olha boa viagem”, uma cantiga cantada ao fim das rodas de capoeira, seja capoeira angola ou regional – cada uma na sua cadência, desejando boa partida para quem vai, para quem fica, para reportar-me ao entendimento do movimento cíclico que a ‘roda de capoeira’ nos ensina, símbolo ritual complexo que congrega os saberes, fazeres e, também, onde se expressa valores e diferentes poderes, pressupondo a possibilidade do retorno, de um novo encontro em outro momento de vida, do estado do ser diante da vida e, de um novo contexto de sua existência. Uma metáfora utilizada em sinal de respeito às/aos camaradas leitores da Dançadeira, por acompanharem os compartilhamentos do corpo feminino amalgamado e marcado pelas artes da dança contemporânea e da capoeira.

Contudo, toda a construção que aqui, e até aqui, se propõe não se coaduna com um “Iê!” de morte, mas, entende-se como um ‘adeus’ em que a partida se faz, não porque tudo acabou, mas, porque é preciso partir para dar continuidade às tradições e fundamentos e então, poder retornar com outros trajetos, caminhos e memórias de arte, vida, dança contemporânea e capoeira, e assim, seguir ciclicamente anunciando: “Iêêê!!! Viva à Dançadeira, camará(s)!!!”.

1 - MEMÓRIAS, DESCAMINHOS E DECOLONIALIDADE NA DANÇA E NA CAPOEIRA

Neste momento, dou um passo para o futuro, situando-me no presente, porém, consciente da importância de meu passado mergulhado em lembranças despertadas em memórias, como nos diz Cecília Salles (2018), no meu corpo, e em suas expressões nos diferentes âmbitos de arte e vida.

Assim, é neste caminho de descaminhos atravessados por memórias provenientes do contato com a Dança e com a Capoeira, a partir das quais desponta o pensamento e atitudes pautadas na decolonialidade do poder, do saber e do ser enquanto corpo feminino, os quais são os três componentes básicos da visão de mundo referentes ao sujeito corporificado entendendo que o “Saber: sujeito, objeto, método”, o “Ser: tempo, espaço, subjetividade” e, o “Poder: estrutura, cultura, sujeito” (Costa, Torres e Grosfoguel, 2019, p. 42) são dimensões manipuladas pela colonialidade para a manutenção da lógica da sociedade ocidental moderna.

Estas três dimensões têm em comum a subjetividade do sujeito e confrontar a realidade imposta necessita de um engajamento crítico de forma intimamente relacionada destas três dimensões em que, conforme Costa Torres e Grosfoguel (2019), o pensamento, a criação e a ação constituem um processo de mudança da realidade do sujeito, o que me faz compreender esse processo enquanto práxis.

Diante disso, pontuo as palavras de Freire (2022, p. 108, grifo do autor) quando coloca que “existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo *pronunciar*”, e assim, realizando o ciclo contínuo da reflexão-ação, compreendendo que, tanto as dimensões apontadas por Costa Torres e Grosfoguel (2019), quanto a práxis sob a perspectiva de Freire (2022) envolvem o campo da subjetividade de descaminhos que seguem três rumos diferentemente interconectados.

1.1 – Memórias dos trajetos artístico-culturais de um corpo dançante

Primeiramente, ‘corpo dançante’ encerra em si a capacidade de atuação autônoma, enquanto indivíduo-sujeito de sua expressão: ele quer, ele faz, ele o é. E, ainda que este caminho tenha sido construído ao longo dos anos vividos, as memórias aqui apontadas, são frutos das lembranças que se fizeram corpo e que situavam um pensamento diferente do que hoje sustento.

A nossa percepção torna-se possível diante de estímulos intensos que acabam resultando em memória, como nos coloca Salles (2018), e assim, as memórias, os pensamentos e, as percepções estereotipadas e seus respectivos dismantelamentos, serão aqui apontados por uma escrita descritiva de meus trajetos, artístico e cultural, reportando-me à minha inserção na dança e, na manifestação capoeira, a partir da discussão decolonial, situando-me enquanto mulher preta, periférica, artista e pesquisadora em artes que sempre se alocou no trajeto Icoaraci-Belém/Belém-Icoaraci.

Este primeiro rumo de memórias e descaminhos trilhados delinearam a construção de corpo feminino afro-amazônico que reconhece um ‘olhar para si’ que emana ‘as mulheres em mim’ (o qual será tratado na subseção seguinte, no segundo rumo) fazendo-me compreender diferentes características apreendidas.

Assim, na dança, minhas memórias remontam ao tempo da infância quando dançava em diferentes situações, inclusive, nas brincadeiras de desfiles de passarelas com minhas primas na ‘casa velha’ no quintal da família; durante as brincadeiras solitárias dançando a partir da minha imaginação; dos momentos de ‘eleição das misses’ na Escola em Regime de Convênio Nossa Senhora de Fátima II, onde estudei da alfabetização à quarta série (hoje terceiro ano), em que eu era cogitada a representar a turma porque ‘gostava e sabia dançar’, enunciado que ouvia de professoras e colegas de turma, porém, minha mãe não aceitava por depender financeiramente de meu pai e não ter condições para confeccionar a roupa de apresentação já que seria irrisório o valor coletado com a ‘venda de bandeirinhas da miss’ (desenho com bandeirinhas que eram pintadas ao serem compradas a cinco ou dez cruzeiros, a cinco ou dez cruzeiros reais e, posteriormente, a dez ou vinte e cinco centavos de real³¹).

“E nem adianta pedir dinheiro pro teu pai que ele não tem!” era a frase que geralmente escutava de minha mãe e caía por terra minha possibilidade de qualquer participação. Minha mãe interrompeu os estudos durante o ensino médio para cuidar de mim, de meu irmão mais velho Anderson Barroso e da casa e, como não podia ‘fazer nada!’, visto sua dependência financeira se atrelar, conseqüentemente, a outras formas de dependência, não lhe era possível realizar qualquer outra atividade que não a de “dona de casa” sem realmente sê-lo.

Ao contestar as definições entre família e trabalho, Patricia Hill Collins (2019) em seus estudos sobre as mulheres afro-americanas nos coloca que as ditas famílias ‘normais’

³¹ O período de meu ensino fundamental perpassou os anos de 1992 a 1995 e, como a cada ano eu era cogitada a desfilar na escola, perpassei pelas mudanças da moeda nacional como: a moeda Cruzeiro, vigente de 16/03/1990 a 31/07/1993; a moeda Cruzeiro Real vigente de 01/08/1993 a 30/06/1994 e; a moeda - Unidade Real de Valor – URV vigente de 01/08/1993 a 30/06/1994 como medida preparatória para a moeda Real a qual está vigente desde o dia 01/07/1994. Ver em: <http://www.yahii.com.br/Moedas.html> . Acesso em 16/04/2022.

devem ter uma estrutura “[...] a saber, encabeçada por um pai que ganhe um salário adequado à família, uma esposa e mãe que fique em casa, e filhos. [...] a família tradicional seria unida por laços emocionais primários de amor e carinho” (p.102). Porém, tal estrutura completamente desconexa de nossa realidade, me preocupava profundamente por ser comum perceber minha mãe insatisfeita com o seu cotidiano, sem poder resolver financeiramente as intercorrências do dia a dia e, queixar-se de não ter tido a oportunidade de realizar seus sonhos de criança, sendo um deles, o de dançar, assim como eu no período da infância.

Diante destas frustrações, cresci ouvindo o conselho: “estuda pra tu ser alguém na vida e não ser igual a tua mãe”. Embora não compreendesse bem o que era “ser alguém na vida”, acreditava que dedicar-me aos estudos e à arte me proporcionaria uma estrutura profissional e financeira diferente de minha mãe, pois, entendia que o casamento em que se encontrava, sem poder estudar, sem apoio moral, afetivo e financeiro, não me interessava e nem me cabia.

Mas, eram assim que se comportavam todas as mães que eu conhecia. Tal fato projeta em mim a ideia da provável impossibilidade de eu casar e ter filhos, porém, sempre quis ter filhos, mas, como ser mãe e dar devida assistência pautada na vida corrida que tinha? Era preciso seguir um rumo diferente de minha mãe, e buscar alimentar e concretizar os sonhos.

Então, sempre que possível “lá estava eu dançando!”, em casa e nos quintais, visto que, ao período dos nove aos onze anos rondava os quintais das colegas da Passagem Santa Maria, na companhia de Sandra Cristina Silva, Daniela Ramalho, Micheli Oliveira, Manuella Lima. Dançava no período junino coreografias que envolviam músicas diversas³², músicas da conhecida Xuxa³³, Maria da Graça Xuxa Meneghel personalidade referência de apresentadora e cantora na década de 1990 em que, até os meninos da ‘rua’ dançavam como os ‘Paquitos’ e as meninas, como as ‘Paquitas’, famosos/as assistentes de palco de Xuxa. Ao período da quinta série, também dançava pelos quintais/áreas das casas das colegas da Escola Municipal de Educação Infantil e Ensino Fundamental Professora Maria Madalena Correa Raad, realizando coreografias de famosos grupos baianos da época, assim como também,

³² Uma música que dançávamos muito era a *Negrinha Linda* cantada pela Banda Warilou disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RL9KQ6ENOeM>.

³³ Em especial o ‘cd’ completo (antes eram discos de vinil) Xuxa 5 de 1990, em que primas/os e colegas executavam a coreografia realizada pelas Paquitas (as moças ajudantes de palco no programa de tv Xou da Xuxa) e, dentro deste trabalho, com a música “Lua de Cristal” que motivou meus sonhos por muitas vezes quando criança. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Teu9CVFLLHk&list=OLAK5uy_kwzGuwWJ69eHb8dsXooQVI88WCco4c3so&index=6.

realizávamos performances ao cantar as músicas do grupo Mamonas Assassinas³⁴. Dançar e cantar eram formas de conhecer aos demais e, deixar-se conhecer.

Estas memórias me reportam ao movimento dançante, à música e ao canto como práticas frequentemente conjuntas, ocorridas de forma espontânea e, de formas mais organizadas, quando marcávamos de dançar ou, de organizar alguma coreografia para apresentar na escola, sendo-me um marco de autonomia quando, na quinta série, aprendi a coreografia ‘mambo crioulo’³⁵ (como chamávamos) com minha prima Elma Carvalho e passei a liderar ensaios com colegas sendo estas, as mesmas com quais iniciei na turma de dança.

As músicas mais voltadas para o público infantil ou, de cantores e bandas do estado do Pará eram dançadas buscando superar desafios corporais ou, propondo interações entre as pessoas envolvidas, geralmente primas, primo e colegas da Passagem Santa Maria, sem relações expressamente sexistas e machistas, embora, com relação às paquitas e paquitos observássemos que estas/es eram loiras/os sendo completamente diferente de nossa realidade.

Na década de 1990 com o movimento *axé music*³⁶ e o *boom* das músicas coreografadas divulgadas nas rádios e nos programas de televisão nos levavam a cantar e dançar e, ainda que refletíssemos sobre, não tínhamos qualquer interesse (ou diria, sem a possibilidade) de contra-argumentar sobre o conteúdo das letras e da dança como exposição vil, objetal, sexual e, em geral, cantada por homens que falavam do negro e da mulher e/ou mulher negra de forma depreciativa. Eu, particularmente, dançava e cantava com colegas e familiares, mas, não me sentia à vontade para me expor em apresentações de tais coreografias.

Percorrer esses caminhos, lembrar e, muitas vezes, reviver tais memórias que envolvem afetos, sensações, concepções e experiências desses momentos me impulsiona a compreender o desencadeamento dos processos que consubstanciam esta escrita em dança, pois “como pensar e fazer arte sem vivê-la?” E porque não revivê-la?

³⁴ Famoso grupo musical brasileiro de rock composto por cinco integrantes: Dinho, Bento Hinoto, Júlio Rasec, Sérgio Reoli e Samuel Reoli, que despontou em sucesso a partir de Guarulhos em 1995 e, encerrou-se em 1996 após a morte de todos os seus integrantes após queda do avião que os transportava.

³⁵ A música cujo nome real é “Merengue Latino”, na versão que utilizamos está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BseGvqIF2wQ>.

³⁶ O movimento Axé Músic é um movimento de industrialização congregando vários gêneros musicais onde a cultura negra foi apropriada e adaptada para a produção de artistas e venda de discos divulgando uma dita cultura brasileira que não se trata de nossa real cultura. Discussão realizada a partir da Casa de Tapera, uma escola de samba de roda da qual faço parte desde março de 2021 para aprofundar meus estudos sobre as manifestações de origem afro e que estabelecem íntima relação com a capoeira e com a dança. Ver “podcast #45-samba de roda com café - O movimento do axé music e a influência do samba” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MyuLJNcpwf8&t=6s>. E, interessante ver também o documentário “axé, canto do povo de um lugar” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=R-R0kxihReg&t=14s> que aborda a visão a partir das grandes gravadoras e dos grandes artistas veiculados pela mídia e não, os reais produtores da cultura matriz samba reggae.

Diante desta reflexão, percebo que àquele momento, nos era inconcebível reconhecer a nossa condição, ainda mais por sermos crianças e jovens adolescentes, enquanto partícipes da exotização do corpo negro, do corpo feminino e do divertimento vil vendido pela mídia rádio-televisiva, nos comportando, no entanto, como *condenados* conforme o que expõe Costa, Torres, Grosfoguel (2019, p. 41) em que “as mentes também são dominadas por formas de pensamento que promovem a colonização e a autocolonização” e assim, nós, enquanto ‘sujeitos’ consumidores de um mercado que negligencia o saber e a cultura negra e a mulher, assumimos um lugar acrítico que endossa a vulgarização de nossos saberes e corpos.

Com relação às memórias mais longínquas do que as expostas acima, identifico que as concepções de belo, de beleza e de dança eram marcadamente eurocêntricas³⁷ em minha infância devido à conjuntura do projeto social racista no qual me encontrava e, por viver uma condição socioeconômica e cultural que me impossibilitava de conhecer o saber em “dança”. Assim, reporto-me à experiência vivida aos seis anos de idade em que, passava as horas assistindo aos desenhos animados na televisão e, ao ver bailarinas clássicas de sapatilhas de pontas e tutus que se apresentavam, me agarrei aos punhos da rede de dormir e pus-me nas pontas dos pés sendo um ato memorável de habilidade em mim.

O fato de ficar nas pontas dos pés tornou-se um ato recorrente, inclusive, sem o uso de qualquer apoio, embora eu não refletisse sobre os consequentes prejuízos anatomofisiológicos, era um ato fantástico para mim que me dava à sensação de um poder incomum, passando a compor minhas brincadeiras sendo-me uma memória intensamente vívida, pois, conforme Gaston Bachelard (1993), o valor da memória é o que a torna existente. Foi justamente esta brincadeira que alimentou o sonho em ser bailarina clássica durante muitos anos, visto acreditar que, para ser uma bailarina era preciso praticar o ballet clássico, já que era o que observava nas matérias na televisão e nas falas de minha mãe.

O ideal em ser bailarina clássica também se situava como um sonho inalcançável visto o ballet ser uma prática financeiramente inacessível para a minha família visto não haver projetos sociais, os quais foram ser conhecidos nos anos finais da década de 1990 e, também, por conta de minha frágil saúde que limitava o usufruto do meu Ser criança e, que consumiam o salário de meu pai com a compra de vários remédios de farmácia e, o tempo de minha mãe com a sua dedicação nas administrações de remédios, chás e banhos de ervas.

³⁷ Tal palavra refere-se aos valores, estéticos, morais, políticos, sociais pautados em modelos regidos pelos sistemas econômicos de poder, que ditam todos os tipos de normas que sufocam, oprimem e depreciam a cultura e valores das ditas ‘minorias políticas’ como pobres, negros, indígenas, lgbs, etc, vestindo-se de modelo-padrão europeu que em nada tem haver com nossa realidade, sublinhando a popular frase “o que é bom vem lá de fora!”, sem de fato sê-lo.

Somando-se a isso as várias madrugadas na fila de espera para atendimentos de consulta na ‘clínica do Tourinho’ como comumente era chamada a Clínica Santo Antônio devido ao atendimento de um excelente médico com este nome e, no posto Abelardo Santos³⁸ que perduraram até os meus nove anos, endossavam o receio de minha mãe em deixar-me praticar qualquer atividade que pudesse me cansar e fazer-me recair em crise.

Além de negra, embora, tenha crescido ouvindo afirmarem que eu era ‘morena’, ‘moreninha clara’, ‘bem clarinha’ – um racismo no subconsciente das pessoas por associarem o ‘ser negra’ com a conotação de hostilidade, de ofensa, de ‘coisa ruim’ e, por ser da periferia, distrito de Icoaraci, visto que, em geral, as atividades voltadas para o ensino de artes e afins serem realizadas no ‘centro’ (como cresci ouvindo dizer em referência à capital Belém, havendo ainda a fala ‘lá no centro de Belém’ referindo-se ao comércio onde se localiza a Rua João Alfredo), estava à margem, local este que “onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (Kilomba, 2018, p. 69) e, observando as condições nas quais me encontrava, trilhei caminhos de busca das possibilidades para resistir dançando diante de minha impossibilidade econômica dirigir-me ao “centro”.

“Logo, definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência da norma colonizadora” conforme Djamila Ribeiro (2019, p. 44), pois, com o decorrer dos anos, reconhecer-me como mulher negra, situada num lócus periférico, me revelou que:

Raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experienciar opressões. [...] Sendo eu mulher e negra, essas opressões me colocam em um lugar de vulnerabilidade. Portanto, é preciso combatê-las de forma indissociável (Ribeiro, 2019, p. 71).

Tais opressões estruturais me distanciavam das possibilidades de vivência em arte elitizada (balé, ópera, orquestra, etc), o que me impulsionou a buscar aproveitar toda e qualquer oportunidade de viver a arte da dança e galgar um caminho de vastas experiências que me oportunizaram a construção de um corpo dançante e seguir alimentando o sonho de profissionalizar-me enquanto uma artista, no sentido de seguir um caminho de compromisso técnico, estético e de estudos frequentes, dentro de nossa realidade paraense.

³⁸ Durante a minha infância a Clínica Santo Antônio, localizada na Travessa Pimenta Bueno, nº 116, no Bairro Cruzeiro em Icoaraci e, o hoje, ‘Hospital Abelardo Santos’ eram locais em que frequentemente minha mãe me levava para ser consultada. A esse tempo, o hospital era um posto de saúde (térreo) que atendia toda a comunidade circunvizinha e seus arredores e que, com o tempo tornou-se o Hospital Regional Dr. Abelardo Santos localizado na Avenida Augusto Montenegro Km 13, S/N Agulha - Campina de Icoaraci, Belém - PA, 66811-000.

Diante disso, em agosto de 1998 iniciei efetivamente o estudo teórico-prático em dança pelo Projeto Polo Esportivo da Secretaria Estadual de Educação - SEDUC na Academia Aerodança, na turma de *jazz* que abarcava vivências com técnicas como as de dança clássica, dança moderna, especificamente técnicas de Martha Graham, Lester Rorton e, moderjazz, cabendo inclusive, elementos de danças populares em diversas apresentações conforme o evento, local e data. Assim, a dança moderna se efetivou em minha vida, abrangendo diversos temas e técnicas seguindo a estrutura imitativa, em que nós tínhamos que aprender, memorizar, refinar os movimentos (após a ‘limpeza’ coreográfica) para poder apresentar-se, sendo a primeira estratégia de minha manutenção nas artes³⁹, o ensacamento de água filtrada e venda como pedras de gelo para sustentar o pagamento da contribuição mensal de cinco reais.

Ao vasculhar os registros desses primeiros anos, encontrei, dentre outras, a minha terceira carteirinha e os comprovantes de pagamento (ver Imagem 4) que me ativaram as memórias dos anos de 1998 a 2001, quando neste último ano, devido às demandas estudantis do ensino médio, passei a viver conflitos diante dos meus sonhos e de minha realidade. Tais registros são memórias simbólicas de meu autocompromisso que possibilitou e efetivou a Dançadeira em minha vida, a partir de concepções completamente diferentes das que hoje sustento.

Imagem 4 - Memórias do autocompromisso nos passos rumo à Dançadeira.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ SEDUC - POLO ESPORTIVO	
Polo Nº	29 / Aerodança
Modalidade	Jazz Turma: B
Nível	1 2 3
Nome	Andreza Barroso da Silva
Nascimento	14 / 03 / 85
Coordenador	
Contribuição Mensal	R\$ 3,00
LOCAL E DATA	Icoaraci 21-09-00
ASSINATURA	

Fonte: Arquivo da autora.

Com o tempo, as aulas passaram a ser na Academia Aerodança localizada na Rua 15 de Agosto (vulgo “Quarta Rua” de Icoaraci) e, em seguida, migraram para a sala de rítmica do

³⁹ Ver o vídeo “HISTÓRIA DE MULHER - Parte V - Estratégias de manutenção | por Andreza Barroso” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGcCOUKIYvM&t=79s>.

Ginásio da Universidade Estadual do Pará - UEPA⁴⁰. Foi a partir desse momento que o percurso Icoaraci-Belém/Belém-Icoaraci se estabeleceu em minha vida devido ao trânsito das apresentações em teatros e escolas, empresas e shoppings de Belém e, também, em outros municípios devido às participações em eventos de dança, agigantando assim, meus trajetos.

Neste período, o Colégio Estadual Avertano Rocha – CEAR, também foi palco para minhas participações em apresentações de dança, tanto junto às atividades com a turma, como com o grupo organizado na escola pelo professor Eduardo Pereira, responsável pelo famoso grupo folclórico Balé Folclórico da Amazônia - BFAM⁴¹, quanto nos intervalos das aulas ou horários vagos no primeiro ano do ensino médio, em que divertia os colegas, moças e rapazes com minhas “caras e bocas” mostrando as coreografias que ensaiava naquele momento.

Diante de meus horários apertados, muitas vezes tentei ser liberada das aulas de Educação Física para que não prejudicasse os horários das aulas de dança, mas, sem êxito, ia para as aulas de Educação Física, das quais, inclusive, sempre gostei de participar das atividades propostas junto e entre as/os colegas de turma e, de encontrar colegas de outras turmas, além de estabelecer relações ali.

Paralelamente, meus caminhos criavam rizomas dentro do distrito de Icoaraci com a prática da capoeira. Minhas primeiras memórias vívidas levam-me aos nove anos de idade, quando ainda via a capoeira como uma prática encantadora e inacessível ao meu corpo e às minhas habilidades, visto ser franzina e, ainda, uma menina. É óbvio que, mesmo sem esta compreensão, o meu entendimento estava calcado numa perspectiva machista.

As rodas de capoeira na conhecida Praça Matriz, de nome Praça Pio X, hoje ainda são uma cultura local no dia do círio de Nossa Senhora das Graças e, endossavam a certeza que eu tinha de reviver a energia do axé em mim, minutos antes da chegada da imagem peregrina e, embora não recorde de ter visto mulheres, mas sim, somente homens másculos, ágeis, suados e descamisados demonstrando muita destreza e astúcia nas pernadas soltas e saltos eminentes de uma condição de luta, que faziam as minhas sensações oscilarem entre a alegria e susto diante daquele ‘balé’, naquele local de referência da capoeiragem icoaraciense e do estado.

Embora, ambicionasse por este momento a cada ano, nunca cogitei a real possibilidade de praticar a capoeira, pois, acreditava ser algo distante de minha realidade, pois, minha mãe sempre se reportava à capoeira como uma prática de homens, em especial, maranhenses e

⁴⁰ Veja sobre esse percurso em minha vida no vídeo postado no Youtube “HISTÓRIA DE MULHER - Parte I - Dança e Capoeira | por Andreza Barroso” disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7CZ_7uGs5E0&t=189s.

⁴¹ Embora o grupo se denomine folclórico observo que o mesmo assume uma proposta parafolclórica por assumir técnicas de dança calcadas em métodos europeus. O grupo foi fundado em setembro de 1990 no distrito de Icoaraci divulgando as manifestações da cultura e do folclore amazônico pelo Brasil e pelo mundo.

rastafáris, com seus cabelos movimentando-se de acordo com o movimento habilidoso e negaceiro de seus corpos, visto serem memórias de sua terra natal, o estado do Maranhão. E, foi a partir da minha primeira real oportunidade de sair com colegas de “rua” em que uma colega, Kate Anne da Mata, me disse que seus dois primos praticavam (Anderson Jarede e o Jarede Júnior – este último vulgo Cabeção) e, que tinha um colega que era ‘um gato’ (muito bonito) e muito bom de capoeira, foi-me que surgiu a real vontade de praticar tal arte.

Este momento me proporcionou uma incrível sensação de liberdade e de autonomia, já que, estaria sem a presença de minha mãe e, sendo a mais nova, estaria com um grupo de colegas adolescentes e adultos que não eram meus familiares e, foi neste dia, durante o showmício da candidata Regina Barata na Sede Juvensar, na Quinta Rua, no dia 23 de agosto, que conheci o meu atual mestre de capoeira.

À época, Mauro Celso era monitor integrante da Associação Rei de Capoeira – ARC e, após dois encontros casuais na Praça da Matriz, prometi-lhe que iniciaria no início do ano e assim, no dia 26 de janeiro de 1999, assisti a um treino no Barracão da Cohab e, na quinta feira, dia 28, iniciei efetivamente na prática acompanhando-o desde então, treinando pela manhã, tarde, noite e, às vezes, de madrugada quando de minha participação em competições visto que, em alguns momentos, faltava-me tempo para treinar junto aos colegas.

Ao longo de minha formação na capoeira, vários espaços foram habitados em diferentes trajetos percorridos no distrito de Icoaraci, contribuindo para o meu conhecimento do território e familiarização com estes espaços. Rememoro que inicialmente, os treinos ocorriam no Barracão Divino Espírito Santo no conjunto da Cohab, o qual hoje, é a Quadra da Paróquia de Nossa Senhora de Fátima e, a esse momento ainda éramos integrantes do polo da Associação Rei de Capoeira - ARC; em seguida, ocupamos a Escola Poranga Jucá e nos anos de 2000 fundamos a Associação de Capoeira Menino é Bom – ASCAMB, efetivamente em 19 de abril de 2000 sendo que, posteriormente, retornamos ao Barracão Divino Espírito Santo.

Estes trajetos em meus primeiros anos foram determinantes para gerar memórias vívidas das primeiras aprendizagens de movimentos, de cantigas e minhas primeiras investidas de canto na ‘roda de capoeira’ ainda menina junto às amizades realizadas com colegas de treino da tarde com meu professor que era monitor e, colegas com os quais treinava quando ficava para os treinos noturnos orientados pelo mestre Nazareno. Estes primeiros anos demarcaram, mudanças significativas em nossos comportamentos e trajetos.

Durante o estudo na Escola Maria Madalena Corrêa Raad, próxima à minha casa, os treinos ocorriam na Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Nossa Senhora de Fátima II, localizada ao lado da Paróquia – neste período ainda era igreja – Nossa senhora de

Fátima, escola essa que já se encontrava modificada em relação à quando eu estudava nela, mas, ainda assim, sentia-me pertencente.

Neste momento, ocupei mais três espaços por meio da vivência com os treinos construindo trajetórias, laços, afetos... O primeiro deles trata-se do Centro Comunitário da Baixada Fluminense, que era uma construção em madeira, de dois andares, localizada literalmente na baixada da Passagem Frederico Hosana, a qual foi o único local que nos causou a sensação de vertigem e insegurança devido à trepidação da estrutura, onde realizamos, por muitas vezes, atividades de leitura e discussão em grupo, seguida de exposição nos ajudando na construção de uma postura de defesa da capoeira, nutrindo a autonomia, sendo um local onde ficamos por pouco tempo.

O segundo espaço trata-se da escolinha de educação infantil, cujo nome não me recordo, onde hoje se localiza um bar conhecido como ‘Bar do Maradona’, onde ficamos por largo tempo nos reservando aprendizagens corporais preciosas devido à utilização de um minúsculo espaço em que revezávamos de duas em duas pessoas por vez, para o trabalho de pernadas em dupla, e ficávamos colados às paredes para a continuidade do treino com a participação dos demais, o que me tornou adaptável à prática corporal em qualquer lugar e percebo que este também é o discurso de colegas que viveram tais momentos.

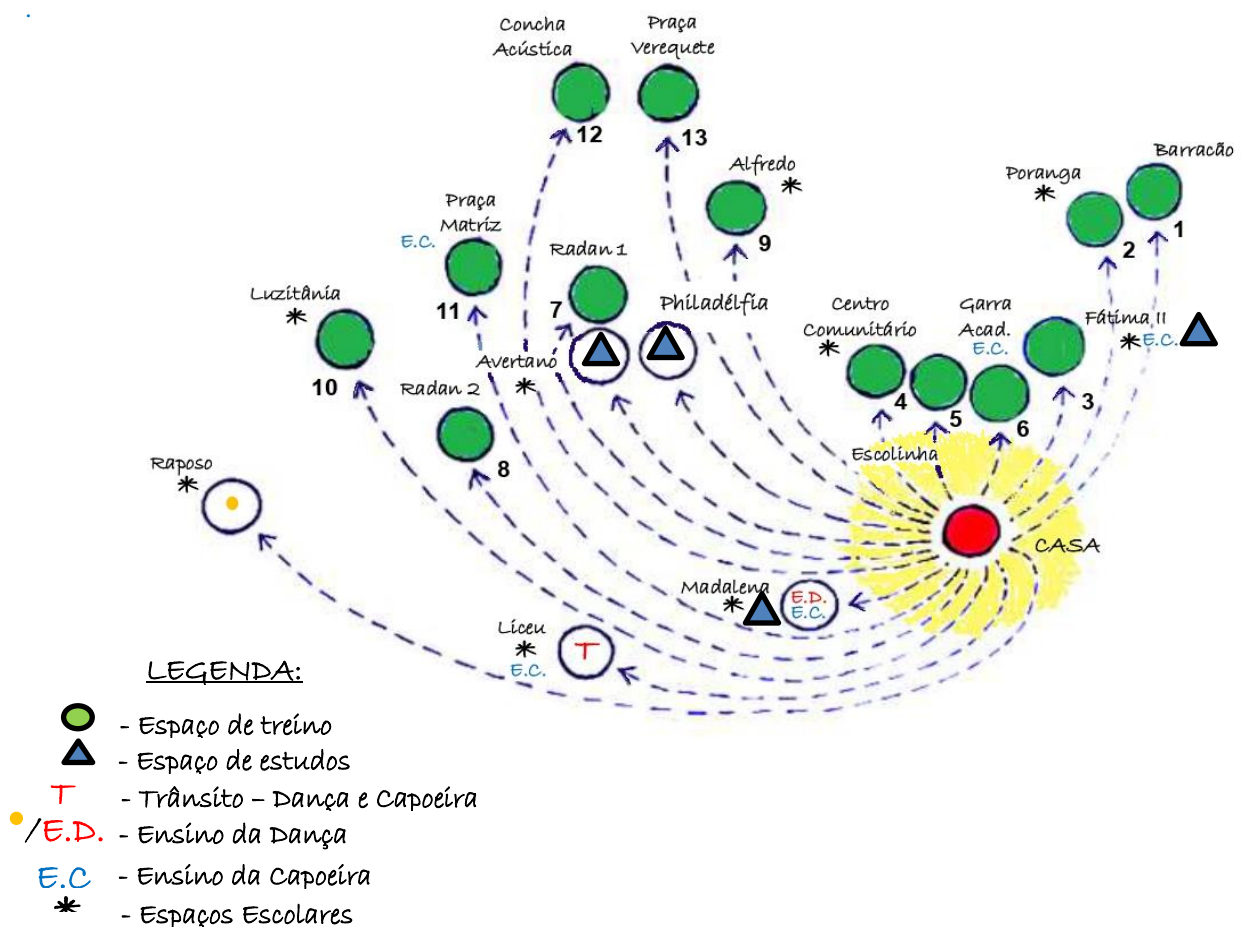
Ao sairmos da escolinha devido a uma reforma, fomos para o seu lado direito, para o terceiro espaço denominado Garra Academia, onde construímos uma história de muitos anos, tornando-se inclusive, um local de referência da capoeira em Icoaraci. As memórias deste espaço assinalam um período em que o trabalho se desenvolveu fortemente com crianças e adolescentes sendo o meu lócus de acolhimento após o trajeto extenuante ao sair da aula na universidade; assinalam também, os meus dois períodos gestacionais que estabelecem marcos comportamentais e de situações de vida que definiram o corpo dançante que me tornei, ocorrendo a nossa saída desta academia por volta dos anos de 2013/2014.

No período de meu primeiro ano do ensino médio, quando estudava no Colégio Avertano Rocha – CEAR, hoje Escola de Ensino Fundamental e Médio Avertano Rocha, os treinos ocorriam na Academia Radan, localizada na Rua Quinze de Agosto de frente para o Salão Paroquial da Igreja da Matriz, sendo que, quando estava no terceiro ano do ensino médio, a academia foi transferida para a Travessa Souza Franco, entre a Rua Padre Júlio Maria e Rua Quinze de Agosto, há poucos metros dali. Essa transferência não me demandou grande esforço para o estabelecimento de uma nova dinâmica comportamental devido à proximidade com os trajetos cotidianamente estabelecidos entre a escola, o curso pré-vestibular Curso Filadélfia, que ficava ao seu lado e, lócus final, a Academia Radan.

Após a saída do trabalho da associação da Garra Academia, passamos a ocupar espaços públicos ao ar livre e, ainda habitamos a Escola Municipal de Ensino Fundamental Professor Alfredo Chaves, localizada na Rua Dois de Dezembro (vulgo Sétima Rua) em períodos diferentes, tanto quando estávamos filiados à FEPAC, quanto, após a nossa desfiliação; a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Feliz Lusitânia; o espaço ao ar livre da Praça da Matriz; a Concha Acústica da Orla da Praia do Cruzeiro, a qual ficou interditada antes e durante todo o período pandêmico devido à erosão da orla e; em 2020, ocupamos a Praça do Residencial Verequete após a flexibilização do governo diante da Covid-19, contando com até quatro integrantes com máscaras, higienização e afastamento.

Ao percorrer os trajetos a esses espaços habitados pude ampliar minha territorialidade neste distrito e criar relações de afeto por meio do trânsito enredado e da proximidade entre os diversos espaços, sendo estes, em sua maioria, espaços escolares. Na Figura 01, aponto uma representação simbólica pautada na real localização de tais espaços em relação à minha casa em Icoaraci.

Figura 1 - Espaços e trajetos de afetos na construção do corpo dançante.



Fonte: Elaboração própria, em 20 de agosto de 2022.

São diferentes espaços de estudos, de treino de capoeira (em que os números de 1 a 13 apontam a ordem de habitação dos mesmos ao longo do tempo), de transito com a dança e com a capoeira e, com a minha atuação com o ensino da dança ou, com o ensino da capoeira, os quais construíram memórias de significativas aprendizagens e de adaptabilidade do corpo dançante devido às características específicas de cada espaço (tamanho, piso, ventilação, entre outros).

Estes trajetos reforçaram as relações de conhecimento e pertencimento a este território, sendo que, ainda que eu tenha vivido diferentes experiências e retornos a espaços que não foram citados anteriormente como locais de experiências com a dança, como a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Professor Jorge Lopes Raposo onde ministrei aulas de dança ao tempo em que seu prédio era do antigo Colégio Nicolau da Costa, localizada na Travessa Berredos, do outro lado de onde hoje se localiza e; a Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso, localizada na Travessa Dos Andradas, onde me apresentei dançando quando ainda era adolescente integrando o grupo da professora Leila Velasco sendo também, uma escola de fortes relações com a capoeira no bairro do Paracuri.

Ainda nas memórias com a dança, aportei-me nestes trajetos até ao período do ensino médio, por volta de 2001 e, com relação à capoeira, com a prática em grupo apontei espaços e trajetos percorridos até o ano de 2020, pois meu mestre passou a manter a maior parte do seu tempo no distrito de Outeiro, Ilha de Caratateua, diante do nascimento de sua filha Alana Passinho, e tal fato, deflagrou em treinos na Praia Grande e na Praia da Brasília, seguindo para os treinos no quintal de sua atual casa, um pequeno sítio, lugar de muitas árvores, terra preta úmida que nos reporta ao tempo dos primeiros anos de prática da capoeira no quintal de sua casa na Campina de Icoaraci, da casa de colegas, na praia do Cruzeiro, além de minhas memórias de quintais percorridos na infância, o que nos enlaça num afeto familiar e ancestral.

Ao voltar no tempo, lembro que essa relação dúbia em minha vida com a prática da dança com a professora Leila Velasco e, com a capoeira, com meu professor (hoje mestre de capoeira) Mauro Celso, gerava alguns conflitos, vez por outra, por eu não poder participar de alguma apresentação de capoeira devido apresentações de dança ou, por não poder participar de alguma apresentação na dança por ter que participar de alguma competição de capoeira, o que acontecia com menor frequência já que as competições eram momentos pontuais, porém, por mais que eu sofresse com a minha ausência numa ou noutra, buscava aceitar tal condição.

Importante destacar que, treinar capoeira ou ensaiar coreografias em casa sempre foi um hábito para mim. E, desde 2015, que me detive a construir meu próprio espaço em cima da casa onde me criei e, ainda recordo com nitidez, quando na área da frente da casa, eu

sentada no colo de meu companheiro Fábio Vasconcelos, olhei para o teto da casa e disse: “Já sei! Tive uma ideia. Vou fazer a minhas duas salas em cima da casa!”, uma sala de dança e, a outra, de capoeira e então, passei a despender energias para esta concretização que continua a se encaminhar nos dias atuais, espaço sobre o qual farei breves apontamentos na seção 3.

Para além desses trajetos de acontecimentos das aulas/treinos junto aos integrantes da ASCAMB, há os trajetos constituídos pelas participações em rodas e eventos realizados por outras entidades de capoeira em diferentes bairros deste Distrito ocorridas em espaços como: Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso; Escola Municipal de Ensino Fundamental Ogilvanise Moreira de Moura; Escola Estadual Odete Marvão, Escola Municipal Avertano Rocha e Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Avertano Rocha.

Também constam nestes trajetos a Escola de Estadual de Ensino Fundamental e Médio Coronel Sarmiento, a Escola Madre Celeste, a Escola Municipal de Ensino Fundamental Professora Maria Madalena Correa Raad, a Escola Municipal Castanheiras, a Escola Paracuri II, a Escola Estadual Izabel dos Santos Dias, a Escola Estadual de Ensino Fundamental Cruzeiro do Sul e, a Escola Serra Freire. Espaços públicos habitados pela prática da capoeira por extensos períodos dos quais me aproximei, conheci e me envolvi em diferentes relações.

Diante deste trajeto cronológico, geográfico e de territorialidade construído a partir das memórias da prática da capoeira em suas diversas circunstâncias, observo que ao longo dessa caminhada pelas escolas que, as ações de inserção crítica do conhecimento da capoeira enquanto pertencente e antirracista no processo de ensino-aprendizagem ainda são incipientes e que a potencial contribuição enquanto fazedora desta arte, juntamente ao mestre, aos integrantes da ASCAMB e demais parcerias, faz-se ignorada. Porém, ressalto que “a localização é importante para o conhecimento” (Ribeiro, 2019, p. 28), observando que as experiências construídas nestes trajetos mediante ao trânsito entre essas localizações distintas, reforça em mim o meu ponto de partida e de retorno localizando-me na Travessa Berredos, no Distrito de Icoaraci, Belém, Pará: na Amazônia!

Embora o fato de estar nesses espaços seja em si uma atitude decolonial por colocar em prática os valores rituais que engendram a roda de capoeira ou, por estabelecer organizações políticas e sociais de cidadãos comuns perante aos preconceitos da sociedade, faz-se importante ressaltar que, conforme Costa, Torres e Grosfoguel (2019, p. 50) a decolonialidade é “um projeto a ser feito” em coletividade e, em geral, as diretorias, o corpo docente, equipe de apoio em que tive contato têm dificuldade de reconhecer que, os momentos concedidos a atuação da capoeira ainda se fazem em moldes alegóricos, em meros

momentos de suposta exaltação à negritude sem, de fato, uma preocupação de contextualização com a nossa realidade social.

Em relação à construção de corpo culturalmente dançante que pisoteia buscando desatar as armadilhas que são impostas pela estrutura social à nossa autonegação enquanto construtores de nossa realidade engajada e politizada com o fazer libertador e ancestral da capoeira, transitar por esses espaços e defrontar com diferentes questões reservou subsídios para que minha expressão artística e cultural, de diversas formas, (falada, cantada, tocada, jogada, dançada, escrita, enfim), chegasse até aqui.

Assim, o corpo dançante, e quando trato aqui o termo dançante refiro-me à sua expressão balouçante tanto no contexto de dança enquanto gênero, quanto no contexto da capoeira, carrega consigo vários espaços de enfrentamento, onde o corpo feminino, o corpo negro e seus/suas ancestrais são responsabilidades intransferíveis ao seu ser diante de nossa sociedade e, com isso, sua dança também o é.

Nesse íterim, conforme apontado por Amador de Deus (2019) o processo de resistência da negritude, muito antes das organizações em levantes e batalhas, se deu a partir do uso do corpo e da cultura por meio de ações individuais de resistência e, diante disso, “o corpo não está apenas lançado no espaço contextual, ele interage, influenciando contexto e sendo por ele influenciado. É dessa forma que ele se constitui enquanto corpo” (Amador de Deus, 2019, p.125).

Na ambivalência entre ser individual e social, o corpo acaba por se fazer resistência em suas ações nos diferentes espaços visitados, pois, a sua individualidade detém o poder de estabelecer trocas dinâmicas para a construção de atitudes e pensamentos que possam convergir para uma possível assunção decolonial.

Retornando às memórias dos caminhos percorridos, ao período do curso pré-vestibular em que muitas pessoas abdicam das atividades práticas em prol da realização de estudos e exames, sendo assim, uma herança do pensamento colonial, calcado no racismo que deslegitima o saber oral e corporal, as atividades com a dança e com a capoeira continuavam em minha vida devido eu compreender que este fato congregava parte de meus estudos, os quais que me engajariam na profissão futura. E, hoje, sou convicta que foi a escolha certa.

Com esse pensamento empenhei-me em manter-me na dança, em que as atividades ocorriam representando ora o Grupo Coreográfico do Colégio Sophos e, ora o Grupo Poliesportivo da UEPA. Eu integrava tais grupos direcionados pela professora Leila Velasco, sendo o primeiro localizado na Avenida Governador José Malcher, entre Avenida Generalíssimo Deodoro e Travessa 14 de Março e, o segundo, no Ginásio de Educação Física

na Avenida João Paulo II, antiga Avenida 1º de Dezembro. Uma saga! Despendia um esforço biológico absurdo atendo-me aos sonhos e metas para não definhar e efetivar o que ouvia, sendo que nunca ousei pensar: “precisa deixar de fazer essas coisas pra poder estudar”.

Isto não é uma escolha, é uma condição sociocultural imposta pela estrutura capitalista e racista que fatalmente encarcera as pessoas em concepções separatistas alocando as manifestações práticas, as quais são dotadas de sentidos e significados, como desprovidas de conhecimento, e este, sendo o resultado dos estudos, acaba por ser o gerador de proventos, sem relação direta com o prazer e a expressão.

Na capoeira, embora fosse necessário faltar semanalmente aos treinos por serem à noite no horário do curso pré-vestibular (restando-me os dos finais de semana, quando não havia apresentações de dança), por algumas vezes, fugi das primeiras aulas para ir ao treino que, a esse momento, ocorria na Academia Radan, há apenas duas quadras de distância dali.

Este período foi muito conflituoso e cansativo, visto que frequentemente era julgada com comentários maldosos como “como essa menina vai passar no vestibular se ela vive na capoeira, no meio dos machos?!”, mas, minhas fugas eram injeções de ânimo, de distensionamento e, de acolhimento por meus colegas e, em especial, por meu atual mestre.

Diante dos diversos julgamentos, do sentimento de autocobrança e por temer a possibilidade de ter que tentar novamente o ingresso na universidade caso não o conseguisse naquele ano, eu mergulhava horas sem fim no estudo dos textos espalhados pelo chão de meu quarto como se fosse um “mar”, meu ‘mar de textos’ e, estudando após o retorno do curso, me habituei a dormir apenas uma hora por dia, afetando drasticamente a minha memória recente.

Tais cobranças, juntamente com os estresses vividos na sala de dança na UEPA com minhas colegas mediante as discussões, os meus esquecimentos de coreografias, a fome, a dificuldade de conseguir com que o ônibus parasse na parada e, quando um parava, a dificuldade de entrar por estar lotado, as dificuldades do trajeto, trânsito intenso, buracos na via, calor... Tudo me fazia acreditar que eu precisava conseguir a aprovação por ser o meu primeiro passo para a tentativa de mudança de minha realidade.

Consegui a aprovação no curso de Educação Física da Universidade Federal do Pará – UFPA no Campus de Castanhal e, este foi o dia mais feliz de minha vida até ali. Mas, não foi um processo simples conseguir o diploma do ensino médio, pois, nem a secretaria e nem a direção da escola Avertano Rocha foram eficientes na entrega deste documento e, reviver a lembrança da sensação de impotência e desespero ao sair da secretaria do Campus de Castanhal após escutar “se você não trouxer o seu documento você vai perder a sua vaga” fez-me observar que havia uma hipocrisia com relação à visão social direcionada à escola em que

estudava, pois àquele momento, ninguém demonstrou empatia, responsabilidade ética-profissional diante de minhas inúmeras idas, sendo a última delas acompanhada de minha mãe que forjou ríspida conversa com o diretor.

Já no curso, a vida seguia com grandes atropelos devido ao gasto com passagens, com xerox de materiais, com realização de trabalhos exigia despesas que não eram possíveis de ser arcadas somente pelo meu pai e, manter-me a participar das aulas de dança, das apresentações e espetáculos e participações na capoeira me exigiram realizar estratégias econômicas tais como: passar rifas, vender gelo (medida acatada desde a quarta série), chopp (suco ensacado e congelado) e “Cremosinho” (iogurte ensacado industrializado), além de, economizar de um ano para o outro ciente das despesas que seriam realizadas. Ou seja, fui empreendendo!

No segundo ano do curso superior engravidei de meu primeiro filho e isso me fez refletir sobre as possibilidades de reconfiguração de minha vida afastando-me da carreira profissional e, conseqüentemente, das artes, e assim, ao longo do curso de Educação Física, me afastei dos grupos direcionados pela professora Leila Velasco, mas, continuei atuante, sempre que possível, com a dança e com a capoeira, inclusive nas atividades acadêmicas.

De 2006 a 2009 minha atuação como professora de dança das idosas atendidas na Casa do Pão na Igreja dos Capuchinhos, me rendeu grandes oportunidades de aprendizagens sobre o trabalho com a terceira idade e de autorrealização quando eu mesma apresentava coreografias que elaborava e, por estar grávida, esforcei-me para superar preconceitos da sociedade e da família visto que, para alguns colegas de curso, a gravidez foi uma notícia associada ao sentimento de tristeza por ser uma fase determinante em minha vida profissional e, por acreditarem que tal fato impediria o meu prosseguimento, porém, formei-me.

Em 2008 quando ingressei na ETDUFPA pela pesquisa de movimento e de laboratórios diversos em dança contemporânea fui descobrindo e construindo possibilidades de envolver a capoeira, sua movimentação, gestualidades, declamações de poemas e poesias de minha autoria (como a poesia abaixo escrita em setembro de 2023), rituais em minhas proposições coreográficas, além de também, estimular o contato com meus pares de turma.

*A cada passo, passo dado.
Com mais um passo eu segui.
Segui no passo fazendo ‘passos’⁴²
‘Passos’ dançados eu vivi.*

⁴² Ao mergulhar na pesquisa de movimento e laboratórios em dança contemporânea abdiquei de usar a denominação ‘passos’ dada aos movimentos utilizados em dança dançados para então, usar somente “movimento”. A poesia faz um trocadilho com o nome ‘passos’ referente a movimentos e passo referente ao ato de caminhar.

Neste momento, já imersa na Companhia Moderna de Dança percebi a congruência das suas atividades com as atividades desenvolvidas no curso, sublinhando a pesquisa de movimento corporal, a utilização de nossas experiências para além das técnicas em dança, especialmente, de outras práticas de nosso dia a dia, o que me fazia pontuar ainda mais a capoeira em minhas criações. Meu corpo emanava a capoeira.

Aqui cito o primeiro trabalho coreográfico realizado de forma independente tendo como mote a capoeira denominado Revira (&) Volta com a parceria do bailarino intérprete-criador nesta Companhia Wanderlon Cruz, apresentado durante o Repertório Paralelo Ano 1 (2009)⁴³. O Repertório Paralelo foi um evento realizado pela Companhia Moderna de Dança e Grupo de Dança Moderna em Cena, grupo este dirigido por integrantes da Companhia, em que os integrantes intérpretes-criadores apresentavam produções em solos, duos, trios, quartetos que pontuavam questões diversas, incentivando assim, a interação entre os integrantes destes coletivos, a direção artística e a produção independente.

Também cito o primeiro espetáculo da Companhia denominado UM (2014) em que as pesquisas voltadas para manifestações de matriz afro, inclusive a capoeira, foram determinantes para a sua construção em que são trazidos à cena os elementos água, fogo, ar e, a terra (com a utilização do barro), espetáculo com a qual teço relações íntimas devido à capoeira, diferentemente, em minha percepção, dos demais integrantes até ali⁴⁴, pois viver e contemplar a cena entre momentos de êxtases e calma sob a luz da poronga enxergando a poeira sob a pele me reportava à uma condição de familiaridade com tal contexto como revela a Imagem 5 (na página seguinte).

Um fato muito importante a ser considerado, trata de, que a partir do momento em que passei a fazer parte da Companhia Moderna de Dança também me aproximei do carnaval e das tradições da cultura afro-brasileiras por meio da dança. Tal fato aconteceu, especialmente, por minha participação no cortejo sagrado-profano Auto do Círio⁴⁵ compondo a comissão de

⁴³ Veja a imagem do trabalho Revira (&) Volta em minha dissertação “DANÇAEIRA: a capoeira como procedimento para a criação de um processo criativo em Dança Contemporânea”, p. 111, disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7744>.

⁴⁴ Sobre a relação de contribuição cênica da Dançadeira para os intérpretes-criadores, especialmente, em duas cenas do espetáculo “Batalhas e Conflitos” e “Dezoito oitos” em que a percepção do corpo na capoeira se fazia mais proeminente no espetáculo. Ver o artigo “Elementos da Dançadeira: contribuição cênica para o espetáculo UM da CMD”, p. 23, *In*: MENDES, Ana Flávia; SAPUCAHY, Gláucio. Ensaio de uma Companhia (Pós) Moderna de Dança, SP, Escrituras Editora, 2018 (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 6).

⁴⁵ Auto do Círio é um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará que ocorre tradicionalmente na sexta-feira que antecede as comemorações do Círio de Nossa Senhora de Nazaré realizadas no segundo domingo de outubro. Trata-se de um cortejo sagrado-profano que envolve artistas do Pará de e outros estados que homenageia à Nossa Senhora de Nazaré num ato de amor, devoção, arte, cultura e fé pautando questões econômicas, sociais, políticas, ambientais e culturais da Amazônia percorrendo as ruas do bairro da Cidade Velha

frente junto à Companhia imergindo em manifestações afro como rituais de purificação com banho de cheiro, passes no candomblé, danças de orixás, visitação a terreiros de umbanda e candomblé (como exemplo de minha participação, segue adiante as imagens 6, 7, 8 e 9).

Imagem 5 - Corpo feminino afro-amazônico emanado pela Capoeira no contexto do espetáculo UM.



Fonte: Arquivo da CMD, Espetáculo UM (2014).

Embora eu já conhecesse tais espaços pela capoeira e o próprio carnaval promovido pelas escolas de samba quando das várias vezes desfilei em Icoaraci jogando capoeira, o espaço da rua sempre estabeleceu uma íntima relação com a prática da capoeira, porém, o corpo dançante na rua, era algo novo para mim.

O corpo dançante exposto na rua provocou em mim a necessidade de buscar viver uma dança para além dos estereótipos de formas e poses, de padronizações em contagens (“5, 6, 7, 8”), dos palcos com faixas de linóleo e coxias em teatros, fechados, limitantes de público e de experiência corporal diante das variações de tempo e espaço e público que a rua proporciona. Assim, percebi que as experiências construídas com a capoeira me deram um suporte de segurança para a ação artística, de observadora do espaço, do tempo, das ocorrências eminentes, algo que em geral, não era vivido na dança.

Em 2010, ainda sob a construção e apresentação cênica em espaço fechado, pude ter a experiência em que envolveu música, poesia, percussão corporal e carnaval ao longo da produção do espetáculo “Serpentinas e Poesia” em que o elenco da Companhia Moderno de

Dança e do Grupo de Dança Moderno em Cena, dirigido por integrantes da Companhia, contracenaram juntos. Este período marcou profundas experiências em mim pois, estava grávida de meu segundo filho, Adriel da Silva Vasconcelos e, assumir o papel de passista estando fora do contexto comum de apresentação, com as pernas à mostra, sapato alto e tentar expressar a plenitude, vigor e formosura que uma passista apresenta foi-me tenso e intenso.

O tamanho de minha barriga gerava contrariedade no público que instigava se eu estava grávida ou, se era um corpo barrigudo e, ainda que eu considerasse e ainda considere essa possibilidade absurda pois, a forma da barriga de uma mulher grávida e o seu comportamento é completamente diferente de alguém que tenha uma barriga pronunciada, acredito que minha suposta naturalidade no espaço da cena apontasse para esse pensamento diante dos questionamentos que vivi. Tal situação me gerava desconforto e a preparação corporal foi-me bastante intensa visto, muitas vezes, a insegurança com o calçado que deslizava e exigia-me um ‘balanço de corpo’ para coordenar os movimentos e o tempo junto dos demais mas, sentia que meu corpo ali era político e necessário para tentar romper o imaginário de fragilidade e incapacidade com relação à mulher grávida.

Este momento também marca a grande carga afetiva que vivi por estar ciente que, após esta última apresentação, por determinação da diretoria da CMD, eu entraria de licença para a espera do parto, causando-me o temor de não conseguir voltar a dançar em coletivo, colocando-me a chorar copiosamente dentro de uma condução ao lado de meu companheiro, mãe e filho Felipe ao sairmos do Instituto de Artes do Pará - IAP, hoje Casa das Artes, da Avenida Assis de Vasconcelos até Icoaraci, significativa distância de tempo e espaço.

Ao dançar esse espetáculo revivi em mim a sensação de estar no carnaval de avenida, mesmo não mais recordando quando foi o meu primeiro contato com o carnaval nesta Companhia, desafiando-me como artista e mulher grávida na cena confrontando beleza e plenitude com a insegurança e cuidado com o meu bebê nesta gravidez que já havia chegado ao seus sete meses, sentindo-o por muitas vezes, na região baixa de minha pelve. Tal confronto pode ser observado na Imagem 6 (na página seguinte) em que estou em terceiro plano, acompanhada do amigo Iam Vasconcelos⁴⁶ (ao meio) e, em primeiro plano a amiga Suzana Luz⁴⁷.

⁴⁶Iam Nascimento Vasconcelos é Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2019); Graduação em Bacharelado em Moda pela Universidade da Amazônia (2010) e Tecnólogo em Figurino pela Universidade Federal do Pará (2015). Pedagogo em Artes Visuais pela UNIASSELVI (2022). Ver em CV em: <http://lattes.cnpq.br/8749548405007814>.

⁴⁷Suzana de Sousa da Luz é Licenciada Plena em Dança pela Universidade Federal do Pará; mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará; possui especialização em Docência no Ensino da Dança; em Gestão e

Imagem 6 - Confrontando beleza e plenitude diante da insegurança do calçado e cuidado com meu bebê.



Fonte: Matheus Lima, Espetáculo Serpentinhas e Poesia (2010).

Em 2014, por mais uma vez tive a oportunidade de viver o meu ser com o carnaval diante da relação corpo, dança, rua e ancestralidade durante o processo e a realização do Auto do Círio de uma forma diferenciada, pois, como esta atuação impele em mim uma entrega com a arte da cena e com minha espiritualidade e fé, acaba por ser um momento de agradecimento e devoção à vida e à arte sob a minha concepção de Nossa Senhora de Nazaré, grande homenageada por este cortejo sagrado-profano.

Por estar vivendo um momento difícil em minha relação com meu companheiro, segui todo o cortejo agradecendo por aquele momento de vida e solicitando graças dentro da alegria e força que emanava nossos movimentos vivendo os “promesseiros da corda do Círio”, em que, por momentos éramos os promesseiros, noutros, éramos a própria corda dando corpo, voz e dança ao tema “Senhora de Todas as Artes”, apoiando-me em tais simbologias para viver aquele momento de coletividade em Companhia como revela a Imagem 7 (na página seguinte), na qual me situo ao meio na primeira linha coreográfica com figurino nas cores branca e azul celeste.

Imagem 7 - Corpo, fé, dança e espiritualidade como promessa da corda do Círio no trajeto do Auto do Círio.



Fonte: Acervo da Companhia Moderna de Dança, Comissão de frente do Auto do Círio (2014).

Ao percorrer o trajeto do Auto do Círio, em meio ao contexto de emoção e alegria com os demais integrantes da CMD, interagindo em meio ao povo na rua ali presente separado apenas por um cordão humano do qual o meu companheiro também participava por mais uma vez, eu, na fluência de relações entre arte, fé, corpo e dança em meio às minhas súplicas a Nossa Senhora de Nazaré, me vi amparada pelo chão, como um local de reestruturação de meu ser quando, prostrada durante muito tempo ao lado da Igreja da Sé, derramei lágrimas buscando consolo na arte da dança e na fé. Chão este que me conecta as memórias construídas ao longo das experiências com a capoeira emanando em mim uma dança que coloca meu corpo pendente, curvo e prostrado ao chão como traduzo na Imagem 8 da página seguinte .

Em 2017, ao viver mais um processo de preparação para a cena da comissão de frente do Auto do Círio com o tema “Por Uma Belém de Paz”, tive a oportunidade de pesquisar, estudar, compreender e assimilar sobre a dança do orixá Oxalá, o orixá mais respeitado entre todos os orixás pois representa o Pai Maior e está associado à cor branca ressaltando o seu poder de criação, de ordem e de pureza. Minha aproximação neste momento do terreiro de candomblé fez-me perceber o corpo dançante embalado por uma força que tende o movimento para a terra, para o chão, numa energia circulante entre corpo dançante e chão.

Essa energia me oportunizou viver o olhar intenso de corpo curvado que não entregava meus pensamentos, sob um balanço compassado, com peso, sutileza e vigorosidade remetendo-me à negaça que emana da capoeira, parecendo ser uma movimentação dançante simples, porém, que exige de muita entrega diante da complexidade de se manter a força da

cena. Tal memória me vem sempre que deparo com a Imagem 9, sem poder ser identificada por estar em meio aos demais integrantes da cena.

Imagem 8 - Corpo dançante prostrado na fé diante do chão ancestral aproximado pela capoeira.



Fonte: Gitano Stúdio (2014).

Imagem 9 - Corpo dançante pendente na relação corpo-terra em meio ao cortejo do Auto do Círio em 2017.



Fonte: <http://www.portalcultura.com.br/node/47906>

Outro momento importante que a experiência da imersão no cortejo sagrado-profano Auto do Círio me possibilitou ocorreu no ano de 2019, quando após um ano das eleições presidenciais, muitas queimadas atacavam ferozmente a nossa mata amazônica sem haver ação política contundente para minimizar as perdas e, mais uma vez, assumindo um caráter de protesto a comissão de frente viveu a batalha do orixá Ogum e de São Jorge guerreiro para proteger as nossas matas, sendo o tema do cortejo “Maria, Mãe de Todas as Matas”.

Durante os ensaios nas ruas da Praça do Carmo, ponto de onde há a saída do cortejo no bairro da Cidade Velha e termina em frente ao Museu do Estado do Pará, me vi comentando sobre as características guerreiras que habitam os movimentos de Ogum. Ainda que em nenhum momento tenha havido uma relação direta nos ensaios com a prática da capoeira, compreendi ali que, devido a mesma ser uma luta guerreira pela resistência e sobrevivência do povo negro, ela estava presente, latente e potente em meu corpo e precisava ser compartilhada.

Curiosamente, no momento em que o cortejo desatrelou da coreografia da comissão de frente após passar enfrente da Igreja da Sé quando assumimos realizar coreografias das músicas tradicionalmente entoadas em saudação à nossa Senhora de Nazaré, o integrante Lucas Costa⁴⁸ que sempre tem falta de ar devido à asma e se cansar muito diante da demanda da cena na rua durante o cortejo, de repente, na esquina do antigo prédio da loja Bechara Mattar, localizada na Rua Dona Tomázia Perdigão, número 34 no bairro da Cidade Velha, o mesmo realizou um “aú” (movimento de capoeira similar à estrelinha da ginástica) no meio da rua e me chamou para o jogo de capoeira onde subitamente todos os outros integrantes se afastaram em roda e começaram a bater palmas ternárias sob a qual jogamos ou dançamos por um bom momento de forma enérgica e intensa com pernadas soltas e aptidão guerreira.

Aquele Lucas Costa não era a pessoa que conhecia e, diante do exposto que diz que “espíritos empoleirados dominam todo o corpo do cavalo, apresentando imponência em sua vinda no plano terrestre. A eles, toda a obediência do seu cavalo, que “morre” temporariamente, doando seu corpo à entidade”, escrito na tese de Ana Cláudia Moraes de Carvalho em 2021 (p. 105), compreendi que este fato marcava o ‘corpo-encostado’ defendido por essa autora já que, o “corpo-encostado apresenta uma energia cósmica substanciada nas fontes pelas quais a/o artista se alimenta” (Carvalho, 2021, p. 167).

⁴⁸ Lucas Costa é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia – UNAMA (2016). Foi integrante do Grupo de Dança Moderno em Cena de 2013 a 2018 e, é intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança desde 2018. Informações disponíveis em: <https://ciamoderno.wordpress.com/elenco/>.

Visto que, ao perguntar para Lucas Costa a que se deveu tal ato, o mesmo me revelou não saber explicar e disse ter sido o axé e Nossa senhora de Nazaré. Minutos antes à esse momento, uma imagem havia sido capturada onde apareço ressaltando o punho cerrado guerreiro que hasteia o escudo e, o braço em lança pronto ao ataque com o olhar altivo e penetrante como pode ser observado na Imagem 10.

Imagem 10 - Vivendo Ogum guerreiro que se relaciona com a capoeira em minha dança no Auto do Círio.



Fonte: Arquivo da autora, foto de Fábio Vasconcelos (2019).

Existem vários outros momentos de participação no Auto do Círio que me trazem essa relação do cortejo, da rua, da cena muito próximos a momentos vividos com a capoeira devido ao dinamismo do cortejo e às sensações de estar em meio ao povo, porém, tais apontamentos aqui expostos mediante essas imagens sublinham uma relação mais íntima com a dança que impulsiona o meu corpo na rua.

Como a rua é um lugar de passagem, tráfego e, onde ocorrem, geralmente, as manifestações da cultura popular não é algo, para mim, apartado da experiência com a capoeira, porém, para a dança, concebida em estruturas determinadas que criam um campo de restrição para quem faz e para quem a consome, suportada por valores eurocêtricos, me dispus a pensar em possibilidades de aproximar o público-povo da arte da dança

contemporânea, uma dança que ainda encara desafios diante do senso comum por buscar diferentes possibilidades de mover o corpo no tempo e espaço.

Interessa aqui que, a construção desse corpo feminino dançante que se suporta nas experiências que a manifestação afro-brasileira da capoeira demandou, assim, além da Dançadeira ser uma compreensão de ser e estar no mundo enquanto corpo feminino estruturado nas práticas da capoeira como elo fundamental para a construção de experiências para a cena dançante, paralelamente, trata-se de uma epistemologia que sublinha a valorização dos fundamentos e tradições da arte capoeira.

Retornando às memórias, recordo que, ao período do mestrado acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, de 2010 a 2012, foi muito difícil compreender a minha própria dança como uma discussão necessária, pois ainda tinha o entendimento de pesquisa sob a metodologia cartesiana, realizada com um grupo de praticantes como forma de validação. Porém, foi a partir das várias investidas da professora Wlad Lima que comecei a desbravar novos cursos para a pesquisa em artes e compreender que ninguém, além de mim mesma, poderia falar da Dançadeira.

Assim, pontuo o meu lugar de fala, conceito proposto por Djamila Ribeiro (2019) que trata do rompimento do silêncio dos subalternizados e com a hierarquia instituída mediante a compreensão dos privilégios ou não privilégios do lugar social que se ocupa, falando de lugares distintos, e de forma contra hegemônica produzindo discursos que “visam pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante” (Ribeiro, 2019, p. 89).

Diante da falta de acesso à representação negra mediante ao sistema racista, Kilomba (2018) nos aponta que o centro acadêmico, também é um espaço de violência que desqualifica a nossa produção de conhecimento e, que as palavras vistas como diretamente opostas – já que a binariedade também constitui o sistema eurocêntrico - “universal/específico, objetivo/ subjetivo, neutro/pessoal, racional/emocional, imparcial/parcial, elas/eles têm fatos/nós temos opiniões, elas/eles têm conhecimento/ nós temos experiências” (p. 52) acaba por estabelecer uma hierarquia de ‘quem pode falar’, pois, não há neutralidade, objetividade e universalidade, mas sim, há um pensamento dominante, um lugar de poder.

Nesse sentido, percorrer os trajetos que compuseram as experiências artístico-culturais entrelaçadas em questões de raça, classe social e gênero me possibilitaram a compreensão de que tratar sobre a Dançadeira enquanto uma práxis em dança contemporânea compreende uma epistemologia decolonial que propõe uma perspectiva singular no diálogo entre a dança e a cultura da capoeira como conhecimento necessário à academia que inclusive, confronta a

pesquisa em artes (observando o programa no qual me insiro), pois “escrevo da periferia. [...] coloco meu discurso dentro de minha própria realidade” (Kilomba, 2018, p. 59).

Parafrazeando o fluxo dos conturbados acontecimentos que demarcam minha transição de criança, à jovem e, à mulher em meio a estas artes e, concomitantemente, a busca do caminho profissional, aponto aqui a relação nesses *NÓS* no âmbito da dança e capoeira propondo uma intervenção com uma “ladainha”, de minha autoria, que se trata de um tipo específico de cantiga experienciada no contato com as tradições e rituais da capoeira angola (a dita ‘capoeira-mãe’).

A ladainha nos traz diversos tipos de mensagens como o de cunho moral, de cunho histórico ou lendário e, tradicionalmente, é iniciada pelo grito de “iê”, que pode ser curto ou prolongado, anunciando a ladainha, num ato ritualizado, em que todos precisam escutar com atenção e concentração, e assim, manter viva a tradição da oralidade na capoeira, sendo um momento de partilha, escuta e ensino-aprendizagem. E aqui, como uma forma sintética de contar sobre essa minha trajetória que possibilitou a criação do termo Dançadeira apresento esta ladainha, observando que, inclusive, aparecerão diferentes tipos de cantigas, além de terminologias próprias da capoeira ao longo desta escrita.

Iêêê!!!! (grito)
Desde criança
sonho e vivo a dança
No meu ser com esperança
De longos caminhos trilhar...

Desde os seis anos, me recordo o desafio
De manter o equilíbrio
sob a ponta dos meus pés
Era o ballet, que entendia ser prestígio
Mas não me era possível ... De pagar
Dançava quando podia dançar
Brincadeiras de infância
Nos festejos juninos, nas escolas das andanças.

Saber com o corpo
O que a palavra não dá conta
De aprender com a capoeira
E poder com a DANÇAEIRA
A na vida Me expressar.

98, descobri lugar propício
Dancei jazz, ballet, moderno
E foi desse universo
Transeunte me tornei
Distrito de Icoaraci (EU SOU DE LÁ!)
Rumo ao centro-Belém
Centro-Belém – Icoaraci

99, a capoeira eu assumi!
 Pois eu já a conhecia
 Assistia rodas na Vila
 Lá na **Praça da Matriz**
 Todo ano, dia do **Círio**
 Eu, minha **mãe...** Sabia o **risco**
 Quando ouviu o **berimbau**

Desde menina, encontrei minha sentença:
 Num dia: eu tinha a dança!
 Noutro dia: a capoeira!
 Quando dava o **mesmo dia**
 Era correria intensa.
 Advinhe o quê que tinha?
 - **Tinha Dança e Capoeira!**

Esforço vai, esforço vem

Hoje mulher
 Já sou **mãe de dois filhos**
 Certo tempo mãe **solteira...** **Uma peleja!**
 Noutro tempo: mãe **'casada'**! Outra **batalha!**
 Algumas coisinhas mudadas.
 Mas o meu **fazer em dança e capoeira**
 Enfrentando **'enxurradas'**.

E assim surgiu o termo
E quando nem lembro mais
Perpetuou em minha vida
Vida quase forasteira
Só sei que falava e escrevia:
- Hoje é dia de DANÇAEIRA!
 (Camará!)
Iê! Tem DANÇAEIRA!⁴⁹

Tal ladainha por mim construída traz em sua primeira estrofe algumas palavras grifadas que dialogam com os **NÓS** atados do decorrer de meu caminho o qual busquei alimentar, desde criança, sonhos e ações para então conhecer e ter conhecimento com o meu ser, com o meu corpo individuado pelas experiências provocadas por estas artes e poder de expressar-me de diferentes formas, compreendendo diversas fases de minha vida, chegando até aos dias em que aqui defendendo a Dançaeira como dança da trajetória da minha vida.

A estrutura do texto, com palavras grifadas que podem ser lidas paralelamente sem deixar perder a compreensão cronológica dos fatos que constituíram a minha vida para

⁴⁹ Ladainha apresentada durante o IX Fórum Bial de Pesquisa em Arte durante a apresentação do trabalho “Sou Eu Nos-Nós Camará!: O Percurso Artístico-Capoeirístico como Movente para a Pesquisa em Dança”, Linha 2 - Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, realizado em 2019. “Ladainha Minha História, Dançaeira”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7pkMpfVefqg> .

pleitear este momento de existência em pesquisa, pressupõe um movimento de alternância, nos sentidos direito e esquerdo, com um tímido balanço, uma ginga do olhar durante a leitura.

Entre escritos, cantos e cantigas vou retratando as experiências e pensamentos de forma interseccional em que, conforme Ribeiro (2019), as experiências podem ser compartilhadas e identificadas como um grupo social, ou seja, aqui posso apontar diferentes grupos: mulher negra artista da dança; mulher negra capoeirista enfrentadora das mazelas deste âmbito e; mulher negra pesquisadora proponente de uma epistemologia em arte calcada em uma manifestação marginalizada, oriunda historicamente de grupos subalternizados.

Portanto, trazer aqui as memórias dos caminhos artístico-culturais percorridos no decorrer destes anos de formação cotidianamente cultural, artística e acadêmica se fazem necessárias para a compreensão das relações estabelecidas para possibilitar o fortalecimento do posicionamento de corpo feminino dançante pautado em manifestação de matriz afro ressaltando sua propriedade, pertinência artística, política e epistêmica como contribuição decolonial em artes e, assim, vamos ao segundo descaminho.

1.2 – Por uma Ancestralidade Viva Afro-Amazônida na construção do corpo que dança

Neste momento realizo o exercício de ir ao encontro com as mulheres que habitam em mim pela perspectiva da ancestralidade a partir da referência de minha mãe Ana Maria Ataídes Barroso da Silva e memórias de minha avó materna “Dona Vanja”, Vangelina Ataídes Barroso, com a qual, para além das memórias vívidas de minha mãe, pude vivenciar momentos ao seu lado.

Conto ainda com as memórias compartilhadas por minha mãe sobre minha bisavó, a avó paterna de minha mãe, que se chamava Maria Dias Vieira, conhecida como “Cota”, com a qual foi criada a partir dos sete até os dezessete anos; uma relação de respeito onde minha mãe atendia às suas solicitações sem haver momentos de conversa, embora fosse uma mulher alegre querida por todos. Diferentemente com relação à sua avó materna Joana Ataídes de Castro que era uma mulher rude, arrogante e agressiva, em que somente falava gritando.

Também há as memórias da tataravó Carolina ou “Calú”, a bisavó paterna de minha mãe que morava nas proximidades e, como minha mãe era criança, não recorda de sua relação, mas, havia alguma comunicação: “Vocês querem café?”, Era o que perguntava a ela e suas irmãs quando iam até sua casa. Esta morreu idosa devido à uma queda de sua rede.

Com relação à sua bisavó “materna” chamada de Mariquinha (mãe de sua avó Joana sobre a qual não sabe ao certo o nome, mas, presume ser Maria), não existia relação. Era uma

mulher que lhe causava medo, “parecia um bicho”, “a minha bisavó é do tempo da escravidão. Era uma negona, do beijo arriado, mal encarada, foi escrava”, declarou minha mãe (outubro de 2019). Essa caracterização decorrente do racismo associa a pessoa negra ou a negritude ao que é feio, ruim, desajustado, “era uma mulher negra, feia e mal encarada” que vivia rezando em voz baixa para as almas, não tinha paz e sua casa era mal assombrada.

Por ser criança, minha mãe a achava estranha, e por isso alega que não gostava dela, acredito pelo receio de não compreender tal comportamento dessa mulher e, como uma herança que passa de mãe para a filha, a sua avó, mãe de sua mãe, também passou a ser “devota das almas” e viver orando, sussurrando suas orações, movimentando os lábios esboçando falta de paz, de quietude, o que deixava minha mãe apreensiva.

Importa-me apontar estas mulheres negras, de vida simples, que eu acredito terem abdicado de seus sonhos em prol da família diante da mentalidade machista e racista e, que tiveram que assumir responsabilidades a elas delegadas por seus antecedentes pautados pelo sistema prevalecente machista e patriarcal. E neste momento, integro aqui a cantiga “Olha quem pariu o mundo (canto ao ventre ancestral)”, criada a partir da sensibilização diante do contato com as histórias destas mulheres na vida de minha mãe.

Olha quem pariu o mundo (Ai meu Deus!)
Foi o ventre de mulher
Eu, do ventre da minha mãe;
Minha mãe da minha avó;
Minha avó da bisavó;
Bisavó – tataravó.
E de onde que vem mais? (Ai meu Deus!)
Vem dos ventres ancestrais
Do tempo da escravidão
E vai muito mais além
No tempo da terra que é chão
Chão de reis e rainhas
Tempo negro – salvação!
Camaradinha!⁵⁰

Ao recorrer a estas mulheres consigo estabelecer conexões com o universo da dança e capoeira que endossam a atuação expressiva, dançante e política deste corpo que dança, sendo assim, um momento de “retorno ao umbigo”, às entranhas, pois, compreender posturas e comportamentos assumidos na atualidade pelo corpo feminino da artista a partir das mulheres emanadas da linha genealógica materna denuncia a “ancestralidade” viva, presente no hoje.

⁵⁰ Cantiga disponível no meu canal do Youtube Andreza Barroso em: <https://youtu.be/Td4RJdiJhRs> .

Para mim, é muito curioso quando guardamos memórias do que nos foi compartilhado nos fazendo perceber certa proximidade com o fato não vivido: Eis o lado mais significativo de se manter memórias vívidas em nós! E assim, são as memórias compartilhadas por minha mãe Ana Maria, uma mulher nascida em 21 de novembro de 1958, em Santo Amaro na localidade conhecida como Olho D'Água no município de Humberto de Campos – Maranhão, que até os seus sete anos criou-se às margens de um rio, o qual não sabe de onde vem a sua nascente e nem onde deságua (um mistério!) que corta ao fundo do quintal de terra fina, fofa, branca, de praia (pode-se dizer que se trata de uma extensão dos Lençóis Maranhenses).

Diante disso, o autor Jan Assmann (2008, p. 116) aponta que “memória é a faculdade que nos capacita formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo” sendo a memória a síntese entre tempo e identidade, e isto me leva a compreender que as memórias de minha mãe significam minha aproximação com as mulheres que atuaram na sua educação e compreensão da vida.

Concordando com Sara Machado e Rosângela Araújo (2015), percebo que me foi necessário buscar compreender sobre as gerações passadas com relação às mulheres que apresentam similaridades com o meu ser, meu fazer e meu saber para então conseguir alcançar alguma leitura que justifique minha atuação em minha atual realidade e, assim observar que a ancestralidade:

[...] remete ao reconhecimento dos valores e sentidos que nos conformam, que dão sentido à nossa auto-percepção no mundo, ao autoconhecimento, à compreensão mais ampla de nossa própria existência. Ancestralidade que envolve a dimensão espiritual, passando pelo corpo e pela natureza (Machado; Araújo, p.107, 2015).

Observar que “a memória nos capacita a viver em grupos e comunidades e viver em grupos e comunidades nos capacita a construir uma memória” (Assmann, 2008, p. 117), compreendo que o fato de conhecer e conviver com os familiares se torna importante para a construção de um sentimento de pertencimento e, assim, de identidade, observando também, conforme Eduardo Oliveira (2012), a ancestralidade como um encantamento pelo mundo, assim como a construção de mundos, tratando da experiência e se constituindo como uma categoria que relaciona, inclui e dialoga se traduzindo “[...] numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética [...]” (*Idem*, p.49).

Porém, é bem verdade que eu não tive a feliz oportunidade de conviver, e assim, construir relações ético-culturais com minha avó, bisavó e tataravó, visto que, devido a nossa família ser de baixo nível socioeconômico e, diante disso, nossa família (mãe, pai e irmão)

não possuir condições de viajar ao Estado do Maranhão e vice-versa (na verdade, nunca viajamos juntos!), embora por algumas vezes, minha avó Vanja tenha vindo nos visitar ficando geralmente alojada em nossa casa e, visitar minha tia, e madrinha de batismo, Maria da Glória ('Tia Dadá', *in memoriam*, falecida aos trinta e três anos, pessoa tranquila, cuidadosa com a casa, com os filhos e marido, que nada a afligia), a irmã mais próxima de minha mãe.

O peso feminino a partir da família de minha mãe está diretamente associado ao quantitativo de uma família simples de quinze irmãos/ães em que apenas dois são homens, e assim temos: Carolina (Calú), Joana, Silvia, Roseane, Leir, Maria de Nazaré (Mana), Maria da Glória (Dadá), Luiz Uilame, José de Ribamar (Zeca), Cláudia, Sueli, Luciana (Branca), Neuma (faleceu criança) e Irlene (faleceu criança). A criação da maior parte dos filhos se deu em casa de parentes sendo somente uma filha, a Sueli, que foi 'dada', entregue à família de uma prima por conta de muitas necessidades da família.

Minha avó, por amor ao meu avô, fugiu de sua casa pela janela, já aguardada por meu avó indo para a casa dele, forçando assim, o seu casamento, pois, à sua época, os casamentos eram arranjados pelas famílias e, o avô materno de minha mãe era um homem de posses que não queria que sua filha se casasse com alguém sem tal perfil – o que era o caso de meu avô, que fora criado por sua bisavó. Acredito que, além de não deter posses e ser criado por uma velha mulher, realmente não deveria ser algo bem visto diante da sociedade machista e patriarcalmente extremada.

Após o casamento, minha avó pode perceber que meu avô era uma pessoa que não sabia administrar seu dinheiro e, apontado por ela (e por minha mãe) como reconhecidamente preguiçoso, sem atitude, proporcionando à minha avó a sua maior riqueza em forma de filhos e, diante das muitas dificuldades e reclamações por parte de minha avó, minha mãe exclama: "eu achava que ela não era feliz".

Meus avós viveram juntos até o final de suas vidas e, embora as brigas declaradas por minha avó ao meu avô ocorressem todos os dias que, nas palavras de minha mãe devia ser por conta de sua insatisfação diante da vida cheia de necessidades, a ligação dos dois ao chão do lugar onde moravam, uma casa no meio do quintal de terra batida à frente da casa que ia se afofando pela sua parte detrás até chegar à terra branca à beira do rio, com cercado rústico de galhos de árvore, criações de galinhas e outros bichos... Na Imagem 11, na página seguinte, minha avó, à esquerda, em seus últimos anos de vida e, meu avô, à direita, anos mais jovem na varanda da casa de Tia Esterlina, sua irmã, que os hospedava quando se dirigiam à algum atendimento médico na capital São Luiz. A casa, o quintal, as criações e o rio compunham o

lugar do qual não conseguiam se afastar por muito tempo, o qual tive a oportunidade de conhecer.

Imagem 11 - Minha avó Vanja e meu avô Seu Tutu: amor e bravura até o fim de suas vidas.



Fonte: Acervo de minha Tia Joana (2022).

Dona Vanja era uma mulher muito forte. Ela deixava de comer para dar aos filhos mais novos, “sentia sua barriga cheia quando um filho tinha comido” relatou minha mãe (Outubro de 2019) pois, passaram muita fome quando eram crianças devido não haver peixe ou, lavoura todo o tempo e, era comum as crianças, minha mãe com as suas irmãs, irem apanhar frutas no mato para enganar a fome, o que me reporta às minhas investidas comendo frutas pelos quintais da família na minha infância.

Embora minha avó não tivesse formação em curso, a sua profissão era de costureira. Costurava muito bem e, onde morava, pela falta de dinheiro os pagamentos das encomendas se davam em forma de escambo (o serviço da costura em troca de alimento) e, atendo-me a essa memória toda vez em que me vejo costurando, bordando, ajustando alguma roupa, creio que algo habita em mim, pois, me é uma apetência sem ter exercitado. Outra informação importante trata-se de minha avó ter sido professora durante muitos anos pelo Movimento Brasileiro de Alfabetização - MOBRAL, “ela ensinou muito velho a ler e escrever, alfabetizou muitos idosos. Até os novos. [...] Na época da lamparina, tá?!” “Até meu pai foi alfabetizado por ela! Meu pai não sabia assinar até o nome.” relata minha mãe.

Dáí surge em mim uma alegria imensa em saber que, embora a conjuntura fosse outra com relação ao MOBRAL, tenho certo em mim que minha avó tangenciava a concepção de

educação freireana, de Paulo Freire, patrono da educação brasileira e grande referência para minha atuação docente, pois, minha avó enfrentava diversas dificuldades para possibilitar à sua comunidade o acesso ao conhecimento que conseguia mediar, preocupada com o seu contexto incidindo na mudança da realidade dentro de suas possibilidades, o que aciona em mim o pensamento de uma herança que busca por uma educação crítica.

Com relação à educação das crianças irmãs/irmãos de minha mãe, observo que, a recorrente criação por outras pessoas também povoou a nossa casa, pois, minha mãe sempre cuidou de criança para que a mãe pudesse realizar suas demandas, acontecendo inclusive comigo após os meus dois partos, sendo minha mãe figura extremamente importante no desenvolvimento de todos os meus caminhos, explícita ou implicitamente.

Sobre as relações que envolvem a espiritualidade sob vários aspectos, confesso que, escutar minha mãe falar sobre o fato de sua bisavó e avó ‘rezarem para as almas’ marca a primeira vez que escutei sobre tal assunto na vida e que, desde muito tempo fico tocada com tais assuntos, pois, sei da sensibilidade de minha mãe com coisas que não são deste mundo.

Não nego minha sensibilidade em perceber energias negativas e positivas em diferentes lugares, e que também tenho relatos de ter visto coisas que não são deste mundo. A respeito disso, minha mãe declara: “Eu acho que é por isso que a gente herdou essas coisas. Foi por parte de mãe!”, mas essas são questões que não cabem uma discussão extensa aqui ainda que seja um elo de ancestralidade.

Minha mãe conta que, certa vez, na época das férias, por volta dos seus seis anos de idade, minha avó Vanja a ordenou que passasse um mês com a sua bisavó e, as dormidas durante as noites eram desassossegadas, pois, jogavam pedras e cacos de tijolo em cima do telhado, “a gente via pantomia na casa” (na concepção de minha mãe significa ‘barulhos estranhos’) e “eu ficava horrorizada!” – declara minha mãe.

“Eu, por exemplo: [...] vejo e sinto coisas que eu falo e ninguém acredita ‘derna’ da minha infância” declara minha mãe. Penso que a sensibilidade que tenho em perceber situações em que não consigo explicar, mas, consigo agir e, que a sensibilidade de minha mãe em perceber e ver são heranças sensíveis ligadas à sua genealogia materna à qual dou muita atenção em minhas escolhas e percursos e, sobre essas memórias de minha mãe, eu escutei:

Minha primeira visão foi na casa da minha avó: eu vi um homem negro, negro, negro. Ele ficava brincando comigo. Tava um luar! Aí do nada, bateu um vento. A gente tava na varanda, aí eu olhei. Aí eu vi aquele negro. Aí ele se escondia. Eu olhava e ele corria e se escondia atrás dos coqueiros. Ele tava lá longe e ele foi se aproximando. Aí eu fiquei olhando observando aquilo. Aí eu disse: “vovó tem um homem aí no quintal!”.

- “Que homem? T'besta?! Não tem homem nenhum aí!”

- “Tem vovó! Um negão aí! Ele tava rindo aí pra mim.”

Mas aí sabe como é criança que a gente fala as coisas pros adultos e eles não acreditam (Relato concedido por Ana Maria, em outubro de 2019).

Não posso negar que eu mesma passei por situações como essa quando criança, de relatar algo e ser desacreditada pelos adultos, com isso, aprendi a confiar e acreditar nas crianças e, o ato de crescer vendo minha mãe cuidar e, eu mesma ajudar a cuidar de crianças em casa me faz nutrir uma enorme apetência para o trabalho pedagógico ou, simplesmente, me embrenhar em meio às crianças em quaisquer situações como em aulas ou festinhas de amigos, pois, minha infância doentia me limitou de viver as brincadeiras das manhãs, das tardes e das noites, já que meninos e meninas da rua brincavam até a noite, inclusive, contando histórias de fantasmas ou criando fantasmas ali mesmo.

Minha mãe conta que brincava com suas irmãs pelas manhãs e tardes e, ao serem separadas por serem criadas por parentes para poderem estudar, ainda hoje lhe causa uma saudade imensa dessa parte de sua infância.

Às vezes quando eu ficava de férias, eu ia passar as férias em São Luiz aí eu ia: “ah mamãe! Eu vou lá na casa da vovó que eu quero ver a Mana”, aí eu ia. Chegava lá ela [avó materna] tava brigando com a Mana. A Mana nem dava atenção pra gente. Trabalhava feito uma condenada, como se fosse uma escrava (Relato concedido por Ana Maria em outubro de 2019).

Em 2017, consegui pagar passagem e estadia de minha mãe para que ficasse alguns dias na casa de minha avó Vanja e, em conversa com a sua irmã ‘Mana’ a mesma falou “Ana, sabe por que a mamãe me deu pra vovó?! Eu disse: não Mana eu não sei!”, minha mãe relatou que sua irmã acredita que tal fato deva ter sido alguma espécie de castigo devido ela apanhar muito de sua avó e trabalhar como uma condenada sem haver motivos, pois, nunca retrucou suas ordens. E, como a sua avó era uma mulher rude, que falava gritando, acredito que tais atos são reflexos de sua educação, já que sua bisavó, quando criança, tenha sido escravizada, vendo e vivendo, com certeza, situações similares às que reproduzia para com a ‘Mana’.

Atualmente, qualquer pesquisa tem acesso ao uso de imagem, pois, comumente adotamos a fotografia de um momento, de uma peça ou utensílio, de um desenho, de uma estrutura, enfim, como forma de registro e, assim, poder descrever e estabelecer categorias analíticas. Porém, ao que se refere a estas mulheres que aqui anuncio que me habitam, qualquer registro material que pudesse ser capturado é inexistente, conforme as palavras de minha mãe, as quais aqui são suporte para tecer o emaranhado de suas memórias que se entrelaçam e constroem as memórias por mim herdadas.

Com relação à linhagem ancestral de mulheres, em especial para com minha bisavó e tataravó, ‘as memórias são tudo que tenho!’ e, estas são os registros captados mediante a convivência, por meio da oralidade, que é dotada de grande significado quando conseguimos relacioná-la à presentificação de nossas heranças em nossos comportamentos.

Estas mulheres “da família Ataídes”, embora eu me assumo como da família ‘Barroso’ por ser o nome que recebo como pertinente de minha mãe, já que a estrutura patriarcal dá seguimento com o nome da família do homem e, assim, o ‘Ataídes’ não chegou em mim, ou seja, sempre me coloco como Andreza Barroso como nome artístico e, como nome profissional, ao invés de Andreza da Silva ou Andreza Silva, pois não me identifico.

As características anteriormente expostas dizem muito da linhagem de minha avó ‘Vanja’ e que, são mulheres um tanto rudes, pouco carinhosas e que não omitem trabalho, são mulheres de trabalho! Eu muito me identifico com esta afirmação, embora, me coloque com uma atitude bem diferente com relação ao fato de ser carinhosa e demonstrar todo o meu afeto para com as pessoas e poder viver de forma intensa, plena e verdadeira minhas emoções. Vejo-me com um curso diferente como uma possibilidade de conexão com o qual essas mulheres não puderam ou não conseguiram expressar e viver.

Não me surpreendo quando em minhas atividades uma ou outra pessoa se refere a mim como uma ‘mulher de trabalho’, o trabalho ocupa grande parte de meu tempo e, muitas relações que estabeleço com a dança e capoeira envolvem alguma espécie de trabalho. O trabalho tem peso marcante nesta família de muitas mulheres e, escutar tal referência a mim, me reporta diretamente a elas.

Cresci sendo incentivada por minha mãe e minha tia Joana a casar-me com os estudos e com o trabalho, no sentido de emprego com carteira assinada e os benefícios legais, com salário propício a viver com dignidade, pagando as dívidas mensais e proporcionando o desfrutar de algum lazer na vida, para não vir a depender de terceiros, ou seja, de um homem ou marido e, assim, ficar sob a legitimação do patriarcado soberano. Então, busquei por seguir rumo à concretização de meus sonhos, sonhos que não são somente meus.

As vagas recordações dos momentos de festejo em família, com a presença das irmãs de minha mãe (Carolina – Tia Calú, Maria da Glória – Tia Dadá, Sílvia e Cláudia) na presença de minha avó Dona Vanja quando esta passava um período em nossa casa, sem ser de datas comemorativas, são as memórias mais vívidas em mim. É bem verdade que, ainda criança, percebia que minha avó não tinha a aparência idealizada de avó amorosa e afetuosa comumente veiculada e requerida, mas, a sua presença mudava os cursos rituais do funcionamento da casa e, a comunicação entre avó e netos (eu e meu irmão mais velho

Anderson, pois o Andrew Barroso da Silva, meu irmão mais novo não integra essas memórias) se dava de forma muito formal.

Esta comunicação bem formal e pontual ocorria ao acordar e ao ir deitar, ao chegar ou ao sair de casa, visto ser necessário que eu e meu irmão tomássemos a sua benção dizendo “bença vó?”, a qual em resposta segurava a nossa mão direita com a sua mão direita e beijava o dorso de nossa mão nos dando, em seguida, o dorso da sua para que fosse beijada. Essa era a formalidade mais recorrente de aproximação e devia seguir estritamente tal ‘coreografia’.

Era preciso estar sempre atentos e disponíveis para realizar o que lhe fosse preciso sem pestanejar e, quando minha mãe e avó conversavam, nós devíamos nos afastar e, se quiséssemos escutar, que o fosse de longe, porém, ter que ficar no sexto cômodo da casa (sala) enquanto a conversa acontecia no primeiro (cozinha), não nos era possível, sendo-nos um grande mistério conhecer os pensamentos e as histórias daquela mulher. Captar suas ações quando segurava um copo ou um pano de prato, captar o tom da voz, ver esboços de sorrisos e breves gargalhadas, observar a forma de andar quando das saídas rumo à casa de uma de suas filhas, presenciar os quase ralhos com “cê besta?!” que surgiam diante de um comentário ou outro na conversa entre adultos, onde jamais as crianças poderiam interferir, era o que nos restava de aproximação com nossa avó Vanja.

Não existia uma interação mais direta, mais profunda, de conhecimento da vida, dos hábitos, das formas de ver, sentir e sonhar. Todas as questões que surgiam, somente e possivelmente poderiam ser respondidas por minha mãe depois que minha avó partisse ao rumo de sua casa, quando o excesso de formalidades cessava e, nos tornávamos crianças mais relaxadas, indisponíveis e relapsas.

Então, conforme Assmann (2008) ao tratar da memória comunicativa como sendo algo estabelecido na interação cotidiana alcançando retrospectivamente por volta de uns oitenta anos, envolvendo a interação entre três gerações, fatalmente, percebo que há brechas na interação estabelecida com minha avó Vanja, pois, não havia conversas, não havia abraços e trocas de afeto (a não ser os breves abraços das despedidas), não haviam brincadeiras ou compartilhamento de cantigas como um acalanto. Esse não era o perfil de nossa avó.

Diante dessa ausência, minha mãe costuma dizer que quando era criança, a educação de sua mãe e seu pai, não havia ‘essas coisas’: diálogo, troca de afeto, cantigas de ninar... Nada! Os momentos mais marcantes de um possível afeto, pois assim lhe parecia ser, era quando minha avó a colocava em suas pernas e catava os seus piolhos, o que a fazia dormir todas às vezes (e tal fato se repetiu da mesma forma comigo com relação à minha mãe).

Tal memória faz-me compreender que, por muitas vezes, reproduzimos comportamentos devido ao processo educativo e cultural no qual crescemos e que, grande parte de nossas frustrações ou sonhos são projetados de alguma maneira para os nossos descendentes e, nesse sentido, faz-se necessário estarmos atentos e conscientes para não cometer erros, ou omissões identificadas por nós como prejudiciais à nossa liberdade de ser, de saber e de poder diante das diversas situações.

Assim, ao observar que a memória comunicativa trata de um passado recente vivido pelo indivíduo com os seus contemporâneos e o que está para além deles, num grande período de tempo, ao que Assmann (2008) denomina de “memória cultural”, em que “o conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e funções da memória somente se ele é relacionado a um conceito de identidade” (Assmann, 2008, p. 121) e desta forma, a memória acaba por tratar de um grupo, de valores, de um local em específico.

E aqui, o grupo que aponto envolve três gerações distintas: a minha, a de minha mãe e, a de minha avó. Contando fortemente com as memórias de minha mãe com relação à minha avó, bisavó e tataravó a partir de relatos orais, por vezes despreziosos dos quais tomei nota e, de momentos de conversas surgidas de iniciais entrevistas abertas.

Ainda que a comunicação se estabeleça numa relação de proximidade, é fato que, eu não tive qualquer oportunidade de relação presencial com as mulheres que impactaram tão fortemente as memórias de minha mãe, no caso, a sua avó e bisavó, porém, diante das diferentes horas dialogadas sobre fatos e contos herdados por minha mãe a partir destas mulheres, consigo acreditar o quão importante elas são para a minha compreensão ao meu próprio respeito enquanto mulher preta, artista, capoeirista, professora e pesquisadora.

Minha mãe sempre foi e ainda é a maior incentivadora para que eu continuasse a buscar por concretizar meus sonhos dia após dia e, ao enunciar ‘não seja igual à tua mãe’, realmente, consegui, com o seu apoio, percorrer os caminhos dos estudos da profissão, porém, no que condiz às atitudes, ao trabalho e à proatividade, reconheço que muito de minha mãe há em mim, inclusive, assumi para mim, seus sonhos como meus, como uma espécie de compromisso diante da vida, seguindo sempre mentalizando: faço isso por mim e por ela.

Recordando sobre a infância, diante de qualquer pedido que eu realizasse à minha mãe que envolvesse alguma espécie de custo, a mesma me lembrava: “e nem adianta pedir dinheiro pro teu pai que ele não tem!”, o que me gerava inquietações, tais como: porque o meu pai nunca tem dinheiro se ele trabalha? Porque meu pai não dá dinheiro à minha mãe se ela precisa comprar o que necessita na casa e por ser ela quem resolve as demandas que eu e meu irmão trazíamos? Óbvio que em meus pensamentos a negação financeira por parte de

minha mãe, em quase todos os momentos em que a solicitava, não era bem compreendida e, muitas vezes, como hoje compreendo, disfarçava a sua tristeza com a sua irritabilidade.

Então, em outros momentos, a frase se repetia: “estuda pra tu ser alguém na vida!” e eu seguia sem compreender a dimensão deste estudar, voar, libertar-se da cotidianidade patriarcal estabelecida. Minha mãe chegou em Belém do Pará aos seus dezoito anos para morar com a irmã mais velha Carolina (Calú) - esta já casada - para estudar e, em seguida, conseguir um emprego. Sua partida de São Luiz do Maranhão foi algo determinado por sua família, contra a sua vontade, por questões que somente compreendi anos bem mais tarde.

Diante das determinações de sua família, iniciou os estudos e conseguiu emprego em uma fábrica de prendedores de roupa, porém, aos vinte e um anos interrompeu os estudos mediante a sua primeira gravidez (será coincidência eu ter engravidado com a mesma idade, embora em circunstâncias tão diferentes? Retomarei tal fato posteriormente), e teve que casar imediatamente por conta dos ‘valores’ da época. Minha mãe fez tudo contra seus sonhos e sua vontade: saiu de sua terra, não seguiu com os estudos, se casou e isso se reverteu em constantes chateações, tristezas e mal humor. Minha mãe sempre se viu tentando agradar aos outros, porém, sem poder agradar a si própria.

Quando eu já estava crescida, minha mãe retornou ao ensino médio e pensava em dar continuidade ao curso técnico de auxiliar de enfermagem, o qual este era o mais acessível diante de seu agrado, porém, presenciei por diversos momentos reações de ciúme de meu pai que, por deixá-la e apanhá-la na escola, nunca era possível que ela pudesse se relacionar por mais tempo com os seus e as suas colegas e, a sensação de vigilância, de repressão, ainda que eu fosse uma criança, muito me incomodava. Com o tempo, minha mãe abdicou dos estudos e de qualquer oportunidade de emprego (embora almejasse ajudar nas despesas da casa e ter maior recurso financeiro) para cuidar de mim, de meu irmão mais velho e da casa.

Ao abdicar de seus sonhos e interesses próprios em prol da família construída e assim, não poder determinar qualquer atitude sem prévia condição possibilitada financeiramente por meu pai, minha mãe reforçava que não era o que a mim desejava. Diante disso, compreendendo que a identidade é uma celebração que ocorre de maneira móvel, de acordo com Stuart Hall (2011), que ocorre no homem pós-moderno o qual assume diferentes identidades em diferentes momentos por ser definida historicamente, ratifico que nunca me identifiquei com a situação de dependência financeira e de frustrações afetivas e profissionais em que minha mãe se encontrava.

Eu mesma acreditava: ‘minha mãe não é feliz!’. E, ao retornar às memórias de infância e adolescência, mesmo que o meu reflexo no espelho me agradasse, sentia que sempre faltava

algo e, não se tratava de uma questão somente estética, mas, de um reconhecimento mais profundo, um encontro consigo mesma.

Ao longo de toda a minha infância e adolescência, a condição em que minha mãe se comportava era a mesma das outras mães que eu conhecia: abdicavam de seus afazeres para si e sonhos para cuidar da casa, do marido e dos filhos e assim, ser uma “mulher” e, como não me identificava com esta concepção de ‘ser mulher’, era preciso seguir um rumo diferente ao de minha mãe e de todas essas mulheres (minhas tias, mães de colegas de escola, mulheres casadas), mas, sem abdicar de meus sonhos e continuar dançando e praticando capoeira.

Poder vivenciar as falas e ações de insatisfação de minha mãe com relação a interferência de seus estudos, de emprego ou profissão e, inclusive, de arte, pois minha mãe também nutria em sua mocidade o sonho de ser bailarina clássica e, daí vem o seu estímulo e gosto em ver-me no estudo da dança e, por admirar a capoeira que via no estado do Maranhão, embora vez por outra ficasse relutante diante de minhas sucessivas saídas para treinos e apresentações, acabava por, de certa forma, motivar-me a continuar minhas práticas e alimentar meus sonhos. Então, lancei-me nas suas projeções e estas foram determinantes para as minhas realizações não negando, desta forma, minha ancestralidade manifesta.

Lembrar-me de tais vivências com minha mãe faz com que eu acredite ser este um fator muito importante para o seguimento de minhas trajetórias artístico-culturais, pois, “lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social” (Assmann, 2011, p. 122) e, assim, assumi que me cabia construir esta identidade de mulher que não foi possível à minha mãe e, observando o que expõe o autor Hall (2011, 2011, p.39) que, a identidade se constrói ao longo do tempo, sendo um processo constante de identificação em que:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*”, pelas formas através das quais nós imaginamos vistas por *outros* (Grifo do autor).

Perceber a falta de inteireza em mim fazia-me buscar cada vez mais investir nos estudos de meus trajetos artístico-culturais, entendendo que a construção de meu ser dependia da determinação em assegurar-me nas minhas escolhas já que a identidade se relaciona com os significados, inerentemente instáveis, que atribuímos a nós, então, eu precisava rumar um curso diferente em relação às histórias das mulheres que habitam em mim (mãe, avó, bisavó, tataravó) e, ao longo do tempo, as identificações realizadas foram se entrecruzando a partir de minha mãe, sua história e memórias entendendo que a “memória é o conhecimento dotado de

um índice de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração [...]” (Assmann, 2011, p. 122).

Assim as diferentes memórias foram alicerçando minha compreensão sobre a minha própria identidade que carrega um emaranhado de relações que me fazem conectar-me com a ancestralidade presente em minha vida e, diante disso, ainda que tenha trilhado caminhos diferentes aos destas mulheres, compreendo-me enquanto uma agenciadora de seus anseios diante dos quais lutaram cada uma à sua forma.

Um elemento de conexão com esta ancestralidade em mim reporta-se à minha infância em que minha mãe tinha o hábito de pentear meus cabelos e amarrá-los em forma de coque, repuxando os fios tão firmemente que, muitas vezes gerava-me desconforto e, para ela, o fato de eu soltá-los minutos depois, parecia ser um ato de rebeldia e, devido meus longos e finos fios de cabelos, ao se embaraçarem durante minhas brincadeiras lhe rendia um enorme esforço, porém, na verdade, eu somente queria sentir-me livre e leve. Já minha mãe, usava cabelo solto *Black Power*⁵¹, mas, quando passou a cortar usava-o baixinho e, à medida que ia crescendo o amarrava em coque, como o faz até hoje.

Coques e mais coques em minha cabeça e, por muitas vezes quando criança, queria os meus cabelos com penteados de tranças já que era comum embelezar as meninas de minha idade ou, as minhas primas que eram de mais idade que eu, porém, minha mãe não sabia trançar meus cabelos e, ainda que sentisse falta, observei por diversos momentos que, o fato de usar coque me diferenciava das demais, a exemplo de minha ‘colação de grau’ (no ensino infantil, na alfabetização) e, do dia da celebração de minha primeira comunhão na Igreja Nossa senhora de Fátima II (hoje Paróquia) quando recebi muitos elogios de coleguinhas e pessoas adultas, embora rememore que não me sentia feliz naquele dia, por volta de meus onze anos de idade como pode-se ver na Imagem 12 (na página seguinte) posada para registro do momento.

Revisitando estas memórias, compreendo que não havia uma identificação plena com o que via refletido no espelho, ainda que soubesse das condições de minha mãe em não saber fazer penteados trançados e, eu insistia em lhe pedir para que o fizesse, porém, os cabelos presos, me impediam, até mesmo, de pensar, mas, acredito que para uma criança de seis a nove anos, era demasiado pensar sobre identificação ou identidade, pois, apenas obedecia à

⁵¹ “O *Black Power* foi um movimento organizado pelos Panteras Negras, jovens negros que não temiam o confronto direto com a polícia e no discurso traziam palavras de ordem, frases para elevar a autoestima e valorizar o afro-americano com uma postura altiva, punhos cerrados e erguidos e cabelos arredondados que se tornaram a marca mais forte de afirmação do corpo negro” (Calasans, 2016, p. 98).

minha mãe, ou deveria obedecê-la já que soltar os cabelos a irritava, e, para mim, o repuxamento doloroso dos fios em forma de coque significava repressão, mesmo o seu processo de feitura sendo-me algo especial por demonstrar cuidado e esmero de minha mãe.

Imagem 12 - Penteados 'coque': símbolo de beleza *versus* repressão.



Fonte: Acervo da autora.

Não posso esquecer que, um momento crucial em minha vida despertou uma sequência de desdobramentos a respeito de minha identificação com a minha autoimagem ainda não refletida de forma conectada às mulheres com as quais hoje percebo fortes laços de conexão. Por volta dos nove anos, uma de minhas tias paternas, chamou-me de sua janela e me convidou para fazer um procedimento para cachear meus cabelos e eu, entendendo que o procedimento 'teste'- pois, creio que ela estava fazendo um curso de processo químico capilar - retratava um privilégio, um cuidado, acabou por ressecar meus cabelos deixando-os feios: volumosos, sem forma, sem brilho.

Tal ato cerceou minha possibilidade de encontrar aquilo o qual não sabia explicar, de sentir-me mais bonita e, prender os cabelos em forma de coque era a alternativa infalível, além de, eu mesma poder arrumá-los em forma de 'princesinha' – penteados em que se amarra a parte superior dos cabelos ao topo da cabeça, deixando o restante solto, porém, ainda assim não me satisfazia. Com o tempo, passaram a surgir fios frizz na região frontal na cabeça, à

qual minha mãe disse ser consequência daquela tal química utilizada inadvertidamente e, sem o seu autorizo. Estes fios frisados atormentaram minha adolescência.

Hoje compreendo que aquele convite ‘inocente’ para fazer o tal procedimento, àquela altura estava sedimentado de um comportamento racista inconsciente. Digo racista pelas características da abordagem e do status social dentro do seio familiar, pois, numa tarde, abordar uma criança, sem a autorização materna (referência de quem cuida da criança já que o pai esta no local de trabalho – microcosmo da sociedade capitalista patriarcal) e, por pertencer à família mais simples daqueles familiares, já que esta tia era a mulher protagonista, de pele bem mais clara, da família que possuía melhores condições socioeconômicas de vida entre todos nós, o que fatalmente me pareceu uma oportunidade única.

Por um momento diante do espelho, foi muito interessante perceber-me com densos e firmes cabelos cacheados, porém, tal sensação durou um curto prazo de tempo rendendo-me grandiosas frustrações e uma dispersão de minha identificação. Sentia-me diferente de minha mãe, por ter cabelos finos, leves e ondulados e, diferente dos familiares mais próximos (paternos) por ver os cabelos de tias e primas com uma característica de fios lisos.

Embora minha mãe sempre estivesse presente e marcante no meu dia a dia para a minha educação e perspectivas, concordo que “a construção da identidade negra se dá no espaço da casa, da rua, do trabalho, da escola, do lazer, da intimidade, ou seja, na relação entre o público e o privado” conforme expõe Nilma Gomes (2016, p. 47), porém, a proximidade com a família de meu pai, com primo e primas de pele um pouco mais clara, de cabelos de aspecto liso e, de minha avó paterna, ‘vó Maria’, que mesmo presente no trânsito dos quintais percebia seu distanciado de afeto, o qual era garantido as outras netas e neto, o que me impedia de enxergar que as características da negritude me eram valorosas e valiosas.

O autor Hall (2011) ao tratar das concepções de identidade (sujeito do iluminismo, sociológico e pós-moderno) nos afirma que, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (p. 13. Grifo do autor) e, diante disso, observo que a compreensão de identidade envolve a identificação a partir com o que se acredita ser, e assumindo-se ser e, essa construção de identificação do ser não acontece de forma repentina, já que em nossa sociedade pós-moderna as “ênfases na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento contêm uma linha comum” (Hall, 2011, p. 18), fato este que em muito se deve ao processo de globalização que interconecta diferentes tempos-espacos gerando fluxos de cultura.

Usar coque para “arrumar” o cabelo, ou usar o penteado ‘princesinha’ era para mim uma solução paliativa que me angustiava entre não poder usar os cabelos soltos por ele não ter

uma forma específica, nem cacheado e nem liso, dificultando que eu enxergasse que minhas ações pautadas em valores eurocêtricos por estes calcarem o ambiente de minha formação familiar, circunvizinha e escolar, eram estratégias de anular a possibilidade de enxergar a negritude que emanava de minhas antecessoras. Eu não as enxergava e, conseqüentemente, não me enxergava.

Embora “as nações modernas, são, todas, híbridos culturais” (Hall, 2011, p. 63) compreendo que, tais informações intercruzadas pela mídia nos minam de imagens, valores, padrões, comportamentos, estéticas enaltecidas pela elite dominante dos mecanismos, instrumentos e artifícios para o estabelecimento de uma ou outra cultura, que em geral, não se refere à cultura ou estética negra, referindo-me aqui à estética voltada para as diferentes dimensões como fisionomia, arte e cultura, saberes e fazeres e religiosidades.

Diante disso, o fato de compreender a identidade como um autorreconhecimento de ser se relaciona com a autorresponsabilidade de compreensão das diferenças presentes no contexto social no qual se insere e, o quanto tais fluxos culturais interferem, interagem e integram o nosso processo de identificação e de assunção de nossa (s) identidade (s).

Nesse sentido, compreendo o quão era difícil assumir minha identidade ao longo de minha adolescência quando os valores, os comportamentos, a estética enaltecida dentro de minha casa e em meio aos familiares e escola, eram pautados em discurso eurocêntrico imposto nas mídias ao meu redor (televisão e divulgações em rádio e letreiros, já que não utilizava celular e, habitualmente, não usava internet).

Para consubstanciar esse lugar de pertencimento, de identificação e identidade, foi-me necessário galgar meus trajetos com a dança e a capoeira buscando conexões com as histórias das mulheres que me habitam observando os comportamentos, as falas e memórias de minha mãe, além das leituras sobre herança cultural negra e indígena e, das vivências que me aproximaram das raízes culturais negras, o que ganhou muito peso com as experimentações junto à Companhia Moderna de Dança nos processos voltados para o carnaval e Auto do Círio, embebidos no estudo da cultura de matriz africana; das diversas vivências com a prática da capoeira e, substancialmente, após a conclusão do mestrado. Um processo constantemente cíclico do meu interno ao externo e, do externo ao meu interior. Uma busca práxis.

Dando continuidade ao meu processo de busca de meu autorreconhecimento observo que Gomes (2016) ao tratar sobre o corpo e cabelo como símbolos da identidade negra, nos coloca que tal identidade surge de um processo construído historicamente no conflito e no diálogo com outro, e assim, o cabelo do negro nesta sociedade expressa o conflito racial

coletivo imerso no racismo que subjuga e desmerece a beleza negra, sendo o tratamento dado ao cabelo uma forma de expressar tal conflito.

Diante disso, fatalmente recordo que, durante minha adolescência, o padrão de beleza europeu atacou-me brutalmente e, na tentativa de me sentir mais bonita recorria a produtos para alisar o cabelo sendo que, não tinha condições financeiras para manter um tratamento adequado e logo, o que conseguia, eram mais frustrações relativas à minha aparência.

Gomes (2016) em sua pesquisa aponta que absorveu a palavra “lida” referindo-se à forma de expressão ao tratamento do cabelo associando-a que,

Para o negro, a ideia de labuta, sofrimento e fadiga faz parte de uma história ancestral. Remete à exploração e à escravidão. Assim, a expressão “lida”, numa perspectiva racial, incorpora a ideia de trabalho forçado e coisificação do escravo e da escrava. Lembra, também, as estratégias do regime escravista na tentativa de anular a cultura do povo negro (p. 46. Grifo da autora).

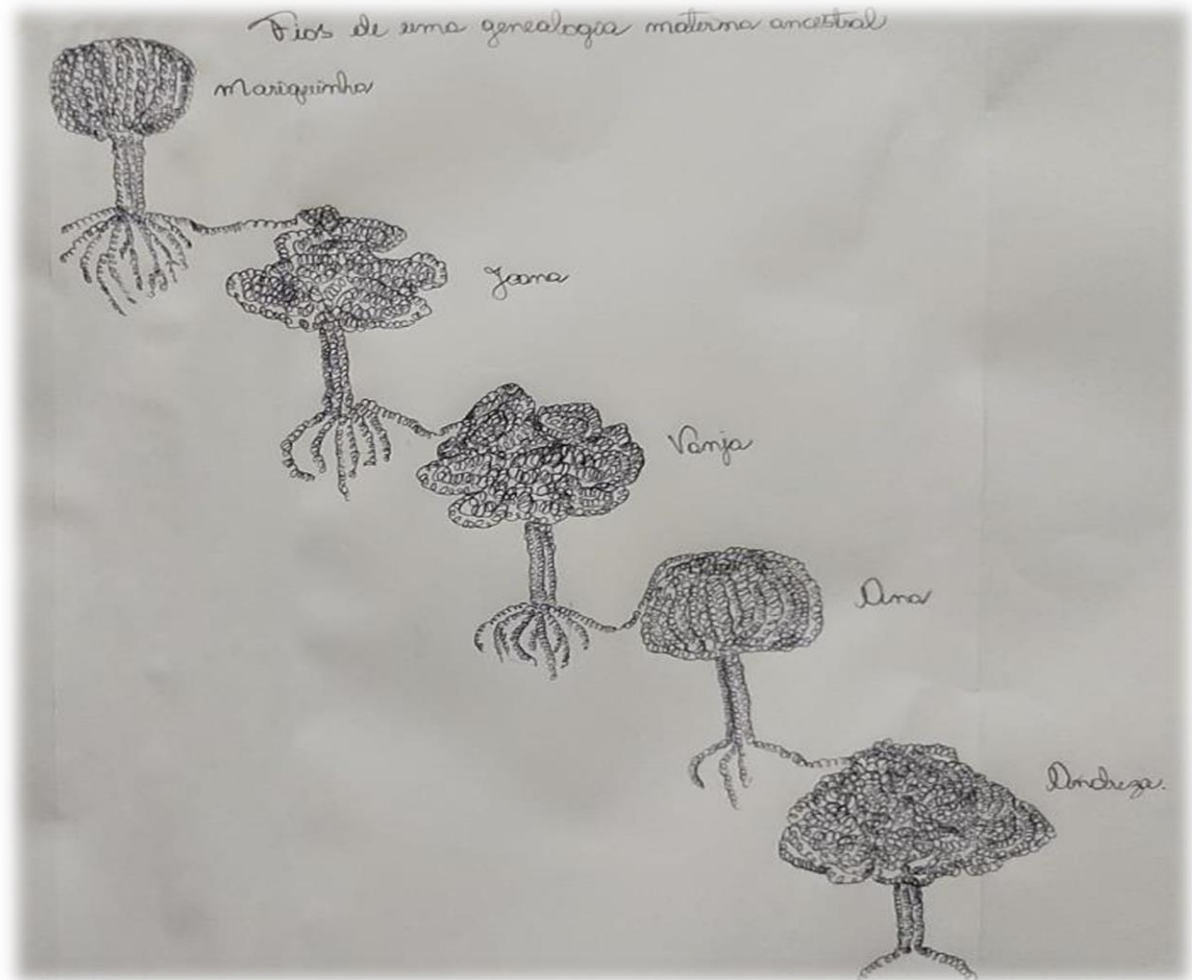
A associação de “lida” ao trabalho intenso e desgastante equiparado ao trabalho dispendido aos cuidados com o cabelo me faz recordar que minha mãe comumente expressava “ô lida!” (significando excesso de trabalho com pouco resultado) quando eu penteava os cabelos por horas enfrente ao espelho numa tentativa de convencer-me de uma beleza que não me cabia. A expressão também passou a ser, por mim utilizada, com o mesmo significado, e ironicamente, ao minha mãe me perceber nesta ação, com o tempo enunciava: “desse jeito vai tirar o aço do espelho!” e, ainda assim, entreguei-me à esta “lida” angustiante inúmeras vezes.

Ao reportar-me à imagem de minha mãe na década de 1970 a 1980 quando usava o cabelo *Black Power*, parecia não condizer com o seu comportamento esteticamente reprimido que percebi no decorrer de minha infância, pois, o seu descontentamento com o cabelo, o uso de cortes curtos e retos, “corte que nem de homem” como ela mesma dizia, me fazia entender que essa era a condição para este tipo de cabelo (cabelo crespo), já que ele não pesa para baixo e, o meu cabelo, sempre ondulado, de fios finos e poucos, diferente dos cabelos de minha mãe (que era cheio), me impossibilitava de perceber quão o volume de meus cabelos (ao período da adolescência) me conectava as mulheres negras da família de minha mãe.

Na Figura 2 (na página seguinte), me reporto a uma representação simbólica de minha genealogia materna e ancestral em que, o ‘fio condutor’ que conecta as gerações é simbolizado por um fio frizz de cabelo seguindo uma direção do passado ao presente, do que está ‘acima’, além e distante de mim, porém, conexo. O fio frizz (não porque todas essas mulheres tivessem o cabelo crespo, pois lembro que minha avó tinha o cabelo ondulado, no entanto, ele é elemento simbólico de negritude e ancestralidade) e as representações de suas

raízes dialogam com as raízes as/os filhas/filhos deixados no chão das suas histórias/memórias.

Figura 2 - Fios de uma genealogia materna e ancestral.



Fonte: Elaboração da autora, janeiro de 2022.

Ao seguir nesta tessitura, o fio frizz dá forma às árvores com diferentes copas, observando-se que a árvore é um símbolo para se tratar de representação da organização familiar entre os antepassados e seus descendentes, aqui o fio de cabelo dá a sua forma e conecta as suas raízes estabelecendo a ligação ancestral. Para efeito, nesta figura simbólica o vento, o tempo e as circunstâncias interferem diretamente na conformação das copas, as quais simbolizam as relações das memórias estabelecidas, assim, minha tataravó Mariquinha apresenta uma copa pequena e mais fechada, impenetrável pelo vento, o vento está ligado diretamente à liberdade exercida por estas mulheres, de atuação e de afeto conforme as memórias a mim compartilhadas. Uma copa de mistérios.

Já a de minha bisavó Joana, apresenta galhos que se relacionam com o tempo e o vento, há aberturas para alguma memória de afetuosidade, porém, guarda mistérios nas partes mais densas, não se observando ao certo, onde começa e termina o fio e, com relação à minha avó Vanja, sua copa mostra-se mais ‘aberta’, permite galhos que representam a sua atuação com densidade e diversidade, ou seja, o tempo (vivido) e o vento (as circunstâncias de vida) lhe galgaram um posicionamento mais amplo, ainda que diante das dificuldades de seu tempo.

A copa representativa de minha mãe Ana Maria dialoga com uma copa mais frondosa, porém, uniforme e fechada, não permitindo que o vento a desganhasse visto que, embora vivente num tempo menos inóspito do que as suas antecessoras, as circunstâncias lhe possibilitaram um maior conhecimento sobre a vida e o mundo, mas, não lhe foi possível galgar seus caminhos de forma mais livre e, já a representação de minha copa, traz relações com os fios-raiz que me conformam, pois, uma copa densa, cônica apresenta diferentes tamanhos de fio-galhos o que leva à compreender a entrada do vento-tempo em diferentes direções correlata às minhas diferentes atuações. Atuações estas, possíveis por conta dessa genealogia materna diversa: a ancestralidade tecida por fio-raiz-caule-galhos-árvore.

Nas palavras de Gomes (2016) o cabelo é um dos principais ícones identitários da negritude por sua representação se construir no interior das relações sociais e raciais e, ao momento de minha adolescência era difícil compreender tal estética como um símbolo de identidade negra devido à minha própria educação carregada de manifestações racistas e isso me privava de reconhecer as histórias que me constituem enquanto uma herdeira deste legado oriundo da família “Barroso”.

Ao falar da ancestralidade como raiz matriarcal por trazer a questão da cabeça, Fábria Calasans (2016) faz referência especialmente, ao “povo de santo”, por ser “nessa parte do corpo que o Orixá, essa energia, essa força, ‘entra’ e toma posse de tudo” (p. 106. Grifo da autora), embora aqui a discussão não trate a respeito de religião compreendo que realizarmos o esforço de entender nossas raízes e fazer desse ato um primeiro passo para a nossa identificação e assim, construção de identidade concomitantemente com a construção do conhecimento de si e do peso ancestral em nossa vida como algo necessário para superar sofrimentos que se repetem ao longo da história sociocultural, alimenta a nossa autoestima, a qual reflete em diferentes campos: família, escola, trabalho e, obviamente, arte e dança.

Ancestralmente, percebo que a figura de minha mãe me conecta com memórias imaginadas de histórias vividas por ela, que ao contá-las em ambiente familiar, remontando as suas experiências de infância nas brincadeiras em árvores, caçando e colhendo, no convívio com suas avós e bisavós negras, contando histórias de sucesso, de fracasso e de assombrações

ou efeitos mágicos... Tudo isso me traz um pertencimento à negritude e, conseqüentemente, às manifestações de matriz afro, e em especial, a da capoeira que me faz perceber fortes ligações com estas mulheres que me habitam e me conectam ao contexto amazônida.

Diante da ausência de diferentes possibilidades de expressão em que tecessem diálogo com a arte como vivencio em mim, estas mulheres viveram sufocadas nos universos que habitavam, reféns do patriarcado, do racismo e sexismo os quais impediam um comportamento orientado às artes em que atuo. Assim, percebo-me como a protagonista ancestral, porta-voz e atuante contrariamente às amarras que, por gerações, as amarraram.

Fato que me interessa apontar trata-se de que, ainda que num tempo e contexto completamente diferente do que vivo, estas mulheres que habitam meu imaginário, sempre se colocaram como mulheres de força e bravura, de persistência e luta, de enfrentamento das mais diversas adversidades de seu tempo, sem qualquer discussão feminista ou ancestral, e diante disso, eu me reconheço como descendente destas mulheres que empregaram suas formas de sobrevivência e resistência em suas dimensões espiritual-física-social em que

A resistência político-cultural dos nossos ancestrais hoje nos permite falar por nós, sobre nós e para além de nós mesmos. Isso nos permite dizer que, estar na Academia e falar de cabelos, de ancestralidade e de negritude é uma conquista coletiva (Calasans, 2016, p. 94).

Diante disso, concordando com Calasans (2016, p. 110) que “a formação de identidade é uma construção individual e coletiva”, acredito que esta coletividade que me cabe (como já apresentei anteriormente reportando-me às mulheres de nome Barroso) me fortalece para que neste momento eu possa, de certa maneira, registrar a existência dessas mulheres como fator que mobiliza e justifica meus comportamentos, gestos e ações e, a necessidade existencial que sinto em me expressar com a dança e com a capoeira, como se eu carregasse junto a mim as chagas que precisam ser minimamente sanadas por minha atuação artística, pedagógica e criativa enquanto mulher que atua em diferentes âmbitos com estas artes.

Com isso, não basta somente as experiências construídas a partir dos trajetos realizados, dos lugares habitados e das relações tecidas entre o diferentes ‘nós’ que compõem os meus caminhos, mas, especialmente, compreender-me como descendente destas mulheres em que, vez por outra, me vejo expressando saberes tanto no dia a dia quanto nas artes que falam para além de mim, porém, dizem muito de quem sou. Dessa presentificação de gestos e atitudes que traduzo como algo vivo, vívido e ancestral, vem o termo “ancestralidade viva”.

Em nenhum momento sublinho que a ancestralidade trate de algo relativo ao passado e morto, porém, ratifico que conhecer e reconhecer as histórias destas mulheres e, me identificar e construir minha identidade atendo-me às suas memórias, faz com que eu hoje compreenda os esforços que emprego em minhas práticas artísticas e profissionais, pois, ainda que não haja registros e materiais que tenham pertencido às minhas bisavós e tataravós que me sirvam de herança, acredito que as memórias e ancestralidade que me cabe se presentifica a cada instante e, justifica a minha existência tão distinta de minha própria família.

Porque distinta? Porque sou a única mulher – a filha do meio – de três irmãos que assume atitudes contestadas e distintas destes e, pelo fato de ser mulher que não se inclinou as dificuldades e barreiras impostas pelo machismo e patriarcado e, que em via de contramão, atua com a arte da dança e da capoeira de maneira criativa, política e, não satisfeita com todo esse processo social, está a propor uma epistemologia decolonial em dança que possibilita relacionar vida e arte a partir das diversas relações estabelecidas em seus caminhos.

Um diálogo interessante com esta colocação trata-se da apresentação de três fundamentos por Carla Ávila e Sayonara Pereira (2019, p. 55) sendo que, o segundo:

[...] passa pelo gesto, pela consciência e o domínio dos movimentos, dos fazeres e ações, verbos que atravessam o corpo tanto no passado, com os gestos e ensinamentos ancestrais, quanto no que se reflete no corpo agora, para que repensemos que ao gerá-los também estamos deixando gestos e saberes para o futuro.

Mediante a este trecho compreendo que nossa concepção de pesquisa, minha e destas autoras, se relaciona intimamente com a nossa vida cotidiana e suas relações com a vida-arte, e aqui, embora as autoras usem o termo ‘sistêmico’ para a alusão a essa relação reflexiva e efetiva, aponto que a práxis é um terreno de diálogo entre o fazer-refletir e vice-versa que me possibilita a sentir, saber e viver essa ancestralidade viva em mim a partir destas mulheres.

Ao participar de uma mesa ao lado de duas mestras de capoeira, mestra Gegê (Bahia) e mestra Catita (Pará), foi-me perguntado qual a referência de mestra que eu tinha e, prontamente eu respondi “minha primeira referência de mestra é minha mãe!”, pois, ainda que ela nunca tenha praticado a capoeira, nem tampouco a dança como vivi e vivo, foi por meio da convivência com ela e pela educação na qual cresci que, compreendi sobre muitos valores que a arte nos ensina, os quais estão para além do jogo em si, que são comumente apontados.

Vivenciar as dificuldades pelas quais a minha mãe passava, ver as suas estratégias de solução ao longo de minha infância e, ouvir suas histórias e memórias da relação com a sua família, com natureza e com o tempo, me possibilitavam a compreensão dos ensinamentos da

capoeira de uma maneira muito particular. Como poderia minha mãe ser referência de mestra sem ser capoeira? Simples! Por reconhecer o seu ser enquanto representatividade de ancestralidade que, somente com o tempo, mais próximo ao início desta pesquisa, pude perceber as mulheres que lhe formaram e que por memórias compartilhadas habitam em mim.

Ao longo do processo de reconhecimento de si, fui compreendendo que as relações que estabeleço com o tempo, o espaço, a natureza, a arte, n'alguma questão se relaciona a estas mulheres e, o contexto amazônida vivifica cada experiência estabelecida. Em linhas gerais, o território amazônico guarda muitas riquezas e mistérios que ainda se enquadra num lugar politicamente usurpador; minha mãe e estas outras mulheres citadas, guardam ricos ensinamentos os quais somente tive a capacidade de enxergá-los a partir de uma incessante busca da autocompreensão entendendo que estas tiveram suas vidas usurpadas pelo sistema escravocrata, racista, patriarcal. E reconhecendo meu contexto e as mulheres em mim, concordo com Machado (2014) quando expõe sobre o seu posicionamento em que:

Há diferentes modos de produções epistemológicas, não acreditando em produção de conhecimento fora do contexto cultural em que se está inserido, fora da/s teia/s em que se foi constituído/a, só posso pensar desde o meu lugar e esse lugar é o de mulher negra. Onde essa mulher negra se fez/faz desde o reconhecimento próprio da ancestralidade africana que a define. Ser negro não é “apenas” um dado, mas uma construção afetiva e efetiva, em muitos casos é um reconhecimento que se dá por meio do reconhecimento da nossa ancestralidade africana, por meio de uma construção positiva da imagem do negro, do conhecimento da nossa história, da nossa cultura. É uma ação formativa, implicada, onde o aprender/conhecer leva ao sentir(se), ser em devir (Machado, 2014, p. 23. Grifo da autora).

Observando que a manifestação da capoeira tece relações íntimas com a natureza, instrumentos de origem natural, movimentos relacionados à movimentação de animais, cantigas que emanam ensinamentos sobre diferentes universos, a própria roda que pode ser realizada sem grandes equipamentos em um ambiente natural, para citar algumas rasas relações, atualmente, eu não posso negar que estas mulheres me habitam e que minhas atuações, ações, gestos denunciam esta ancestralidade viva afro-amazônida.

Ainda que eu não tenha estabelecido relações mais próximas das gerações que sustentam o meu ser e ímpeto politicamente artístico e cultural, não posso negar que as memórias compartilhadas por minha mãe Ana Maria sobre a minha avó, bisavó e tataravó, Vanja, Joana e Mariquinha, respectivamente, tecem uma rede que fortalece o reconhecimento de minha ancestralidade viva, de meu lugar enquanto mulher preta periférica que expressa desejos e anseios ocultos por um contexto de invisibilização das mesmas, que hoje, me impele

a tomar o direcionamento de minha vida e pesquisa como expressão coletiva de corpo(s) que se expressa(m) e dança(m) na e para a vida.

Contudo, diante do contexto em que vivi, em que me eduquei e cresci sendo mobilizada por minha mãe e pelos vestígios destas mulheres que me habitam pela ancestralidade termino este momento da escrita entregando um pouco de mim e chamando outras tantas e diferentes mulheres para traçar e construir caminhos e descaminhos numa Amazônia de novas histórias a partir deste poema autoral apresentado no IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, durante apresentação de trabalho sobre esta pesquisa em 2019:

*Eu ‘obedeci’, me inspirei e me projetei
No que a minha mãe sempre dizia (Vai! Vai estudar menina!)
E fui, e vou... estudar, pesquisar, propor, provocar
Aonde eu estiver e aonde eu for
Despercebida não vou passar
Porque estudei e estudo, sou negra, **MULHER CAPOEIRA**
Artista da **DANÇA** na cena paraense e brasileira
E se eu cheguei neste lugar...
Tantas outras **MULHERES**, imersas nestas artes (e na condição social)
Assim como Eu... também podem transformar concepções,
Realidades, seus feitos... e assim, **CHEGAR**.
Num lugar, no aqui e no agora – que todos sabem!
Para mulher, artista, negra, capoeira, não é fácil chegar.*

1.3 – Dança Contemporânea e Capoeira: por uma epistemologia Dançadeira na Amazônia

*Que a Dançadeira que habita em mim
desperte a Dançadeira que existe em você!*

Ao anunciar esta frase, lanço o indicativo de que, primeiramente, existe algo que ‘está’ e não, que precisa ser ‘ensinado’ à pessoa. Despertar é uma palavra polissêmica que pode ser aplicada em diferentes contextos como biológico, físico, psicológico, e aqui, ao acreditar que cada pessoa, mesmo inconscientemente, trata-se de um ser dançante imerso em nossa cultura afro-brasileira e que, possivelmente, a Dançadeira se despertará por meio do reconhecimento e compreensão da inter-relação de suas origens e do seu ser no dia a dia com a capoeira.

Diante disso, seria demasiadamente pretencioso eu enquadrar e restringir a Dançadeira como pertinente somente ao meu corpo e à minha trajetória. Estes são sim, de onde emerge e se sustenta todo o processo de construção desta epistemologia amazônida, porém, não posso negligenciar a sua importância sociocultural que aponta para a valorização do protagonismo

feminino na produção de conhecimento. E para isso, faz-se necessário discutir sobre as estratégias de enfrentamento às práticas machistas na manifestação da capoeira; sobre o posicionamento político de visibilidade feminina na capoeira; da valorização do conhecimento da capoeira em sua perspectiva filosófica e; da valorização da técnica e estética em dança a partir da própria capoeira com seus fundamentos e tradições. Um complexo contexto inter-relacional em que o corpo feminino se apresenta, se sustenta e constrói estratégias provenientes da cultura da capoeira para o avanço do conhecimento em artes.

Com isso, todo o contexto que esta pesquisa envolve a partir do entrelaçamento dos caminhos nas artes da dança e da capoeira, envolvendo diferentes práticas, posicionamentos, gestualidades e movimentos, configura um campo plausível para que outras pessoas artistas, periféricas e amazônidas, em especial as mulheres, se autoidentifiquem e, assim, se sintam representadas e mobilizadas a somarem diante da construção de visibilidade para outros caminhos e trajetórias, fortalecendo o campo da pesquisa com as *epistemologias do sul*.

As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão [das formas de saber próprias dos povos/e ou nações colonizados], valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos (Santos; Menezes, 2010, p. 19).

Assim, as relações apontadas, entre dança contemporânea e capoeira, ultrapassam as generalidades de subserviência de uma à outra, em que observo a capoeira ser comumente utilizada sem lhe ser dada os devidos créditos e, aqui faz-se necessário compreender que, ainda que o lócus de surgimento desta práxis seja neste território amazônida, a mesma dialoga com os diferentes saberes e fazeres que emergem do corpo neste lugar, a partir do território de Icoaraci, os quais se expandem para o mundo e, enquanto uma epistemologia amazônida, para que esta expansão se efetive faz-se necessário compreender que

Epistemologia é toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior de relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias (Santos; Menezes, 2010, p. 15).

Neste sentido, posso tranquilamente inferir que meu corpo social, cultural e energético se inter-relaciona com estes diferentes campos de arte (dança e capoeira) e que, conseqüentemente, vive experiências com diferentes pessoas, com suas concepções e práticas desencadeando fluxos que afloram minha expressividade cotidiana e, também, a minha dança.

Ou seja, se faz necessário colocar que, as construções dos caminhos artístico-culturais anteriormente expostos possibilitam um complexo de conhecimentos e atuações, muitas vezes pautadas em acontecimentos do dia a dia, construídos sempre em relação a algo ou a alguém, em relação ao próprio corpo ou, ao corpo do outro, e aqui, ou em relação à dança ou à capoeira, servindo assim de epistemologia norteadora para possíveis outras epistemologias que inter-relacionem contextos com diferentes perspectivas. Diante disso, buscando uma melhor compreensão, posso dizer, ao utilizar as palavras de Santos e Menezes (2010) que:

No seu sentido mais amplo, as relações sociais são sempre culturais (intraculturais ou inter-culturais) e políticas (representam distribuições desiguais de poder). Assim sendo, qualquer conhecimento válido é sempre contextual, tanto em termos de diferença cultural quanto em termo de diferença política (Santos; Menezes, 2010, p. 15 - 16).

No campo de amplitude da epistemologia Dançadeira, os fazeres e saberes da capoeira dialogam com a arte da dança contemporânea para a expressão dançante ocupando um lugar de significado artístico-político e, ainda, formativo por trazer caminhos teórico-metodológicos para a possibilidade de compreensão voltada ao seu despertar.

Por concordar com Santos e Menezes (2010) que discutem sobre o reconhecimento da diversidade de conhecimentos produzidos a partir de diferentes análises, interpretações e avaliações que compreendem o que denominam de Epistemologias do Sul, digo que, diante do conhecimento que aqui se apresenta, um conhecimento construído a partir de uma pesquisa em artes, advinda de um corpo feminino negro proveniente da periferia, de uma situação socioeconômica não privilegiada e que anuncia elementos de uma cultura afro-brasileira, a Dançadeira, trata-se de uma proposição que se alinha enquanto uma epistemologia do sul já que, o sul, conforme os autores supracitados, demarca geográfica e simbolicamente, povos e manifestações que sofreram os impactos do capitalismo devido à sua relação colonial e, neste âmbito, acredito que concepções de corpo referente à mulher negra e periférica, ao corpo na dança e na manifestação da capoeira cabem indiscutivelmente.

Diante disso, realizo nesse momento um convite à possibilidade do encontro com a Dançadeira que existe em potencial em cada ser que deseja, ou necessita, ou, já se encontra próximo às artes da dança e da capoeira visto eu acreditar que, a expressão dançante pode associar complexas e distintas relações entre âmbitos que, à primeira vista, pode nos parecer tão diferentes, diversos e, até mesmo, divergentes, como se observa na perspectiva histórico-social da dança contemporânea e capoeira.

Neste bojo, faz-se importante salientar as concepções em dança contemporânea e capoeira que convergem para que o encontro com a Dançadeira em si e, para tal, anuncio os caminhos percorridos que possibilitaram a criação da denominação Dançadeira e, da subsequente compreensão de sua forma contextual enquanto uma epistemologia em artes.

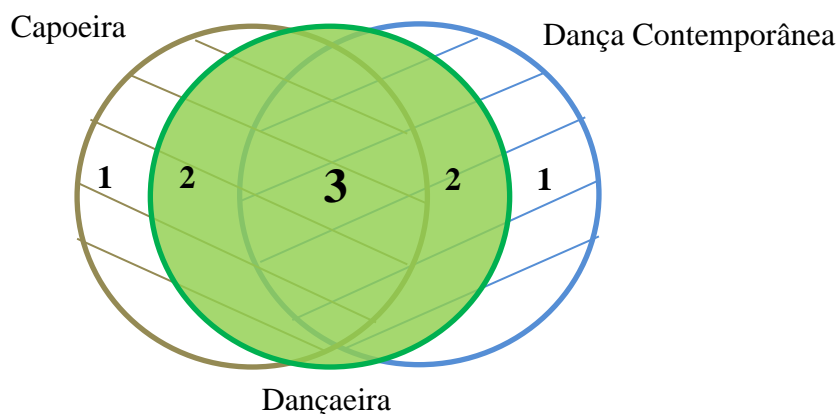
Mediante a esta epistemologia, obedecendo aos anseios e necessidades de um corpo feminino que dialoga em diferentes âmbitos para além das atuações com a dança e capoeira, acredito ser importante registrar que, compreender o pensamento a respeito destas artes, com seus símbolos e significados e, sua organização metodológica (a qual será apresentada adiante na seção 3), sem haver, necessariamente uma hierarquia, para a realização da prática e então, ocorrer a assimilação da Dançadeira no seu ser, no seu corpo.

Diante desta perspectiva, concordo com Barbosa (2014, p. XXVI) ao expor que “a ideia de se basear o ensino da arte no fazer e no ver arte é o cerne de todas as manifestações pós-modernas de arte/educação em todo o mundo” e neste ensejo, a compreensão dos fundamentos e tradições da capoeira para o mergulho expressivo em dança contemporânea acaba por fazer-se pertinente, visto que, também atuo no campo da educação, pois para que se estabeleça o diálogo entre teoria e prática, ou seja, a práxis reflexiva, apontarei os elementos de mobilização para a Dançadeira, e aqui se efetiva uma égide para a formação, no que me cabe enquanto proponente desta práxis metodológica.

Ao observar que a Dançadeira compreende uma perspectiva que parte das trajetórias artístico-culturais que englobam o fazer, o ver, o sentir, o ensinar e o ser desta pessoa que vos escreve e, pautando-me no contexto discursivo da pós-modernidade em que a produção do conhecimento se dá de maneira complexa e diversificada, não posso desconsiderar a importância em tratar esta pesquisa como algo pertencente ao campo de conhecimento em arte que reverbera no âmbito pedagógico por meio do ensino, visto que se propõe uma perspectiva diferente e, dialoga com o contexto da pós-modernidade no mundo ainda que, seu cerne, se localize no Distrito de Icoaraci e, contudo, na região norte que constitui a Amazônia.

Tecer esta aproximação com a Proposta ou Abordagem Triangular como revisou Ana Mae Barbosa, já que, “como proposta não se baseia em conteúdos, mas em ações” correspondendo “aos modos como se aprende” (Barbosa, 2014, p. XXVII) sublinho nesta pesquisa as relações desenvolvidas a partir das ações estabelecidas nestes complexos âmbitos nos quais me situo e que, metodologicamente apresento uma tríade composta pela compreensão da dança contemporânea, da capoeira e, da Dançadeira como uma lente agigantada que relaciona reciprocamente as artes supracitadas (ver Figura 3 na página seguinte).

Figura 3 - Tríade da Pesquisa.



Fonte: Elaboração própria. (2022)

Diferentemente da ilustração da tríade apresentada em minha dissertação (Silva, 2012, p. 22) apresento aqui os âmbitos da capoeira e da dança contemporânea representados por círculos com as suas ‘trajetórias’ (representadas por linhas diagonais) onde a área 1 compreende os âmbitos de forma distinta (área em branco com as ‘linhas’ verdes da Capoeira e as azuis da Dança Contemporânea); a área 2 refere-se à compreensão simbólica de aproximações epistêmicas que consubstanciam a Dançadeira (área em verde com as ‘linhas’ referentes a cada âmbito) e; a área 3 (em destaque central, com as linhas se entrecruzando) refere-se à interconexão das trajetórias destes âmbitos resultando na proposição metodológica desta pesquisa.

Para tal, faz-se importante observar as ações estabelecidas distintamente nestes âmbitos, como experiências de ensino-aprendizagens (ou, aprendizagens-ensino ao passo que, quando aprendemos também estamos ensinando algo a alguém) de si e das outras pessoas envolvidas, experiências expressivas que sinalizam argumentos de teor político sobre o saber, sobre o fazer e o poder feminino, corroborando com Costa, Torres e Grosfoguel (2019), tanto na cotidianidade da experiência vivida com a Capoeira, quanto na experiência artística envolvendo a Dança Contemporânea sob a égide/compreensão da Dançadeira.

De antemão, como “a Proposta Triangular, [é] a manifestação pós-moderna brasileira” (Barbosa, 2014, p. XXXI), a Dançadeira trata-se da práxis proveniente de Icoaraci-Belém-Pará, da região Norte do Brasil e, no entanto, fulcralmente amazônica, que nos traz um olhar da periferia que se sustenta como conhecimento pois, envolve diferentes contextos político-culturais seguindo a direção Brasil-Mundo (utilizo a letra ‘M’ em maiúscula como uma metáfora à nação, em termos de território, em escala maior que o nosso país) compreendendo as diferentes produções diante da pós-modernidade.

Assim, a um só tempo, a práxis Dançadeira traz a possibilidade de valorizar os fundamentos e tradições da cultura da capoeira apontando-a como protagonista de uma metodologia em artes que reflete diferentes posicionamentos a partir da atuação em dança contemporânea sendo uma epistemologia que emerge de trajetórias e experiências em meio à cultura da capoeira, assumindo um viés de decolonialidade já que “requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar a conexão entre um mundo definido por separação” (Costa, Torres, Grosfoguel, 2019, 48).

Mas, retornando à aproximação da Proposta ou Abordagem Triangular que, em minha compreensão ultrapassa os trabalhos de arte-educação, pois, a arte em todas as suas dimensões, contextos e estéticas estão presentes em diferentes universos como (educação básica, ensino superior, manifestações da cultura popular, etc) tanto que aqui a Dançadeira compreende a reflexão sobre os diferentes fazeres como o movimentar, o cantar, o tocar, o produzir instrumentos e, os saberes construídos a partir da observação e percepção dos acontecimentos no dia a dia da capoeira, em treino, em roda, em conversas com pessoas de diferentes idades e experiências (que vai de crianças iniciantes a mestres consagrados, por exemplo) em eventos afins.

O fazer e o ver em meio à capoeira em sua cotidianidade ou em momentos de sua manifestação ritual em forma de eventos afins mobilizam o corpo dançante e criativo, se que instiga, cria, recria, associa e se expressa num contínuo processo de reflexão. E, tal como Barbosa (2014, XXXI) “considero que a reflexão é a operação envolvida tanto na ação [consigo, em si e, com as outras pessoas] como na apreciação”, sendo neste olhar de intercruzamento em que a capoeira proporciona à dança (à minha dança), que se encontra a contextualização, termo este usado por Barbosa (2014). E, que aqui designo que, todo esse processo que envolve as trajetórias de experiências entre “o fazer”, “o ver” e “o contextualizar” seguindo uma direção cíclica - indo e vindo como uma Ginga⁵² -, de forma contínua, compreende a práxis Dançadeira.

Ao seguir com estas considerações, preciso destacar que apresento esta práxis, por conta de relacionar continuamente a ação à reflexão e, precisamente, o sentido inverso realizando a “contextualização tanto para o fazer como para ver” (Barbosa, 2014, p. XXXIII) atentando para viés que emana em mim a face pedagógica que me assiste e de onde advém minha compreensão de práxis. Diante disso, observo que meus estudos sobre a pedagogia do professor Paulo Freire (2022) nutriu minhas inclinações e atuações educativas nos diferentes

⁵² Sobre o termo Ginga enquanto conceito e movimento explicitarei na seção 3.

âmbitos em que transito pois, para ele a ação e reflexão congregam uma unidade num processo de conscientização do ser humano oprimido diante da sua realidade opressora, galgando assim, a sua autolibertação mediante o seu engajamento com ação reflexiva, crítica e intencional.

Diante disso, durante a exposição da professora Kátia Curado⁵³ sobre a “práxis” a partir do pensamento filosófico de Karl Marx⁵⁴ em que “a investigação a que (este) dedicou toda a sua vida foi norteadada para subsidiar a ação revolucionária dos trabalhadores, cujo objetivo - a emancipação humana – supõe a ultrapassagem da ordem social comandada pelo capital” (Netto, 2012, p. 1) para então, explicar sobre a pesquisa freireana.

Durante sua exposição no Tempo Universidade⁵⁵ do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* - Aperfeiçoamento em Investigação Temática Freireana (ITF) “coordenado pela Universidade Federal do Pará em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Belém, por meio do Centro de Formação Paulo Freire e Universidade de Brasília” (Carta Acolhida dos Professores e Professoras 1ª Alternância-TU, em 02-02-2023) do Programa Esperançar⁵⁶, ocorrendo suas discussões desde novembro de 2022 e, iniciando-se efetivamente com os/as professores/as cursistas no dia 08 de fevereiro de 2023, foi-nos apresentado uma representação da “práxis” (ver Figura 4 na página seguinte).

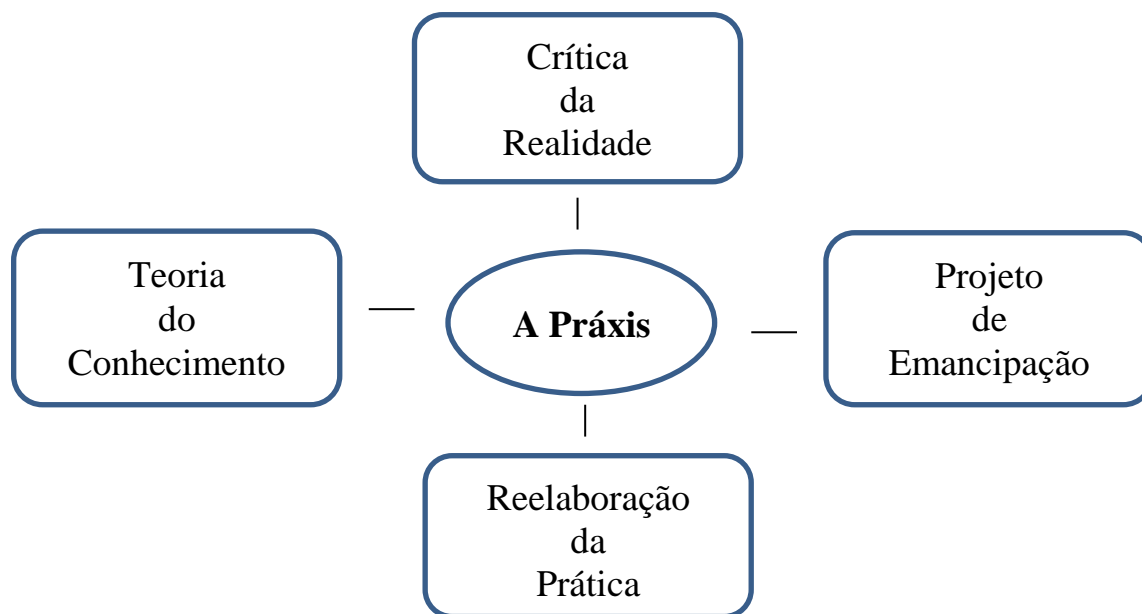
⁵³ Kátia Augusta Curado Pinheiro Cordeiro da Silva é pedagoga, mestra em Educação Brasileira pela Universidade Federal de Goiás - UFG; doutora em Educação - UFG; professora Associada da Universidade de Brasília - UnB no Departamento de Administração e Planejamento - PAD da Faculdade de Educação e no Programa de Pós-graduação em Educação. e, integrou o Coletivo de Trabalho 1 do Programa Esperançar da SEMEC. Para mais informações acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/9567141312757077>.

⁵⁴ Karl Marx, conforme José Paulo Netto (2012, p. 1) é “teórico e homem de ação, pesquisador e militante” cuja sua obra “é um marco na cultura ocidental e, pelo seu impacto sócio-histórico, tem relevância universal. Ele instaurou as bases de uma teoria da sociedade burguesa que, nucleada numa ontologia social fundada no trabalho, permanece no centro das polêmicas relativas à natureza, à estrutura e à dinâmica da sociedade em que vivemos [...]”.

⁵⁵ A formação em alternância “se constitui como uma estratégia teórico-metodológica de formação dos sujeitos do campo ancorada na relação trabalho-educação-território” (Hage; Antunes-Rocha; Michelotti, 2021, p. 430) e se constitui por processos educativos que organizam “a formação por meio da alternância enquanto unidade espacial/temporal de integralização de dois momentos específicos: “tempo escola/universidade” e “tempo comunidade”, que se inter-relacionam, se alternam e se complementam para a articulação dos diferentes tempos/espacos e saberes formativos nos processos educativos [...]” (*Idem*, 2021, p. 432). Ver Hage, Salomão M. Antunes-Rocha, Maria Isabel. Michelotti, Fernando. Formação em Alternância. In: Dicionário de Agroecologia e Educação. RJ. Expressão Popular, 2021.

⁵⁶ “O Curso integra as ações de formação continuada das professoras e professores da Rede Municipal de Educação de Belém, com ênfase no legado Freireano em articulação com a Epistemologia da Práxis; com a perspectiva de contribuir com a criação de “ESCOLAS HUMANIZADORAS e TRANSFORMADORAS”. Participam Programa universidades brasileiras como: UFSC, UFJ, UFMG, UNIFESSPA, UNEB, UFVJM, UFSCAR e UFRA e, foram atendidas várias escolas no ano de 2023. (ver Carta Acolhida dos Professores e Professoras 1ª Alternância-TU, em 02-02-2023). Enquanto professora formadora, integrei o Grupo de Trabalho que atendeu as escolas do campo São José (sendo esta um polo das unidades das Ilhas Sul), Sebastião Quaresma, Milton Monte, Anexo Nossa Senhora dos Navegantes, Anexo Santo Antônio e, a unidade que se localiza na Ilha de Caratateua – Outeiro, sendo a única unidade de acesso por via terrestre, a Escola Municipal Pedro Demo.

Figura 4 - Representação da Práxis.



Fonte: Apresentação de Kátia Curado (junho de 2023). Adaptação própria.

Tal curso foi-me de crucial relevância por estabelecer efetivo contato com a Pesquisa Freireana estudando o seu método filosófico, os princípios metodológicos e as etapas da pesquisa, enquanto doutoranda vinculada a UFPA sendo professora formadora no curso. Assim, proponho a Dançadeira como práxis que se assume enquanto escrita propositiva de uma atuação engajada, como explanado acima, em sua realidade cotidiana e artístico-cultural, na qual o corpo feminino, em meio às manifestações da dança contemporânea e da capoeira, se reconhece enquanto ser que atravessa realidades que o oprimem mas que, consciente de sua atuação e dos acontecimentos que o abarcam, se coloca a transformá-los por meio de sua práxis, pois, conforme as palavras de Freire (2022, p. 52. Grifo meu) “a práxis, porém, é reflexão e *ação dos homens* sobre o mundo para transformá-lo, sem ela, é impossível a superação da contradição opressor-oprimidos”.

Ao refletir sobre a realidade da manifestação da capoeira e, sobre a minha atuação nessa manifestação, criticando-a e, reelaborando constantemente a minha prática com a intencionalidade da transformação, de minha transformação e do ambiente em que atuo, vou trilhando este projeto de vida, de emancipação: uma auto emancipação e, a emancipação coletiva sobre corpo feminino, sobre as artes da dança e da capoeira, sobre a Dançadeira.

Parafraseando, chamo a atenção aqui quanto à utilização, pelo autor, da palavra ‘homens’ pois, considero que tal contexto não possa e nem deva ser negligenciado visto que a cultura e linguagem machista que nos engole, no decorrer dos tempos, se assinala em escritas de enaltecimento ao masculino e indiferença ao feminino devido à crença de que o uso da

palavra no gênero masculino abarca todos os seres humanos. Porém, acredito ser importante ratificar que o pensamento do autor não se encerra para uma questão de gênero e, diante disso, me inclino à orientação do pensamento que conclama a humanidade do ser humano.

Embora aqui não seja o objetivo discutir tal questão, sinalizo-a para expor que minha compreensão da leitura de Freire que, ainda nos estudos acadêmicos da graduação, fez-me entender a necessidade de que para termos autonomia na condução de nossos caminhos, temos que ser seres humanos humanizados e conscientes da necessidade de humanizar-se constantemente, para assim, agir engajada, crítica e amorosamente em todos os âmbitos de nossa vida.

Com tais estudos sobre Freire (2022; 1996)⁵⁷, compreendo que minha busca por autonomia enquanto ser que media relações de aprendizado e que se coloca no lugar de aprendiz diante dos âmbitos que transito galgando a criticidade diante da realidade que me cerca, leva-me a apontar que a práxis com a Dançadeira se dá nessa relação de diálogo frente aos âmbitos da dança e da capoeira no qual se imerge e emerge o corpo feminino desta autora e, por colocar-me num estado de disponibilidade perceptiva, assumindo a condição daquela que está para aprender/apreender e se reestruturar continuamente no dia a dia diante da capoeira mobilizando-me para e durante o processo de trabalho com a dança em si, sem estabelecer um ponto de partida específico, uma hierarquia, para a contextualização mobilizadora, pois, “a ênfase na contextualização é essencial em todas as vertentes humanísticas da educação contemporânea” (Barbosa, 2014, p. XXXIII).

Diante disso, antecipo e reforço que os elementos da Dançadeira que apresentarei adiante, são mobilizadores que, independente da ordem de utilização, necessitam ser compreendidos em sua dimensão prático-simbólica para a sua expressão dançante, pois, pensamento e ação integram uma unidade. Também, não posso deixar de mencionar que o processo de educação compreende não somente a formação escolar básica, mas, todos os processos que envolvem os fazeres e saberes, seja no âmbito formal, de ensino institucionalizado, como são os casos do ensino superior e das escolas de dança, caminhos em que trafeguei e tráfego, quanto os que ocorrem nas ‘trocas de ideias’, nas rodas de conversa, nos âmbitos de oralidade, a qual nos traz como herança a capoeira, arte que invade minha vida cotidiana e profissional.

⁵⁷ Os livros *Pedagogia do Oprimido* e *Pedagogia da Autonomia*, respectivamente, se tornaram ‘livros de cabeceira’ como popularmente se diz para algo que norteia nossas ações, passaram a subsidiar minhas reflexões e atuações observando quanto às minhas autoexigências para o ensinar e o aprender pleiteando uma relação dialógica, crítica, amorosa e humana.

Dentro desta explanação, considerando o viés da práxis, emana em mim a necessidade de oportunizar com a produção de uma pesquisa em arte que contemple uma sistematização metodológica, porém, sem haver uma hierarquia de início, meio e fim corroborando com as discussões supracitadas, entendendo os processos de teorização, prática, produção e apresentação em dança contemporânea conforme a nossa realidade atual.

Mas, como se chegou à construção desta epistemologia amazônida? Bem, para isso, foi-me necessário viver e sofrer, com muitas dores, por vezes com ênfases no corpo, noutras com ênfases na alma e, também, inúmeras vezes na complexidade de ambos fazendo definhar todo meu ser e, eis que num suspiro profundo (por mais uma vez de tantas vezes) a persistência da luta, por permanecer nos caminhos das artes dança e capoeira, prevaleceu.

*Se não aguentar vai ter que aguentar
vai ter que aguentar, vai ter que aguentar
[coro] Se não aguenta vai ter que aguentar
Caminho que escolho não posso abandonar.⁵⁸*

Na busca por me automotivar com cantorias, movimentos, escutas... Segui rumo à compreensão de concepções que dialogam com o contexto aqui apontado e, no momento de meu efetivo encontro com a Dança Contemporânea quando me inseri na ETDUFPA e, concomitantemente, na CMD deparei-me com os laboratórios de experimentação e improvisação a partir de diferentes métodos e metodologias, construindo em meu ser maior disponibilidade criativa e expressiva em dança.

Mergulhei na “dança imanente”, de Mendes (2010), trazendo as memórias, trajetórias e experiências para o campo criativo e coreográfico em dança. Os códigos instituídos como signos de definição do que seja dança foram facilmente se desconfigurando em meu corpo diante da intensa necessidade de expressar minha vida, meus sentimentos e sensações, buscando enfatizar a integralidade de meu ser no momento dançante numa relação de franqueza comigo mesma, não me atendo a formas padronizadas que não se adequam ao meu corpo, tendo contato com princípios da pós-modernidade em dança.

⁵⁸ Este corrido (tipo de cantiga tradicional utilizada na capoeira compostas por versos curtos do cantador seguido de coro, podendo estabelecer uma relação de desafio entre dois ou mais cantadores), composto por mim, integra o trabalho “ELEMENTOS DA DANÇAEIRA Dança Contemporânea e Capoeira por uma epistemologia decolonial - Belém (PA)” contemplado pelo credenciamento 20/0013 para seleção de propostas culturais: incentivo à produção e difusão cultural e ações formativas – SESC pela Lei Aldir Blanc Pará 2020, com o sentido de mandar um recado às pessoas, em especial aos homens já que o mesmo nos dá a possibilidade de dialogar cantando sobre fatos ocorridos, seja na roda de capoeira ou fora dela, na sociedade como um todo, buscando semear um entendimento antissexista, assumindo também, a característica de automotivação. Disponível https://www.youtube.com/watch?v=zRAAd_zYaQI&t=40s.

Dentre estes princípios Mendes (2010) apresenta a liberdade criativa e a multiplicidade, o que dialoga de maneira ímpar com o corpo na capoeira e, por consequência, com o corpo na Dançadeira, visto que,

Na chamada dança contemporânea, pode-se dizer que o aspecto da personalidade do artista, evidenciado em muitas obras, é decorrente dos próprios preceitos estéticos inerentes à pós-modernidade coreográfica. O criador de dança adepto dos princípios da pós-modernidade, ao promover sua arte, [...] por uma via que prima por fazer a diferença pela pesquisa de movimento, demanda uma outra organização do seu processo. Ele aproxima-se de questões pessoais e recorre a maneiras diversificadas de operar, as quais por não possuírem unicidade técnica e estilística, fazem o artista lançar mão de recursos mais subjetivos na criação de sua poética (Mendes, 2010, p. 145-146).

Diante desta colocação, foi mergulhada nos processos em dança contemporânea, que pude instigar o meu ser artístico, potente, criativo e buscando pela liberdade e expressão dos movimentos, trazendo à cena da dança minhas trajetórias e experiências tanto cotidianas quanto em meio às minhas práticas profissionais e artístico-culturais, assim como também, sensações e percepções de fatos e coisas que inter cruzam o meu caminho, das pessoas ao meu redor e, da vida como um todo. Nestes processos, o meu ser foi se construindo cada vez mais presente com elementos que denunciavam minha experiência capoeirística em meio aos fundamentos e tradições da capoeira, com técnica e estética que convergem para um comportamento voltado para a cultura afro.

Nos momentos cotidianamente vividos com os treinos de capoeira, se propõe um espaço investigativo com atenção para o corpo, que nem sempre está voltado para o “jogo de capoeira” (o qual se faz tão referendado por relacionar-se diretamente com a ‘roda de capoeira’) e, óbvio que, este espaço é um momento em que crio e dilato o meu ser para o trabalho corporal, expressivo e significativo que dialoga de maneira muito tranquila quando o espaço criado e disponível se dedica para o movimento em dança.

A partir da constatação desses momentos tanto na dança quanto na capoeira, para mim, torna-se possível

falar da existência da dissecação artística do corpo por meio da dança [e da capoeira], considerando o ato de dissecar como perceber o corpo em toda a sua condição no momento da experimentação, criação e execução coreográfica [também pode ser lida como sequencia de movimentos na capoeira] (Mendes, 2010, p. 165. Grifo meu).

Nessa busca de permitir, explorar e aprender sobre o próprio corpo tanto o meu ser na dança quanto na capoeira, sendo-me uma conversa muito particular e própria, que me leva a

elementos estéticos que congregam a Dançadeira, pois “dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se” (Mendes, 2010, p. 110) e isso, para mim, extrapola o âmbito da dança e que, acaba por impregnar diversos momentos em que distintas circunstâncias cotidianas nos revelam a necessidade de observar atentamente a nossa postura, respiração, gestos, expressões e movimentos e, a fala, a qual ganha outras conotações no âmbito da capoeira e que, diretamente, interferem em minhas imersões dançantes e, em minhas experiências ao longo das trajetórias com estas artes compreendo que

Dissecar o corpo em arte é emprestar alguns instantes da vida ao exercício da observação de si mesmo e também do outro, a fim de desenvolver, a partir das próprias características humanas (e suas sensações e percepções), o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte (Mendes, 2010, p. 110. Grifo meu).

A propósito do trabalho com a dança imanente integrando a CMD aponto minha participação no espetáculo “Na Beira”, o qual tece uma práxis desta dança com a noção de Encantarias do poeta, escritor, professor universitário e pesquisador paraense João de Jesus Paes Loureiro em que os intérpretes-criadores desvelaram as suas encantarias e encantados a partir de imersões nas quais reporteimei-me a diferentes imagens e contextos que me levaram a construir cenas e histórias que culminaram numa espécie de roteiro perceptivo.

Tal roteiro – sem a presente ordem aqui apontada – se apresentava a partir de: o negro escravizado fugindo pela mata se arrastando pelo chão de folhas úmidas; animais da nossa fauna como onça, cobra, coruja e seres místicos - transformação do ser humano em animal quadrúpede -, lendas de nossa terra, orixás (Oxum, Oxalá) e entidades da umbanda (Preto Velho, Pomba Gira) levando-me a um contexto de movimentação que emanava a minha ancestralidade negra e latente da capoeira, como algumas pessoas espectadoras disseram: “é a tua Dançadeira ai!”. E, inegavelmente minhas imanências ali expostas partiam de diversas experiências, percepções e sensações em meio à capoeira e a experiências com a dança no universo de matriz afro, fazendo-me sentir que esta cena-solo foi a primeira enormemente carregada de minha Dançadeira num contexto outro de pesquisa em dança como revela a Imagem 13 na página seguinte.

Dando continuidade, à compreensão da dança imanente situada no contexto da concepção de dança contemporânea na atualidade, esta me possibilitou uma busca/pesquisa incessante de minha individualidade artística, de minhas pretensões, discussões, necessidades, defesas em que a dança se condensa em expressão política concernente a um povo, às problemáticas em que este é lançado e, às lutas que devemos continuar a empreender fazendo-

me assim, a engajar-me cada vez mais na defesa da Dançadeira em minha vida e, de sua representatividade artístico-política enquanto pesquisa periférica, negra, que trata do feminino e seus enfrentamentos na vida-arte.

Imagem 13 - Imanências de minhas experiências em dança e capoeira em meu solo no espetáculo Na Beira.



Fonte: Dani Cascaes (2019).

De acordo com Thereza Rocha (2016) ao tratar sobre nossas experiências vividas ao longo de nossas trajetórias corporais e com nossas corporalidades aponta reflexões que me tocaram profundamente ao expor que “o corpo não esquece jamais”, pois, “do ponto de vista da memória, é sempre hoje, sempre agora” entendendo desta maneira que “o passado é matéria plástica” (Rocha, 2016, p. 25). Neste sentido, memórias das experiências nos diferentes trajetos dialogam constantemente em minha dança, se presentificando, relacionando tanto com minha ancestralidade a partir das mulheres que me habitam (as quais já foram apresentadas em subseção anterior) quanto, à ancestralidade que me cabe com relação aos meus antepassados negros pertencentes ao povo escravizado, que me impele a entoar cantigas, versos, movimentos, rituais imersos nas tradições e fundamentos apreendidos na capoeira.

E, esse ‘passado’ mais longínquo tem uma plasticidade bem mais maleabilizada por se fazer presente em cada momento equivalente ao meu reportar-me a ele (o que ocorre constantemente) como se pode observar na Imagem 14, na página seguinte, quando de minha preparação para entrar na cena no espetáculo Na Beira (2019) acessando imanências que me

reportavam à movimentação de ataque e defesa, de olhar observador e desconfiado com relação ao espaço e pessoas ao meu redor num fluxo cênico desconcertante.

Imagem 14 - Acessando imanências durante a preparação para entrar em cena.



Fonte: Arquivo pessoal, Espetáculo Na Beira (2019)

Quanto ao meu passado recente, este se apresenta com uma plasticidade bastante presente com os diversos momentos vividos em minha vida compreendendo minha memória artística dos seis anos de idade em diante até hoje, ou seja, embora o presente, o aqui agora, esteja pleno e entregue no aqui e agora, ele sempre dialoga com o que se viveu, tanto com relação ao conhecimento de si mesma, sua dimensão corpórea, espiritual e sensível, quanto sua dimensão social vivida ao longo das trajetórias trilhadas.

Assim a Dançadeira me possibilita estar em constante diálogo com o passado e presente, entendendo o movimento dançante e dançado no âmbito de concepção da dança contemporânea onde

Dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Cada ideia de dança inaugura no corpo uma **técnica**: um modo específico de operação, de descontinuidade, de trânsito, entre o passado e o futuro (Rocha, 2016, p. 31. Grifo da autora).

Embora aqui não seja o momento de tratar sobre a técnica da dança em Dançadeira, aponto que esta inaugura técnica e estética afro-orientada por surgir das experiências da imersão no universo da capoeira relacionadas no âmbito de concepção em dança contemporânea, trazendo diferentes reflexões que confrontam ao pensamento, em geral,

compartilhado em dança, em que as manifestações afro-brasileiras são somente, um tema, uma cena, um modelo de preparação física, ou seja, algo pontual e, muitas vezes, esquecido.

Com esta práxis aqui apresentada, pretendo direcionar o olhar de que é possível construir um pensamento em dança, de concepção em arte contemporânea, onde a sua dita teoria, dita prática, dita cena - digo a palavra 'dita' por justamente compreender, que este movimento entre teoria-prática, e conseqüentemente, a cena, acontece contiguamente, assim como acontece com o corpo, concordando com Rocha (2016) quando afirma que:

A natureza do pensamento não é reflexiva. Pensamento é ato. Pensar é uma escolha, uma estilística da existência. Neste caminho, somos levados a entender que fazer e pensar estão necessariamente imbrincadas e que criar/pensar significa inventar mundo, fabricar futuro, interferir no curso das coisas tal como elas se dão (Rocha, 2016, p. 38).

Seguindo o fluxo desta relação do pensamento/reflexão, corpo e dança em que a Dançadeira se situa enquanto práxis de pesquisa em artes, de posicionamento político numa conjuntura que necessita expor-se por diversos fatores (os quais serão tratados no decorrer das seções), mas que aqui, aponto para esse viés discursivo de seu poder de relacionar na dança a relação passado-presente individual e coletiva. E, diante dessa condição, sempre me vem aos pensamentos e na fala uma frase muito simbólica: “Nunca só. Sempre junto!”.

Assinalando a Dançadeira nesse contexto relacional entre dança contemporânea e capoeira, mundos distintos, mas, que apresentam intensas similaridades ao observarmos sobre consciência e expressão corporal, sobre pesquisa de movimento de si e do outro, sobre trazer à cena o seu passado e o presente num trânsito ininterrupto, sobre a preocupação de valor político-expressivo, para além de uma preocupação com a estética, e sim, de uma busca por encontros e reencontros consigo e com outras pessoas envolvidas no processo, e não, de separação de si consigo e, de si com os outros.

Vale destacar que aqui, a Dançadeira se constitui como uma epistemologia necessária para confrontar a supremacia epistemológica eurocêntrica superando o seu sentido conceitual inicial e, a sua concepção voltada para o momento de improvisação em dança, como se vê no excerto que diz:

Em **Dançadeira**, percebem-se, em seu âmago, elementos das duas linguagens discutidas, pois este elemento conceitual traz para o momento da improvisação um corpo-memória a partir de nexos com a história, com a cultura e com a sociedade em que este corpo encontra-se inserido, desenvolvendo as suas técnicas corporais e, portanto, configurando um corpo autêntico e singular (Silva, 2012, p. 104. Grifo da autora).

Nessa ultrapassagem, não nego os apontamentos anteriormente realizados, porém, amplifico minhas reflexões estabelecendo uma ligação destas experiências com uma perspectiva de pesquisa em arte que articula a vida, a cotidianidade, os saberes e fazeres culturais e, a dança, com um sentido de dupla denúncia e proposição em nossa realidade social e artística e, ainda que não houvesse em mim qualquer certeza dos caminhos que se deflagariam para chegar até aqui, me impulsiona observar que:

A Dançadeira vislumbra horizontes ainda mais longínquos de acesso, tanto no que tange à universidade para além da pretensão de desenvolver pesquisa para um doutoramento, quanto, no que tange ao despertar da percepção corporal de várias e diferentes pessoas por meio de experiências com a Capoeira voltadas para a criação em Dança Contemporânea (Silva, 2012, p. 107).

A concretização com este doutoramento, que segue reais diferentes cursos do que em algum momento de vida fora imaginado, dá-me a possibilidade de discutir sobre o saber e fazer em dança contemporânea como uma efetiva postura política diante da e na dança, que extrapola as fronteiras de meu corpo mediante a minha singela representatividade de tantos corpos femininos, dançantes e amazônidas. Eu não faço pesquisa e nem danço ou me expresso simplesmente por todas nós, eu o faço ‘com’ todas nós e, as primeiras que me embalam neste posicionamento expressivo são as mulheres que me habitam, após elas, seguem aos montes.

Cabe aqui na perspectiva de análise compreender o que Rocha (2016) expõe ao declarar que a dança contemporânea se faz contemporânea continuamente por criar, inventar, desenvolver suas estratégias, procedimentos, meios, a partir de si mesma. “Uma dança eternamente contemporânea” (Rocha, 2016, p. 53). E, essa reflexão dialoga tranquilamente com a compreensão do sujeito-corpo no âmbito da capoeira o que, conseqüentemente embebe o saber e o seu fazer em Dançadeira.

Para que eu pudesse chegar a esta compreensão de práxis, seria impossível se eu não buscasse estabelecer uma relação profunda, de contínua pesquisa a respeito da capoeira e como esta se relaciona com o meu dia a dia na vida e na arte da cena e, do porque me encanta, assim como, de meu engajamento na mesma enquanto mulher e capoeira.

Para começar, reitero que as significações do termo capoeira são diversas e, um material bem didático se encontra no livro “Dicionário da Capoeira” proposto por Mano Lima (2007), porém, embora a capoeira seja bastante utilizada em estudos em artes como uma prática corporal importante e significativa, sempre busco assinalá-la como uma manifestação afro-brasileira que envolve uma gama de elementos com os quais dialogo na pesquisa em artes onde os fundamentos e tradições vivenciados envolvem signos e significados que se

traduzem em saberes e fazeres, além de pontuar representações de poder, que acabam, por muitas vezes, não receber a devida importância para que superemos situações impostas pelo racismo, machismo e patriarcado.

Por questões de estilo, comumente se fala em capoeira angola e capoeira regional e, por uma compreensão didático-pedagógica compreendo e reafirmo essas distinções nas diversas situações de ensino-aprendizagem em que vivencio, porém aqui, primo por uma compreensão mais ampla de seus símbolos e significados, aspectos filosóficos e ritualísticos referentes à capoeira.

Eusébio Silva (2008d) trata sobre a capacitação do praticante, dos fundamentos da capoeira e, caracteriza estes dois estilos - angola e regional - a partir do jogo dizendo que:

Na capoeira angola, os capoeiristas esgueiram-se, contorcem-se, deslizam pelo chão ao mesmo tempo em que utilizam um pé, ou a cabeça ou qualquer parte do corpo, para impedir o companheiro de alcançar seu objetivo.

Na capoeira regional, o jogo fica “sério”, aumenta-se a concentração, combinam-se movimentos-golpes com o mesmo propósito anteriormente citado; de repente, buscam-se o lúdico e o ludíbrico (Silva, 2008d, p. 65-66. Grifo do autor).

Diante do exposto, identifico ser comum a caracterização da capoeira a partir da distinção destes estilos, aos quais considero os grandes norteadores de qualquer elaboração didática, técnica ou pedagógica para diferentes âmbitos de aprendizagem, onde o jogo e, conseqüentemente, a ‘roda de capoeira’, acabam ganhando destaque para estudos diversos e, o que me intriga por muitas vezes, trata-se do entendimento limitante da capoeira associada a um estilo e convenção de jogo deixando de lado a sua conexão com a vida pois, seus fundamentos e tradições dialogam com o nosso dia a dia, seja diante das tarefas cotidianas, seja na relação com as atividades condizentes ao âmbito profissional, acadêmico e artístico.

Para mim, não adianta ‘aprender capoeira’ de academia ou, para a academia (academia = local onde se treina e joga sem qualquer relação com a sua vida diária), para mim, aprender/apreender a capoeira significa ter contato com uma arte ancestral, de manifestação cultural, que muito diz sobre nós, sobre nossos antepassados e muito tem a dizer para as gerações futuras e, ainda, sendo arte, nos possibilita a assimilar modos de resistência ao que nos é imposto por esta sociedade racista, sexista e patriarcal.

Não tenho como negar a dimensão política e, tampouco, a ancestral e artística, pautadas nos fundamentos e tradições da capoeira que a Dançadeira assume. E, Silva (2008b) ao reportar-se à mimese como um fenômeno presente no processo de aprendizagem de todo e qualquer ser humano e, que esse “processo mimético permite a incorporação de aspectos

peçoais” (p. 64) resultando em representação simbólica, afirma que existe uma orientação, um modelo, ao movimento em que o praticante não se torna mero imitador servil, e assim, a qualquer tempo de realização de seus saberes e fazeres sempre será um processo de criação autônoma que se reporta à suas origens (seu/sua mestre/mestra, seu povo).

Fato importante exposto por Silva (2008b) dar-se quando o mesmo expõe que:

A minha tese de que a capoeira nasce da hibridação de vários processos miméticos reside na ideia de que, de vários repertórios de “saberes corporais”, produzidos pelo processo mimético de conhecimento da natureza, trazidos pelas diversas etnias africanas, conjugados aos da cultura portuguesa e indígena, se gera uma nova linguagem, caracterizada por ser híbrida. Um fenômeno ocorrido em território brasileiro. E repito, provavelmente, a primeira forma genuína de dança brasileira (Silva, 2008b, v.2, p. 65. Grifo do autor).

Diante disso, considero a Dançadeira enquanto práxis que, se caracteriza por ser híbrida já que aborda a capoeira e dança contemporânea numa íntima relação, vem nos dar a possibilidade de compreender os seus recursos teórico-metodológicos para o encaminhamento das autodescobertas e autorreconhecimentos a partir da identificação das pessoas que a procurarem, a compreenderem e a desenvolverem em suas buscas e proposições artísticas.

Assim como exposto pelo autor acima referente ao aspecto de a capoeira ser ‘a primeira forma genuína de dança brasileira’, afirmo que a Dançadeira trata-se de uma epistemologia brasileira, amazônica, paraense, surgida a partir das trajetórias estabelecidas em Icoaraci por meio de um processo de construção, desenvolvimento e afirmação dos caminhos trilhados sob aspectos socioeconômicos e culturais que são condizentes com a realidade da maioria da população amazônica e paraense, a qual protagonizo a partir de minhas experiências, em especial, enquanto mulher e ‘corpo-sujeito’ feminino.

A autora Lima (2008) traz a discussão sobre o uso da capoeira angola como treinamento para o trabalho do ator, ratificando que, em geral, as pesquisas desenvolvidas com relação à capoeira sinalizam uma prática imersa na manifestação da capoeira angola, e não, na capoeira regional, ou ainda, na capoeira em seu contexto mais amplo como aqui se pretende expor epistêmica e metodologicamente. A autora assinala que capoeira “é uma prática corporal que prima pela inter-relação de um conjunto de elementos (música, *jogo*, luta e dança) simultaneamente” (p. 27-28. Grifo da autora).

Diante desta interrelação aponto a manifestação capoeira como uma manifestação cultural afro-brasileira que abarca a prática corporal multifacetada que constrói a percepção de mundo e formação do ser na vida. E por mais uma vez, deparo-me com caracterização dos estilos onde:

[...] Como um traçado geral, esteticamente, a Regional caracteriza-se pelo enfrentamento direto, na ênfase no jogo como luta. A força física e a flexibilidade são elementos importantes à capoeira regional, pois possibilita a realização de saltos e balões cinturados (série de projeções com o objetivo de atingir ou escapar do adversário). O tempo da Regional é relativamente rápido, a um ataque segue um contra-ataque, e assim sucessivamente (Lima, 2008, p. 29).

[...] São principais características da Capoeira Angola: evitar o enfrentamento direto, o revide imediato e violento, pela utilização do disfarce como arma principal, pela admissão da malandragem e outros artifícios como recursos de cunho ético (Da Matta, 1983 *apud* Lima, 2008, p. 29).

Diante destas caracterizações observo que as mesmas ainda que apontem vieses filosóficos, estéticos e técnicos, em geral, se inclinam a dimensionar a discussão a partir da capoeira angola e da estrutura de jogo ligado ao ritual da roda de capoeira e, embora eu compreenda que a relação de percepção do corpo e deste diante da vida tenha uma maior intimidade com a prática deste estilo, ainda reforço que, a compreensão da capoeira para além destes estilos, é absurdamente importante por conta do seu valor enquanto manifestação afro-brasileira que deflagrou o desenvolvimento de nosso país e, que deve ser valorizada como protagonista de nossas concepções políticas, filosóficas, estéticas, poéticas e, epistêmicas.

Ao consultar a pesquisa de Nestor Capoeira (1992), um consagrado autor e mestre de capoeira, este nos traz informações valiosas por meio de bate-papo com estudiosos capoeiristas sobre a história da capoeira e o processo dos capoeiristas nos estados de Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo e, em outras cidades em busca da valorização da arte capoeira no mundo e, ao falar dos fundamentos da malícia, o mesmo aponta o berimbau, a negaça, o aprendizado do jogo e da malícia e, a formação do mestre de capoeira.

Embora as ilustrações utilizadas pelo autor supracitado refiram-se à movimentação e à roda ritual da capoeira angola, todos esses fundamentos apresentados, assumem uma perspectiva teórico-prática diante da vida que, em minha visão, se aplica independentemente do estilo de capoeira. E, interessante, o mesmo autor continua em seu material com a proposição de um programa de treinamento pautado na estética da capoeira regional, havendo inclusive, a implementação da aprendizagem das sequências de Mestre Bimba, ou Manoel dos Reis Machado – baiano criador da capoeira regional na década de 1930-, contando com ilustrações específicas representadas por figuras masculinas identificadas como “liso” e “riscado” (sendo estes termos referentes as característica da calça e, usando o contraponto do desenho “liso” ter o corpo com a cor preta e o desenho “riscado” com a cor branca).

Em seguida, são apresentados exercícios de movimentações que servem tanto ao âmbito da capoeira angola quanto, ao da regional e, diante disso, entendo que o desenvolvimento do corpo-ser capoeirista não se distingui em sua relação com o espaço-

tempo consigo e com outra pessoa, e sim, na estruturação ritual que prevalece diante dos fundamentos para a sua manifestação.

Para apontar um rápido exemplo, posso citar que, na capoeira o berimbau não pode faltar e, independente se há a presença de um ou três berimbaus, o que determinará os elementos que comporão a estética ritual da manifestação dependerá do que a pessoa detentora do instrumento tocar no momento e, em especial, a pessoa mais experiente que, em geral, se coloca a tocar o berimbau gunga, o qual se associa em vários trabalhos de capoeira como condutor da roda de capoeira angola, mas que, no âmbito da capoeiragem, associa-se a condução por intermédio de seu som, sua voz. Assim, a inter-relação não se dá necessariamente sob regras, afinal, “não existem regras fixas nem na vida, nem na capoeira” (Capoeira, 1992, p. 207) mas, existem princípios, os quais vão consensando as ações no decorrer do tempo.

Ao compreender que esta pesquisa propõe uma epistemologia de orientação afro-amazônida, afirmo a sua decolonialidade diante do sistema no qual vivemos que negligencia, oculta e invisibiliza a pesquisa, a educação, a arte, os saberes e fazeres ancestrais que sustentam nossas entranhas e fazem despertar o que existe em nós, especialmente nós mulheres.

Contudo, pude me aproximar, no decorrer de meus trajetos diante dos descaminhos estabelecidos, de outras manas envolvidas na pesquisa, arte e cultura popular, as quais, diante da conjuntura de corpo feminino que atua na desconstrução do machismo e racismo por meio de seus saberes e fazeres, foram convocadas a esta pesquisa por serem mulheres que inspiram e mobilizam a minha dança Dançadeira e, que com as suas produções poéticas de RE-existências para decolonizar o poder em dança na Amazônia endossam meu desejo exposto na escrita inicial desta subseção a qual reitero aqui que diz: *Que a Dançadeira que habita em mim desperte a Dançadeira que existe em você! Iêêê!*

2. O CORPO FEMININO AMALGAMADO NAS PRÁTICAS DE DANÇA E CAPOEIRA

*Ê minha mana
Venha aqui para jogar
Vamos girar pelo mundo
Com histórias pra contar
(minha mana!)*

*Ê minha mana
Venha aqui para jogar⁵⁹*

Neste capítulo convoquei as manas Carmem Pricila Virgolino Teixeira, Edilene do Socorro Silva da Rosa e Samily Maria Moreira da Silva e Silva para dialogar a partir de seus saberes, fazeres e poderes que me sensibilizam e me despertam percepção de proximidade com as suas trajetórias e que, a concretização de nossos encontros, ao de sentarmos à mesa em uma padaria; via online pela tela do computador estando cada uma em sua residência durante as primeiras horas da madrugada e; sentadas no chão do pátio da casa diante da observação de passarinhos fazendo o seu ninho num jambeiro, respectivamente, nos fez viver e reviver memórias e sentimentos que me fazem compreender cada vez mais que os NÓS que estabelecemos em nossa jornada são carregados de NÓS que vão se revelando ao longo do caminho e que, por mais que sintamos por vários momentos que estamos sozinhas com nossas causas, dores e lutas, na realidade, estas vêm de muito longe e são recorrentes e presentes entre nós.

As três mulheres com as quais estabeleço conexões de energia positiva que me movem a anunciar sorrisos de contemplação e inspiração artístico-política diante de seus feitos, ao mesmo tempo em que mobilizam o meu fazer e o meu autorreconhecimento enquanto ser que caminha em vias periféricas diante das pelejas com as artes e com a vida, me incitando a ratificar cada vez mais o quão os nossos passos se entrelaçam e se inter cruzam enquanto corpos femininos engajados na arte e com arte de diferentes maneiras.

São três! Três corpos femininos de densos trajetos e de incessantes correrias. São três por este número ser representativo para mim e em minha vida e, assim como os três berimbaus gunga, médio e viola os quais são as tipificações deste instrumento ancestral que se consagrou como o grande direcionador nas rodas de capoeira; assim como os tambores

⁵⁹ Esta cantiga que abre a seção, caracterizada como um corrido de capoeira foi criada por mim e, deixa em aberto a possibilidade para o improviso com a criação de novos versos pelas pessoas leitoras. Disponível em: <https://youtu.be/LfRsFBL03jA>.

curimbós⁶⁰ numa roda de carimbó com os quais estabeleci mais contato a partir de setembro de 2021 quando passei a ter aulas de percussão no trabalho ‘Vivência Percussiva da Marambaia’ com o mestre Flávio da Gama⁶¹; assim como os atabaques num terreiro afro religioso ou, numa roda de “samba de roda”⁶² que preconiza os valores de nossos ancestrais sobre os quais mergulhei no estudo a partir de março de 2021 quando passei a fazer parte da escola Casa de Tapera, de São Paulo, por meio de aulas online que acionaram fortemente minha mobilização musical no sentido da composição e execução de toques de percussão devido aos contínuos exercícios que contribuem diretamente para minhas produções e atuações na dança e na capoeira e; os três atabaques numa roda de maculelê, assim como também, a representação da santíssima trindade exaltada pela igreja católica já que foi nesta religião em que me catequizeei e crismei. Todas essas representações estão entrelaçadas em minha vida, me ativam e impulsionam para mover meu corpo de forma plena e criativa.

Com relação a estas três mulheres, as três manas, reitero que o termo ‘mana’ designa uma gíria da região norte do Brasil sendo fortemente presente na linguagem cotidiana do povo paraense referindo-se a uma pessoa com quem estabelecemos uma relação de proximidade, de afeto, de identificação, de confiança, não sendo necessariamente uma pessoa da família, ou seja, uma irmã (termo sinônimo) mas, considerando o contexto das trajetórias e relações, estas manas às quais me refiro, não deixam de ser minhas manas, irmãs de arte e vida.

Com a colaboração destas manas por meio de entrevistas identifico propostas poéticas e estéticas voltadas para práticas que se relacionam com a dança e capoeira a partir da ‘malandragem do jogo’ com as referências artísticas e acadêmicas de mulheres que tratam sobre a dança afro-orientada – utilizo-me deste termo por considerar que são danças que manifestam características pautadas em aspectos da cultura de matriz africana - e dança contemporânea/capoeira - enquanto pesquisa na universidade, entendendo-se aqui a malandragem como perspectiva filosófica de vida na e para além da capoeira, sublinhando a decolonização do saber. E dialogando com as perspectivas que aproximam as três mulheres aqui convocadas por meio desta práxis Dançaeira, coloco-me na oportunidade da construção de um arcabouço de produções pautadas na decolonialidade e feminismo negro.

⁶⁰ Os curimbós são instrumentos feitos de tronco oco de árvore com uma de suas extremidades envolta de couro o qual é tocado deitado.

⁶¹ Mestre Flávio Gama trata-se de um mestre da cultura popular paraense, percussionista, que desenvolve o trabalho Vivência Percussiva no bairro da Marambaia contando com o apoio da mestra Antônia Conceição, mestra das maracas, sua esposa.

⁶² A escola Casa de Tapera se propõe ao estudo do samba de roda e, o qual contribuiu fortemente para a minha mobilização musical no sentido da composição e de toques de percussão.

A escolha por estas mulheres se perfaz pelos laços de empatia e amizade atados no decorrer de nossos caminhos artísticos e culturais entrelaçados e, especialmente por estas serem mulheres e se reconhecerem como tal, se engajarem na luta política, educativa, artística e cultural em seus territórios e, que enveredam por ruas, becos e vielas periféricas, transitando em diferentes espaços, inclusive os rios que atravessam e banham os nossos caminhos e espaços de territorialidade nos quais nos reconhecemos, transitando entre atuações culturais na comunidade e com trabalho social e, com produção de pesquisa acadêmica que confronta, instiga e luta por diferentes formas de se ser, saber e fazer arte.

Portanto, nas linhas que se seguem conto com a “malandragem do jogo” de discussão que revelam estes corpos femininos imersos em experiências que se entrelaçam com as minhas por meio de memórias reveladas em suas falas durante as entrevistas abertas, das observações por meio dos contatos telefônicos e dos encontros oportunos. Havendo ainda potentes frases anunciadas entre risos e olhares de conforto, com cantigas por mim criadas e, imagens requeridas a estas mulheres e, imagens por mim encontradas para compor as reflexões das amálgamas que se desdobram em duas subseções a seguir.

2.1 – Desconstru-‘ismos’: A decolonização do saber do corpo feminino

Nesta subseção busco refletir sobre as construções culturais machistas e racistas como dispositivos de vulnerabilidade do corpo feminino que, ao reconhecer-se pertencente à cultura de matriz afro se dá conta de seu poder enquanto corpo feminino e político, confrontando e desconstruindo o seu meio propondo outras possibilidades para si e para outras pessoas que participam do processo e, assim, inspiram minhas postulações concernentes a compreensão da práxis Dançaeira em diálogo com pesquisas em dança contemporânea e em capoeira dentro e fora da universidade, articuladas com as falas das mulheres anunciadas, as quais serão apresentadas uma por vez obedecendo a ordem cronológica dos encontros e dos entrelaçamentos destas mulheres nos meus caminhos.

Para começar, realizar tais encontros com estas mulheres não foi nada fácil. Os caminhos e suas rotinas são extremamente corridas e carregadas de tarefas e ações em que o tempo sempre se mostra apreciavelmente diminuto e, também, por isso, um tempo honroso de partilha e contemplação dos gestos e expressões, dos risos e também dos choros, pois, não há como estas mulheres revelarem histórias, acessando memórias dolorosas e de superação, sem exhibir um riso ou uma gargalhada ou, até mesmo, um engasgo de choro e lágrimas rolando a face, numa atitude de sensibilidade e força mediante os compartilhamentos.

Assim como o iniciar de uma orquestra de berimbaus, onde um após o outro, inicia o seu toque, a sua voz, consecutivamente, com a sua vibração e sonoridade marcante mobilizando o meu ser para a realização do movimento expressivo dentro ou fora da roda de capoeira, eis aqui, as vozes marcantes destas três mulheres que mobilizam com suas memórias, saberes e fazeres a minha existência enquanto resistência com a dança em Dançeira.

2.1.1 – Ao Som do Gunga Vozeiro – Mana Carmem Virgolino

O primeiro encontro realizado aconteceu com a Carmem Pricila Virgolino Teixeira ou, Carmem Virgolino, mulher que se autodenomina como uma mulher parda, diante da compreensão de sua multirracialidade, de quarenta anos, nascida em Belém do Pará no dia 03 de dezembro de 1982, praticante de dança afro-brasileira e dança indiana e, praticante de capoeira angola; possui graduação em Letras com habilitação em língua francesa; mestra em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia Social e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará⁶³.

Somente após um ano de meu ingresso como acadêmica do curso de doutorado descobri que Carmem Virgolino era a representante das turmas de doutorado, pois, embora já a conhecesse de encontros fugidios de ações políticas de protestos, de observações repentinas de rodas de capoeira angola e de conversas com terceiras pessoas, ainda não tinha havido qualquer possibilidade de um real encontro ou conversa, sendo minha primeira oportunidade mais intensa de escutá-la e observá-la quando de sua chegada e apresentação no seminário do Fórum Bienal de Artes em 2019, na Casa de Artes do Pará, onde eu fiquei abismada ao perceber as inquietações de suas reflexões e gestos. Ali pensei: “quantas histórias essa mulher deve ter na sua vida?! Quantas marcas?! Porque tão inquieta e esbaforida?” e, eu ali, inquieta diante de sua inquietude, também apresentei trabalho, cantei e toquei o meu berimbau e ela já não estava mais ali para que tivéssemos a oportunidade de nos aproximarmos um pouco mais.

Suas colocações naquele momento e do pouco tempo de exposição do muito a ter a dizer ali, me deixou inquieta e atenta para buscar conhecer-lhe um pouco mais e, para minha surpresa, algum tempo depois surge a oportunidade da realização de um trabalho coreográfico com danças de orixás em que Carla Baia me convidou para que fizéssemos em trio, uma

⁶³ Informações sobre sua formação acadêmica retiradas de seu currículo lattes no endereço: <http://lattes.cnpq.br/3579305283963629>.

apresentação no terreiro de Mãe Nangetu⁶⁴. A partir de então, nossos contatos se estreitaram e eu pude me identificar a partir de uma perspectiva mais direta com esta mana, a qual foi minha primeira escolha para este momento de desvelamento e contribuição para o meu fazer.

Após contatar Carmem Virgolino e explicar-lhe sobre minhas pretensões de pesquisa, várias foram as tentativas via comunicação por *WhatsApp* para nos encontrarmos e, diante da dificuldade dos horários, deixamos o tempo fluir e, no dia 06 de abril de 2022, após nossas saídas de nossos trabalhos numa tarde de intensa chuva, deparei-me com Carmem Virgolino sem reconhecê-la num primeiro momento, devido ao seu cabelo curto e sua vestimenta mais formal. Digo que a vi, mas, não a enxerguei! E, quando nos demos conta já estávamos no balanço de corpo, rindo e falando de malandragem diante desse encontro.

Nesse encontro, para além do que já havia conseguido acessar sobre tal mulher, foi o momento efetivo em que tive a oportunidade de compreender o porque Carmem Virgolino deixou-me tão inquieta com sua inquietude. Para reportar-me a ela utilizando uma metáfora, posso dizer que, assim como o berimbau gunga, de som grave, presença marcante e um lugar de poder mediante a roda de capoeira em que não há como ignorá-lo, assim o é Carmem Virgolino. A mana de mais idade convocada para este momento.

Sua presença marcadamente observadora se faz ressoante com suas histórias de luta e superação a mim reveladas, e suas atuações demarcam um poder feminino que conduz, direciona, o seu fazer com maestria daquela que sabe o que faz, porque faz e para quê faz. E tais características, me levam a identificá-la como uma notória colaboradora que sensibiliza o meu olhar e me suscita a autonomia para a defesa de minha dança.

Carmem Virgolino assume aqui o berimbau gunga por protagonizar o trabalho direto com a capoeira e fazer desta arte o seu método de inserção no campo de estudos da arte e na pesquisa tendo atuação importante com a capoeira angola visto ser um âmbito já consagrado nas discussões sobre racismo, machismo e sexismo.

Negacear na capoeira como um todo é um grande avanço, porém, negacear na capoeira angola, é um grande mérito, em se tratando de ser uma mulher, no norte do Brasil, na

⁶⁴ Mametu Nangetu, uma senhora de 74 anos, é fundadora do terreiro Mansú Massumbando Kekê Neta que funciona há quase 36 anos e, a mesma coordena o Instituto Nangetu de Tradição Afro-religiosa e de Desenvolvimento Social o qual surgiu a partir do terreiro e funciona há quase 18 anos, ambos localizados no endereço da Travessa Pirajá, número 1194. Mãe Nangetu é uma militante afro-religiosa e, em entrevista ao *Jonal O Liberal* declara “O lugar da mulher é em qualquer lugar que ela esteja. Eu sei o direito do meu vizinho e também sei o meu direito de bater meus tambores, meus atabaques. Então, Belém é uma cidade intolerante, sim, e preconceituosa com as nossas religiões de matriz africana”. Ver em *O LIBERAL*. Mametu Nangetu, Mulher Axé do Brasil, reforça luta contra discriminação, matéria de Eduardo Rocha em 26.03.19 19h07. Disponível em: <https://www.oliberal.com/belem/mametu-nangetu-mulher-ax%C3%A9-do-brasil-refor%C3%A7a-luta-contra-discrimina%C3%A7%C3%A3o-1.99404> . Acessado em 26-06-2022.

Amazônia, que transita no centro e nas periferias da capital de Belém entoando cantigas ao toque de seu berimbau comandando diferentes rodas que, inclusive, conclama outros corpos femininos sedentos a se conectarem ou reconectarem com o seu íntimo e estabelecerem redes de fortalecimento⁶⁵.

Com sentimento de agradecimento recíproco pela oportunidade de fala e de escuta mútua, de um lado o meu agradecimento por sua participação e aceite em revelar-me suas histórias para compor esta escrita e, de outro, o seu agradecimento por ser lembrada e convidada a participar da mesma compartilhando suas histórias como mais uma diferente forma de registrar os saberes e fazeres enquanto uma mulher que vive e supera desafios diariamente de vida e de arte. E, num clima de respeito e alegria necessária, que em diferentes situações faltam para conosco, iniciamos a entrevista onde eu pude escutar de forma atenta e vibrante, mergulhando em memórias desta mulher. Carmem Virgolino revela sobre sua infância que

Eu lembro que desde criança eu queria dançar e... [...] a minha mãe não permitia porque assim, o meu pai foi embora assim que eu nasci e minha mãe teve que se tornar aquela pessoa que tava cuidando de três meninas, três mulheres e ela precisava ser *dura* de alguma maneira pra conduzir aquela situação ali, ela que sustentava a casa, ela que fazia tudo né?! E no entendimento dela eu tinha que estudar (Grifo meu).

Logo nestas primeiras palavras, reporte-me à feliz escolha de convidá-la e escutá-la neste momento de vida, pois, defrontar-me com a sua situação de força matriarcal como sustento de uma família de três filhas e, mais uma vez o número três apresenta-se a mim como conexão com a força que me impele ao encontro deste ser feminino, com a qual aponto minha identificação neste aspecto, pois, também, minha mãe protagonizou o direcionamento da educação de três, sendo presença determinante ao incentivo aos estudos por estar diretamente mediando a convivência e os conflitos entre meu irmão mais velho Anderson Barroso, entre Eu, como única mulher e a filha ‘do meio’ e, entre meu irmão mais novo Andrew Barroso.

Quando ressalto a palavra ‘dura’ no relato de Carmem Virgolino quando a mesma aponta-a como característica de sua mãe, compreendo que a assunção de valores de autoridade que tangenciam o machismo para supostamente garantir o direcionamento da educação das filhas acaba por ser uma realidade frequente nas famílias geridas por mães solas

⁶⁵ Aqui aponto o Coletivo Angoleiras Cabanas (do qual Carmem Virgolino foi co-fundadora embora não faça mais parte do mesmo) que foi fundado em março de 2018, na cidade de Belém-Pará com a intenção de agregar mulheres capoeiristas de diversas cidades do estado do Pará. É um coletivo “nascido da força do encontro e da partilha de sentires e saberes ancestrais entre mulheres praticantes de capoeira angola” ver em: https://www.instagram.com/p/CNVSZP_BECL/?igshid=MDJmNzVkMjY=.

ou, como no caso de minha mãe, para parafrasear, mães que, ainda que tenham companheiros, estes não assumem o seu papel e, estas mães são impelidas à dupla responsabilidade enquanto mãe e pai mediante a estrutura capitalista patriarcal, tendo que assegurar suas múltiplas jornadas e, neste sentido, a mãe desta mana precisou ser ‘dura’ diante de suas jornadas.

Ao relatar que “quando eu nasci, a minha mãe já era uma ‘profissional liberal’. Então, eu nasci com uma situação de ‘direitos assegurados’ né?! Eu nunca, eu nunca tive privação pra me alimentar, é... Pra estudar, pra saúde né?!” (grifo meu), Carmem Virgolino reforça sobre sua mãe incentivar os seus estudos, que inclusive, mediante o seu cuidado trata-se de um fator crucial para que esta mana chegasse ao nível de estudos em que hoje se encontra: Uma doutora! A qual tive a honra de encontrar em meio aos nossos diversos caminhos.

Com relação ao endosso aos estudos por parte da mãe de Carmem Virgolino percebo que este é um ponto que nos aproxima em relação aos nossos encaminhamentos em nossa formação, pois, posso afirmar que, nossas mães sempre nos incentivaram a priorizar os estudos intelectuais, ocorrendo de outra forma com relação aos conhecimentos e estudos advindos das práticas corporais.

A respeito de questões associadas ao preconceito racial, onde o racismo sustenta atitudes de depreciação às características da cultura negra, Carmem Virgolino relata que:

Eu venho de uma família que é interracial, mas que, os valores foram todos é... Da branquitude. Então, todo mundo entendia ali que *pra vencer na vida tinha que se embranquecer* e... Eu, desde pequena, [...] Não sei te explicar [...] Eu acho que é o lance da *ancestralidade* mesmo, mas desde pequena eu dizia que eu *queria dançar*, eu dizia que eu *queria fazer capoeira*, eu, eu *amarrava turbantes na cabeça* e aí as pessoas da família diziam “tu tá parecendo uma tacacazeira! Para com isso!” (Grifo meu).

Tal exposição evidencia que esta mana sempre buscou confrontar o seu meio em prol da negritude imanente em seu ser mesmo diante dos ataques diretos à sua estética, sendo que as nossas criações e as criações das gerações de nossos ancestrais foram calcadas em valores estéticos, técnicos, morais, religiosos da branquitude como forma de extirpar todo e qualquer elemento de negritude já que significa atraso, afronta, feiura, ignorância, enfim, diferentes adjetivos de depreciação. Mediante a isso, observo que quando esta mana declara que ‘pra vencer na vida tinha que embranquecer-se’ tal enunciado não se distancia quando minha mãe Ana Maria insistia em dizer-me ‘estuda pra tu ser alguém na vida!’ e, estes enunciados priorizam o viés cognitivo e relegam o viés da experiência por meio do corpo pelo qual alcançamos a autonomia expressiva, o autoconhecimento e o autorreconhecimento enquanto corpo feminino que se engaja com uma identidade negra.

Então, querer expressar-se por meio da prática da dança e da capoeira não era visto como algo importante, o que por muitas vezes ainda ocorre na atualidade, havendo resistência com relação a compreender o poder que a prática corporal assume no desenvolvimento do ser idiossincrático. E, fato que me chamou muito a atenção foi o de Carmem Virgolino, ainda criança, apreciar a amarração de turbantes já que recordo em minha infância não haver esta referência e, como esta mana explica “é o lance da ancestralidade mesmo” que ativa a sua sedução à estética negra, sendo assim, alvo de discursos racistas visto que, ser chamada de tacacazeira assume a intenção de depreciação, já que se trata da designação dada à vendedora do tacacá, um prato típico da região amazônica de origem indígena que, geralmente é vendido por mulheres pretas e de baixo poder aquisitivo em barracas nas esquinas das ruas da cidade, ou seja, uma trabalhadora popular.

Visto que o cabelo liso era ícone de beleza para a sua família, também o era para a minha e, ao esta mana declarar que “eu entendia que o meu cabelo não era bonito”, compreendo que usar o turbante, além de ser uma maneira de esconder seus cabelos, era também, uma busca por nutrir a sua autoestima. Já o fato de usar o cabelo comprido fora assumido a partir do momento em que a mesma já havia se encontrado crítica e politicamente diante da vida e, conseqüentemente, diante da arte, visto que, ‘ser mulher’ contempla uma complexidade de percepções, funções e atuações que se entrelaçam com uma possibilidade de vida autônoma e autorresponsável, fazendo-me mais uma vez identificar-me com esta mana.

Outro fato importante anunciado por Carmem Virgolino refere-se ao sonho de infância de poder viver a dança de maneira mais íntima e plena e, embora isso não lhe fora possível, foram as artes da dança e da capoeira - assim como o foram e o são para mim – que fundaram os processos de sua construção e formação enquanto ser artístico-político quando tornou-se mulher pois, como declara: “eu me permiti viver coisas é... Que eram sonhos depois que eu me tornei mulher [...] Quando eu consegui entender os meus ideais”, e assim, tais artes construíram sua identidade marcada por elementos da negritude embasando a sua atuação como mulher politizada, artista e pesquisadora.

Nesse processo de decolonização do saber considero ser extremamente importante buscar por nossa autoidentificação, identidade e, compreensão dos caminhos que nos fazem ser e acreditar no que somos, enxergando a riqueza que reside no reconhecimento de saberes que nos foram negados devido à rejeição imposta pelo colonialismo que anula, pela perspectiva do racismo, a possibilidade de ver e enxergar a negritude como elemento importante de nossa história social e identitária que, embora avance em políticas públicas em defesa de acessos e direitos, ainda se encontra imersa em contrariedades e desigualdades

discrepantes dificultando a compreensão da sociedade como um todo de que devemos mudar a cultura imposta que nega a possibilidade de se dizer, de se reconhecer ou, de ser negra.

Com relação a isso, cito como exemplo as categorias estabelecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE para pesquisar a “cor ou raça” da população com base na autodeclaração das pessoas, as quais não são ensinadas que, o termo raça foi uma construção eurocêntrica para determinar a superioridade branca e conseqüente subalternidade negra, implicando diretamente na concepção de autonegação da negritude a partir de uma categoria que tende a neutralizar esta questão sob a denominação de parda, ou seja, não ser preta e nem branca gera a possibilidade de não assumir a responsabilidade de um povo que historicamente foi colocado num contexto de demérito, de arrogância e exotismo.

Apondo este exemplo, pois, tais categorias surgiram na fala de Carmem Virgolino apontando-as como elemento que contribui na dificuldade em compreendermos à que linha ancestral pertencemos, pois, compreendo que, este elemento ajuda a mascarar os dados representativos de nossa sociedade, visto que, os números distribuídos entre ‘pretos’ e ‘pardos’ que esconde e confunde a população em conseguir acessar a compreensão que, historicamente, não há uma cultura parda que nos identifique enquanto povo. Diante disso, faz-se muito importante que nós, enquanto pessoas que se reconhecem como mulheres e corpos femininos políticos de atuação necessária nos aproximemos com autonomia e criticidade de como construímos uma identidade negra a partir de e, em nosso fazer.

Mediante a compreensão do autorreconhecimento, esta mana relatou que “eu jamais me reconheceria como uma mulher branca” discordando dos valores eurocêtricos que primam pelo embranquecimento sob o qual sempre foi alvo de rechaço, porém, reconhece-se como negra, assim como eu, por perceber que suas orientações pessoais, artísticas, profissionais e acadêmicas lhe aproximam e são acolhidas mediante o referencial da negritude, tanto que, suas atuações com a dança e com a capoeira sublinham o teor político de mobilização do olhar para as diferentes discussões associando cultura, gênero, feminismo, protagonismo, violência, entre outros.

Embora Carmem Virgolino compreenda que o seu biótipo e a sua realidade não se equipara as dificuldades enfrentadas por uma mulher negra retinta em nossa sociedade, esta mana ressalta: “mas eu também sei amiga que, quando eu tô com esses ‘brancos’ pra quem eu trabalho, eu não sou tratada como uma igual a eles, eu, eu percebo muito bem o lugar que eles me colocam”, o que sublinha que, ainda que ela transite em espaços eurocêtricos, a mesma não deixa de ser foco de preconceito, deslegitimação e racismo social e institucional.

No decorrer de nosso encontro, muitas frestas de conexão me deixaram encantada e iam sublinhando minha consciência em ter sido feliz por estar ali diante dessa mulher, pois, na subseção 1.3 eu pude anunciar as mulheres em mim, reportando-me à minha genealogia materna como presenças que reverberam em minhas atuações enquanto ancestralidade viva e, de acordo com a fala de Carmem Virgolino, esta também traz em sua história a influência de mulheres como a sua mãe e sua avó materna, visto que, mesmo sua mãe passando por grandes necessidades, esta conseguiu chegar à universidade e transformar a sua realidade e a de suas filhas e, sendo os estudos, o sonho de sua avó semianalfabeta para com as suas netas.

Então hoje eu me entendo como a *realização do sonho* dessa ancestral. Hoje eu fico pensando: “caramba, hoje eu tô fazendo um doutorado, a minha avó mal sabia escrever o nome dela”. E... hoje talvez quem me olhe de fora veja uma figura de classe média é... mas, *eu sei da onde eu venho*, eu sei da minha história! E eu sei porque que eu tô aqui e... (Grifo meu).

Diante da conjuntura capitalista, patriarcal e extremamente racista, compreendo, tanto por minha trajetória quanto pelas revelações desta mana que, embora estejamos num nível de conhecimento, de estudo e de condição social que pode ser compreendida num patamar de privilégio, este tal privilégio não foi algo herdado, fácil, sem barreiras ou obstáculos, pelo contrário, é um patamar alcançado devido empenhar “luta por cima de batalha”, como vez por outra brinco ao reportar-me a alguma situação de desafio contínuo cujas forças são direcionadas contra mim. Assim, considero que Carmem Virgolino e Eu, somos realizações de nossas ancestrais devido o patamar e espaços que galgamos serem impossíveis em suas respectivas épocas e realidades e, ao considerarmos de onde somos e de onde viemos, concordamos que fomos construindo nossos caminhos enfrentando as dificuldades conjunturais impostas pelo colonialismo, reconhecendo nossa conexão com a negritude e nossa atuação de intervenção social.

Curiosamente, assim como minha infância guarda memórias das restrições devido às crises de asma, Carmem Virgolino também não alcançou tal patamar na atualidade sem passar por momentos dolorosos referente à sua saúde, em especial, durante a sua adolescência o que a fez buscar autonomamente por diferentes métodos alternativos de autocuidado “e aí eu cheguei na questão da corporeidade”, revela esta mana.

*Corpo meu
Corpo mar
Corpo da imensidão
Escudo e meu terreiro*

*Corpo, minha salvação*⁶⁶.

“Aquele ideia inicial da infância que eu tinha esquecido me chegou novamente e... Foi quando eu comecei a praticar teatro. Eu entrei na Escola de Teatro [da UFPA] e comecei a fazer esse resgate do corpo”, e assim, a jovem iniciou o processo do seu ‘jogo de corpo’ pois, foi a partir de suas trocas nesta escola com o mineiro Anderson Nunes, já falecido, o qual era da Companhia Anta de Teatro e, pessoa que marcou muito a sua trajetória por ser uma das primeiras pessoas que lhe falou: “cara tu tem força, doida! Acredita em ti! Faz as paradas que vai rolar!”, fazendo-a ir à Belo Horizonte para encontrá-lo no, ano 2003.

[...] lá em Belo Horizonte andando, flinando assim, sabe?! Perdida! “Ao chegar do interior...” [cantou] Inocente! Andando pelas ruas de Belo Horizonte [...]. Eu muito abismada. Era a primeira vez que eu tava saindo de Belém, eu, olhando pra aquilo tudo. De repente, na rua, do nada, alguém chegou comigo e entregou um papel, e aí quando eu li o papel era: “Aniversário do Mestre João Espiritual, Roda de Capoeira Angola”. Aí tava o endereço, a hora, e tal. E aí eu fiquei olhando pra aquilo e aí eu: “Égua! Vou lá!” E aí mana, eu fui nessa roda.

Tal memória compartilhada me fez lembrar quando canto a cantiga “se o veneno da cobra se espalhou, o caboclo não morre viciou! Se o veneno da cobra se espalhou [...]”⁶⁷ que observo ser cantada nas antigas rodas de capoeira angola divulgadas nas mídias atuais, reportando-me ao encantamento que, ao veneno se espalhar na corrente sanguínea se torna parte dela a partir de então, gerando assim, metaforicamente, a necessidade de doses recorrentes de veneno, o que na realidade seria inconcebível. Porém este momento foi o chamado de Carmem Virgolino para a capoeira angola.

E, depois disso a minha vida nunca mais foi a mesma, entendeu?! Eu... Assim, eu te confesso que naquele primeiro momento eu olhei aquilo e eu fui... Isso é tão bonito, isso é tão lindo! Que eu acho que não é pra mim. Foi o que eu pensei sabe?! Quando eu vi. Aquela ‘apar’ de gente negra ali, cantando junto, um só coração, um só pensamento e... Aqueles corpos se contorcendo, é... Em arabescos sabe?! Em, em... [riso] em complexidades que barroco nenhum alcança sabe?!

Os olhos de Carmem Virgolino cintilavam emanando uma emoção que me levava a imaginar a sua viagem no tempo vivendo aquela situação. Revelou que ficou por muito tempo naquele local ouvindo os cantos e vendo o que acontecia de forma “muito encantada [...]

⁶⁶ Versos em forma de cantiga criados por mim a partir da sensibilização pela declaração de Carmem Virgolino durante nosso diálogo. “Corpo meu, corpo mar, corpo da imensidão (Corrido)”, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNmjPgZWrM>.

⁶⁷ “Veneno da cobra”, cantiga de domínio popular que consta no álbum “Mestre Toni Vargas Salve Obaluaiê, de 2006. Disponível no link: <https://youtu.be/9CkpchKcfuY?si=TINx0C7PkRAIJVt>.

Atravessada!” e, tal fato me reportou quando das minhas primeiras memórias na Praça da Matriz rumo às rodas de capoeira no dia do círio de Nossa Senhora das Graças em Icoaraci e, à quando observei, por mais de uma hora, uma roda somente de cantoria no Forte da Capoeira, no Pelourinho em Salvador – Bahia, na academia de Mestre João Pequeno, grande representante da capoeira angola e discípulo de Mestre Pastinha, ou Vicente Ferreira Pastinha, mestre baiano, referência maior da capoeira angola.

Para esta mana, contemplar a roda de capoeira angola de João Bosco Alves da Silva⁶⁸, ou Mestre João, foi um momento demarcador de uma nova etapa em sua vida e, como “aquela imagem sempre na minha cabeça né?!”, revelou Carmem Virgolino, esta ainda realizou dois treinos com o atual Mestre Daniel, na academia de Mestre João em Belo Horizonte mas, ao retornar para Belém em 2004, passou a fazer parte de um grupo que praticava capoeira angola na UFPA, dirigido por Bira Marajó, atualmente conhecido como Mestre Bira Marajó e, por Vitória Aranha, falecida recentemente, havendo então, diferentes formas de condução.

Ao longo dos cinco anos em que estive imersa neste trabalho, esta mana, pode viver diversas situações que geraram desconfortos com relação a ideias e posicionamentos incorrendo na divisão do trabalho, fazendo-a a optar por seguir sua caminhada junto a Edimar Silva, hoje contramestre representante em Belém da Associação Cultural Eu Sou Angoleiro – ACESA, a qual foi fundada em 1993, dirigida por Mestre João, também conhecido como mestre João Angoleiro, João Espiritual, ou ainda, João Evangelista.

Como nesta sociedade patriarcal, machista e racista, ser mulher, reconhecer-se e assumir-se enquanto uma mulher com postura crítica e contundente nos espaços que ocupa acaba por se tornar uma frequente ameaça ao nosso direito de ser e estar de forma plena nesses espaços e, observo que, assumir esse lugar no âmbito da capoeira ainda se faz muito desgastante para nós mulheres, embora nossa presença e existência sejam necessárias para galgar relações mais respeitadas e de partilha humanizada, porém, ser uma mulher e galgar um nível de formação crítica elevada reflete, por muitas vezes, em diversos ataques pessoais e profissionais e, tal fato aconteceu com esta mana quando a mesma ingressou no mestrado em Antropologia e se colocou a escrever sobre capoeira.

Eu lembro que, por conta dessa dissertação, por conta desse lugar de *poder* que era escrever sobre capoeira, começaram uma série de difamações sobre a minha pessoa, uma série de ataques. Quase que eu *abandono* a escrita. [...] E aí eu falei “quer saber duma coisa?! Eu vou procurar alguém que esteja, na hierarquia da capoeira angola.

⁶⁸ Ver João Bosco Alves da Silva – Mestre João Angoleiro, disponível em: <https://www.saberestradicionalis.org/joao-bosco-alves-da-silva-mestre-joao-angoleiro/amp/>. Acessado em 09-08-2023.

[...] Porque se vocês tão pensando que vocês vão me parar?! Vocês não vão me parar! Eu vou pra Belo Horizonte.”[...] *Aí eu arrumei as minhas coisas* e fui pra Belo Horizonte. Eu achava que eu ia ficar um mês, eu fiquei sete anos em Belo Horizonte (Grifo meu).

Em meus trajetos, desde os primeiros anos, sempre fui tachada de ‘rebelde’, ‘enjoada’, ‘chata’ ou ‘chatinha’ pelos colegas e também por meu mestre, ainda que em forma de brincadeira, por me colocar nas diferentes situações, contestando ou buscando ensinar sobre algo por gostar de ler, estudar e escrever, então, me alinho à postura de Carmem Virgolino por esta, ainda que já no período adulto de sua vida, por volta de seus vinte anos, colocar-se a buscar estratégias de enfrentamento no âmbito capoeirístico em que transitava não acanhando-se diante dos desafios que precisava e precisou enfrentar.

As tentativas de sufocamento acabam por fortalecer-me para que prossigamos a luta faz-se muito atraente para mim, pois, quanto mais se incomodam, mais acredito que devemos prosseguir nos enfrentamentos dessa estrutura para então, podermos ter a possibilidade de alguma transformação do comportamento das pessoas e do mundo ao nosso redor, refletindo assim, na compreensão, na partilha e colaboração de nossas práticas, sejam pessoais, artístico-culturais e/ou profissionais.

A mana Carmem Virgolino ‘arrumou suas coisas’ e embarcou numa trajetória de enfrentamento para construir trajetórias para outras trajetórias possíveis escolhendo ir ‘beber na fonte’ de Mestre João Angoleiro em Belo Horizonte e, com o seu balanço de corpo na ginga feminina buscando a desconstrução dos caminhos de opressão, acabou mergulhando num universo que lhe proporcionou novos encontros e descobertas que exigiam cada vez mais de seu posicionamento decolonial, pois, ficar longe de sua cultura, família e segurança de sua rede de amigos a fez “entender o que era ser mulher nortista, ser mulher amazônica dentro dos valores da tradicional família mineira e passei por uma série de discriminações [...]”, revelou.

Com relação às suas pesquisas acadêmicas e práticas corporais, esta mana teve a possibilidade de prosseguir de maneira mais fluida e, revelou que este caminho construído “me proporcionou uma *base*, né?! [pois] durante esses *sete anos* eu... *Não lembro de ter faltado nos treinos de dança do mestre João*” (Grifo meu). A nostalgia com que Carmem Virgolino expressa sobre a presença de mestre João Angoleiro em sua vida como o intermediador de sua entrega à capoeira angola e à dança fez-me compreender que, a construção desse laço amoroso foi sustentado pelo encontro com a dança e a capoeira angola em um único território em que “[...] ficava fundida a figura do mestre de capoeira com a figura do mestre de dança” e, a performance diferenciada em outros corpos fez esta mana

buscar pela dança que mestre João Angoleiro ensinava, inserindo-se assim, na dança por meio da capoeira angola.

Sobre este mestre, esta mana supõe que o mesmo teve influências do Teatro Experimental Negro visto que se situava em espaço próximo ao Rio de Janeiro e, por todo o movimento promovido por Mercedes Batista⁶⁹ pautado na busca das religiões de matriz africana como base para criação de uma dança moderna em solo brasileiro, que não compreendia elementos da cultura europeia já que o trabalho de corpo que desenvolvia se dirigia na contramão de tais valores. Sobre isso Carmem Virgolino explica:

[...] Então, por exemplo, dentro da técnica do mestre João a gente não usava, nunca usou *barra*, a gente nunca usou *centro*, a gente nunca usou *sapatilha*. Porém, ele tinha toda uma fundamentação e a fundamentação dele partia de uma... *De um reforço muscular pautado na prática da capoeira angola*. Então, tipo, não existia você ir pra companhia de dança dele e não ser capoeirista. Pra você participar da companhia de dança dele você tinha que ser capoeirista (Grifo meu).

Por conta da colonialidade estabelecida, ainda faz-se muito comum associar a dança ou o ato de dançar a elementos e estruturas concernentes à técnica do ballet, dificultando a compreensão da dança enquanto vida, enquanto existência de e em cada ser com a sua marca, sem, necessariamente, precisar ser rotulada. Mergulhar na descoberta da dança que emerge da prática da capoeira, para mim, faz-se muito importante por sublinhar que, a dança está para além de quaisquer estereótipos e contextos. Dançar trata-se do estabelecimento de uma comunicação consigo e com o mundo que nos cerca, e assim, a Dançadeira sublinha a potência da dança a partir da capoeira.

Por saber que Carmem Virgolino, uma mana potente na cena da dança, da cultura e da performance, se construiu como artista a partir da capoeira angola, faz-se relevante destacar a similaridade de sua trajetória com a trajetória de minha pesquisa pois, sempre acreditei que a experiência com a capoeira em minha vida, dava suporte para a minha atuação na dança, embora a relação de pesquisar em dança a partir da capoeira tenha sido endossada a partir de 2008 devido minha inserção na dança contemporânea e, sobre o trabalho corporal desenvolvido por mestre João Angoleiro, Carmem Virgolino observa que:

⁶⁹ Mercedes Ignácia da Silva Krieger, nascida em 1921 em Campos dos Goytacazes no Rio de Janeiro, foi bailarina e professora coreógrafa, considerada a maior precursora da dança afro-brasileira no Brasil, militante na luta antirracista por meio das manifestações artísticas performáticas, organizando a dança negra no Brasil utilizando técnicas de dança moderna e dança afro com características próprias valorizando a identidade e ancestralidade negra, em especial na capital do Rio de Janeiro. Ver CARNEIRO, João Paulo. FILHO, Juvenal Alvaro Santos. A BAILARINA MERCEDES BAPTISTA: uma narrativa histórica que possibilita a compreensão e a importância das relações étnico-raciais na dimensão da dança no processo de construção identitária. Gnarus Revista de História - Volume XI - Nº 11 - Outubro – 2020.

[...] uma das peculiaridades da... [...] dança do mestre João era justamente, a utilização do *solo*, de muito movimento do solo que tu não vê normalmente em outras danças, principalmente essas danças europeias que tem um... Um complexo de *elfo*, que o cara quer *voar*, que o cara quer *se esticar todo*, *se alongar*. Num existe isso! Nessa escola, né?! Do mestre João. Tinha essa coisa [...] de você fazer movimentos de chão. E ele pegava também muita influência do *Movimento Soul*⁷⁰, que é um movimento muito forte nas ruas de BH. É... E ele tinha muito forte essa coisa da dança dos *orixás*, tanto que o principal espetáculo dele que era o *Poetórias Afro* [...] (Grifo meu).

O desembarque de Carmem Virgolino em Belo Horizonte, que tinha como objetivo a realização da pesquisa de mestrado, se desdobrou em um processo de vida e de arte envolvendo os treinos de capoeira angola e os ensaios de dança na Companhia Primitiva de Arte Negra de mestre João Angoleiro, em que o espetáculo “Poetórias Afro”, um espetáculo-aula, trabalhava continuamente a dança música ao vivo e recitação de poesias.

Diante deste trabalho que se contrapõe às técnicas e estéticas europeias, apresentando a imersão no chão, no conhecimento das danças de orixás, nos batuques com música ao vivo, este mestre marcou a trajetória desta mana a partir do momento em uma chamada no jogo de angola em que, ele a olhou e lhe falou: “lave seu corpo com suor que você vai se curar”, tornando-se uma frase que a impeliu por buscar os seus caminhos na dança.

Com o tempo, Carmem Virgolino percebeu que a importância desse mestre em sua trajetória se deve pelo fato de o desenvolvimento do trabalho ser marcado fortemente pela interferência de uma mulher, a sua mulher mestra Lena Santos, pois “ela era a matripotente daquele lugar [...]” visto que:

[...] não se parte, nas culturas de motrizes africanas, de um lugar de subserviência feminino como a gente parte nas sociedades ocidentais. O lugar da mulher, nas sociedades africanas, mesmo com toda pluralidade, mesmo a gente não podendo falar de uma África homogênea, mesmo onde as sociedades são patrilineares, a mulher tem *um lugar de poder*, a mulher não parte de uma subserviência, a mulher não parte do lugar de explorada, de vitimizada né?! Então, a figura dessa mulher [...] que era a *compositora de todas as letras das músicas cantadas nesse espetáculo*.

⁷⁰ O movimento tem o intuito de levar a Música Soul e a dança que seu ritmo envolve a todas as classes sociais de BH tanto da zona sul como da periferia. Ali no momento do encontro das pessoas no Movimento Soul BH não há distinção de classe social, cor, religião ou ideais políticos, pois o evento de cultura de rua se trata de um movimento e ao mesmo tempo de uma manifestação cultural pública e social onde todos podem participar. Walter Pinheiro, o criador do Movimento Soul BH, criou também o Grupo Escola Do Soul “Eu Soul Favela” que sempre acompanha o movimento em suas manifestações culturais e atuações. O grupo tem o intuito de fazer apresentações em Escola, entidades sociais e públicas, abertura de shows, bem como outros locais, buscando ao mesmo tempo interagir com o público que frequenta os eventos do Movimento Soul BH O Movimento Soul BH criado em 2007 pelo Dj Walter Pinheiro (Dj Sir Walter Soul) e com o apoio do Dj Delson Valério a partir de 2008, se tornou o maior movimento cultural de rua de BH. O Movimento Soul BH “Cultura de Rua” surgiu em 2007 e sua primeira manifestação cultural foi na Praça do Cardoso no Bairro Serra, e daí em diante o movimento tomou como ponto de referência para as manifestações culturais que são realizadas mensalmente na Praça Sete, no Viaduto Santa Teresa e no Parque Municipal. Ver em: <https://waltersoul.webnode.page/movimento-soul-bh/> Disponível em 15 de junho de 2022.

Dançarina, artista, poeta e que também, não era uma figura que tinha se... Se escolarizado aos moldes é... Ocidentais né?!, Mas, era uma figura de uma sagacidade [...] que, eu tô pra encontrar mulher tão inteligente quanto ela. Eu não tenho dúvida que ela tenha sido uma das mulheres mais inteligentes que eu encontrei na minha vida (Grifo meu).

Ao que é possível perceber, o trabalho desenvolvido por mestre João Angoleiro tinha (e uso a flexão do verbo no passado por não ter conhecido de fato) profundo suporte das mãos de uma mulher que, por muitas vezes, devido ao patriarcado estabelecido, temos dificuldade de reconhecer quando esta estabelece uma relação de parceria, assim como Carmem Virgolino reconheceu.

A dança afro, para esta mana, trata-se de uma dança que chama o guerreiro e a guerreira que nos habita, que nos valoriza em que “[...] você não é *coitado* de nada! Você é uma pessoa [...] filha das deusas. Perfeita” (Grifo meu) e, observando que a sociedade nos aparta do saber referente à nossa ancestralidade e identidade, inviabilizando que conheçamos, reconheçamos e alimentemos a nossa negritude por meio das imersões em nossas manifestações, Carmem Virgolino pode entregar-se às práticas de dança em Belo Horizonte, o que a ajudou a seguir seus caminhos impulsionada pelas palavras de mestre João Angoleiro: “Levante sua cabeça! Acredite em você! Fique aqui e repita: sou amorosa e digna de ser amada! Acredite!”.

Assim, com o olhar adiante, embebida de força, pés fincados no chão, consciente de si e do caminho a seguir, me lanço ao enfrentamento dos caminhos com minha dança, tal qual como esta mana se lança sem esquecer o que ouvira de mestre João Angoleiro, se entregando a cada novo ensaio na Companhia Primitiva de Arte Negra. E, o que é a entrega senão um ato de amorosidade a si mesma, ao mesmo tempo, em que a dança nos envolve e abraça fazendo nos sentirmos amadas?! Quanto a isso, assim, como esta mana, eu também acredito nas palavras de mestre João Angoleiro.

Para mim, Carmem Virgolino traz a relação mais direta entre o fazer dança e a prática da capoeira, pois, foi a partir de sua formação nesta Companhia que mergulhou no mundo da dança, como a mesma afirma:

Eu nunca fiz nenhuma formação em dança clássica, nem em dança contemporânea, nem nada! *A minha formação em dança é uma formação na cultura.* Eu devo o fato de ser dançarina à Associação Cultural Eu Sou Angoleiro [ACESA] e a Companhia Primitiva de Arte Negra (Grifo meu).

A sua revelação demarca o poder que a cultura tem de nos proporcionar saberes que embasam nosso conhecimento crítico-político, assim como também, pedagógico, artístico e científico pois

[...] foi a partir da dança, foi a partir da capoeira e dessas práticas de dança que eu, é... Atingi um nível de autoconhecimento muito grande que me permitiu me constituir como artista é, que me permitiu me *constituir como educadora* [...] eu me formei em letras, eu saí da universidade eu não tinha a mínima ideia do que dizer dentro de uma sala de aula [...] foi a partir da formação que eu recebi tanto dentro da ACESA como dentro das minhas práticas de *bharatanatyam* que eu me tornei educadora é... Que eu me tornei *artista*, que eu me tornei *dançarina*. [...] A minha dança ela atravessa as pessoas, ela comove, e comover é mover com. E um dos princípios né?! De cosmovisão de matriz africana é justamente esse né?! O comunitarismo é, é você não tá sozinha [...] (Grifo meu).

A estruturação dos conhecimentos crítico-político, artístico, pedagógico e científico e, dos saberes referentes às práticas de dança e capoeira foram criando possibilidades de existência para esta mana, assim como ocorreu comigo em minhas trajetórias pelas andanças em Icoaraci, fortalecendo em mim um olhar atento e cuidadoso para o reconhecimento de meu território e de sua importância em minha vida em todas as dimensões. Reconhecer-se como educadora, artista e dançarina amazônica a partir do arcabouço que a capoeira lhe proporcionou concretizando os seus sonhos da infância, mobilizou esta mulher a lutar atravessada, também, pela luta não empenhada por tantas mulheres que ainda não conseguiram enxergar em seus espelhos a face que lhes cabe ver, face essa, ocultada pelas mazelas estruturais, produtos coloniais, regidos pela imponência estapafúrdia da patriarcalidade que oprime as suas possíveis atitudes.

Diante das lágrimas de emoção e risos de satisfação em poder encontrar-me com esta mana e usufruir de sua voz e seus trejeitos elencando os seus feitos e efeitos nessa sociedade como uma mulher que protagoniza arte, cultura e vida evidenciando afro poéticas que inspiram o meu dançar sublinhando que, “você não tá sozinha” nutrindo ainda mais a minha concepção de enredamento entre mulheres para a construção de novas possibilidades para anunciar aquelas que nos antecederam, para anunciar a nós mesmas e, para abrir passagem para tantas outras que seguirem atrás de nós ou, após a nossa caminhada.

No entanto, movendo junto, movendo *COM*, *commovendo* a minha dança, de mãos dadas à mana Carmem Virgolino, agradecendo por seus compartilhamentos, buscando também, dar as mãos à outra mana, congregando saberes com mais outro corpo feminino para esse jogo de desconstrução da colonialidade a partir de suas correrias por rios e beiradas que atravessam o meu ser dançante, passando por ruas e avenidas, centro e periferias da cidade,

para então, seguir, mais uma vez, com a força de uma coletividade e aqui, parto para o segundo encontro realizado.

2.1.2 Ao Som do Médio Afinado – Mana Edilene Rosa

O segundo encontro realizado, aconteceu no dia 14 de abril de 2022. Encontro marcado afincamente diante da agenda difícil de Edilene do Socorro Silva da Rosa devido aos seus trânsitos pelas ‘beiradas’ de água e terra onde pousa que, diante da dificuldade de realizar um encontro presencial por conta de sua chegada e partida, vindo e indo rumo à realização de trabalhos que surgem no fluxo de sua existência, o fizemos de forma online via plataforma *Google Meet*.

Nascida em Belém, Edilene Rosa, como artisticamente é chamada, trata-se de uma mulher preta de trinta e nove anos, nascida em 10 de abril de 1984, que dança, atua e performa, graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia pela UEPA, especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo – Criação, transmissão e recepção pela UFPA, mestra pelo Programa de Pós- Graduação em Artes pela UFPA e, professora substituta na Faculdade de Educação da UFPA no Campus de Bragança desde 2021⁷¹.

Não recordo mais em que momento se deu o meu encontro com Edilene Rosa, mas sei que deve ter acontecido nas ‘beiradas’ como, comumente, a mesma se refere aos espaços de trânsitos e transitados por ela e, recordo que já a admirava antes de estabelecer um contato mais evidente ao qual se deu a partir de nossas conexões com outra mulher magnífica de nome Rosilene Cordeiro⁷², uma mana, artista da cena e de rua que pesquisa, estuda e produz teatro na cidade e, que mora há um quarteirão de minha casa, espaço de cultura e arte na Travessa Berredos. Rosilene Cordeiro e Eu, somos “As Mulheres da Berredos!”, assim nos denominamos em meio a falas de ironia e gargalhadas de satisfação ao reconhecermos que a nossa arte com a dança, o teatro, a performance, os cortejos, e etc, configuram um sentido político incomum naquele quadrante elitizadamente suburbano, e ainda, a mesma é irmã de um grande amigo capoeira, o Raimundo Cordeiro⁷³, a partir do qual compartilhamos experiências de e na capoeira devido ao mesmo testemunhar o meu desenvolvimento nesta

⁷¹ Informações sobre a sua formação retiradas de seu currículo lattes no endereço: <http://lattes.cnpq.br/9120740950516393>

⁷² Rosilene da Conceição Cordeiro, de nome artístico Rosilene Cordeiro uma mulher indígena-afro amazônica, que atua com teatro e performance, que se autodenomina per_form@triz centroperiférica, artista, professora da cena da/na Amazônia paraense. Doutoranda no PPGARTES-UFPA, Mestre em comunicação, Linguagens e Cultura pela UNAMA-Belém-PA. Para mais informações acessar o CV: <http://lattes.cnpq.br/4584219864738027>

⁷³ Raimundo Cordeiro é um dos amigos mais antigos que pertence à Associação Rei de Capoeira e, o conheci logo quando iniciei o estudo da capoeira com Mauro Celso nesta mesma entidade.

arte. Mas, retornando, porque me reportei à Rosilene Cordeiro ao falar de Edilene Rosa? Porque Rosilene Cordeiro tem o poder de reunir, mobilizar e enredar mulheres! E, dentro dessa rede, quem eu encontrei e me relacionei? A própria Edilene Rosa.

Esta mana chamou a atenção do meu olhar por sua intensa energia que me chega com um brilho no seu olhar, na negaça de seus movimentos, na imponência de sua voz quando se coloca, sempre politicamente, diante de uma distinta situação, me encantando com o seu ‘samba no pé’ e suas participações como atriz em produções videográficas. Minha identificação também se dá pelo fato da mesma ser uma mulher articulada, desprendida, que sabe o que quer e encara as dificuldades e os seus trânsitos de forma serena e comprometida com o seu fazer e, utilizando as suas palavras “tô girando o mundo”, “rodopiando beirada”, levando com as suas artes e seus ensinamentos, os seus posicionamentos e suas estratégias de lidar com a desconstrução do machismo e racismo imposto.

Para convocar esta mulher, não estabeleci um critério cronológico em relação às três mulheres já anunciadas, simplesmente meu pensamento reportou-se às mesmas por identificá-las num contexto de relações que envolvem a dança e a capoeira sob determinados aspectos que me fazem enxergá-las como ‘manas parceiras’ nas proposições da vida e desta pesquisa. Edilene Rosa, para utilizar-me aqui de outra metáfora, entoa aqui como o berimbau médio, em geral, responsável por realizar outro toque na conjuntura da orquestra formada por três berimbaus (gunga, médio e viola), mas, mantendo a harmonia, com voz imponente e que, tem a possibilidade de realizar dobras, viradas e reviradas, como assim chamamos as variações realizadas dentro do toque de acordo com a habilidade da pessoa que toca na roda de capoeira.

Assim como o berimbau médio harmoniza a orquestra de berimbaus conectando sonoramente os berimbaus gunga e viola, sendo um elemento intermediário, Edilene Rosa traz a conexão com características que a prática da capoeira me revelou no decorrer dos anos, tanto no dia a dia, quanto no fazer em dança: a sua força, destreza, negaça, graça, e o seu samba, que me sensibilizam a conduzir meu corpo para a expressão dançante por meios e moneios característicos das artes de matriz afro.

No campo da dança de salão, onde percebo a atuação proeminente de Edilene Rosa com uma perspectiva decolonial visto confrontar a imposição cultural de um contexto eurocêntrico já que possui aspectos pautados na cortesia e cavalheirismo diante do protagonismo da figura do homem na cena. Esta mana afirma que foi a partir de 2013 a 2014 que a mesma propõe a performance-arte de maneira mais ativa a partir das ações de pesquisa de corpo sincrético com Rosilene Cordeiro

Aí eu vou me encontrar de fato com o contexto da performatividade em dança, o que é a ‘performatividade’ em dança pra Edilene nessas ações, com base no campo teórico, metodológico de fato, dentro do mestrado. [...] Eu entrei no mestrado em 2017 com a proposta sim, da pesquisa em dança de salão e tudo. Só que tinha uma coisa que me ‘incomodava’ muito com o mestrado, como a pesquisa em dança a dois, que era o fato de ter que colocar essa relação a dois é [leia-se relação homem-mulher]... [...] Que as pessoas vão trazendo de um saudosismo do salão, de como as pessoas se vestem, de como os ‘homens puxam’ pra dançar, de como são cortesões... Que é uma coisa legal! Eu não acho que deve ser descartado, não acho que deve ser destruído, tacado fogo. Nada disso!

É uma coisa legal, importante, faz parte do processo! Mas, a Edilene ‘não era só aquilo’ [...]. Ela ‘não nasce’ no salão de taco com uma construção social, financeira estabilizada. ‘Ela adentra esse espaço’. Ele não era meu né?! (Grifo meu).

Como Edilene Rosa trata-se de uma mana que realiza vários ‘corres’ – termo comumente utilizado entre nós para apontar as diversas investidas na vida envolvendo várias dimensões como família, estudo e pesquisa, trabalho e arte, sendo, por muitas vezes, estas relações complexamente interconectadas, o ‘espaço’ elitizado e patriarcalmente orientado causou-lhe estranheza, visto ser uma mulher que, na conjuntura da estrutura cultural machista e racista da sociedade, não lhe trata dentro de uma concepção de mulher como a assimilada em relação à mulher branca que espera por cortejo e atitude masculina para, então dançar.

Muitas vezes, mulheres como Edilene Rosa e Eu, nem são lembradas como mulheres devido à concepção patriarcal social atrelar nossos comportamentos à atuação masculina. Edilene Rosa mostra-se como mulher de atitude! E, a partir de sua imersão no âmbito da dança de salão, diante dos incômodos relativos às funções de cada pessoa, ao seu corpo feminino e aos seus movimentos que, a mesma reconhece que a diversidade de seus trajetos, de sua história de vida, estudo, pesquisa em arte lhe colocavam para além daquela perspectiva de pensamento sobre o lugar enquanto mulher na dança de salão e, eis que, suas pesquisas em performatividade, desenvolvidas durante o seu mestrado em 2017, se consubstanciaram.

O fato de não nascer sob as condições que o espaço da dança de salão legitima a fez enxergar-se como uma mulher que adentra tal espaço, identifica as suas problemáticas e que se coloca como corpo feminino ativo, atuante e pulsante com a perspectiva de desconstruir tal visão de fragilidade, de subserviência, de feminilidade recatada, valores estes preconizados por um pensamento eurocêntrico que se alimenta nas densas tessituras do patriarcado e machismo. Ter consciência de si dentro de um espaço que não é nosso nos mobiliza a enfrentar desafios para desconstruir tais amarras e torná-lo mais próximo de nossa realidade.

Assim, percebo Edilene Rosa no terreno do samba, assim me coloco no terreno da capoeira e, assim também, me engajo no terreno da dança contemporânea propondo a Dançadeira, pois, assumir quem somos no lugar onde estamos nos arrebatamos a considerar que tal

lugar pode se tornar menos hostil e, mais próximo e coerente com os nossos saberes e fazeres, nos colocando também, no espaço em que envolve o ensino, impulsionando outras formas de comportamento e criando outras realidades que viabilizam outras presenças femininas.

Ao tratar sobre o campo do ensino com a dança de salão, esta mana também sublinha ser um espaço que não era seu, devido à imagem da mulher estar vinculada à imagem do homem parceiro visto que

[...] a maioria das professoras que atuavam a frente de turmas, que atuavam a frente das suas ações com dança de salão era em comunhão com o seu parceiro, com o homem ali do lado.

Poucas mulheres estavam à frente, à luta, caçando projeto e não sei o quê. Algumas poucas mulheres da nossa região, sozinhas, né?! 'E tinha que ter o parceiro! Tinha que ter o parceiro'.

E, como é que eu ia falar desse lugar porque eu não me sentia nessa obrigatoriedade. Tive parceiros. E tive um parceiro específico [...] a gente passou um tempo maior treinando juntos, então, conseguimos estabelecer uma conexão muito forte ao ponto dele entender, esse, essa minha ação mais direta. E eu também compreender a ação dele no meu corpo e, ao ponto de a gente não definir quem tá conduzindo ali, ou quem não tá... Então essa 'discussão' já praticamente nem existia dentro do nosso fazer e isso, pra mim, também foi muito importante pra consolidar ali como artista, como consciência de fala, esse lugar de fala, mas, é e sempre vai ser com o embate porque "não porque tu tem que fazer tal coisa!", "mas porquê? Se eu 'não me sinto assim!'", "mas eu 'não sinto necessidade' disso!" (Grifo meu).

Ao observar tal declaração de Edilene Rosa, percebo que a relação estabelecida na dança de salão que sublinha a patriarcalidade no sentido de 'o homem é quem conduz na dança de salão' como já escutei por indistintas vezes, colocando a mulher nesse 'lugar de não lugar' não se faz algo sustentado nas suas práticas visto que quando afirma que "não me sinto assim!", sublinha não sentir a necessidade de se colocar em um lugar onde será somente orientada, guiada por um homem, cabendo a ele dizer ou não o que a mesma deva fazer.

Essa relação também me faz lembrar as discussões levantadas no terreno das minhas experiências com a capoeira quando a presença da mulher é sujeitada às orientações ou não orientações de um homem para que ela possa aprender ou não sobre determinado saber, seja ele professor, contramestre/mestrando ou mestre, ou ainda, um homem com graduação menor ou com menos tempo de prática da capoeira, sendo assim, invisibilizada a sua presença.

Não cabe em nossa realidade esperar por alguém, pedir autorização para aprender ou realizar uma ação, óbvio que, observando os rituais e fundamentos relativos à determinada hierarquia ou momento que não comprometa o respeito pelas partes envolvidas e, observando a isso, nos espaços que ocupamos, Edilene Rosa e Eu, buscamos depreender por novas atitudes, como estratégias para novas realidades, especialmente para nós e para outras mulheres. Mas, porque afirmo que essa atuação acontece no hoje? Porque compreendo que ela

tem uma procedência que conecta, a nossa atitude de buscar e viver os momentos, às nossas memórias de aprendizagens na infância, pois, assim como eu, Edilene Rosa teve uma infância de ‘pé no chão’ valiosa para a construção de sua autonomia de movimento dançante.

Esta mana declara que desde os seus cinco a seis anos de idade passava, geralmente, os finais de semana prolongados, por conta de feriados e férias escolares, na casa de uma tia, irmã de sua mãe no bairro Águas Negras, em Icoaraci, juntos aos seus primos:

*De pé no chão eu vou
De pé no chão eu corro atrás
De pé no chão eu sigo em frente
E vou querendo sempre mais
Sabendo onde pisei
Já prevejo onde pisar
Eu piso, pisoteando
Demarcando meu lugar.⁷⁴*

As memórias da infância ligadas ao meio familiar também se faz preciosa em minha vida como um reconhecimento de um importante chão para a minha formação enquanto artista da cena, porém, pelas recorrentes crises de asma e por minha mãe não aceitar minha presença em meio aos meninos da rua, me restava os poucos momentos de brincadeiras na cacimba - piscina construída a partir do cercamento entorno de um olho d’água - com os primos, também filhos de minha tia irmã de minha mãe (Tia Sílvia).

Sobre sua infância, Edilene Rosa aponta que um primo, em especial, teve grande importância no desenvolvimento das suas formas de saber e fazer com o seu corpo na arte e na vida como um todo e, o mesmo trata-se de um elo que nos aproxima, pois, Edwaldo Lopes, familiarmente chamado de Dinho, um camarada capoeirista, conhecido como Guile devido a um personagem do jogo de luta eletrônico *Street Fighter*, pertencente a Associação de Capoeira Arte Nossa Popular – ACANP, na qual tenho amizade especial por muitas pessoas que o compõe e, Edwaldo Lopes e sua esposa Dani Lobato, também praticante da capoeira, formam um casal especial neste sentido de amizade e respeito, pois, por vários momentos, já trocamos conversas compartilhando posicionamentos comuns com a vida, política e com o trabalho sociocultural.

⁷⁴ Versos em forma de cantiga criados por mim a partir da sensibilização mediante ao relato de Edilene Rosa. “De pé no chão eu vou...”. Youtube, 05-08-2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hXBsTzriU4c> .

Assim como eu me apoio nas memórias de infância para compreender a minha relação com o hoje, Edilene Rosa também retoma as memórias de seu ‘pé no chão’ diante das aprendizagens corporais com o seu primo Dinho como a mesma afirma:

Mas, esse ‘pé no chão’ é sempre uma marca da nossa família, das nossas vivências, das nossas molecagens, né?! Da gente correndo na estrada fazendo a nossa atividade física, da gente jogando bola junto e, isso vem muito forte.
[...] Com quem era que a Edilene brincava? Era com os primos, era com os homens, e ele [o Dinho] uma das pessoas, era e acaba sendo uma pessoa muito ‘presente corporalmente’, [...] era de quem eu corria, era com quem eu lutava, né?! Pau a pau mesmo, e desviava das porradas, depois disso, ensinava a me desviar das porradas e era, era com quem eu aprendia a dar porrada nos outros, nos moleques [...].
Ele é meu primo, [...] minha alma gêmea de traquinagens [risos soltos]. Nascidos e criados juntos! Bucho quebrado com bucho quebrado [risada solta] (Grifo meu).

Diante da escuta das memórias desta mana, pude contemplar a alegria do seu olhar e dos risos soltos e gargalhadas ao reportar-se a uma infância que a fortaleceu enquanto reconhecadora de sua condição periférica e de protagonista de sua própria história a partir das suas correrias pelas ruas, dos mergulhos nos rios e igarapés junto ao seu primo em Icoaraci, assim como eu mesma, na companhia dos meus primos e primas pelas bandas do Parque Zorbg, no bairro Maracacuera, o qual se situa próximo ao bairro Águas Negras e, quando Edilene Rosa não estava em Icoaraci, era na casa de seus avós no município de Tracuateua que fazia as suas correrias. Diante deste fato, pergunto: será que em algum momento eu mesma não trombei nessas andanças com Edilene Rosa? Neste momento, já não me surpreenderia se descobrisse que sim, pois, esta mana afirma que:

Era a semana toda correndo lá pra dentro das Águas Negras. Tinha um igarapé que a gente ia lá pra dentro, já varando, já varando quase o Maguari pra li... E aí depois o Dinho foi morar lá no Benguí e aí a minha vida já virou esse Guamá, Icoaraci e Benguí e Tracuateua.

Ao reportar-se a estas memórias com a consciência de seu ‘pé no chão’ alicerçado nos saberes e fazeres construídos pelo trânsito nessas áreas periféricas reconheço-me nessas memórias e percebo pontos comuns em nossa trajetória rumo à construção e proposição de formas de ser e existir em artes a partir de nossa territorialidade periférica e amazônica.

No trânsito destes lugares que compõem os caminhos de Edilene Rosa o único que me era alheio se tratava de Tracuateua, município no qual nunca havia estabelecido qualquer relação e, por considerar que as energias se conectam e, vão abrindo os caminhos de encontro ou reencontro com o que buscamos, ainda que, não tenhamos a plena consciência ao seu

respeito, o que Edilene Rosa chama de eventos da sincronicidade, os quais ocorrem, não por meio do destino mas, por conspiração do universo para que a caminhada continue a acontecer.

Exatamente na continuidade dos acontecimentos que, curiosamente, ao tempo em que me debruçava a escrever sobre esta seção e sobre esta mana, fui convidada a julgar quadrilha junina neste município e tive a oportunidade de participar no dia 09 de junho de 2022 do XIV Forrozão Junino da Secretaria Municipal de Educação – SEMED de Tracuateua com o tema “200 Anos de Brasilidades: História, Memória e Identidade” que ocorreu no “Complexo Cultural no Meio do Seringal”⁷⁵ em que estive responsável em julgar o quesito de coreografia os concursos de misses Rainha Mirim do Forrozão da SEMEC; Rainha Adulta e Grupo de Dança (apresentação temática em grupo). Curiosamente, à este tempo, concluí a leitura da dissertação de mestrado de Edilene Rosa e, chamou-me a atenção a sua possível relação com pessoas escravizadas no estado do Maranhão que fizeram morada no Quilombo de Jurussaca neste Município. Minha ligação ancestral vem da veia materna oriunda de solo maranhense.

Não pode ser coincidência! O fluxo da pesquisa vai ativando em mim memórias e relações que mobilizam a dança que me habita e, neste dia, estar diante de produções em dança realizadas por escolas do município, sendo esta mais uma ligação que me aproxima desta mana nesse ‘jogo de discussão’ assinalando o contexto pedagógico em contato com a cultura e memórias do lugar visto sermos mulheres pretas atuantes na educação básica e, por ser apresentado, neste momento, pela Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Epifânio Melo – Polo VI, situada na comunidade de Santa Tereza na zona rural, o tema “Festa de Todos os Santos: Culturando histórias, Identidade e Memória do Povo desse Lugar”, tratando justamente da Festa de Todos os Santos que ocorre no mês de outubro na comunidade quilombola de Jurussaca sendo esta escola, inclusive, a campeã do concurso conforme informações dadas no dia seguinte pela equipe de organização do evento.

Mediante as informações apontadas no *release*, música e cena, reporteime diretamente ao início do processo de Edilene Rosa com movimentos ‘riscados’ (referência aos desenhos realizados no chão pelos passos desenvolvidos na dança de salão) no salão do terreiro da comunidade quilombola de Jurussaca apresentados por ela em sua dissertação de mestrado, neste sentido, a sua dança também percorre um caminho ancestral, ainda que,

⁷⁵ Neste espaço havia uma enorme faixa escrito “XXVII Festival Folclórico e XII Intermunicipal de Quadrilha Junina”, curiosa, busquei informar-me sobre o nome deste lugar e soube que este espaço pertencia à antiga EMBRAPA onde havia o seringal. Hoje, pertence ao Município e, onde se situa o barracão era o espaço do antigo campo experimental da EMBRAPA, conforme Cleidiane Oliveira, integrante da equipe de organização do evento em relato concedido no dia 11 de junho de 2022. Uma curiosidade trata-se de que as pessoas da região reconhecem esse espaço pelo nome Complexo Cultural no Meio do Seringal e que, o termo ‘quadrilhódromo’ é proferido por pessoas de fora da região, não sendo, no entanto, reconhecido por seus moradores.

traçando no hoje, um diferente contexto social como se faz expresso em sua dança, em seu samba.

Ao reconhecer essa aproximação com as trajetórias que constroem os caminhos dançantes de Edilene Rosa foram-me um presente para percorrer os rios que correm e me tocam movendo o meu corpo por perceber sua força que me faz identificá-la como uma mulher negaceira (aquela que realiza negaça), malandra e astuciosa que me conecta diretamente à capoeira, como se esta mana vivesse a capoeira de uma forma mais profunda por transbordar tais elementos quando samba, porém, foi justamente o seu primo ‘Dinho’ que lhe ensinava à sua infância, alguns movimentos à beira ou dentro, do igarapé em Icoaraci.

A capoeira, o jogo da capoeira, eu fiz é... Com onze anos quando eu comecei o balé também, que o balé era no final de semana e a capoeira era na semana, no Projeto Riacho Doce [...], e depois disso, na oitava série que foi em 98, na escola também, no ensino fundamental.

Eu ainda fiz um ano, capoeira! Em 98. Depois disso, momentos mais específicos, de oficinas que tinham a capoeira como indutor. O próprio Lindemberg⁷⁶ é... Quando ele fez a especialização, a gente era da mesma turma, ele trouxe nesse período, a pesquisa dele na especialização, era com a capoeira. E eu lembro que na época a gente acionou diversas coisas. Na graduação em pedagogia, a minha parceira de trabalho ela era capoeirista, a Edilena, ainda era minha xará, a Edilene e a Edilena, dupla dinâmica. E ela era capoeirista e foi quem me trouxe já uma visão mais teórica... [...] E a gente desenvolveu eu acho que foram quatro oficinas, uma em cada semestre, pra essa pesquisa e o indutor era a capoeira [...].

Ao contemplar apresentações e postagens em foto e vídeo nas redes sociais de Edilene Rosa, percebo que os elementos da cultura afro-brasileira que se relacionam com a espiritualidade e com a malandragem, proveniente do contexto do samba e da movimentação negaceada da capoeira me aproximam da mesma. Embora esta mana tenha praticado relativamente por pouco tempo, é notório que a capoeira está fundada na sua trajetória visto que, a intensa relação com o seu primo a fez apropriar-se de técnicas ainda durante a infância, fundamentando a sua experiência na dança e aparecendo em momentos cruciais na sua trajetória acadêmica, como durante a sua graduação e especialização para, mais uma vez, absorvê-la e leva-la à experiência pela busca do saber e do ensinar, trazendo para si e, ao mesmo tempo, compartilhando essa construção do saber com outras pessoas.

Durante a sua graduação em Pedagogia, esta mana e sua parceira Edilena Castro Sousa foram questionadas por não poderem discutir sobre corpo já que não eram do curso da

⁷⁶ Lindemberg Monteiro dos Santos, um amigo nas trajetórias pelos eventos e palcos de Belém, é autor do livro “Capoeirando: processo de criação em dança contemporânea” (2021), resultado de sua pesquisa de mestrado realizada em 2011. Curiosamente, o termo ‘capoeirando’ consta no primeiro capítulo de minha dissertação na seção ‘1.2 – Reviravolta na volta revirada: reflexões de um corpo capoeirando’ pontuando as percepções deste corpo com a prática da capoeira e técnicas corporais.

Educação Física e, diante das sucessivas resistências, as mesmas intitularam o trabalho que desenvolveram de “Corpo - Sujeito esquecido na prática pedagógica dos professores” pois, como esta mana questionava-se: “porque se lá [no Diretório Central dos Estudantes - DCE] não aceitava como é que na sala de aula, no dia a dia comum ia ser aceito?!”. Embora eu compreenda as questões legais referentes às áreas ou campos do saber que embasavam as resistências com relação ao trabalho proposto, o que chama minha atenção trata-se do embate desenvolvido por Edilene Rosa confrontando a própria instituição e o campo de conhecimento da Pedagogia externando, mais uma vez, o seu compromisso com a desconstrução dos caminhos de preconceitos, estereótipos e compartimentalismos.

[...] a gente começou a acionar [...] As corporalidades ligadas à teoria da educação. Já era na minha época “performatividade”, mas, eu não sabia [risos] [...] eu não tinha esse conhecimento teórico, esse suporte emocional pra dizer que era isso. A gente formou em 2008. Em março de 2008. E essas experimentações aí, elas foram em 2006 e 2007, com a capoeira (Grifo meu).

Em 2017, Edilene Rosa ingressou no curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA indo, neste período, ao encontro de si, do reconhecimento de seu poder e expõe que:

[...] a partir do meu lugar de fala: Belém [região amazônica], moradora de periferia, de família vinda do interior do Estado [Tracuateua/PA], estudante de escola pública, participante de projeto social, mulher, de formação católica, cuidada, banhada e revigorada nas práticas afro-ameríndias... (Rosa, p. 31).

Então, passa a seguir o caminho de assunção da performatividade em sua vida declarando que “conhecer é importante, assumir é necessário e fazer é performatividade” (Rosa, 2019, p. 127), fazendo e construindo o seu caminho com o seu samba no pé, esbanjando elementos como a negaça, a malícia, a malandragem, o jogo de corpo, a luta de enfrentamentos aos preceitos e preconceitos que, diante de sua energia emanada em cena me arrebatam para a capoeira enquanto âmbito de aprendizagem destes elementos. A mana também diz que:

[...] a performatividade pra mim, que é sim a gente ter a consciência do movimento em dança tal qual a gente tem consciência do movimento da vida. No nosso dia a dia. Então, é quando eu consigo dançar!
Então, isso pra mim é a performatividade em dança, porquê? Porque eu aciono aí o “político”, eu aciono o “meu lugar de gênero”. E aí quando eu coloco o meu lugar de gênero é: um lugar de um arquétipo em que, em alguns momentos eu vou tá com o arquétipo yan, em algum momento o yang vai tá mais ativo, em algum momento o yan vai tá mais ativo, e é isso!

Não sei se é mulher, se é homem! Eu sei que é uma energia que tá ali! Mas, que é a Edilene, que ela é uma mulher. No contexto definido atualmente, é isso?! E isso é mulher?! É mulher! (Grifo meu).

Para chegar à compreensão de performatividade, Edilene Rosa passou por diversas situações em que a sociedade capitalista racisticamente estruturada impunha à sua condição socioeconômica, da qual ainda não tinha consciência e, de acordo com a mesma, esta começou a ser despertada quando praticava Ginástica Rítmica Desportiva e sua professora, a qual não denominou, sinalizava sobre as dificuldades do grupo que em relação aos grupos de condição financeira mais privilegiada e de boa estrutura para a prática, como por exemplo, o Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré e Colégio Santa Catarina de Sena.

Suas aulas de ginástica rítmica ocorriam na Escola Estadual de Ensino Médio Orlando Bitar em condições limitadas e adaptadas e, a partir de uma ação do Fórum da Criança e do Adolescente tratando sobre diversos direitos e diversas situações relacionadas ao mundo do trabalho, Edilene Rosa revela: “[...] foi quando [em 1999] eu comecei a ouvir sobre as questões de maneira assim, com relação aos direitos é... À raça, à cor, à desigualdade, à intolerância foram nessas palestras”.

Neste mesmo período, entre os anos de 1999 a 2001, eu também vivenciava situações na dança que demarcavam a minha condição periférica e de baixa condição financeira, me colocando num lugar de exclusão em que, embora eu entendesse o que se passava, a crença de que a dança por si só poderia mudar minha realidade acabava por, muitas vezes, me colocar num lugar de silenciamento e exercício de paciência diante dos fatos pois, à época, já integrava o Grupo Coreográfico do Colégio Sophos e o fato de não ser estudante deste colégio refletia em comportamentos com gestos e atitudes de ataque à mim e à colegas quando participávamos dos ensaios e apresentações em seu espaço, tal qual como ocorria com esta mana nesta mesma rede de ensino no período de 2002, no Colégio Sophos Júnior, quando a mesma era estagiária e, por conta do trabalho, acabava por silenciar-se.

Ao viver tais situações que destacavam a nossa condição socioeconômica e periférica, em relação à permanência nestes contextos, acredito que nos deu a possibilidade de reconhecer e de nos fortalecermos assumindo, inclusive, um posicionamento de resistência sublinhando o lugar de onde somos e, onde ocupamos, iniciando uma caminhada de desconstrução de valores estereotipados, quebrando barreiras de vida e dança pois, “nós não fomos blindadas e brindadas com esse reconhecimento de conceito na infância e na adolescência, a gente só foi... Só foi!”, desabafa Edilene Rosa. Então, discutir sobre os diversos preconceitos que atacam à nossa classe social, o nosso fenótipo, a nossa estética, a

nossa pele, a nossa expressão permeados no racismo e machismo se deu num processo construído muito mais devido à nossa personalidade do que, propriamente, pelo meio social.

A própria Edilene Rosa considera que “se for falar dessa trajetória enquanto esse posicionamento [crítico-político] vai ter esse posicionamento muito mais da personalidade da Edilene” e, tal colocação aciona em mim a memória que, ainda que não soubesse tratar os acontecimentos de forma mais conceitual, acreditava que não estavam corretos e, que era necessário tomar alguma atitude, reconhecendo-me com uma personalidade inquieta, de justiça social, de liberdade de expressão e de direitos. Realmente, esta mana faz com que eu me autorreconheça em sua trajetória e, em seu fazer em dança.

No mestrado, Edilene Rosa defendeu sua dissertação intitulada “Da Lamparina aos Refletores: Memórias e (in) Performatividades em Dança de Salão de Uma Artista da Amazônia” (2019) e nesta declara-se como uma mulher que assume

[...] principalmente, com a consciência de uma mulher que vive em uma sociedade machista, em um país com um dos maiores índices de feminicídio do mundo, uma mulher, preta, moradora de periferia, que alcança uma vaga em um curso de pós-graduação em uma universidade federal, com o desafio de ser a primeira pessoa que traz para o Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA questões a partir da dança a dois no Brasil, partindo de uma ótica amazônica paraense, atuante/participante/imersa como professora, dançarina/bailarina, aluna no meio da dança, entendendo o teor político, social e artístico desse trajeto, bem como, meu lugar enquanto mãe, filha e pedagoga que não estão desatrelados dessa história.

A este momento, esta mana já seguia perenemente por caminhos de desconstrução das barreiras a ela impostas e, especialmente, do saber sobre o universo machista que invisibiliza a presença feminina na dança de salão, inclusive, sendo uma mulher preta que dança e ensina na Amazônia, a primeira pessoa a tratar do assunto em tal programa: uma desbravadora!

*Menina, moça, mulher
Seja ela o que quiser
Saiu lá do seu terreiro
Enfrentando muito chão
Adentrou o salão
E dançou!
Dançou mas, sem se acabar
Sambando pra lá e pra cá
Buscando o que der e vier
Com samba na ponta do pé
E parou porque parou o salão
Foi-se embora*

*Sem qualquer explicação*⁷⁷.

Quando Edilene Rosa assume o seu lugar confrontando os aspectos machistas e propondo uma nova abordagem metodológica onde não há a sobreposição entre homem e mulher para que a dança aconteça, conseqüentemente, ela está atuando na mobilização de uma forma diferente de se saber e fazer dança de salão com uma postura decolonial, protagonizando assim, a mulher em diferentes espaços neste universo, o que faz com que eu ratifique a sua importância enquanto mulher preta artista e pesquisadora amazônica para o desenvolvimento da Dançadeira, alinhando-se à sua metodologia que preconiza o ser do corpo feminino e suas trajetórias desestruturando aspectos sociais pautados no patriarcalismo e machismo e em valores europeus que deslegitimam a cultura que nos cerca.

Embora essa assunção exija um enfrentamento constante, Edilene Rosa afirma que desde a sua adolescência, “independente das pedras que surgiam no percurso é, eu segui caminhando”, e esse caminhar foi-se afirmando cada vez mais causando um estranhamento em seus pares por não quererem conversar, resolver ou simplesmente escutar por conta de se sentirem desconfortáveis diante às suas condições e, mediante a isso, empaticamente reconheço-me por presenciar boicotes de minha presença na capoeira quando da necessidade de realizações em distintos ajuntamentos vestidos de uma pseudo coletividade que não tolera interferência nos fluxos da estrutura social afetando, fatalmente, minha dança e seus aspectos.

Sobre o fato desta mana ‘arregaçar as mangas’ para desenvolver e defender o seu trabalho com a dança, esta destaca que:

[...] esse fato de me posicionar, de me, é, eu sou cortada de diversas coisas porque eles sabem que eu “vou falar”, eu vou levar treta. Se tiver treta, se não pensarem no meu lugar, [...] “vai ter treta”. Vai ter treta porque “eles consideram” treta, [...] é tão difícil pras pessoas entenderem? Não! Não é não!... Não é não! São exercícios, igual a gente vive se exercitando pra entender o lugar deles. E conseguir adentrar esses lugares. Então, não é tão difícil não! Tá faltando “eles quererem” fazer isso. Entendeu?! (Grifo meu).

Dentro da estrutura de sociedade calcada no colonialismo, ter um ser (mulher) e corpo feminino que historicamente são colocados em um não-lugar, cabendo a naturalização de sua aceitação do que lhe é imposto, não se cogitando, a surpresa por uma fala proveniente das condições nas quais Edilene Rosa e Eu nos alocamos e, o verbo ‘tretar’ na declaração desta mana assume o significado de discussão, de agressividade e, até mesmo, vitimização sendo

⁷⁷ Poesia em forma de cantiga criada por mim a partir da sensibilização provocada pelo relato de Edilene Rosa. “Com samba na ponta do pé” está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0o_OCYmfh64 .

que, esta trata-se de uma leitura que parte d'eles', sendo 'eles' aqueles que não estão interessados em provocar alterações no processo em que estão inseridos por, justamente e, em geral, ocuparem espaços que garantem diferentes formas de privilégios e, por conseguinte, da manutenção destes mesmos privilégios por ocuparem os espaços que já existem sem nutrir qualquer desejo ou necessidade de exercitar, quando esta mana assinala o termo 'exercício', rumo à busca do entendimento do lugar que não é o seu.

*O que vai contra ti é um absurdo
O que vai contra mim lhe é cego, surdo e mudo*⁷⁸.

As questões referentes a determinado fazer devem ser levantadas, essencialmente, por quem o faz, porém, isso não significa que as questões que permeiam o nosso fazer a partir de, e, em nossos territórios periféricos sublinhando nossas condições socioeconômicas e culturais, não possam ser acessadas por 'eles', no sentido de se relacionarem, compreenderem, discutirem e problematizarem os diferentes lugares que direcionam o saber, o fazer e o fruir para a ocupação e manutenção das hierarquias e autarquias em nossa sociedade. Porém, acredito que para levantar questões sobre o corpo e suas relações faz-se essencial a experiência, pois, ainda que exista a empatia, esta aproxima o 'ele' de nossa realidade, mas, jamais possibilitará as aprendizagens que a experiência nos reserva.

Um ponto crucial perpassa sobre a relação com o cabelo que vai construindo-se, aos poucos, como consciência crítico-política e de identidade como expõe Edilene Rosa:

[...] aos [...] onze anos quando eu entrei no balé eu tinha consciência, por exemplo, das dificuldades ou das questões que eram do meu cabelo pra fazer um coque. Saca?! Não tinha! Não tinha isso. “Eu tinha a consciência” de que o projeto dava um potinho de gel pra gente desse tamanho [faz a forma da letra “c” com a mão esquerda] e que pra mim dava em três finais de semana. E era pra durar tipo, o semestre inteiro [risos]. E o meu cabelo levava mais gel né?! E, eu fazia meu coque e o meu cabelo não ficava lisinho e “ficava as ondinhas”, por mais que eu passasse a escova pra ficar “igual a todo mundo, bonitinho, alinhadinho”, lá vinham as ondinhas, né?! [...] Então essas coisas eu fui, fui tomando consciência de que eu precisava tá daquele jeito, por exemplo (Grifo meu).

Não nego que também vivi essa “não consciência”, pois andava, inclusive, com coque, meia calça e sandália boneca colorida (azul, rosa, marrom, preta transparente, a transparente)

⁷⁸ Poesia em forma de cantiga corrido criada por mim a partir da sensibilização diante do relato de Edilene Rosa sobre a invisibilização da mulher a partir da perspectiva de suas trajetórias nas quais eu me reconheço. “O que vai contra mim (lhe é cego, surdo e mudo)”, Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6rHyWsF0kDo&list=PL_zcLRn3cST9mXDBYD-ysabhPrptAWSK8&index=11.

porque, para mim, essa era a referência de beleza relativa a quem dançava, sentindo situar-me num lugar de poder que não é nosso. E, como somos orientadas e estimuladas o tempo todo a alcançar um padrão de beleza que não se alinha com a proveniência do nosso, acabamos por viver situações de frustrações e de repulsa ao nosso fenótipo em relação ao padrão de beleza e de arte instituídos.

Para esta mana, assim como para mim, mesmo com o gel de alta fixação, as “ondinhas” resistiam e, penso hoje: devem resistir mesmo! Porém, ao momento dos primeiros anos de nossa trajetória, a inconsciência dava lugar à ‘consciência’ de alcançar o “padrão” e, para tal, fomos realizando diferentes estratégias (como postei na sequência de vídeos em meu canal do Youtube, apontado em notas de rodapé na introdução, como rifas, vender gelo, chopp e “Cremosinho” e catar latinhas de alumínio para a venda) em busca da concretização mínima do que idealizávamos, e assim, expõe Edilene Rosa:

E, na época do balé com onze anos eu ‘costurava bainha de guardanapo. E com essas costuras eu comprava ‘mais gel’, eu comprava, comprei um *walkman* com caixinha externa que era pra botar a fita K7 do balé, por exemplo, né?! E escutar. Então essas eram coisas que eu tinha consciência de que eu precisava encontrar caminhos pra vivenciar aquilo que eu ‘tava querendo’ (Grifo meu).

Para que fosse possível materializar o sonho de dançar nos foi necessário desenvolver, paralelamente, outros trabalhos, técnicas, esforços e relações, pois, enquanto Edilene Rosa costurava as bainhas de guardanapo, eu ensacava água e, ao longo dos rios de dificuldades que atravessamos, chega o momento em que o cansaço nos toma e decidimos por algo que demande menos de nós para a cena, então, Edilene Rosa decide alisar o cabelo e encara, com o tempo, uma realidade financeira dispendiosa e que a insatisfaz intensamente com relação à estética.

Eu, decidi molhar o cabelo. Não gastava gel e nem precisava de pente ou escova, ou de ‘xuxinhas’ ou grampos e, ainda me dava o resultado de um balanço com um peso que acompanhava o movimento do corpo com maior visibilidade. Lembro que em 2012, durante a temporada do espetáculo em comemoração aos dez anos de existência da Companhia Moderno de Dança, assumi para a cena o cabelo molhado, uma estratégia simples que me gerou um grande conforto e sensação de liberdade, mas, o cabelo molhado ainda se aproxima da concepção de beleza europeia já que o balanço dos cabelos, como nos torna possível ver no

material em vídeo no canal do Youtube⁷⁹ desta Companhia, o espetáculo Lírica Morada estreado em 2012, ainda tangencia o padrão estético.

Diante dos fatos, da história de nossos antecessores e ancestrais e de nossa trajetória, concordo com Edilene Rosa quando a mesma diz que “a questão do cabelo, ela marca muito a gente” e, nos ilustra o fato de que:

Quando eu fui pra Buenos Aires em 2015, fazia um ano que eu tinha cortado meu cabelo pra retirar toda a química de alisamento, então ele ainda tava tomando forma, e eu ‘procurando formas de fazer’ um coque mais sofisticado né?! Porque ‘o coque das dançarinas de tango’, extremamente sofisticados ali, trabalhados (Grifo meu).

Nesse contexto, essa mana reportou-se às suas memórias com relação ao balé, a sua luta por tentar deixar o seu cabelo “lisinho” sem sucesso e da sensação de frustração que isso lhe causava, porém, observando às outras dançarinas e a cultura ali imposta, ainda insistiu em se adequar, participando da primeira noite com um coque simples mesmo seu parceiro insistindo em lhe dizer repetidamente: “porque tu não vai com o teu cabelo solto?” e, esta mana confessa: “mas, eu tava com medo! [...]. Com medo dos olhares, né?!”

Em nossas trajetórias percebo ter sido muito comum podarmos nossos íntimos devido à preocupação em satisfazer padrões e pessoas, até mesmo para poder estar em lugares e com as pessoas, mas, à medida que vamos compreendendo que dançar é uma necessidade existencial e que para acessar nossos mais íntimos questionamentos ou necessidades faz-se necessária uma entrega que rompa com os padrões e estereótipos estabelecidos, até porque, nós somos e estamos fora dos padrões.

Esta mana relata que ficou impressionada em ver os homens fazendo o cabelo de suas parceiras, tamanha assimilação de valores que enquadram uma forma única que tangencia a perfeição, porém o seu parceiro continuou a lhe insistir “eu já te falei pra ti deixar o teu cabelo solto, vai ficar lindo!” e, “deixa elas penteando e puxando o cabelo delas ali! O teu cabelo vai ficar lindo!” e, mesmo não convencida, expõe que “quando foi o último dia de apresentação, no quarto dia. Eu deixei o cabelo solto. [...] E de fato, a sensação foi libertadora! Porque era eu! Era totalmente eu dançando ali.”.

Após esse fato, o posicionamento de Edilene Rosa diante de sua dança e da vida tomou novos cursos, pois, ultrapassar barreiras que nos engessam e flagelam, nos permitem

⁷⁹ Este espetáculo construiu uma poética mobilizada pelo poema de João de Jesus Paes Loureiro denominado “Para ler como quem anda nas ruas”, revelando a cidade de Belém de múltiplas formas em sua dramaturgia. Mais informações podem ser acessadas no endereço <https://ciamoderno.wordpress.com/espeticulos/> e, o registro em vídeo do espetáculo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVn2fyA9YeY>.

enxergar os caminhos que levam ao encontro consigo mesmo e com nossas verdades. Eu mesma, durante muito tempo, buscava várias estratégias para manter o meu cabelo ‘arrumado’ porque queria me colocar dentro de padrões alheios à minha realidade, embora não tenha realizado procedimento químico definitivo e, galgando essa propriedade e inteireza corporal, já há uns bons anos passei também, a treinar a capoeira com o cabelo solto para buscar em mim, possibilidades de apropriação de minha percepção e de meu fazer. Soltar os cabelos cacheados é soltar-se para a vida!

Assim como os cabelos soltos nos dão a oportunidade de perceber o tempo-espaco-vida de uma forma mais livre e autêntica e, nos faz identificar a veia ancestral que nos alimenta nas práticas do hoje e, assim como assinalei minha genealogia ancestral na subseção 2.2, Edilene Rosa também compartilha que as suas vivências familiares são o nicho de onde emerge a sua dança:

[...] é uma coisa que ao meu ver entra como algo performativo dessa marca do jogo e dos instrumentos é que eu tenho uma vida de ‘São Benedito’ dentro da casa da minha ‘vó’. A minha avó recebe os esmoleiros de São Benedito há mais de sessenta anos, desde a promessa que ela fez pela saúde da minha ‘mãe’. Então, reco-reco, tambor, onça, todas essas coisas [eram] vivenciadas dentro de casa, tanto pra reza, como pra dança depois que a reza acabava (Grifo meu).

Esta mana mergulhava no universo do município de Tracuateua com a festividade de São Benedito pela promessa realizada por sua avó Clementina Reis da Silva pela saúde de sua mãe, Maria Irene Silva da Rosa, sendo-lhe possível pisar no terreiro e dançar realizando os seus primeiros riscados diante da exuberância da natureza local, lhe dando acesso a riscar em outros lugares com a sua dança e, assim como o é para mim, reconhecer minhas ancestrais significa compreender os meus riscados na capoeira e nas trajetórias que me fizeram chegar a traçar sobre minha dança Dançadeira no hoje. Edilene Rosa expõe sobre a sua veia do benzimento, do conhecimento das ervas com procedência de sua ancestralidade paterna pois,

[...] do lado da minha avó [nome Antônia] do meu pai [nome Alzimiro] é o lado de todo o benzimento, mana. Porque minha avó [...] é a branca mais índia que eu conheço. Tudo o que tu imaginar de plantas e ervas tem na casa dela. Ervas medicinais.

Diante dessa exposição, observo sua relação com a terra, o chão, por meio de seus pés e suas mãos, na contemplação e usufruto da natureza, do contato com os instrumentos por meio da marujada de São Benedito no terreiro de sua avó materna e, inclusive, o contato com tambores, caxixis e berimbau, quando se aproximou dos terreiros de umbanda e candomblé já

na sua fase adulta. Conecto-me a esta mana por sua relação corpo-dança que sempre esteve associada à relação de corpo e oração, sinalizando sobre esta dinâmica no contexto de sua experiência no candomblé no sentido da rede de cuidado em que somos envolvidas para a realização de nossos fazeres e saberes e, assim como o cambona cuida da entidade no terreiro, nós, Edilene Rosa e Eu, vamos encontrando parcerias que se estruturam como redes para o tecimento de nossa dança e nossas trajetórias, sendo a dança, um ato de oração pois, “aquele que se entrega na oração se entrega na ação, estruturas corporais acionadas e reestruturadas em diversos ambientes sem perder necessariamente seu fundamento (Rosa, p. 114, 2019).

No entanto aqui, a oração se trata de uma entrega ao momento, tal qual quando nos lançamos no jogo da dança, assim como também, na dança do jogo na capoeira, em que empregamos nossos esforços corporais em íntima relação com a nossa percepção, sensibilidade e espiritualidade carregada das memórias familiares que sustentam a nossa caminhada e, ser atravessada por Edilene Rosa, assim como o rio a atravessa como um lugar potencializador de sua dança, este também, me atravessa devido às andanças, aos mergulhos, à contemplação em ver o rio correr, encarando-o sempre como uma nova experiência, sendo necessário, “ter a cada dança a experiência de rio” (Rosa, p. 137, 2019).

2.1.3 Ao Som do Viola Repicado – Mana Maré Cheia

De rio corrente, deságua na maré que sublinha o meu terceiro encontro, e assim, parti para esta travessia, riscando o chão de Icoaraci e singrando o rio Furo do Maguari com destino ao Outeiro no bairro da Brasília na rua com nome de planta que dá flor, Begônias, para aflorar minha travessia, pensamentos e escrita, sentindo a brisa e o tempo de uma manhã de céu de pleno azul, nuvens brancas e o rio correndo calmo na maré baixa.

Diante de tantas tentativas via *Whatsapp* para conseguir um espaço de tempo em meio a tantos corres de uma ou de outra, conseguimos realizar este momento: no dia 26 de abril de 2022 eu atravessei para conhecer as travessias de Samily Maria Moreira da Silva e Silva, uma mulher que se autodenomina preta e afro religiosa, de trinta e dois anos de idade, nascida no dia 25 de outubro de 1991 em Belém, uma artista que se reconhece como dançarina da cultura popular, arte educadora, empreendedora do Laço de Marinheira⁸⁰ (@lacodemarinheira), que

⁸⁰ Empreendimento, em especial, com a confecção de brincos, cordões, colares, pulseiras, com diferentes tipos de fios, e amarrações. Ver o seu endereço do instagram: <https://instagram.com/lacodemarinheira?igshid=YmMyMTA2M2Y=> .

tem graduação em pedagogia pela UFPA e, que adora escrever sobre suas percepções e suas travessias em forma de poesia.

*No tempo de outro tempo
De olhar para dentro
E enxergar na instituição
Do meu ser
Dançar é orar
Verbo tal qual
Viver.
(Maré Cheia, s/p. 2021)⁸¹*

Samily Maria, mais conhecida profissional e artisticamente como Maré Cheia, trata-se da terceira mana convocada com grande admiração para este momento de travessia. Já não me recordo ao certo em que momento esta mana atravessou meu caminho, mas sei que o cruzou de bicicleta pelas ruas de Icoaraci e, cruzamento este oportunizado, mais uma vez, por Rosilene Cordeiro, de uma forma indireta, fluida e enredada no emaranhamento de nossos corres quando o tempo-espaço se conciliava e dava nó concretizando o nosso o encontro.

Esbanjando balanço, beleza, graça e jovialidade, de sorriso gigante e límpido e, braços abertos para amparar com o seu colo e afagar com seu abraço, ao mesmo tempo que, nos energiza com a sua voz cadenciada como as ondas da maré que nos trazem brisa fresca de renovação, Samily Maria ou Maré Cheia, trata-se da terceira mulher convocada a jogar neste momento com as reflexões que mobilizam o meu olhar diante de suas trajetórias e, cronologicamente, sendo a mais jovem das mulheres.

Para seguir com o uso da metáfora a estas mulheres referenciadas, posso dizer que Maré Cheia reporta-me à presença do berimbau viola, pois, compondo a orquestra ou bateria de uma roda de capoeira angola ou, de uma roda de apresentação em qualquer lugar, seja numa praça, na rua ou, em um ambiente mais formal e fechado, como costumamos utilizar aqui na realidade do Estado do Pará, o berimbau viola é o berimbau brincante, muitas vezes associado a uma criança porque o seu som agudo lhe destaca de forma que, a brincadeira harmoniosa de suas notas nos trás uma energia vibrante a partir de seu pulsar inquieto.

Desta forma, vibrante, inquieta, potente e fortemente presente na luta por sua comunidade, por seu povo e por sua dança, Maré Cheia assume aqui o berimbau viola por ser essa mana que vive nos corres diante das responsabilidades da vida, traçando trajetões de

⁸¹ Poesia que consta no livreto produzido artesanalmente encomendado à Maré Cheia. “‘Mareada’ tem 16 escritos, poemas, mini-crônicas que demarcam o território e a identidade aquosa da autora, artista periférica, que viveu toda a sua vida, no Distrito de Icoaraci, Vila Sorriso, em Belém do Pará, entre o bairro do Paracuri e a beira do Furo do Maguari”, prefácio de Lu Peixe, sua companheira.

dores, dissabores, de frustrações, mas também, de superações e muito trabalho com a cultura popular e com a arte da dança. Mulher mãe jovem, que carrega sua prole para todos os lugares aonde anda cujo nome vem de uma bela planta ornamental de nome Violeta ou, Violeta Africana (*Saintpaulia ionantha*) qual tem o significado do poder de transformação, equilíbrio, intuição e espiritualidade e, que se trata da cor própria a partir da qual identificamos diversas cores entre o vermelho e o azul e, assim, o roxo, cor que, para além de nos associar aos machucados e consequentes dores, também nos identifica a luta feminina por seus direitos.

Acredito que, não à toa essa jovem mulher com a sua filha Violeta cruzaram o meu caminho, pois, carinhosamente esta mesma mãe e demais pessoas que são suas parceiras e companheiras, chamam Violeta de Viola e, diante disso, realmente não tive como não me sentir tocada por essa dupla realidade invadindo meus caminhos a cada repentino encontro. Lembro que conheci o nome de Violeta, Viola, no dia da realização de uma performance organizada por Rosilene Cordeiro à Nossa Senhora de Nazaré, no dia em que eu deveria estar me preparando para sair em cortejo no Auto do Círio, dia 08 de outubro de 2021, o que não foi possível devido às orientações de prevenção contra a Covid-19. Neste momento estavam presentes as mulheres professoras e artistas: Rosilene Cordeiro e sua neta Angelina, Patrícia Perdigão⁸², Rosângela Colares⁸³, Vera Solange⁸⁴ (Sol Di Maria), Maré Cheia com sua Viola e Eu, na Praça Triângulo em frente à antiga Delegacia de Icoaraci, na Terceira Rua.

Antes desse momento, houve vários outros encontros de passagem na casa de Rosilene Cordeiro, mas, encontrar essas mulheres nesse trabalho feminino referente a um momento tão especial em nossa cultura artística com o Auto do Círio, que neste ano ocorreu com produção exibida online e, de demonstrações de fé a Nossa Senhora de Nazaré também mobilizado pela chegada do círio, foi-me muito especial e, poder contemplar Angelina e Viola brincando e se estranhando, sob os olhares tranquilos, amorosos e protetores das mulheres, onde cada uma vivia uma relação de matripotência⁸⁵, chamando minha atenção, em especial, a relação de Maré Cheia com sua pequena Viola: “violá! Violinha, violá”.

⁸² Patrícia Moreira Perdigão é graduada em Ciências da Religião pela UEPA (2012) e em Economia pela UFPA (2012); especialista em Educação para as Relações Étnico-raciais, História e Cultura Afro-brasileira e Africana pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA (2017) e, Mestra em Ciências da Religião pela UEPA. Disponível em CV: <http://lattes.cnpq.br/2976976660100559>.

⁸³ Ana Rosângela Colares Lavand é licenciada plena em dança pela UFPA (2011), mestra (2013) e doutora em Artes pela UFPA (2021). Disponível em CV: <http://lattes.cnpq.br/8008206960524275>.

⁸⁴ Vera Solange Pires Gomes de Sousa ou, Sol Di Maria (codinome artístico) é docente e professora extensionista da UEPA; doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA); Mestre em Educação pela UFPA; especialista em Estudos do Lazer e graduada em Educação Física. Disponível em CV: <http://lattes.cnpq.br/9436469964540085>.

⁸⁵ Conforme OyèrónkèOyèwùmí “Ìyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do

Ao sentar no chão de seu terreiro, a sua casa que integra um novo ciclo em sua vida, em meio ao seu quintal com plantas e frutíferas, passarinhos pousando e fazendo o seu ninho, numa manhã tranquila, com as interferências do silêncio por meio dos cantos de passarinhos, latidos de cachorros, vento soprando nas folhas das árvores e, por vezes, o ruído das motos e bicicletas que passavam na rua de terra umedecida pela chuva que caiu na noite passada, pude conhecer um pouco mais dessa menina-mulher-mãe, e digo menina por ater-me à metáfora do berimbau viola e poder desfrutar de sua alegria, vontade e esperança diante de seus fazeres e saberes confrontando as imposições desta sociedade pelo fato de ser uma mulher preta, da cultura popular e mãe. E, para começar, Maré Cheia, que é “cheia de muitas coisas” assim me explicou:

[...] eu sou Maré Cheia, não nesse lugar de prepotência, de assumir essa identidade das águas que nos banham, que nos nutrem, que nos alimentam, que nos levam, que nos trazem, nas águas de minha mãe Mikaiá, de minha mãe Yemanjá. Mas eu sou Maré Cheia porque eu sou cheia de todas essas ‘narrativas’. Eu sou cheia de todos esses encontros. Eu sou cheia porque eu ‘sou água’. E eu ‘vazo’ também, eu ‘seco’ (Grifo meu).

Exatamente por se reconhecer aquosa, mergulhada no candomblé, filha de Mikaiá, associada à Yemanjá, Maré Cheia se adjetiva navegando na significação que as águas representam, anunciando o elo de fartura que banha, nutre, alimenta, leva e traz, mas que também, tem o elo da necessidade, precisando assim também, ser abraçada e embalada pelas águas da existência, refugiando-se em seus fazeres de luta, assim como eu mesma, quando canto uma cantiga, toco um tambor, ou um atabaque⁸⁶ ou, um berimbau armado por mim na solidão de meu lar para mobilizar e canalizar meus objetivos com relação à minha existência em arte e vida.

Esta mana, ao longo de um diálogo aberto e receptivo, revelou-me sobre os seus primeiros contatos com a arte, ainda criança no território de Icoaraci:

[...] O meu arcabouço, o meu fundamento, meus primeiros contatos com a arte né, foi na escola pública, ‘no chão da escola pública municipal’, que foi no ‘Liceu

papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando considerada sua relação com a prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma Ìyá, todos nascemos de uma Ìyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que Ìyá. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oseetura, o mito fundador iorubá. A unidade social mais fundamental no mundo iorubá é o par Ìyá e prole.” Ver “Matripotência: Ìyá nos Conceitos Filosóficos e Instituições Sociopolíticas [Iorubás], Tradução de Wanderson Flor do Nascimento, p. 3.

⁸⁶ O atabaque é um instrumento de origem árabe composto por um cilindro afunilado em que na abertura maior se fixa uma pele de animal (em geral de bode ou de boi) a qual é esticada pelo uso de cordas de sisal e cunhas e, fica sobreposto em um ‘pé’ de madeira (um cilindro, sendo a abertura maior a sua base maior voltada para o chão).

Escola de Arte e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso’, né?! ... No bairro do Paracuri, e... É uma escola com um projeto que integra né... A arte e cultura então... Ali na década de 90, no ano de 96... 97... Eu tava por lá. E aí a prática da capoeira, as danças regionais, o contato com a cerâmica né, da região, tudo isso habitava né, o meu cotidiano escolar, então... O meu primeiro contato direto ali... Consciente... Anunciado... Mediado... Com arte e cultura, foi dentro da escola né... foi quando eu reconheci e ouvi falar na capoeira e tive a oportunidade de praticar a capoeira com mestre Luiz Carlos⁸⁷ né, e o “Pantera”... Que eu acho que na época era o contra mestre... E enfim ... Eu tinha sete anos de idade... (Grifo meu).

Curiosamente, ao passo do processo de estruturação do pensamento para esta escrita, no mês de fevereiro de 2022, fui convidada a trabalhar no agora extinto Departamento de Educação Física da Diretoria de Educação – DEEF/DIED da Secretaria Municipal de Educação – SEMEC pela então coordenadora professora Erica Moreira Ferreira⁸⁸, coordenadora deste departamento, para fazer parte de sua equipe e contribuir na coordenação do Projeto Capoeira nas Escolas⁸⁹ e, ao longo da redistribuição de oficinas e oficinas para as escolas, eu fui cogitada a também atuar dando aula neste projeto ocupando o espaço da escola, chão de Maré Cheia: o Liceu Paracuri.

Quando criança eu ia até ao terreno, onde esta escola foi construída, para apanhar sementes Lágrimas de Santa Maria na companhia de meu pai enquanto o mesmo enchia o seu carrinho de mão de entulho. Eu vi a escola sendo construída, erguida. Cheguei a realizar apresentação de dança, coreografia ‘Comida’ com a música de mesmo nome na interpretação da banda brasileira Skank, sob a orientação da professora Leila Velasco, e já estive em diversos momentos para participar de evento afins de capoeira, do lançamento do livro “Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil” de Luiz Augusto Pinheiro Leal e Josivaldo Pires de Oliveira, além de eu mesma, em 2012 realizar uma atividade com os meus, palestrando sobre minha dissertação de mestrado, nutrindo o íntimo desejo de ainda realizar outras ações nesta escola.

⁸⁷ Luiz Carlos, a essa época não era mestre de capoeira, porém, atualmente é mestre da sua entidade Associação de Capoeira Berimbau Brasil, em Icoaraci e, o Pantera, cujo seu real nome desconheço é um de seus alunos mais antigos que, atualmente colaboradora em eventos e ações do mestre. Luiz Carlos é parceiro de caminhada de meu mestre Mauro Celso desde quando ainda pertenciam à Associação Rei de Capoeira.

⁸⁸ Erica Moreira é servidora, mãe solo, professora em Educação Física, companheira de trabalho na Escola Superior Madre Celeste por longos anos, com a qual já dividi várias atividades organizadas para atender aos acadêmicos/acadêmicas da instituição e, com a qual pude compartilhar vários momentos de minha vida pessoal e profissional, a qual pode depositar confiança e respeito ao meu trabalho, especialmente, com a capoeira.

⁸⁹ A professora vereadora Marinor Jorge Brito (1997 a 2008) criou a lei nº 8.319, de 28/05/2004 publicada no DOM nº 10.219, de 02/07/0489 em que institui a Capoeira como conteúdo transversal no currículo escolar do ensino fundamental, apoiando um grupo de capoeiristas filiados à Federação Paraense de Capoeira que passaram a atuar em escolas do município com aulas de capoeira durante certo período. E, em 2013, sob nova coordenação do DEEF com a professora Elizabeth Gomes, o projeto foi reorganizado e assumido com o nome Projeto Capoeira Nas Escolas.

Exatamente, no momento em que decorriam as definições sobre a realização das aulas do Projeto Capoeira nas Escolas nesta escola, ocorre meu encontro com Maré Cheia e, na semana seguinte, dia 06 de maio de 2022, eu inicio as atividades. Parece-me que, estas mulheres estão revelando e reportando-me para os caminhos por onde passaram como se eu estivesse reencontrando com as suas e com as minhas próprias memórias nos seus trajetos.

Conforme Maré Cheia, aos seus sete anos de idade, participava das aulas, das oficinas e eventos da escola e, nesse ínterim, o que muito lhe marcou foi a percussão “porque na roda eu fui me reconhecendo no pandeiro, e com sete anos eu comecei a tocar pandeiro, na roda de capoeira, lá no Liceu, né... Posterior a isso... Eu entrei nas oficinas de dança regional”, afirma a mesma. A partir de então, passou a escutar sobre as danças regionais como carimbó, siriá, lundu e sobre as poéticas dançadas como Matinta Perêra, o Boto, entre outras e “então isso tudo foi alimentado e foi me nutrindo a partir daí, dos sete anos, no chão da escola pública”, ressalta esta mana.

Diante disso, reporto-me às vivências no chão da escola pública Madalena Raad onde, em especial, recordo quando aos onze anos, na quinta série, participei da apresentação que professores organizaram com a turma inteira, com uma indumentária indígena e coreografia da música ‘Filhos do Sol’⁹⁰ cantada pela Banda Carrapicho, a qual era muito famosa neste período, apresentação esta que marca um período de vivências culturais no âmbito da escola, especialmente no que se refere à dramatização e à dança, sendo neste mesmo ano a realização, durante a festa junina, a apresentação da coreografia “Mambo Crioulo” como revelei anteriormente na página 45. Diante disso, acredito que tanto Eu quanto Maré Cheia, que sempre se propõe a ser parceira das escolas com as quais se relaciona ainda que lhe demande enfrentamentos desconfortáveis, temos essa apetência e preocupação com a inserção das manifestações culturais na escola por termos sentido em nossas existências que estas oportunidades foram fecundas na construção de nosso ser, em especial, o ser artista.

Quanto às oficinas na escola Liceu, as vivências seguiam um ciclo que se encerrava ao final do ano e, quando isso aconteceu, a pequena Samily Silva, com apenas nove anos de idade, junto aos seus colegas, ficaram inconformados e decidiram criar o grupo de dança de nome Grupo Folclórico Pequeno Muiraquitã, pois a esse tempo, estavam no núcleo de cerâmica e Maré Cheia desenvolveu o seu primeiro empreendimento que

[...] foi fazer *muiraquitã* de cerâmica, pintar de verde pra comercializar com meus coleguinhas na escola, na igreja [...]. E todo mundo ali tinha essa prática na escola,

⁹⁰ Música disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vHujC9_NU4o Acessado em 18-06-2022.

né?! De fazer os muiraquitãs, trabalhar com a cerâmica, a gente tava ali no Paracuri, a gente criou o Grupo Folclórico Pequeno Muiraquitã porque nós éramos crianças querendo dançar (Grifo meu).

Nota-se que desde tão pequena Maré Cheia ocupa esse lugar de protagonismo, de mobilização e inquietude frente às situações em que percebe injustiça de acesso à comunidade periférica, buscando estratégias para manter-se vivendo a cultura da sua comunidade, empreendendo de duas maneiras ao mesmo tempo: uma financeira, por produzir e comercializar os seus muiraquitãs, trazendo a simbologia da cultura tapajônica atrelada à denominação do grupo e; outra cultural, já que organizou um grupo para apresentações folclóricas. Sobre tal questão ela explica:

E aí a gente fazia as danças de apresentação folclórica ditas né, o carimbó, o lundu, minha primeira apresentação *fora da escola* foi na Orla de Icoaraci lá na praça em frente à igreja de São Sebastião. Depois disso a gente foi chamado, na época da gestão do Edmilson⁹¹, tava muito é... Aquela coisa do fomento ao espaço da *Aldeia Cabana* aí as escola tinham umas culminâncias que a gente ia apresentar lá os resultados das vivências escolares, a gente foi dançar na Aldeia Cabana, *eu com nove anos* [...] Feliz da vida porque era, né?! Aquele sonho que ia se estabelecendo né?! Digo “pô cara?! Eu tô vivendo a arte. Égua?! Eu sou uma artista?! Eu tô indo dançar na Aldeia Cabana, saiu de Icoaraci. Meu Deus!”. Mandaram uma van buscar a gente no colégio, tava me sentindo uma estrela, né?! Então, assim o trabalho com a nossa estima também né, porque crianças periféricas na escola pública, [...]. As crianças tem uma estima muito abalada né, muitas das vezes ali e tal, por não tá no centro da cidade, não ter os acessos né, as garantias de acesso que [...] que é colocado aí como dignos né. E aí, [...] Mandaram uma, uma van buscar a gente pra Aldeia Cabana eu me senti super feliz. *E aí esse é o primeiro contato* (Grifo meu).

O protagonismo alimentado no interior da escola pública gera novas perspectivas de atuações levando a pequena menina a realizar o seu fazer para além dos muros da escola, pois, o ‘fora da escola’ foi oportunizado a partir do seu trabalho sem uma frente determinada por um adulto como geralmente acontece, indo para a beira do rio na Orla da Praia do Cruzeiro, o qual se trata de um dos primeiros *points* culturais a serem frequentados pelo público jovem e, até aí, ela era uma criança que alcança um lugar ainda mais longe e importante na cidade, de visibilidade social, no caso, a Aldeia Cabana, atualmente conhecida como Aldeia Amazônica David Miguel, em que Maré Cheia teve a oportunidade de, pela primeira vez, se sentir amparada artisticamente para apresentar o seu trabalho com a dança como uma ‘pequena muiraquitã’.

⁹¹ O atual prefeito de Belém o senhor Edmilson Brito Rodrigues que esteve à frente da prefeitura nos anos de 1997 a 2005 e, em 2000 inaugurou a Aldeia Cabana de Cultura Amazônica David Miguel, localizada na Avenida Pedro Miranda, concebida como espaço multiuso para a realização do Carnaval e outros grandes eventos culturais na cidade sendo um marco para a mobilização das atividades culturais paraenses.

Maré Cheia também compartilha que, aos onze anos, quando ficava à espreita em sua janela, contemplava os ensaios da quadrilha junina Esperança na Roça, quadrilha de rua, no bairro do Paracuri, na Rua 15 de Janeiro, uma rua que era paralela à sua casa, onde os ensaios ocorriam todos os dias num barracão passando duas casas após a sua. A quadrilha não existe mais, porém as imagens em sua memória ainda são vívidas sublinhando a importância do empoeirar de seus pés no terreiro com a dança por conta de sua paixão com a quadrilha junina e, então, esta mana revela que:

[...] uma imagem muito forte, que eu tenho, foi de anos *chorando na janela*, porque o meu quarto né, [...] era o primeiro cômodo, e a janela do meu quarto era pra rua, quando chegava próximo de junho, que as quadrilhas começavam a ensaiar, elas começavam a passar na frente de casa pro ensaio, eu começava a chorar muito, por que... Era um pranto muito grande, tentando convencer os meus pais a permitir que eu fosse pro ensaio da quadrilha, pra participar da quadrilha, e eu acho que eu passei uns dois ... Três anos nessa, de todo ano eu chorava, de mais ou menos, abril, que era quando começavam os ensaios, até o final da quadra junina, porque *a quadrilha era vista, como aquele espaço né, propício a namoro, as adolescentes ficarem grávida, ao acesso a droga e tudo que não prestava na sociedade era ali associado aquele ensaio na quadrilha*. Aí minha mãe compadecida daquele pranto anual pra sair na quadrilha, ela foi pra cabeça do meu pai, mediar, esse ser materno, feminino, sentindo que era uma coisa que não era um simples *capricho*, né... Que era uma coisa que estava pulsando muito forte, foi pra lá pra cima do papai e disse “filho, eu vou com ela, eu vou todos os dias pro ensaio, eu vou todas as apresentações, eu não vou deixar ela só, deixa ela ir?! Bora deixar... Bora deixar...” e ficou ... ficou... do virar do ano até chegar os ensaios... ele deixou! (Grifo meu).

Tal relato me recorda muito o pranto de quando chorava à janela olhando os colegas da rua com meu irmão e primas/o brincarem na chuva, era uma experiência festiva para eles da qual eu não tinha possibilidade de participar por conta da fragilidade de minha saúde e, assim como Maré Cheia, eu pedia à minha mãe e ao meu pai. Embora também nutrisse um desejo muito grande de participar de quadrilha junina percebia que, o movimento para os ensaios no campo de terra batida na Passagem Santa Maria, o mesmo em que eu brincava de vôlei e corria nas brincadeiras com minha amiga Micheli Oliveira, ocorriam às vinte e duas horas, que era o horário máximo à mim concedido para que eu entrasse em casa por volta dessa idade, entravam pela madrugada e, quando possível escapulia pelo quintal para observar por cima do muro da casa de minha tia Nazaré da Silva Rodrigues, mãe de minha prima Tatiane e primo Tércio.

Embora percebesse o movimento do relacionamento entre as pessoas, alguns conflitos expressos por caras ‘amarradas/fechadas’, alguns namoros, nos poucos minutos em que conseguia acompanhar visualmente o ensaio, sempre admirei e continuo a admirar, a qualidade do trabalho desenvolvido com um grande coletivo que dança e encanta em unidade.

Ver a poeira do terreiro subir por conta dos passos de marcação, giros, coreografia e evoluções desenvolvidas é hipnotizante e me reporta ao mesmo encantamento da infância, porém, consciente da visão negativada com relação aos ensaios que, ainda hoje, se faz muito presente em nossa sociedade por conta da visão colonial estabelecida por deslegitimar o trabalho artístico destes trabalhadores e agentes da cultura que se utilizam desse tempo por ser o único tempo disponível para o desenvolvimento do trabalho.

Contrariamente a esta visão estigmatizada socialmente, para mim e para os/as trabalhadores/as envolvidos/as, a cultura quadrilheira oportuniza o conhecimento teórico e artístico sobre vários conteúdos, oportuniza trabalho aos mais diversos profissionais da dança, da cenografia, da costura, da estilística, do teatro, da música, enfim, sendo um espaço que congrega uma diversidade de trabalhos, saberes e fazeres, em prol de um grande e coeso espetáculo junino dançado por pessoas, em geral, ditas como “comuns”.

Após minha defesa de mestrado em 2012, eu tive a oportunidade de ser convidada durante o período junino a participar de comissões julgadoras de quadrilha junina pela Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, e desde então, pude revisitar memórias de infância, estudar durante os seminários formativos promovidos pela instituição sobre os quesitos a serem julgados, conhecer quadrilheiros e suas respectivas quadrilhas, escutar sobre as suas dificuldades, necessidades e expectativas e, assim, poder mergulhar nesse universo enquanto uma profissional da dança estabelecendo um reencontro comigo mesma e com pessoas que conheci quando ainda estudava na E.M.E.I.F. Maria Madalena Correa Raad e, ao vê-las dançando nos terreiros pelo estado e a cada vez que escuto a música de Luiz Gonzaga, ‘Olha p’ro céu’ que diz:

Olha pro céu meu amor/ Veja como ele está lindo/ Olha praquele balão multicolor/
Como no céu vai sumindo./ Foi numa noite/ Igual á essa/ Que tu me deste/ O teu
coração/ O céu estava/ Assim em festa/ Porque era noite/ De São João./ Havia
balões no ar/ Xote e baião no salão/ E no terreiro/ O teu olhar/ Que incendiou meu
coração⁹².

A nostalgia me invade e rememoro meu olhar encantada com os enfeites da quadra junina como bandeirinhas e os balões em papel de seda, com os quais, por muitas vezes, ajudei a enfeitar a Passagem Santa Maria, o quintal da família e outros quintais. Meu olhar ultrapassava os enfeites balançando ao vento chegando à lua cheia sob o terreiro, nas noites em que pude assistir às primeiras quadrilhas apresentadas no campinho da Passagem Santa Maria e, a perspectiva captada por meio de minhas pupilas da energia emanada com a

⁹² Ver a música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tQ3lmddw410> Acessado em 19-06-2022.

coreografia, as evoluções e a poeira subindo incendiava e incendeia o meu ser, sendo que agora, com um sentimento enorme de gratidão por ter a oportunidade de vivenciar as apresentações das quadrilhas embora, seja um lugar profissional onde eu não consiga viver esse olhar que outrora me cabia, um olhar de fruição, de contemplação descomprometida de avaliações.

Diante desta imagem, sou empática ao pranto anunciado nas memórias de Maré Cheia por ter vivido o pranto em perceber o dançar quadrilha como um sonho distante de minha realidade na minha infância e, ainda hoje, por me colocar num contexto onde já não reúno possibilidades de tempo diante de meu fazer profissional. E, por conexão de nossas energias, pude reviver as suas memórias quando do convite a participar da equipe de jurados de Ruth Botelho⁹³ no XII Festival Intermunicipal de Quadrilhas Juninas no município de Tracuateua ao longo dos dias nove a treze de junho de 2022, ao período em que me debruçava nesta escrita sobre essa mana.

Ao longo de minha infância, poder pertencer e estar imersa nesse contexto de aprendizagens e fruições no universo da quadrilha junina seria uma grande honraria para mim e, por não ter vivido essa oportunidade, atualmente, vivo outras formas de aproximações, porém, o pranto da pequena Samily Maria, hoje Maré Cheia se converteu em alegria por contar com a intervenção acolhedora e companheira de sua mãe, pois, o fato de ser à noite, embora fosse próximo de sua casa, “era muito longe pro meu pai”, afirma esta mana, já que, na estrutura da sociedade brasileira a presença marcadamente patriarcal reivindicava, e ainda reivindica, a autorização da figura paterna, a qual concedeu a sua participação, desde que, sua mãe a acompanhasse, e assim revela: “mamãe ia pro ensaio, ia comigo e depois voltávamos pra casa, juntas, quando chegava a quadra junina, em todas as apresentações da quadra junina a mamãe estava do meu lado...”.

Essa concessão de seu pai, também se fundamentou em outro fator muito importante: esta quadrilha era comandada por uma mulher que, “[...] era a Iolene Silva, era o mesmo sobrenome que o meu, [...]”, afirma Maré Cheia. Explicando os fatos e as relações que sustentaram essa concessão, Maré Cheia coloca que:

⁹³ Ruth Botelho é técnica cultural da Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL há trinta e dois anos, responsável pela organização de concursos de misses e quadrilhas juninas. Possui o empreendimento “Ruth Botelho Produções” prestando assessoria para a promoção, organização e julgamento dos quesitos de avaliação concernente a misses e quadrilhas juninas pelo estado. E, em Tracuateua, julguei nos seguintes concursos: “XII Festival de Quadrilha Junina”; “XIV Forrozão Junino da SEMED” e “Concurso de Rainha Mirim do Forrozão 2022”; “Quadrilhas Juninas de Tracuateua 2022” e; “Rainha da Diversidade do São João 2022”.

[...] a gente chega nela, porque ela foi uma das *primeiras pessoas* a receber meus pais quando foram morar naquele território, né, e aí tinha tudo isso... ela ia em casa pra conversar com meus pais, pra tentar convencer, porque eu já era espevitada e eu estudava com o filho dela no *Liceu*, então como eu já dançava no Liceu nas festinhas e tal, ela já tinha me visto e eu tinha muita vontade e eu perturbava ela, ela perturbava meus pais, eu perturbava meus pais e ficava *nessa dança* né, aí que a gente conseguiu convencer o papai. E aí eu fui pra lá e ela com todo *cuidado* né, aquela coisa de *administrar* mesmo grupo de crianças e adolescentes, sabe?! Na educação, no cuidado, na formação né, muitos artistas emergiram dali, sabe?! E ela era essa *mestra* né, que infelizmente já não está mais entre nós aqui na terra, mas que eu trago nas minhas memórias, assim... Sempre celebro muito e agradeço. E aí eu sai na quadrilha dos onze até os quinze... Dezesesseis anos. Nesse universo quadrilheiro, e sendo misse, e concurso, e coreografia, coreografia, coreografia, coreografia, e aí conheci vários artistas (Grifo meu).

A relação de gratidão e respeito por Iolene Silva conseguiu superar o olhar recusador do pai de Maré Cheia, suportado pela companhia indispensável de sua mãe aos ensaios e apresentações. Imersa nessa realidade quadrilheira, Maré Cheia conseguiu conhecer a postura cuidadosa e formativa de uma mestra da cultura popular como essencial para a comunidade icoaraciense do Paracuri e, sendo um espaço que perpassa, mais uma vez, o chão da escola pública e assume o âmbito de formação artística de diversas pessoas que ainda atuam, em especial, com a quadrilha junina. Os NOS-NÓS aqui também se fundam!

Sobre o enredamento ancestral de mulheres, Maré Cheia pontua a importância da atuação da mestra Iolene Silva em sua vida e, embora não haja referências sobre o seu fazer - eu mesma fiz buscas na internet utilizando vários índices, sem obter sucesso -, e nem sobre a sua quadrilha junina “Esperança na Roça”, sobre a qual expõe que:

Ela [a quadrilha] não existe mais, era a mestre Iolene, que hoje, depois de tanto caminhar eu reconheço a importância [...] dessa pessoa na minha vida, que era uma verdadeira mestre [a] de cultura, hoje a gente tá nessa labuta pelo reconhecimento das mestras de cultura, dos pontos de cultura, e a quadrilha pra mim, como a escola, foi esse *espaço educacional*, esse espaço de sociabilidade, sabe?! De um aprendizado assim... Que eu trago *para minha vida* mesmo” (Grifo meu).

Diante desse apontamento, reforço minha concepção do quanto os espaços ditos “formais” (escola) e “não formais” (rua; terreiro) são essenciais para a educação do povo, especialmente quando associados, por mobilizarem a formação crítica com consciência sociocultural e, por possibilitarem uma entrega íntima ao compromisso e responsabilidade de colaboração do ser que vê em sua trajetória as colaborações destas trocas, assim como percebo no relato de Maré Cheia e como evidencio em minhas colocações, porém,

[...] infelizmente, apesar de estarem *atuando até hoje*, não tem o reconhecimento devido, que a gente sabe da marginalização, né?! ... Desses artistas e de como eles são *levados* assim *para a subalternidade* mesmo, por eles não estarem habitando os

grandes salões de dança, as grandes escolas né... E se tu vê as riquezas que os caras fazem do balé clássico ao contemporâneo, sabe?! E mil e umas peripécias assim... Sabe?!... Assim, superproduções a partir dali, e os caras não são reconhecidos né... Não são valorizados, infelizmente (Grifo meu).

O pensamento colonial, que valoriza os preceitos, estéticas e valores europeus, subalterniza os sujeitos e, conseqüentemente os seus fazeres e saberes que tanto fundam e formam as comunidades periféricas. Neste contexto, embora esta mana sendo uma professora pedagoga, a mesma sente em sua pele as conseqüências de ser uma mulher preta que atua e protesta com a sua dança pautada nas manifestações populares de seu povo amazônico, de sua comunidade icoaraciense e, também, de sua comunidade caratateuense.

Maré Cheia, mana que reconheço como uma potente artista preta periférica iniciou a sua imersão na dança, assim como eu, em meio à cultura popular, e afirma que sua aprendizagem se deu por meio da experiência com a dança, marcando a sua inclinação de pesquisa, em especial, à manifestação do carimbó para o qual se dirigia em sua adolescência:

[...] eu, com treze, catorze anos comecei a descobrir que existia o *Espaço Cultural Coisa de Negro* em Icoaraci, né?! E [...] ele é esse berço em Icoaraci, né?! Essa resistência do carimbó, pau e corda, feito pela comunidade, pra comunidade, que apesar de, de ter essa rotatividade de público, aí vem o povo universitário, aí vem turista, [...] mas é um espaço frequentado também pelo povo de Icoaraci, da comunidade, dos entornos, dos tocadores, a galera que vai pra lá dançar e se jogar, também tem muito dessa presença da comunidade né?! E isso eu sempre [...] me puxou muito. E eu começava a passar lá pela frente, [...]. Por ser um espaço de resistência negra, periférica, já é taxado como? *É um espaço de perdição*. “Ha, não! Coisa de Negro lá, droga deve comer solta!” E esse é o imaginário que pairava nas famílias e tal [...] (Grifo meu).

Realmente, Maré Cheia fez-me voltar no tempo com relação às histórias que eu não pude construir por estar sempre imersa nas práticas com a dança, seja ela ao período do Grupo Coreográfico do Colégio Sophos e Poliesportivo da UEPA, seja realizando as práticas ao longo dos estudos na ETDUFPA ou, na CMD, pois a correria de minha vida artística com relação à dança, assim como à profissional, me afastava dos locais sobre os quais tinha ciência das suas realizações por conta das redes estabelecidas com outras manas, manos e manes. Embora já houvesse entrado no Espaço Coisa de Negro em momentos de não funcionamento, foi somente em 2016, ano de minha formatura para o nível de instrutora na capoeira, no qual ainda me encontro, que tive a oportunidade de girar a saia no salão ao som dos curimbós e instrumentos de arranjo.

Sobre esse espaço que demarca a negritude em Icoaraci, também, por muitas vezes, escutei que era um lugar de ‘perdição’ devido visão racista que menospreza, julga e

criminaliza tais espaços, porém, em arte, somente se encontra o ser que se permite perder-se e, acredito que fora o que aconteceu com Maré Cheia quando buscou, malandramente, girar a sua saia no salão desse espaço como a mesma revelou:

[...] Aí eu dizia: “Pai? Eu quero ir ali?!”

- Negativo! [respondia o pai gritando]

Papapí-pipopó, pipipi-popopó... Só sei que chegou uma época que eu não aguentei mais. Aí vem as nossas peripécias né?! Eu dizia “pai, eu vou lá pra na Praça da Matriz, vou me encontrar com o pessoal do grupo da juventude lá da Igreja” (gargalhadas). Eu ia lá no encontro da juventude da igreja mas, eu voltava mais cedo, encostava minha *bicicleta* na frente né?! Era uma cerquinha na frente do Coisa, uma portinha. Mana, eu encostava a minha bick, *entrava, dançava, dançava, dançava, girava que nem um pião naquele salão*. Quando dava dez horas eu saía, tchau-tchau-tchau-tchau-tchau, pegava a minha bick e *zimbava*⁹⁴ pra casa, chagava lá fora, *aquela velha torneirinha na frente de casa*, sabe?! Lavava o pé, entrava, aí tinha pegado vento na bick né?! Pronto! Tava linda em casa (Grifo meu).

Esta mana precisou ter ‘jogo de cintura’ (expressão brasileira que designa ter êxito devido à flexibilidade da pessoa diante de situações complexas, sobre a qual tratarei na seção 3) para ir ao encontro de si com a dança experienciada no Espaço Coisa de Negro e, tanto a bicicleta quanto a “torneirinha” demarcam o território periférico onde nos situamos, primeiramente, porque Icoaraci ainda é reconhecida como “Pé Redondo” devido ao hábito do uso da bicicleta nas mais diversas ocasiões, inclusive, ao período de minha infância, a bicicleta era um demarcador de condição social em que, a criança que tinha uma bicicleta era de uma família mais estruturada financeiramente e, ao longo de muito tempo, o meu sonho era ter uma bicicleta devido esta ser um símbolo de autonomia e colaboratividade, já que, quem tinha, sempre levava outra pessoa ou, na garupa ou, no ‘varão’, que se trata da haste do quadro das bicicletas estilo *bick*.

Ao reviver estas memórias nutridas pelas memórias desta mana, percebo o quanto falar de nós também se refere a uma comunidade inteira, de um tempo e de nossa cultura. Ouvir atentamente ao relato de Maré Cheia também me fez recordar da torneira na frente de minha casa, dos banhos com vasilha e camburão, o famoso ‘banho de cuia’ por conta de, após as brincadeiras na rua de terra batida ou, após sujar os pés por conta de ‘meter o pé’ na lama após a chuva ou, na vala por alguma razão, era necessário lavar os pés na torneira para não sujar a casa. Olhando por outra perspectiva, a colonialidade sentencia que, a arte na qual a gente molha o corpo de suor e se empoeira não deve adentrar o espaço da casa e, “aquela

⁹⁴ Zimbava, flexão do verbo zimbar, o qual é um termo possivelmente africano que significa ação que determina velocidade, dinâmica. Sair às pressas. Um termo muito usado no vocabulário paraense. Ver em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/zimba/611/>. Acessado em 26-06-2022.

velha ‘torneirinha’ na frente de casa” é símbolo neutralizador entre o fora e o dentro, pois, a água leva toda a poeira que vem com o vento.

*Vem mulher, gira a roda
Roda gira, gira o tempo.
Vê se levanta poeira
Com axé nesse momento⁹⁵.*

Com o vento do girar de saia no salão, recordei que a primeira vez que senti a autonomia e liberdade da brisa em meu rosto foi quando me dirigi sozinha em uma bicicleta, embora acompanhada de outras colegas da E.M.E.I.F. Madalena Correa Raad e da Passagem Santa Maria, rumo à Biblioteca Avertano Rocha durante a quinta série. E, foi de bicicleta que passei a realizar trajetórias mais longas após os quinze anos quando ganhei minha primeira bicicleta que me levava a todos os lugares e em diferentes horários ao encontro com a arte e com a cultura popular. Girava a roda da bicicleta para dar um giro na praça ou na orla da praia do Cruzeiro, para girar na roda de capoeira ou, executar meus giros de corpo nos ensaios na Academia Aerodança. Minha mana Maré Cheia também dava seus giros de bicicleta – e ainda dá - para poder girar e rodar sua saia levantando a poeira no tempo, dando um giro às vistas de seu pai para que não desconfiasse

[...] Que eu tinha ido pro carimbó. Eu comecei a vivência na roda de carimbó no Espaço Cultural Coisa de Negro e aí com esse carimbó mais pau e corda e tal né?! Que é um pouco diferente do carimbó que a gente faz nos grupos, né?! Nos grupos ditos folclóricos e tal.

O envolvimento de Maré Cheia com a dança, com o pé no terreiro ao som dos curimbós e instrumentos de arranjo num espaço que sublinha a negritude em Icoaraci, foi fundante para que aos seus dezesseis anos, pudesse retornar aos grupos pois, como expõe:

Eu fui chamada pra fazer parte do BFAM, Balé Folclórico da Amazônia, o antigo GTAM né?! Grupo Tradições Amazônicas. E aí que nessa altura, quando eu tinha dezesseis anos lá por 2007, já tinha uma projeção internacional e tal, já tinha até mudado de nome de Grupo Tradições Amazônicas pra Balé Folclórico da Amazônia né?!

Ao lembrar de sua entrada neste grupo, Maré Cheia traz detalhes sobre os momentos que precederam este fato devido a sua inserção ser um marco muito importante em sua vida

⁹⁵ Poesia em forma de cantiga criada por mim a partir da sensibilização diante do diálogo com Maré Cheia. “Vem mulher, gira a roda está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BGqZk6jBmfQ> .

artística, já que a mesma demonstrava habilidades em tudo o que praticava e, que lhe fora chegado um momento em que foi cobrada a escolher os caminhos que realmente queria seguir. A mesma coloca então assim:

Aí eu com o peito apertado, já tinha feito uma escolha difícil porque no Liceu também eu tive vivência no teatro com o professor *Francisco Chagas*. E aí trabalhando no teatro com ele e tal, e ele “Olha?! Tem tudo pra tu te mergulhar, e é muito legal. Tu és boa”, ele dizia pra mim, “só tem uma coisa: tu tem que te decidir, ou esse negócio de tá dançando ou, teatro. [...]” Aí mana eu, já sabia, já sentia o pulsar aqui dentro e disse “olha professor, eu gosto muito [...] daqui, é muito importante pra mim, mas eu não tenho como deixar a dança de lado, sabe?!”. É, é essa coisa da vitalidade mesmo sabe, do, da *nutrição pra viver*, e eu [...] não tinha consciência da magnitude que a dança ocupava na minha vida, mas eu não contei outra, eu disse “tchau, tchau professor, foi muito bom estar aqui entre vocês, eu tô indo dançar já que eu tenho que escolher né?!” E aí eu mergulhei no BFAM por via, mais uma vez da escola pública porque eu fiz educação básica no Liceu e quando eu passei pra quinta série eu fui pro Avertano Rocha estadual, e aí o BFAM ensaiava no Avertano e os professores do Avertano eram os coordenadores, professor Eduardo Vieira e a Jandira, e aí foi minha professora de estatística no segundo ano. E ela “vem, não sei o quê, não sei o quê...” Mana, aí mais uma vez, cheguei em casa com a cara mais lavada: “Pai? Mãe? Me convidaram pra ir fazer um teste...” Que na época o BFAM tinha teste né, de aquisição ainda e tal, me convidaram pra fazer um teste e papai “por mim não vai! Por mim não vai Simone. Tá bom *nessa graça* já! Essa menina já ficou andando por aí nesse negócio de quadrilha, e não sei o quê, essa *menina tem que estudar*”. E aí a mamãe veio de maneira, lembro que era uma noite de chuva, chuva, chuva, chuva, chuva, chuva, e ele, só o que ele queria, né?! E ele “tá vendo?! Não sei o quê!” E eu chorei, eu chorei, eu chorei, e a mamãe “filho, eu vou lá com ela, eu vou lá fazer esse teste com ela”, “tu vai sair por debaixo de chuva com essa menina?! Pra negócio de tá dançando por aí, não sei o que, não sei o quê. Esse grupo tu já viu que ele sai por aí, eles viajam, tu não sabe o que acontece, o que se passa, não sei o que”. Aquela cabeça né do piauiense, rígido, e a mamãe botou o pé: “Eu vou com ela!”. Pegamos um guarda chuva imenso, saímos as duas por baixo do guarda chuva, [...] nessa época a gente tinha *acabado de se mudar* de lá do Paracuri pra Volta da Tripa, que é aqui do lado do Furo do Maguari aqui já aqui chegando na beira do rio (Grifo meu).

Curiosamente, ao passo que desenvolvia este texto, estava atuando como julgadora de quadrilha junina no evento XII Festival Intermunicipal de Quadrilhas Juninas e reencontrei o companheiro de júri de quadrilha junina e carnaval, o professor Francisco das Chagas Pereira de Carvalho, professor da rede municipal e estadual de ensino, ator e diretor de teatro conhecido como Chagas Franco, com o qual, nos momentos oportunos, falávamos sobre os diversos caminhos que a arte nos proporciona e o quanto a quadrilha junina se faz importante na formação de novos artistas na cena amazônica.

Eis que ali, o companheiro que contribuiu com um marco no caminho dessa mana imergida da cultura popular, conectado a mim por observar os saberes e fazeres que a quadrilha suscita e, que por muitas vezes, são negligenciados e sufocados em seres latentes por viverem e se expressarem em dança, devido não haver oportunidades mais contundentes

de trabalho ou emprego com a arte. Diante disso, Maré Cheia trata-se de uma resistência feminina.

Como já tratado no ‘NOS-NÓS Camará!’, anunciado a mim por muitas vezes para que eu escolhesse entre a dança e a capoeira, Maré Cheia também foi questionada e encaminhou-se para a dança parafolclórica por conta das efetivas oportunidades vivenciadas pelo grupo mencionado, deixando a dança da quadrilha junina, um sonho de infância e, deixando o teatro que também lhe apeteceu a alma e o seu fazer artístico. Penso que, o seu pranto derramado em forma de choro a cada impossibilidade de seguir os caminhos com a dança lhe pesava como uma ausência de si, em que era necessário superar as barreiras dos territórios, porém, as barreiras socioeconômicas são construídas com muros densos de preconceitos e colonialidade diante de nossa realidade periférica.

Dançar é viver! E viver dançando é vida! Vez por outra me pego a enunciar que a dança é vida e, Maré Cheia concorda comigo quando afirma que a dança alimenta a alma que é “nutrição pra viver” pois, os desafios enfrentados em ter que redirecionar-se com a sua família, não fez com que abdicasse de sua arte e, ainda que afirme que “eu vim lá da beira do rio Paracuri pra beira do rio Maguari. Ainda tenho essa esse dado né, sempre ali pelas beiradas dos, dos rios, pelas várzeas né?!”, a mesma não assumiu esse lugar de margem, de beira, visto que, muito pelo contrário, a sua relação margem-beira de rio se faz mobilizadora para as suas criações artísticas. As margens, as beiradas são foco de seu saber, de seu fazer, são cenários de vida e de arte que conduziram a sua formação e a sua protagonização enquanto corpo feminino que dança nossa cultura amazônica, a cultura do povo.

Durante o teste de seleção do BFAM, esta mana conta que o professor Eduardo Vieira e seus monitores de ensaio passaram os movimentos a serem realizados na quadra poliesportiva da E.E.M Professor Avertano Rocha cheia de participantes, muitos dos quais já tinham experiências de participação em grupos como o Asa Branca Grupo Parafolclórico, também de Icoaraci, sendo explicado aos participantes que retornariam com ligação telefônica as pessoas selecionadas e Maré Cheia expõe:

Mana, fui pra casa e esperei, esperei, no primeiro dia nada, esperei no segundo dia, no final da tarde tocou o telefone, me chamaram. Aí “olha, a gente quer lhe comunicar que vai ser uma honra lhe ter aqui no corpo de baile do BFAM. Mana, eu chorei! E aí, através do BFAM eu tive acesso que eu nunca sequer imaginei.

Essa sua memória me transporta exatamente ao dia 30 de março de 2008 quando recebi o telefonema da professora Ana Flávia Mendes, à época diretora artística da CMD, na

qual também pude viver outros acessos com a dança os quais contribuíram para a construção dos caminhos que me fizeram chegar até aqui e defender a práxis Dançadeira, que trás uma trajetória de arte que se pereniza no chão da periferia de Icoaraci diante de meus trajetos neste distrito com a manifestação da capoeira e com o traslado Icoaraci-Belém que dificulta os nossos acessos, por conta da cultura de subalternidade estabelecida com relação à Belém-Icoaraci.

Por meio do trabalho com o BFAM que Maré Cheia teve a oportunidade de, com apenas dois meses de ensaio, conhecer a cidade de seu pai quando foi participar do Festival de Folguedos, no Piauí, momento ímpar em sua vida já que “eu nunca tinha ido sequer [...] em Ananindeua sozinha, né?!” contou. Para tal viagem, a escola daria o suporte para que as participantes matriculadas na escola não fossem prejudicadas nas provas.

[...] agora vai falar pro meu pai isso, que eu vou viajar, antes das férias pra dançar. [...] aí eles foram lá em casa, o Eduardo e a Jandira pra conversar com meus pais e minha mãe já compadecida né?! Tentando mediar e tal, porque “a Samily nunca que vai sair daqui sozinha pra viajar seja com quem for que não seja comigo e não sei o que, e porque isso e porque aquilo.” [imitando o seu pai]. Um super cuidado, né?! E de fato, a gente via muita coisa acontecer né?! É... São muitos tentáculos né?! Pra tentar desgarrar a gente mesmo dos propósitos do bem que nossos pais desejam pra gente e tal. Então, hoje eu compreendo, mas na época eu *só queria saber que eu queria dançar* e ele não deixava né, aí eu ficava irritada com ele. Mana, eu não sei o que que foi. *É propósito divino mesmo, é porque é nosso caminho que ele se sensibilizou e deixou eu viajar sozinha.* Eu daqui até o Piauí sem acreditar que o meu pai tinha permitido, e [...], daí pra frente fui pro Piauí, depois disso veio uma viagem pro México, e aí foi aquele arranca rabo quê, que eu não sabia nem o que, que era passaporte, porque caminho a gente ia correr pra tirar isso, e aí a família toda se mobiliza, os amigos, faz coleta, *porque sempre é assim né?!* Pra sair na quadrilha pra fazer a roupa era fazendo rifa, era fazendo coleta familiar, era perturbando todo mundo, passar rifa na escola, *tu sabe bem como é.* E aí, pra tirar o passaporte não foi diferente, fazer aquele enxovalzinho porque em Icoaraci o máximo de frio que a gente sente é vinte e cinco graus né?! E tu vai sair do Brasil, como é que é?! Mana, só sei que eles assinaram um termo de responsabilidade lá da Jandira e o papai já tava assim dentro dessa atmosfera que *não tinha mais jeito* [...] E as coisas foram sempre se apresentando pra mim e não tem como eu compreender de outra forma senão *que é o meu caminho, né?!* (Grifo meu).

Nesse trajeto dançante observa-se a participação de muitas pessoas para que a mesma usufrísse das oportunidades que foram se apresentando, fazendo-a compreender no hoje que a dança era o seu propósito de existência e de resistência, enfrentando desafios, desdobrando estratégias para dar conta das questões financeiras e, mesmo diante dos cuidados do pai e do companheirismo e dedicação de sua mãe, não foi imune à violência estrutural que nos acomete enquanto pessoas periféricas e sobre isso a mana expõe que:

Com treze pra catorze anos eu ganhei um concurso de dança na quadrilha como misse que eu ganhei uma bolsa pra fazer um curso numa das grandes escolas de balé daqui de Belém. [Escola Ana Unger]

Cara, aquilo foi assim “égua?! Balé! Balé! Balé!”. Nunca fiz balé clássico porque quando eu ganhei a bolsa eu fui lá “olha?! Eu tenho uma bolsa! Eu vou estudar aqui!”, “há, olha! Então, funciona assim: dentro de seis meses tu vai ter uma prova e aí tu tens que arcar com os custos desse figurino, das tuas sapatilhas” e pipi-pom-pom. Minha mãe olhou pra minha cara, eu olhei pra cara dela assim, o olho cheio d’água né?! Não temos condição! Não temos condição! Depois eu ganhei meia na Clara Pinto, meia bolsa. Nunca consegui transpor. Nunca cursei! [...] porque era uma coisa inviável.

Eu com catorze anos morando na época, no Paracuri ainda, meu pai assalariado a vida toda, minha mãe autônoma a vida toda nessa altura já tinha o irmão mais novo, né?! Estudante da escola pública a vida toda, entendeu?!

Em nossa realidade dançante ainda há a herança colonial do pensamento em dança ser atrelado ao balé clássico e, como Maré Cheia sonhava em dançar, conseguir uma oportunidade de estudo em dança, lhe pareceu uma excelente oportunidade para realizar seu sonho já que a mesma associava a dança ao balé, porém, para que usufruísse do curso de balé seria necessário uma estrutura financeira que estava fora de sua realidade visto que, haveria os custos diários com o transporte rumo ao centro de Belém e, para além de figurinos e sapatilhas, pois já desenvolvia várias estratégias como rifas, bingos e vendas para arrecadar dinheiro para a confecção de sua roupa da quadrilha junina e, como expõe: “eu não tinha nem roupa pra mim adentrar nesses espaços!”. Estes altos custos associados à taxa parcial mais a logística a ser depreendida com o pagamento de passagens de ônibus, uniforme de balé e alimentação, na realidade de uma família de quatro pessoas à época, havendo somente a renda de seu pai para as despesas da família, conjunturalmente, era inacessível.

Esta mana revela que “pra chegar num espaço desse, tu sabe que, a maioria das vezes é extremamente hostil com pessoas como nós pretas, *marginalizadas* né, de família humilde [...]” e, assim como ela, eu também sonhei em praticar o balé, ter bolsa e oportunidade de estudo mas, a realidade socioeconômica, assim como para Maré Cheia, me inviabilizou e, diante desse contexto reflito que muitas escolas de dança ainda se aproveitam dos sonhos de pessoas em condição socioeconômica desprivilegiada, sem se preocupar em viabilizar o acesso devido à estrutura socioeconômica em que o/a potencial integrante se encontra mas, atuam com o objetivo de vender seus produtos e serviços divulgando sua escola e mascarando a oferta de bolsas como estratégia de oportunizar o acesso à arte, marginalizando assim, à nós.

Importante apresentar aqui estas trajetórias que atravessam o meu caminho dançante com suas memórias e experiências, com as suas atuações confrontando os desafios impostos pela estrutura patriarcal, machista e racista diante do corpo feminino que rompe as barreiras estruturais físicas e conceituais em nossa realidade periférica e amazônica.

Contudo, foi-me muito especial poder viver diferentes emoções regadas a gargalhadas e choros diante da experiência de estar junto com as manas Carmem Virgolino, Edilene Rosa e Maré Cheia, com as complexas particularidades dos vossos tempos, sublinhando a sagrada especialidade desses encontros de mulheres que vão à luta com seus saberes e fazeres existindo e resistindo com a dança na Amazônia contribuindo para a decolonização em dança com as suas poéticas, sobre as quais apontarei na seguinte subseção.

2.2 – ‘Na luta camará!’: Poéticas de RE-existências para decolonizar o poder em dança na Amazônia

Lave seu corpo com suor que você vai se curar.
 (Frase de mestre João proferida por Carmem Virgolino)
As mulheres que dão opinião que, [...] além de atitude demonstram as suas opiniões, elas assustam.
 (Edilene Rosa)
[...] e não tem como eu compreender de outra forma senão que é o meu caminho.
 (Samily Silva)

Todo dia é dia de luta! E neste momento, trago as poéticas destas três mulheres que se reconhecem imersas na negritude e a defendem com suas atuações e produções artísticas pautadas em seus respectivos trajetos afro-orientados que estabelecem relações íntimas com o eixo Icoaraci-Belém, para então, dialogar sobre a *luta* enquanto dialética de vida e atuação na arte da dança na Amazônia, visto que ‘luta’ é uma dimensão prático-filosófica da capoeira que carrega simbologias que se conectam com as poéticas de “RE-existências” por existirem e, conseqüentemente, resistirem e endossarem suas existências a partir de seus posicionamentos nesse cenário-trajeto, suburbano, periférico que se demarca no trânsito entre Icoaraci-Belém diante desse campo minado de práticas coloniais.

Carmem Virgolino atuante com a capoeira angola, danças de matriz afro, especialmente, danças de orixás traz-me a marca do som dolente de um berimbau gunga vozeiro, um som que chama a nossa atenção, nos deixa alerta, um som cadenciado, que toca sem pressa, organiza e direciona ocupando um lugar de antiguidade na temporalidade da vida por ser dentre as três a de maior idade e, por representar metaforicamente esta etapa mais atual de minha vida, mais decidida, amadurecida pelos sabores e dissabores do tempo, vivendo a entrega ao que sei fazer e que reconheço que me faz bem, observando que, conduzir o meu corpo na capoeira trata-se de fazê-lo encontrar caminhos onde a dança se torna possível e se faz concreta enquanto proposta decolonial em dança, a Dançaeira, ainda que essa

condução ultrapasse o âmbito da capoeira angola me possibilitando a conexão com estilos, ritmos e complexidades da capoeira.

Edilene Rosa que atua com danças de matriz afro, especialmente com o samba, marca-me como o som de um berimbau médio, um som de ondas que me envolve e gera uma sensação de sintonia intensa e duradoura como um mantra, particularmente, o meu instrumento preferido de tocar, pois possui uma estrutura que me coloca numa condição corporal e sinestésica confortável, confiante, vibrante, assumindo a função capaz de transitar entre a força e dolência de um berimbau gunga e as variações, frenéticas e assertivas de um berimbau viola. Diante dessa energia vibrante, confiante e em trânsito que Edilene Rosa, metaforicamente, representa a força, o poder e versatilidade de trabalho no hoje, trata-se da propriedade e eloquência entre o doar-se para mais ou para menos, visto que, esta mana apresenta apenas um ano de diferença de vida em relação a mim na cronologia do tempo.

Com Samily Silva ou, melhor dizendo, Maré Cheia, que atua, especialmente, com danças folclóricas de nossa região, assinala em mim a marca que o berimbau viola suscita com a sua emblemática jovialidade diante de sua estrutura de dimensões menores com relação aos outros dois e, neste interím, posso reportar-me à cronologia do tempo devido Maré Cheia ser a mais nova na idade temporal e, por ser a mais nova a entrar nesse enredamento de mulheres que me afetam, porém, tal qual o berimbau viola apresenta uma diversidade sonora que nos ativa e faz vibrar mediante as suas notas agudas, enérgicas, esta mana me reporta ao ser brincante que me invade a qualquer momento nesta atual idade e nas condições deste corpo presentificando as memórias de infância trazendo-me sempre o sentimento de nostalgia que realimenta o poder para a luta.

Com a referência da harmonia sonora diante da complexidade rítmica dos três berimbaus, em geral, utilizados nas rodas de capoeira, reporto-me a estas três mulheres que seguem itinerários periferia-centro/centro-periferia atuando com seus corpos femininos políticos que mobilizam minhas reflexões para a práxis Dançadeira que aqui, aos poucos, vai sendo apresentada, para a qual me fortaleço em cada encontro de poéticas que se colocam com o pé no chão das manifestações de matriz afro realizadas por estas mulheres.

Em 2019, quando buscava organizar os pensamentos sobre a possível estrutura desta escrita a mana Carla Baía fez-me o convite para assistir a apresentação com a sua participação, na qual, por questões de trabalho não pude comparecer. Este convite chegou-me como uma revelação: Carmem Virgolino seria uma das mulheres sobre a qual teceria abertura no chão de minha escrita.

Ao ver a emblemática imagem 15, tive a leitura de que esta mana estava em transe, recebendo a benção dos orixás enquanto os demais, ao meio Gabriel Di Preto e, à direita Carla Baía com os seus pequenos alguidares celebravam este momento de purificação e benzimento, sendo a imagem de divulgação do espetáculo Mukuiú, que ocorreria numa sexta feira, dia 25 de outubro de 2019, no teatro Margarida Schivasappa, no Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves - CENTUR.

Imagem 15 - Receba essa benção: mana Carmem Virgolino com sua poética.



Fonte: *Print do release* do espetáculo Mukuiú. Foto de Victor Peixe

O espetáculo Mukuiú, “palavra bantu, que traduz o pedido de bênçãos como saudação e respeito aos nossos ancestrais” (Virgolino, 2018, p. 265)⁹⁶ teve um trabalho realizado em forma de vídeo, postado na Plataforma Youtube no canal Nova Revista Amazônica⁹⁷, anterior à sua realização onde é possível identificar o chão em que são realizadas as oficinas de dança afro além de revisitar elementos de dança na capoeira angola buscando uma possível aproximação entre o ritual e arte em que

[...] as experiências de campo foram realizadas no espaço do terreiro de candomblé angola Mansu Nangetu e no espaço da Associação Cultural Eu Sou Angoleiro – Treinel Edimar. Partindo do método etnográfico e de oficinas de intercâmbio de

⁹⁶ *Release* do Mukuiú, vídeo etnográfico produzido a partir do processo de pesquisa premiada pelo Programa Seiva 2018, edital de pesquisa e experimentação artística. Este projeto tem como motriz o engajamento do corpo dos artistas-pesquisadores, que experimentam performances negras na Amazônia como (re)existências; refletem sobre a importância do candomblé e das religiões de matriz africana para a dança artística afro no Brasil; e ainda, revisitam os elementos de dança presentes na capoeira. Ver em Vídeos Etnográficos. Nova Revista Amazônica, Vol. VI – Número Especial – Dezembro de 2018, pág. 265-266.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRmr27WBO2c> , Acessado em 19-06-2022.

técnicas corporais, experimentadas como fontes e ressignificadas junto a um grupo de artistas pesquisadores (Virgolino, 2018, p. 266).

O vídeo inicia com uma espécie de mantra em que vozes femininas dizem repetidamente “eu sou dança!” que chega em mim como uma tentativa de autoconvencimento, de reconhecer que o nosso corpo, o nosso ser dança e se faz dançante por natureza, pela ancestralidade e rituais que nos movem e, também, como uma fala poética e política de reivindicação diante da sociedade racista, que despreza os corpos da negritude e toda a cultura que envolve os terreiros de candomblé e as comunidades de periferia. O ritmo dos tambores e do agogô⁹⁸ de metal me remetem ao espaço do Mansu com certa familiaridade por estar imersa em diversos outros momentos de estudo, de capoeira e, até mesmo, de dança quando de minha participação em um trio, com esta mana e Carla Baía com uma composição coreográfica de danças de orixás imersas na ritualidade do terreiro para a recepção à uma líder de um terreiro de outro estado.

No vídeo, a busca interna do espírito guerreiro dentro de cada pessoa presente, num clima de extravasamento de energia ao som do tambor, mediante a irreverência das descobertas com a dinâmica de realização das movimentações regadas aos risos entre dançarinos/dançarinas (termo que Carmem Virgolino usa) e tocadores, me reporta à sensação de axé vivida em meio a um bom jogo desenvolvido numa roda de capoeira, seja angola ou regional como já tive a oportunidade de viver ou, seja durante uma execução coreográfica já num processo de estafa ou, de improvisação em dança quando as experiências anteriores dão suporte para a criatividade e presença cênica de forma pronta e decidida como as pontuações de Barba e Savarese (1995).

O encadeamento das imagens das práticas de dança afro, dos elementos rituais, da própria Mametu Nangetu e da capoeira ali apresentadas nesse vídeo de criação coletiva, num clima de leveza e de trocas intensas que, para mim, se apresenta com uma poética de resistência visto que em seu próprio resumo coloca que “este projeto tem como motriz o engajamento do corpo dos artistas-pesquisadores, que experimentam performances negras na Amazônia como (re)existências” (Virgolino, 2018, p. 266), se alinhando objetivamente com a palavra aqui anunciada: ‘RE-existências’. Pois este ‘RE’ pode ser traduzido enquanto um resistir para que haja a existência destas mulheres com seus respectivos trabalhos, assim como, a própria existência destes trabalhos configura em um ato de resistência frente aos

⁹⁸ O agogô é um instrumento de herança africana que possui variações em seu formato com campânulas de metal ou de madeira. Quando feito de metal é tocado por uma pequena vareta de metal, mas, na capoeira, geralmente é usado o composto por duas campânulas de ouriço da Castanha do Pará, uma maior e outra menor que apresentam uma fenda e produzem sons agudo e grave, respectivamente, fixadas em um pedaço de pau roliço, tocado por um pequeno bastão de madeira.

valores impostos pela branquitude. A Re-existência é um grito de luta pela vida, pela vida em vida, pela vida da arte e pela arte em vida, nas nossas vidas, nas nossas existências.

Encontrar no vídeo essa ritualidade cotidiana e esse cotidiano ritualizado me remete ao som vibrante do berimbau que impele em mim a minha dança, que potencializa o meu olhar para o uso deste saber, deste fazer, desta estética Dançadeira cunhada nas experiências a partir da manifestação da capoeira como uma luta crítico-política em pesquisa, assim como as outras propostas apontadas aqui, necessárias para a discussão sobre o nosso direito de existir, de resistir e de produzir arte própria de nossa cultura, que sinalize a nossa identidade, sem sermos alvo de quaisquer formas de violência, utilizando a linguagem da dança como uma comunicação formativa que expressa as nossas necessidades e que transforma realidades pois, conforme relato de Mãe Nangetu no vídeo a mesma diz que:

[...] a gente vê que as pessoas não querem entender a gente. Eles não querem! E o preconceito, ele fere, ele mata. Ele faz a gente se sentir diminuída [...] quando a gente não tem fé a gente parte pra cima, pra buscar mecanismo. Somente a comunicação pras [...] pessoas verem que nós somos iguais (Relato de Mãe Nangetu no vídeo Mukuiú, 2018).

As condições sociais são frutos de uma estruturação social calcada no racismo que a cada dia persegue, deprecia e elimina as pessoas, as culturas e a força da nossa identidade negra, para que deixemos de acreditar em nós mesmas e vivamos sem a possibilidade, ao menos de tentar equilibrar as nossas diferenças já que, a nossa cultura é diversa. E a diversidade de ritmos, de contextos, de artes já que conta com a música ao vivo com a percussão, com o canto em cena, com a dança, com a dramatização, faz-se presente no espetáculo Mukuiú apresentado pela Cia Lama de Teatro no Sesc Ver o Peso em Belém, ao qual pude visualizar a partir do vídeo postado no canal desta cia⁹⁹, destacando em seu *release* a pesquisa etnográfica pautada na vida de uma mulher afro-religiosa atacada nessa sociedade paraense e, também, na violência cotidiana da cidade de Belém que se debruça sobre o nosso povo.

[...] o espetáculo Mukuiú que apresenta momentos da trajetória de vida de Mametu Nangetu, uma mametu do candomblé angola, que vive na capital paraense. A história é contada de forma não linear e por meio de recursos cênicos, põe em diálogo linguagens diversificadas no palco, como a dança afro-brasileira, o teatro de bonecos, a música e vídeos etnográficos. A peça surgiu a partir do prêmio recebido por Carmem Virgolino, contemplada pelo Projeto Seiva de Pesquisa e Experimentação 2018, da Fundação Cultural do Pará (FCP). A dramaturgia é baseada na pesquisa etnográfica realizada no terreiro Mansu Nangetu, mas a obra

⁹⁹ Ver espetáculo no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=fAUQraxjyII> . Acessado em 19-06-2022.

também aborda o cotidiano da violência da cidade de Belém (*Release* do espetáculo Mukuiú, 2019, p. 2).

Mukuiú trata-se de um fruto enquanto prêmio contemplado pelo Projeto Seiva de Pesquisa e Experimentação 2018, da Fundação Cultural do Pará (FCP) que se transformou em experimentação cênica e, também, em pré-projeto que garantiu o ingresso de Carmem Virgolino no curso de doutorado, sendo um trabalho que se transformou em parte das discussões de sua tese assim como, experimentação cênica da mesma.

Diante do registro em vídeo deste espetáculo, observei que a diversidade das linguagens artísticas apresentadas têm um forte teor realista e político de protesto, mas, também, educativo, sublinhando o real sentido da arte, nos colocando questões que envolvem práticas de racismo a partir das experiências individuais dos artistas-pesquisadores e de suas vivências com práticas de matriz africana, dentre elas, a capoeira.

O *rap* aparece no espetáculo sob a voz de Gabriel Di Preto trazendo a mensagem da necessidade da cultura negra na escola, dividindo a cena com Carla Baía e Carmem Virgolino que realizam um entrejogo de maculelê, seguido de uma composição coreográfica na qual vi elementos ligados à dança clássica, seguidos de movimentos da dança afro e ritmos urbanos realizados sob o canto que sublinha ao seu final a reivindicação “Exú nas escolas” trazendo-me a compreensão de alinhamento com minha tese onde destaco a necessidade de se construir caminhos para o acesso à formação sobre a negritude e a desconstrução do pensamento colonial e racista.

A diversidade coreográfica desta cena inquietou-me por não me trazer a leitura de um diálogo entre a música e a coreografia como um ato de protesto ainda que, os movimentos coreográficos sejam referentes a realidades que povoam o universo da escola. As cenas seguem com coreografia de dança afro, vibrante ao arranjo de músicos pretos da cidade de Belém e suas periferias; com os giros da transformação e leveza executados por Carla Baía pontuando um transe conectado aos relatos de mães de crianças capoeiristas participantes da Associação Cultural Eu Sou Angoleiro sobre a capoeira como enfrentamento ao racismo, encaminhando para um diálogo entre Carmem Virgolino e Carla Baía que assinala sobre o terreiro como lugar de acolhimento, de culto à ancestralidade e, sobre a ancestralidade feminina dos tempos para além dos trinta anos de vida afro religiosa onde a incorporação se fez presente como um presente de vida ancestral.

Esse diálogo, como pode ser identificado na Imagem 16, na página seguinte, anuncia uma trajetória das mulheres ancestrais, tataravó, bisavó, avó e mãe de Nangetu, que me reportam ao reconhecimento do fio da genealogia ancestral que me conecta à dança e à

capoeira impelindo-me a necessidade de anunciar a Dançadeira como arte-dança que instiga, mobiliza e atua, assim como os elementos apresentados no espetáculo Mukuiú, como uma forma de protesto mas, também, de valorização de nossas ancestrais e de nossa cultura negra numa perspectiva formativa, ratificada pela trajetória educativa que me marca e marca a diretora, dramaturga e dançarina Carmem Virgolino.

Imagem 16 - Mukuiú e Dançadeira: a conexão por meio da ancestralidade feminina



Fonte: *Print* do vídeo do espetáculo Mukuiú (2019).

O diálogo entre Carmem Virgolino e Carla Baía antecede a cena da festa com samba e canto sinalizando um espaço onde o opressor não consegue invadir, pois, a comunidade fortalecida não abre espaço para que deslegitimem ou dizimem a sua cultura e, com relação a nossa negritude faz-se necessário que articulemos em nosso dia a dia e em arte, ações que se coloquem na contramão da branquitude opressora.

O espetáculo nos coloca ao encontro da realidade de violência que as pessoas de terreiro de candomblé vivem, pontualmente expressas nas falas e nos diálogos dos artistas-pesquisadores, tangenciando opressões vividas na atualidade, se colocando como um meio de revelar e atuar enquanto uma proposta decolonial em arte, dialogando com as propostas no âmbito da cena contemporânea, trazendo participação por paridade de gênero num trânsito entre teatro, dança e música tal qual a cultura negra nos proporciona e que deve ser impulsionado nos diversos espaços onde temos a oportunidade de desenvolver nossas ações com foco a desestruturar as incrustações e abrir caminhos.

Ao prosseguir a discussão, para além deste trabalho com a mana Carmem Virgolino, diante das aberturas de caminhos para novas propostas, para pensamentos mais humanos, solidários e propositivos de respeito à diversidade e de uma arte enredada de verdades

existenciais, sem pausa, mas, também, sem pressa, eis que aparece uma malandragem que tem um ‘pé’ no contexto carioca, mas que, pulsa no terreiro amazônico, ressoando o tambor de terreiro de religiões afro-brasileiras. Quem é? É Seu Zé! Zé Pelintra que negaceia sob a transfiguração da mana Edilene Rosa que me impacta com o seu mistério que encobre o seu olhar escondido sob a aba de seu chapéu e seus cachos ancestrais que me conectam aos mistérios amazônicos tangenciando histórias mobilizadoras de minha dança, o qual se faz possível perceber na imagem postada por Edilene Rosa em 28 de dezembro de 2020 em seu Instagram @edilenerosadanca¹⁰⁰, somente com escrito na própria foto de @iuryvicenzo e as hastags #sambanopé e #salvezé conforme a Imagem 17.

Imagem 17 - O mistério negaceiro amazônico que impacta minha dança.



Fonte: *Print* do Instagram de Edilene Rosa. Foto de @iuryvicenzo (2020)

A imagem sem legenda me traz uma percepção de sedução e mistério que me faz observá-la de maneira enigmática, sublinhando a força e autonomia desta entidade corroborada pelo protagonismo desta mulher que samba trazendo as suas diversas trajetórias como mulher preta, mãe, pesquisadora e periférica que dança riscando o salão em que se estabelece, superando as dificuldades e construindo caminhos de possibilidades para a sua existência e resistência de seus saberes e fazeres.

¹⁰⁰ Ver em: <https://www.instagram.com/p/CJVGTYeB1BO/?igshid=MDJmNzVkMjY=>. Acessado em 19-06-2022.

Esta mana, ao transitar pela cidade, passando pelas beiradas periféricas e translados interestaduais pisando no território do samba no estado do Rio de Janeiro trilhando a sua história de luta, descortina rótulos ao sambar com os pés descalços ou calçados, trilha conduções e permite-se ser conduzida conforme o tempo em que “cada um [trabalho] tem sua história, nem mais nem menos. Na medida do tempo”, como afirma. E, quatro dias após o nosso encontro online para essa pesquisa na iminência de sua viagem para sua participação com a apresentação da coreografia “Samba meu não tem quebranto” no evento Gafieira Brasil – GB no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, esta mana postou em seu perfil do Instagram no dia 18 de abril de 2022 (ver Imagem 18) uma imagem simbólica de vida, arte, competência e protagonismo com o seu fazer e saber em arte na Amazônia, representando minhas trajetórias riscando os terreiros, diversos tipos de chão com a dança e com a capoeira.

Imagem 18 - A resistência da mulher no samba e da dança na Amazônia.



Fonte: *Print* do Instagram de Edilene Rosa.
Foto de @patrickoficialcarvalho e @oirodrigomarques (2022)

A imagem de Edilene Rosa com os seus pés descalços fixados num chão de linóleo, com o punho cerrado ao alto expressando força e resistência diante da violência estrutural da sociedade que nos acomete enquanto mulheres pretas, periféricas e dançantes traduz para mim uma poética em que pelo próprio título da coreografia, “Samba meu não tem quebranto”, expressa a autonomia de sua criação: o “samba meu”, numa estruturação coloquial da língua portuguesa que remete à linguagem daquelas pessoas que ocupam os becos, as vielas, as

palafitas de nossa cidade. Uma individualidade regional marcada pela linguagem significativamente cultural com a palavra “quebranto”, sublinhando que ela continuará a seguir livrando-se das energias negativas que lhe desejam para desarticular seus caminhos porque sabe o que quer e como quer o seu fazer e a sua dança.

Os pés enraizados, cabelos com cachos soltos e punho ao alto sublinham o fazer desta mulher destemida que usa a cena com o seu samba para empreender uma nova e diferente estrutura de pensamento que extravasa a dança de salão, desembocando na discussão em dança como um todo visto articular perspectivas imersas na contemporaneidade que pontuam a problematização de nossas realidades para então, modificar, transformar, intervir e construir caminhos de vida e dança, como em minha proposição da práxis Dançadeira aqui apontada.

Edilene Rosa transita entre as energias esbanjando mistério e sedução de um malandro tanto quanto a leveza, beleza e harmonia assumindo um papel feminino que a sua dança, o seu samba propõe. Diversas são as atuações desta mana nos corres pela cidade e periferias fortalecendo redes construídas com muita luta com a sua autonomia, pois, como a mesma expõe:

[...] caminhos de movimento que eram proposto, eu também me colocava “mas eu não preciso disso!”.

E, tive parceiros que me ouviam. Não sei porque eles me ouviam, mas eles me ouviam... Né?! Apesar das suas estruturas é... Que envolviam as suas vidas é... Eles paravam e me ouviam e isso foi muito importante.

Esta mana empenha uma luta poética em que transponha a cultura estabelecida na dança de salão onde a mulher atua de forma submissa aos caminhos do movimento e da dança como um receptáculo que ‘deixa-se levar’, porém, ‘deixar-se levar’ aqui sustenta-se na troca, onde o corpo feminino também emana energia que conduz a dança sem necessariamente impor uma forma, mas, perceber-se em sintonia de forças entre os dois corpos dançantes. E, ao ver o seu post¹⁰¹ do dia 19 de setembro de 2021, e identificar a beleza e fluência de um samba a partir da conexão de dois corpos, dançando livremente pautados na experiências de outros trajetos, já que Edilene Rosa colocou a hashtag #dançarlivremente, compreendo que esse momento, assim como muitos outros com o samba, somente lhe foram possíveis a partir de um investimento diário e determinado em fazer-se corpo feminino dançante de maneira presente e potente com as suas singularidades, ainda que com a presença de seu par como pode ser observado na Imagem 19 (página seguinte), na troca negaceada dos corpos, em que,

¹⁰¹ Ver post em: <https://www.instagram.com/reel/CUBiRcWMmRQ/?igshid=MDJmNzVkMjY=>. Acessado em 19-06-2022.

a sua legenda, “Bate o Tambor” demarca a sua regionalidade, onde o tambor ressoa o seu pertencimento amazônida conectando-me à negritude de minha dança, ao pisotear e ao riscar no terreiro, seja ele qual for.

Imagem 19 - O tambor ressoa a negritude em forma de samba na minha dança.



Fonte: *Print* do vídeo de @karolfissbeauty (2021).

Esta imagem refere-se à sua participação no Programa Eu Gosto de Samba (@eugostodesamba) com a parceria do dançarino Davi Silva (@davyd1313) ao som da música “Destino Cruzado” cantada pelo cantor paraense Arthur Espíndola, impulsionando-me a pensar que,

*Toda vez que eu toco o tambor
Uma mana preta se levanta
Toda vez que eu toco o tambor
A preta dança, canta, joga e samba
Toda vez que eu toco o tambor
Eu ergo a força dos meus ancestrais
Toda vez que eu toco o tambor
Eu sei que ser preta é bom demais.*¹⁰²

Ao identificar a versatilidade com que esta mana artista da dança se comporta em suas atuações, conseguindo nos transportar para a sua dança, independente se atua individualmente

¹⁰² Poesia-cantiga criada por mim inspirada pela dança de Edilene Rosa intitulada “Toda vez que eu toco o tambor” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H9xOQ1LlCr8>.

ou, em parceria, pois o seu dia a dia se faz dança e, o enfrentamento diário mediante as atitudes machistas que a afligem por ser uma mulher preta, artista, mãe solteira de Sara Rosa, que opta por ter a sua casa e morar com a sua filha sem sentir a necessidade de associar a sua imagem à de um homem para trilhar os seus caminhos de vida e de arte visto que:

[...] são tantas situações que a gente vai vivenciando e que sim, a gente olha pra nossa dança, pros nossos pares e consegue dizer “não!”. “Mas porquê?” Porque não! Só isso né?! E... É a ação de vida. Inclusive o projeto que eu iniciei ano passado com a hashtag #apretadançaque sustentameuventresalão, ele traz diretamente o quanto a nossa vida está imbrincada na nossa dança.

E, realizar esse caminho em que se congregue a multiplicidade que nos cabe ser na vida para então, trabalhar e tratar poeticamente buscando expressar-nos enquanto uma forma de vida e de vida na dança, trilhando caminhos ainda não percorridos atualmente, torna-se um desafio em ser e estar no mundo de forma ativa, presente e engajada por acessos que nunca foram visibilizados. E, pelos caminhos desta artista inspiradora encontrei o trabalho em vídeo-performance intitulado “Palco que me pariu”, premiado pelo Festival Te Aquieta em Casa promovido pela Secretaria de Cultura do Pará – SECULT, postado no dia 04 de abril de 2020, com o qual esta mana me reporta às mesmas questões vividas quando do nascimento, especialmente, de meu primeiro filho Felipe Vasconcelos, eu ainda mãe solteira, buscando gerar uma força absurda para manter-me em vida, nos caminhos da dança.

“Palco que me pariu” me transporta para as experiências que geraram em mim a autonomia diante da escolha de entregar-me à dança, traçando o percurso do dia a dia até ao produto dançante exibido em cena, assim, coloco-me empaticamente diante das experiências como partos para as nossas atuações dançantes ao observar este trabalho por meio da Imagem 20 na página seguinte, pois, conseguir debruçar-me no trajeto deste trabalho faz-me identificar o ser mulher em suas atividades cotidianas que, deste chão familiar emerge as atuações que são entregas das existências resistentes que existem em seu ser artista, transfigurando-se em diferentes energias que pontuam a sua relação corpo, dança, samba, reunindo diversas performatividades que congregam a sua vida cotidiana e artística. Um trabalho decolonial com a seguinte legenda:

“Palco que me pariu”, apresenta questões levantadas pela pesquisadora em dança Edilene Rosa, uma relação com a casa e ambientes cênicos como palco geradores da vida artística e profissional de uma mulher, exercícios de parir-se pós-parto e manter-se em atividade profissional e artística. Dançar, atuar e ser mãe parecem ser incompatíveis na vida de uma mulher da dança, principalmente da dança de salão. Assim, a artista brinca, experimenta, atua, vive. E, por meio dos arquétipos da malandragem no samba comunica sua transfiguração, desafiando o sistema

unidirecional imposto sobre a técnica da condução ao dançar a dois, que em nada contribui para o desenvolvimento de uma sociedade humana. Cada corpo carrega em si o pulsar de sua existência sendo ímpar, e ao encontrar o outro podem e devem decidir viver a experiência de trocar vida (s).

Imagem 20 - Empatia aos partos de nossas experiências dançantes.



Fonte: *Prints* do vídeo *Palco que me pariu*, por Edilene Rosa (2020).

Edilene Rosa evidencia uma importante questão que interfere diretamente nos caminhos de uma mulher que dança, a qual se trata do fato de ser mãe numa sociedade onde, além do racismo estrutural e do machismo impregnado, o sexismo nessa tríade articuladora, atua no sentido de nos desestruturar o ínfimo para que continuemos a sustentar os jargões e estereótipos direcionados à mulher-mãe sem nos propormos a mudar a nossa realidade e exigirmos direitos à nossa dignidade de existência.

“São muitos ciclos a jorrar como olho d’água que, despertados, precisam se multiplicar para descobrir que o mais importante que ser condutor é a necessidade de ser um, para ser com o outro” afirma Edilene Rosa no decorrer do áudio deste trabalho, que me leva a reconhecer o quão importante são as mulheres aqui apontadas, pois, esse “para ser com o outro” não se enclausura na dança de salão, âmbito no qual Edilene Rosa atua, mas, se relaciona com a dança enquanto vida compartilhada que não tem sentido se não for para seguir sendo vida.

Ao seguir, saindo do salão com esta mana, sendo e vivendo a vida, permeada por rios e marés que cruzam nossos caminhos, eis que me encontro com Maré Cheia, a qual a partir do seu contato ao trabalhar com a web Tv Azuelar, com programas web no YouTube e em plataformas digitais alternativas, com a rádio no programa Narrativas Afro Femininas e,

também na comunicação da exposição de artistas de terreiros de nome Nós de Aruanda, em 2015, ao lado do professor Arthur Leandro de Moraes Maroja¹⁰³ (*in memoriam*), seu amigo e grande motivador para que a mesma mergulhasse no campo da arte de forma crítica, política e antirracista. Sobre este professor e estes trabalhos Maré Cheia explica que:

É nós de terceira pessoa. Nós de Aruanda. Nós, enquanto povos de Aruanda é, desse lugar sagrado, desse lugar de contato com o divino, né?! E ele [professor Arthur Leandro], é um sacerdote de candomblé nação Angola né?! Então, *Azuelá* é uma palavra de Angola, quimbundo, quicongo. Aruanda também né?! E aí, Nós de Aruanda que aí era essa ousadia de “opa?! O povo de terreiro produz arte pra caramba. *A nossa prática* é toda nessa, nesse círculo, porque não se separa da dança, a musicalidade, é, visualidades mil e esse povo tá ali, padecendo no racismo, na intolerância, apartados da sociedade. Com uma estima é, é, destruída, e ele começou *abrir esse processo*, né?! Que *é um processo político, educacional*, sabe?! De “opa galera?! Nós somos artistas!”. E se a gente num tá nas grandes galerias, a gente *vai criar espaços*, a gente vai se articular e a vai ocupar, inclusive, esses espaços (Grifo meu).

Curiosamente, saber que o NÓS “de terceira pessoa”, aponta uma identidade que demarca uma culturalidade negra ancestral e que, a experiência com estes trabalhos proporcionou à Maré Cheia apropriar-se de sua voz, já que “Azuelar, que é falar” tornando-se um traço marcante de sua poesia, de sua dança sendo atravessada pelas falas que escutava, pois, diante de sua declaração que “olhar pra outra, olhar pro outro e te vê né?! E as pessoas com uma dificuldade tremenda de se reconhecer enquanto artistas, fazedores culturais, sabe?! É, sem conseguir acreditar nos seus trabalhos, nas suas potencialidades, sabe?!”, percebo que tais falas fizeram-na submergir e emergir nas questões de seu território e de suas necessidades pessoais percebidas no rol das complexidades sociais que massacram os povos de terreiro e a população periférica.

Em meio a esse contexto de negritude e de defesa das questões de periferia e dos povos de terreiro, Maré Cheia tem na pessoa do professor Arthur Leandro “essa pessoa que foi despertando os dispositivos da minha memória ancestral, das minhas estratégias de sobrevivência. Ele foi essa pessoa na minha vida” afirma. Então, mergulhou nos seus trajetos, nos seus rios, revelando as camadas que lhe encobriam e, ao mesmo tempo, descobrindo-se mediante as produções midiáticas.

No ano de 2015, a convite de seu amigo artista plástico Felipe Cortez para participar de seu trabalho de conclusão de mestrado, momento em que se vivia “o grande boom das

¹⁰³ Arthur Leandro de Moraes Maroja, conhecido como Arthur Leandro era Táta Kisikar'Ngomba ria Mansu Nangetu, falecido em 18 de maio de 2018, era artista plástico, artista da performance, sacerdote de matriz africana, militante dos direitos humanos e professor da Universidade Federal do Pará no Instituto de Ciências da Arte que trabalhava com comunicação das comunidades de matriz africana. Informações concedidas por Maré Cheia e disponíveis no endereço <https://sigaa.ufpa.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=1196728>.

selfies né?! Essa coisa do compartilhamento né?! Em tempo real, desse status ali, desse estar no mundo” como expõe esta mana, realizou a videodança Nudes¹⁰⁴ “fazendo a leitura do nudes, não como a exposição desse corpo nú, hiper sexualizado, mas, um nudes como esse *desnudar* e apresentar, [...] a nudez das batalhas cotidianas” (Grifo meu).

Neste trabalho, Maré Cheia explicou-me que foi assumido o enquadramento da selfie, sendo realizadas capturas de imagens de seu próprio celular, com uma composição coreográfica que se repete desnudando o seu cotidiano diante de sua correria diária pelos diferentes lugares, pelas periferias da cidade, levando-me à sensação do giro, do ato de girar, mas, ao mesmo tempo, numa metáfora de ‘dar um giro’ ou, giros pela cidade, desbravando os lugares transitados e, em especial, à beira de rio, que constitui um elemento categórico de sua dança. Neste trabalho, os seus movimentos foram inspirados nas danças:

de matriz africana, na dança afro brasileira, na dança das *yabás*¹⁰⁵, os seus movimentos de guerra, de batalha, em diversos espaços que eu percorria no meu dia. Dentro da universidade, no médico, na feira, na rua, andando na *bick* [bicicleta], eu ia repetindo essa, essa célula, essas células, e gravando aqui como se fosse uma selfie. *E era o meu nude. O nudes do meu cotidiano* (Grifo meu).

A trilha sonora instrumental com frases repetitivas, as imagens em preto e branco, o busto nú, e o uso das diferentes distâncias e diferentes enquadramentos, como a captura em que Maré Cheia aparece realizando a sua selfie, ainda que o vídeo enfatize a selfie realizada por ela, tal dramaturgia reportou-me à correria da vida cotidiana em que vemos o mundo ao nosso redor, mas, não conseguimos ter esse olhar ‘de fora’ que capte a nossa ação no mundo e que, a celeridade cotidiana com que os fatos acontecem acabam desviando a nossa percepção da importância e beleza da construção destas trajetórias cotidianas que constituem os nossos saberes e fazeres, porém, quando observamos com atenção e cuidado vivenciamos a alegria e satisfação de autodescobrir-se como pode ser observado na Imagem 21, na página seguinte. Assim, coaduno-me a esta pesquisa devido minha dança refletir as ações e relações cotidianas que estabeleço com a manifestação capoeira, sendo nesta perspectiva, o meu nude.

As suas experiências com o trabalho voltado para as causas negras, foram reconectando o sentido de sua vida, devido sentir-se muito mal após enfrentar vários problemas como consequências devido à escrita de seu trabalho de conclusão do curso em Pedagogia, o qual confrontava a estrutura da universidade cujo nome recorda ser “Narrativas Afro Femininas na Efetivação da Lei 10.639”.

¹⁰⁴ O vídeo está disponível em plataforma do Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=S6tPBPSX98E>.

¹⁰⁵ Termo que, no Brasil, se refere a todas as orixás femininas.

Imagem 21 - Ao encontro do Nudes de minha dança



Fonte: *Prints* do vídeo *Nudes* de Samily Silva (2015).

E outro fato que colaborou para a sua reconexão trata-se do processo judicial em prol da garantia dos direitos de sua filha contando com medida protetiva, já que havia sofrido violência doméstica e, tal contexto a fez colocar-se numa situação de exílio quando, em 2017, à convite do professor Arthur Leandro, Maré Cheia dirigiu-se para Bragança e realizou a performance “Exílio REcriAÇÃO”¹⁰⁶.

Este trabalho marcou a sua ação criadora como um suspiro de vida que a fez retornar a si, recriando o seu mundo por meio da dança, como ilustra a Imagem 22, sendo a primeira vez que pensou a sua ação para a composição corporal, simbólica, poética e política, passando a criar a partir do que tinha disponível, colocando em prática o conceito “mídia do possível” trazido pelo professor Arthur Leandro.

Imagem 22 - Um suspiro de recriação do seu mundo pela dança.



Fonte: *Prints* do vídeo *Exílio REcriAção* de Samily Maria (2017).

¹⁰⁶ O vídeo *Exílio de REcriAção Performance* proposta por Samily Maria está disponível em: <https://youtu.be/jYIEE1cpCGc>.

Ao conhecer este trabalho, foi possível identificar sua potencia e presença cênica política diante do seu ser e estar no mundo. Neste período, esta mana estava iniciando o estudo em videodança e as suas relações e experiências do momento foram determinantes para o seu retorno dançante e, já imersa no terreiro de candomblé e por ser um dia de sexta-feira, sua dança pautou-se na figura de matriz africana da divindade Oxalá, reconhecido como o criador do universo, que para o candomblé angola, religião que esta mana segue, tal divindade é chamada de Lembá: responsável por criar, iniciar universos de existências.

Assim, ao declarar para si mesma “égua?! Hoje é sexta feira. Eu tô exilada aqui. Sexta feira. Ô meu pai Lembá, né?! Recrie meu universo. Me ajude a recriar meu mundo pr'eu me levantar. Que eu vou ter que voltar” (Grifo meu) e, então, Maré Cheia encheu-se novamente de ânimo e empenhou-se em luta por sua vida em dança, acessando os elementos que rodam a sua cotidianidade como forma de continuar a problematizar diferentes realidades.

O vídeo inicia com ao som do instrumento berimbau, num contexto fúnebre, remetendo-me às sucessivas mortes que a fizeram exilar-se de si mesma, do seu fazer arte e, buscando refazer seu universo, vestida toda de branco, a cor simbólica da divindade Lembá, manuseando um lenço-véu que cobre e descobre a sua cabeça remetendo-me à sua busca de equilíbrio e controle de si diante do vento e do tempo à beira do rio, pisando descalçada na terra vermelha, realizando movimentos leves, plásticos, de forma plena, solta, sob o céu azul pontuando sua conexão céu-terra, num cenário que inicia com o rio seco e margens expostas, e finaliza com o rio correndo cheio numa alegoria poética ao encher-se para retornar.

Diante desse retorno de Maré Cheia, compreendo que o mesmo se realiza tanto sob a perspectiva de voltar-se para si, mantendo-se em pé diante das dificuldades de sua vida, quanto, de retornar à luta por meio da arte, pesquisando, criando, dançando, refletindo sobre os atravessamentos de arte e vida, representando a sua individualidade no contexto da coletividade, impelindo minha dança, como rio de águas correntes que me leva e traz pelos caminhos e, maré que inunda e submerge meu ser nas diferentes reflexões em Dançadeira.

Contudo, mesmo diante de trabalhos que neste momento não foram acolhidos como poéticas femininas que assumem estéticas decoloniais diante da produção em dança na Amazônia, concludo esta subseção reafirmando que reconheço e sinto o poder de cada uma destas manas que foram se enredando em minha existência pelas vias da negritude, cada uma no seu tempo e com o seu processo, as quais emanam em mim, inspirando-me a continuar resistindo enquanto RE-existência na conjuntura do fazer e saber sob a perspectiva decolonial com aspectos da contemporaneidade sublinhando a produção do corpo feminino em dança na Amazônia.

3. DANÇAEIRA: ELEMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Neste momento entrelaço as trajetórias que constituem a minha vida descrevendo os elementos teórico-metodológicos da práxis Dançaeira, a partir dos fundamentos e tradições da manifestação capoeira, porém, para tal, sigo em quatro caminhos que serão apontados a seguir.

3.1 – A práxis simbólica da malandragem nos elementos em Dançaeira

*Malandragem só saio daqui
Quando essa roda acabar
Se meu mestre me disser IÊ
Ou se cavalaria tocar
Capoeira é a antiga arte
Foi o negro inventando
Me diga quem é brasileiro
E não tem um pouco de malandro.
Malandragem,
Oi malandro, é malandro.
(Professor Capu – Gingado Capoeira)¹⁰⁷*

A “roda” congrega os vários elementos em diálogo que compõem o ritual, a tradição. A figura do “mestre”, no gênero masculino, designa o lugar de autoridade exercida como protagonista dos direcionamentos desse ritual. A “cavalaria”, toque de berimbau que faz referência à sonoridade dos passos (trote) da cavalaria utilizada pelos policiais que cerceavam a prática da capoeira ao período de sua proibição, acabou por ser uma ‘inventividade negra’ como um chamado de alerta para a reorganização dos capoeiras subvertendo a ação da fuga, ou seja, uma estratégia sob a perspectiva da malandragem.

Com relação ao “foi o negro inventando”, “brasileiro”, “malandro”, percebo a afirmação do gênero masculino como ‘inventor’ dessas diferentes formas de lidar com a vida, invisibilizando que a “malandragem” (“oi malandro é malandro”) contempla o gênero feminino devido ser uma palavra que se refere a ações de múltiplas trocas, em diferentes contextos, entre diferentes pessoas de diferentes gêneros. Ou seja, a “malandragem”, classificada gramaticalmente como substantivo feminino, não nega a sua “substância feminina”: a malandragem é “malandra”.

¹⁰⁷ “Capoeira Music - Malandragem”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bSm28D2LkL0> .

No senso comum, sua ligação “ao mundo da desordem, à vagabundagem, ao ilícito, [...] sendo associada a um jeito de ser tipicamente brasileiro” (Adriana Albert Dias, 2009), nos indica relações de negação, porém, as trocas que esta palavra envolve, ultrapassam este pensamento, pois, com base no período histórico da perseguição à prática da capoeira:

A malandragem estava presente nas práticas sociais do capoeira [...], no seu jogo de perna para *atacar* e *se defender*, na sua esperteza e malícia *dentro e fora da roda de capoeira*. Era parte de uma cultura de rua, do modo de ser e das estratégias de sobrevivência *de homens* que viviam entre a *ordem e a desordem*, perseguidos pelos representantes da lei, quase sempre os *enfrentando* ou deles se *esquivando* (Dias, 2009 Grifo meu).

As palavras em destaque são termos contraditórios que envolvem diferentes saberes diante dos desafios da vida sob uma perspectiva filosófica criativa, despojada, dinâmica e, por isso mesmo, cria diferentes modos de se relacionar com o corpo (ou corpos) no tempo e no espaço que ocupa(m), de maneira contextualizada e dialética.

Para entender sobre a dialética aqui apontada, recorro à Konder (2008. p. 7-8) que explica que “na acepção moderna, [...] é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação”, diante disso, aponto que tal transformação torna-se possível mediante a dinâmica de diversos movimentos como o movimento do corpo em si, consigo; do movimento do ser em trânsito, com suas trajetórias pelos caminhos a partir das trocas com outras pessoas e, com o seu meio. Movimentos do interior para o exterior e vice-versa, o *Nos-Nós* dinovo.

Assim, compreender a existência das diferentes dinâmicas dos diversos movimentos existentes nas trajetórias dos caminhos de vida e arte me gera um contexto cíclico, envolvente, complexo e malemolente que conduz à ‘malandra malandragem’, levando-me a dialogar com o exposto pelo professor José Paulo Netto¹⁰⁸, em curso ministrado em Recife, em 2002, quando este expõe em vídeo¹⁰⁹ que “conhecer algo é conhecer as suas determinações”, e que estas são “determinações de múltiplas naturezas, de múltiplas ordens”, sendo que, “encontrar as determinações e suas relações é buscar as mediações”.

¹⁰⁸ Estudioso dos estudos de Karl Marx, “possui graduação em Serviço Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1969) e doutorado em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990), ademais de haver cursado regularmente disciplinas na graduação em Letras Neolatinas na Universidade Federal de Juiz de Fora (1970-1973) e na pós-graduação (1980, Literatura) da Universidade de São Paulo. Professor Titular da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro [...]”. Disponível no CV no link: <http://lattes.cnpq.br/3963231378375396> .

¹⁰⁹ Ver vídeo MÉTODO DE MARX - Dialética do Concreto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OoyqbVF7JmI&t=851s> .

Tais mediações, realizadas para a construção do conhecimento dialético, me reportam à perspectiva da malandragem, visto compreender múltiplas contradições que complexificam e enriquecem a realidade que transformam continuamente meu ser. Sobre a ‘dialética do concreto’, Netto (2002) coloca que:

O conhecimento teórico é o encontro das determinações. É a localização das mediações. Conhecimento teórico é ultrapassagem do imediato. [...] é a elevação do dado imediato que é o abstrato, aquilo que, dissolvida a sua imediatez, é uma síntese de muitas determinações. A síntese de múltiplas determinações, Marx chamava o concreto.

Nesse sentido, buscando aqui desvelar as determinações na construção do pensamento sobre a epistemologia Dançeira em minha vida que compreende o contexto das trajetórias deste corpo feminino e faz-se povoado com peculiaridades afro-amazônidas, observando-se a Dançeira como descoberta de si, do corpo enquanto existência no fluxo das trajetórias e dos encontros em contextos contraditórios, por muitas vezes opostos, como por exemplo, dança contemporânea e capoeira, observando-se a dimensão formativa e de realização, tendo a educação formal e espaços da classe média a alta que compreendem a dança contemporânea e, a educação popular em espaços públicos, espaços do povo que, em geral, abarcam a capoeira.

A relação centro – periferia (relativo aos territórios da elite e comércio de Belém e, o território de Icoaraci); o espaço do teatro e a rua, espaços preparados para a cena em nossa cidade e, espaços fluidos como a rua, a praça, a casa, entre outros, são alguns dos exemplos que corroboram com a “malandragem do jogo”, jogo de conceitos, que trago neste momento para relacionar os termos aqui utilizados e seus respectivos significados referentes a cada elemento anunciado, buscando a compreensão do contexto na manifestação da Capoeira com os preceitos em Dança Contemporânea e, conexões com a ancestralidade afro-amazônida.

Nesta perspectiva da malandragem aponto, ao longo do texto iniciando com letra maiúscula e em negrito, os seguintes elementos: a relação dos **Pés no Chão**, a **Ginga**, o **Giro**, o **Foco**, o **Agachar/Cocorinha** (relação do **Quadril**), os **Apoios (cabeça, pés e mãos)** e a **Esquiva**, observando que, não há uma ordem determinada para a sua mediação metodológica, embora aqui, eu sinalize no decorrer dos seguintes escritos uma organização e, embora um se articule e evidencie, por conseguinte, o encaminhamento de outro, pondero que não há uma prevalência de ordem e que, o importante, trata-se de compreender e apreender o significado e a realização de cada elemento-movimento, num exercício contínuo de buscar uma fluência entre os mesmos.

3.1.1 - A relação dos Pés no Chão

A relação dos **Pés no chão** faz-se relevante ser apontada visto que assume características diferentes no âmbito da capoeira e, no âmbito da prática da dança. Observando isso, pergunto se “a importância dada à vida na dança para a construção das ‘pontas’ (uma herança do ballet clássico) equipara-se à importância dada ao enraizamento dos pés no chão?”.

Coloco este questionamento para a reflexão baseada em minha experiência em dança antes de ingressar na pesquisa de movimento em dança contemporânea, pois, percebo que havia muita atenção direcionada ao trabalho das pontas como uma prerrogativa para ‘sair do chão’, o famoso ‘empurra o chão!’, ‘sai do chão!’, sendo este, o chão, um lugar de passagem, onde não se pensa em ficar, e assim, o termo enraizar acaba assumindo uma conotação de ‘estar parado’, preso, inerte.

Confrontando este posicionamento, ao pensar em chão (a terra), eu penso em “base”, pois, para voar é preciso ter consciência da base, do chão, da terra e, enraizar os pés na terra, para mim, trata-se de ter a consciência da firmeza da relação corpo-terra, ou chão, relação esta que é intensamente subsidiada nas experiências na e com a capoeira, sendo, desta forma, um dos elementos explorados pela Dançadeira.

Assim, quando falo de terra, de chão, reporto-me a essa camada primeira que, posso dizer tratar-se da base da natureza, onde acontece os enraizamentos das árvores, do corpo, do seu equilíbrio na posição vertical e, por onde se assenta e passa praticamente tudo o que identificado como natural (fauna e flora) e construído pelo homem. O que nos liga diretamente a terra.

Então reitero que, a relação do corpo com o chão busca esta ideia ou percepção de nossa base a partir dos pés, nos colocando a se relacionar com diferentes espaços de chão que não são somente os de terra batida ou fofa como a da praia. Os espaços são diversos (cimento, pedra, concreto, asfalto, borracha, lajota, grama, madeira), porém, o corpo vai negociando consigo mesmo as suas diferentes possibilidades de enraizamento diante das suas percepções com este chão, independentemente da prática dos estilos de capoeira, visto que, os pés desencadeiam os caminhos da ação impelindo ao corpo negociar consigo mesmo realizando os seus diferentes meneios para manter-se fluido e fluente em seus movimentos e gestos.

Também há a questão dos pés calçados, pois, vários materiais, além de relacionar o corpo na capoeira, em sua maioria a partir da lente da capoeira angola, mostram imagens

com os pés calçados e, sobre isso, a partir de minha experiência com o âmbito da capoeira, observo que para se utilizar os pés calçados faz-se necessário antes reequilibrar o corpo devido à alternância do equilíbrio, utilizando os pés descalços, e assim, descobrir as suas possibilidades.

Já com os pés calçados a percepção do chão se torna mais difícil e, isso me faz inferir que se precisa galgar primeiramente a experiência corporal com os pés descalços para então, iniciar a investigação com os pés calçados, seguindo assim, a naturalidade do nosso desenvolvimento já que ao nascermos, nascemos despidos... Descalços! Porém, essa discussão trata-se de algo que não cabe aqui devido, neste momento, objetivar tratar sobre a conexão com a terra a partir da percepção do contato dos pés descalços com o chão.

Por meio dessa conexão aponto a presença da ancestralidade, uma conexão energética que alimenta a aliança entre corpo e natureza, um encantamento que, com o intuito de deixar ecoar elementos da negritude em mim:

A referência à ancestralidade é fundamental para o processo de formação identitária e de libertação, especialmente das pessoas inseridas nos contextos sociais desprivilegiados, pois implica em conhecer e reconhecer-se na construção de sua história e missão de vida (Machado e Abid, 2011, p. 6).

Ao apontar sobre a investigação desse corpo sob a ótica da Dançadeira, me autoidentifico e reconheço como um ser que busca situar o seu pensar, fazer, sentir em dança acreditando que “[...] a ancestralidade tem o corpo como produtor de sentidos, como destinatário, pois o corpo, qualquer ele, define-se pelo seu contexto e este advém da experiência experimentada” (Machado, 2014, p.55) e, esse mesmo corpo que agencia e cria conceitos, ideias e reflexões, projeta uma ética de vida, de existência, buscando pelo enraizamento dos seus pés no chão.

Na capoeira de maneira geral, os pés representam a área de contato mais frequente entre os corpos, pois, é com o pé que se aplica movimentos em sua/seu camarada empurrando-a/o, batendo-a/o, puxando-a/o ou, arrastando-a/o e, para que isso ocorra faz-se preciso manter o outro pé no chão, como base (a não ser quando da inversão do corpo onde as mãos são o ponto de contato com o chão e os pés atacam). O estabelecimento da força entre o pé e o chão, o enraizamento, garante a objetividade, segurança e fluidez dos movimentos junto à alternância dos apoios (cabeça, pés e mãos) no chão.

Com isso, usar os pés descalços na terra, no chão ou terreiro, viabiliza o diálogo cíclico entre a energia do corpo e da terra, trata-se de uma conexão, uma unidade de forças,

criando uma intimidade entre o corpo e o chão e, por exemplo, sublinhando sobre as religiões de matriz afro como o candomblé e umbanda, entendendo os espaços em que ocorrem os rituais com as entidades como espaços sagrados, o adentrar com os pés descalços simboliza respeito e reverência às nossas/nossos ancestrais e, embora se utilize os pés descalços ou, alguma espécie de calçado (o qual deve ser ritualizado¹¹⁰ e, a exemplo, em especial em vários espaços de trabalho com a capoeira angola), faz-se necessário pontuar que o espaço, o espaço que abriga o corpo em dança, o espaço que é ocupado pelo corpo criativo em criação com a arte da dança ou, em apresentação, também o é um “espaço sagrado”.

Ao tratar da força e território, Muniz Sodré (2019) coloca sobre força e poder explicando que “o pensamento banto equipara ser a força. A força não é um atributo do ser, mas o próprio ser encarado numa perspectiva dinâmica (e não estática, como se dá na ontologia judaico-cristã: o mundo não “é; o mundo se faz, acontece” (p.88), assim, destaca o princípio da interação entre forças de intensidades variáveis e, deste modo, “as forças, não existem portanto, como unidades individualizadas, isoladas, mas sempre em conexão e em exercício de influência umas sobre as outras” (Sodré, 2019, p. 88). Diante disso, pautada em Sodré (2019) posso dizer que a relação das forças com o espaço geram sabedoria e esta está intimamente ligada ao axé, usando outras palavras, axé e terreiro estão intimamente relacionados sendo o axé “requisito indispensável à aquisição do conhecimento do real” (p. 92).

“Colocar o pé na roda de capoeira” ou “colocar o pé no terreiro sagrado” exige uma atenção e disponibilidade de entrega ao axé daquele “espaço-lugar”, termo utilizado por Sodré (2019), para com ele e nele interagir, com isso, observo que para adentrar qualquer espaço-lugar faz-se necessário fincar os pés no chão, na terra e observar que, o “axé é algo que literalmente se “planta” (graças às suas representações materiais) num lugar, para ser depois acumulado, desenvolvido e transmitido” (Sodré, 2019, p. 92. Grifo do autor) e, assim, estabelecer a relação energética consigo e com o ‘espaço-lugar’.

Portanto, retomando que o espaço voltado para a dança também o é um espaço sagrado, de troca de forças e de poder, entender que o contato dos pés com o chão, constando as diversas substâncias que habitam tal espaço enquanto emanadoras de axé nos permite um diálogo com nossa ancestralidade afro-amazônida, suscitando uma relação de

¹¹⁰ Adérito Simões em “Pés Descalços TEOLOGIA DE UMBANDA” explica sobre “Fundamentação do conceito de Pé Descalço. Por que retiramos os sapatos ou utilizamos sapatos especiais dentro do ritual de Umbanda.”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GdGfTdJeMys> . Acessado em 22/07/2023.

pertencimento, de diálogo com o chão que nos provê o alimento para a vida e nos acolhe quando da partida para a morte e, assim, em Dançadeira, os **Pés no chão** estabelecem uma conexão criativa que impulsiona e reequilibra o corpo dançante constantemente.

3.1.2 - A Ginga

A palavra **Ginga** possui várias associações e, dentre elas, destaco neste excerto abaixo, as mais usuais no universo cotidiano e no universo da manifestação da capoeira:

O termo ginga designa o nome do movimento fundamental da Capoeira, do qual surgem todos os outros movimentos-golpes; outra designação refere-se ao modo de portar-se na vida cotidiana com jeitos e trejeitos particulares que evidenciam uma habilidade em desviar-se de situações conflituosas ou surpreender alguém (Silva, 2012, p. 16).

Deste modo, além do termo designar um movimento, uma especificidade física, com orientações técnico-metodológicas, para o posicionamento do corpo, do uso dos braços e das pernas, causando um balanço, um molejo corporal associado à prática da capoeira, há também, a associação a uma característica de comportamento corporal da pessoa. E, além disso, filosoficamente, se trata de uma perspectiva de posicionamento diante da vida conectando as características de maleabilidade, balanço, gingado.

Tais características dialogam com a pesquisa de Inacyra dos Santos (2021b) que aborda sobre sua experiência fincada em fundamentos e rituais da tradição “africana e africano-brasileira” para propor no campo da dança-arte-educação, com qual muito me identifico por conta de minhas trajetórias, a qual aponta o viés filosófico da **Ginga** tratando-a como característica do processo criativo, visto que, “o processo de criação foi, por assim dizer, marcado pela ginga, pelo negaceio, por um vai-mas-não-vai: jogo de cintura para dar origem à ‘esperteza’ do trabalho” (Santos, 2021, p. 67. Grifo da autora), sintetizando assim um movimento/pensamento/reflexão que nos lança ao encontro de nossa negritude.

Na manifestação capoeira faz-se consenso dizer que ‘a **Ginga** é a identidade do capoeirista’ e, independente da distinção entre angola ou regional (assim como todos os elementos aqui apresentados), ela é o seu movimento fundamental sendo que, conforme Mestre Osvaldo de Souza em revista denominada Capoeira Regional (s/d, p. 17. Grifo meu) de sua academia, “o gingado é a parte mais importante da capoeira, ponto de partida de todas as aquisições futuras. É a posição ‘fundamental’ do capoeirista, tomada no seu sentido

figurado, chave da sua agilidade e deslocamento”, compondo assim, a primeira lição para a sua aprendizagem.

Já o Mestre Bola Sete (2005) ao apontar os movimentos defensivos, discutindo sobre a capoeira angola, afirma ser a **Ginga** o principal movimento e que “na ginga, o capoeirista poderá defender-se com o auxílio das mãos e dos braços, negociando em várias posições, deslocar-se para qualquer direção, permitindo-lhe uma melhor posição para a defesa, o ataque e o contra-ataque [...]” (p. 48-49). Isto assinala a relevância deste movimento na construção identitária do praticante, independente se no universo da capoeira angola ou se, regional.

Ao mestre Nestor Capoeira (1992) apresentar o seu “programa de treinamento”, observa-se que, em sua primeira aula, deve-se familiarizar com a **Ginga**, a qual se trata de uma movimentação em pé e, faz diversas orientações para a sua realização, inclusive, de que a mesma deve ser realizada ao ritmo do toque de Angola (sobre o qual explicitarei adiante), e que seja desenvolvido um intenso trabalho individual buscando uma movimentação fluida.

Outras orientações também apontadas são: que seja realizada a **Ginga** em dupla em que uma pessoa acompanhe a outra de forma espelhada (seguindo os mesmos sentidos) e depois, acompanhe em oposição (para sentidos diferentes) sob um ritmo mais acelerado; que ‘quebre’ a **Ginga** propondo movimentação dos braços, do corpo em tempos diversos, primeiro lentamente e depois mais rápido, até chegar em uma movimentação em que os camaradas avancem, recuem, rodem dentro da ‘roda’ de forma improvisada e intuitiva.

Esse trabalho de Capoeira (1992) também não se distancia do realizado por Lima (2008) com a capoeira angola para o treinamento do ator como “a via do como” a partir da exploração de vários ritmos para a preparação corporal. Nesse sentido, tanto com relação à afirmação da **Ginga** enquanto movimento fundamental da capoeira e, quanto à realização do trabalho de forma individual e compartilhado com outra/as pessoa/s em diversos tempos e ritmos são considerados fundamentais para a construção do corpo dançante: em dança, em cena, em roda de capoeira.

Com o autor Júlio Tavares (2020), encontra-se uma discussão sobre a **Ginga** como um conceito, um pensamento orgânico a partir da narrativa do corpo e, primeiramente, observando o caminho de sua etno-história por tratar-se de um marcador tradicional da capoeira, coloca que:

Capoeiristas e Mestres admitem que a “*Ginga*”, seja aquele conjunto sutil de enunciados gestuais trabalhando em conjunto com a movimentação corporal promovida pelo ritmo e pela velocidade, e que é capaz de permitir que se identifique, inclusive a linhagem do jogador, o estilo a que pertence (se capoeira Angola, Regional, Contemporânea, bem como todas as inúmeras variações e

arranjos), o tipo de jogo jogado, e até mesmo a maturidade o jogador na relação da ginga com a mandinga. Isto é, o grau de interação e intimidade do jogador com o jogo, a performance dele, seu talento no uso da “*Ginga*”, o volume de vocabulário gestual e cinético, o mestre que o instruiu e a região de onde vem. Essa sutil forma não verbal é a certidão de nascimento do capoeirista. A “*Ginga*” (e a sua mandinga) é o registro que anuncia o nascimento e posicionamento do capoeirista (Tavares, 2020, p. 34. Grifo do autor).

Este trecho destrincha o simbolismo marcadamente associado à **Ginga** ao âmbito da capoeira e, aponta a relação presente entre esta e a mandinga como um identificador da maturidade, da intimidade, do estudo e entrega no decorrer do tempo, do desprendimento desse corpo para dançar capoeirando (no sentido de jogar de forma desprendida) na roda de capoeira e, de capoeirar dançando na vida, na cotidianidade (e também na Dançadeira já que mergulha no estudo dos seus elementos para dançar).

Aqui se faz importante para eu parafrasear sobre o termo “capoeira contemporânea” apontado na citação acima, pois, embora seja muito comum na atualidade escutar tal termo, compreendo que o mesmo se refere a uma concepção de pensamento, o que não determina um ‘tipo’ de capoeira, embora observemos inovações em movimentações, estruturas rituais que dialogam com a contemporaneidade, porém, em se tratando de tipo, no sentido específico de movimentos, a maioria das nomenclaturas, elementos do ritual da roda, estes são os mesmos no que condiz à capoeira angola e à capoeira regional, sendo uma maneira diferente de lhe dar com a capoeira, mas, não o sendo outra categoria de fato, ou uma nova criação que refute completamente as demais a ponto de traduzir-se em metodologia específica com termos específicos.

Ao seguir com a **Ginga**, o autor Tavares (2020) trata sobre a aquisição desta palavra na língua portuguesa dizendo que “também podemos notar que ‘*Ginga*’ remete-nos a uma das variações do nome da Rainha Nzinga, batizada como Dona Ana de Souza, que liderou as chamadas Guerras de Angola contra os portugueses” (p. 41. Grifo do autor) e, como “os portugueses denominavam como ‘*Ginga*’ os próprios guerreiros de Nzinga e também seu território” (*Idem*, p. 42) denominando o movimento da estratégia de guerra desta rainha, caracterizado pelo “vai-e-vem”. Para além de caracterizar um movimento “a *Ginga* é um sentimento, uma percepção que capta o ritmo da vida” (*Idem*. p. 47. Grifo do autor) demarcando socialmente as formas de expressão de pessoas afro-brasileiras e de baixa renda.

Diante disso, saliento a herança e força feminina do termo **Ginga**, a qual compreende elementos contrários que se complementam criando uma identidade de bravura, pois, a “flexibilidade”, já que assume o movimento de “vai-e-vem” o que desconsidera a permanência estática ou, a permanência em um único sentido sendo estratégia comum às

batalhas, associa-se coesamente à “resistência” que, em geral, significa ato ou efeito de resistir contra uma ação de outro corpo, admitindo então, força para enfrentá-lo. Ou seja, tais palavras, comumente não são associadas entre si ou, ainda, geralmente, não são associadas mutuamente ao feminino e, em expressa realidade, o movimento da **Ginga** na Capoeira assume essas duas contrárias características já que, na flexibilidade deste momento, que associa o uso alternado e desconcertante de braços, tronco e pernas, que reside a capacidade de resistência ante ao corpo de outra pessoa a desenvolver seus movimentos e, a não permitir a penetração dos espaços gerados pelos seus movimentos. E, assim, a **Ginga** trata-se da expressão concreta da contradição no/em movimento.

Além de que, posso inferir que a **Ginga** trata-se de uma herança ancestral feminina por remeter-se à estratégia de luta liderada por uma mulher, rainha Nzinga; por compreender características contraditórias conectadas historicamente às mulheres, em especial às mulheres negras, referindo-se também, a um conhecimento de nossos antepassados tratando-se de:

[...] um estado mental que gramaticaliza de uma forma muito peculiar o funcionamento cognitivo recria, em especial, entre os descendentes africanos no Brasil, parte do conhecimento Bantu, ou mais precisamente, Kikongo e Kimbunbo (Tavares, 2020, p. 48).

Assim, concordo este autor quando coloca a **Ginga** enquanto pensamento que emana da diáspora africana incorporando a sociedade periférica em sua linguagem, gestualidade e memória significando como estas pessoas percebem o modo de ser e estar no mundo:

E, assim, na sua reversão enquanto conceito étnico, “Ginga” realiza a função de operar um sutil mapeamento bem como alusão de como as/os negras/negros atuam e agenciam em múltiplos mundos em sua vida cotidiana, no Brasil. Baseado nesse mapa (“Ginga”), um conjunto de atividades cognitivas define uma série de tarefas: tomada de decisões, estilo, ética, acesso a múltiplos mundos, autorepresentação, autoconstrução, atitude, conduta e, num nível muito concreto, modos de andar (Tavares, 2020, p. 47. Grifo do autor).

Eis que a **Ginga** nos traz uma compreensão múltipla que congrega pensamento e prática em unidade, sublinhando um contexto sociocultural que conecta ancestralmente a uma identidade feminina e sua articulação com elementos contraditórios como força e flexibilidade diante das tarefas cotidianamente realizadas para vencer desafios e ocupar diferentes espaços.

Em se tratando de movimento, a realização da **Ginga** materializa a pesquisa do corpo em equilíbrio precário dando a possibilidade de uma dança balouçante que puxa-empurra o corpo para/do chão sem deixá-lo prender em que a negaça, a destreza, que tanto identifica a prática do jogo de capoeira, gera caminhos para a ocorrência da ‘vadiação’ corporal (sobre a

qual tratarei na subseção 3.3) em que o constante desequilíbrio impulsiona o corpo para diferentes horizontes sempre retornando a terra, ao chão, gerando uma relação ininterrupta e encadeada de corpo-terra-chão, lincada ao conhecimento a partir dos pés.

E assim, o corpo ginga e “a ginga confere a receptividade do corpo” (Silva, 2012, p. 74), pronto a lançar-se em qualquer situação visto que a imersão na improvisação compreende o comprometimento do físico e da psique com o desprendimento do corpo pleno, decidido e pronto explorando a sua capacidade criativa, e assim, ‘o corpo vai! O corpo vem!’, sendo “esquivar, avançar, recuar, para um lado e outro são as principais ações realizadas pelo capoeirista quando *ginga*” conforme Lima (2008, p. 50-51. Grifo da autora).

Diante disso, ressalto que a **Ginga** trata-se de um fundamento em forma de movimento e concepção filosófica da capoeira e da vida que concretiza a dança-jogada ou o jogo-dançado, reportando-a tanto ao âmbito da capoeira quanto ao da Dançadeira, sublinhando assim, a frase que já escutei e repeti: ‘a vida é a dança que a gente faz!’. Assim, ousou dizer que a Dançadeira inter-relaciona a concepção de dança contemporânea e capoeira sob o intermédio da ginga, visto que esta confere o balanço, a ousadia, a malemolência do corpo fazendo-me concordar com Machado e Abid (2011, p. 3) quando apontam que gingar:

É reconhecer o movimento constante de transformação e movimentar-me no jogo da pesquisa com as malícias e o molejo da capoeira, sem separar o corpo da produção de conhecimentos – assumir-me como corpo que ginga. Que inverte relações, conceitos. Que é singular e tem um jeito próprio de se movimentar, de entrar no ritmo e quebrá-lo, de lutar dançando, de ser firme com leveza, de encontrar o equilíbrio no desequilíbrio, de jogar com os paradoxos e as complexidades da vida. Aprender e (re)criar o tempo todo. Sem deixar de respeitar e manter as estruturas dos rituais e seus fundamentos de tradição.

Embora o apontamento das autoras se trate sobre o corpo em meio à capoeira angola, compreendo que a **Ginga** se trata de um percurso técnico, estético e filosófico que impulsiona o corpo feminino na Dançadeira, sendo um elemento basilar de sua concretização.

Contudo, sendo um elemento primordial em que se realiza na combinação de movimentação de braços, pernas e tronco, independente do contexto em que se situe, seja na capoeira ou na Dançadeira, a **Ginga** traz à tona a identidade, tanto do praticante da capoeira quanto da(o) intérprete-criadora(o) que dança pautada na compreensão deste elemento na Dançadeira.

3.1.3 - O Giro

No primeiro material audiovisual que produzi tratando de um elemento da Dançadeira , o “DANÇAEIRA - Elementos da Reflexão [Giro] - Vídeodança por Andreza Barroso”¹¹¹, de 2020, o *Giro* aparece enquanto uma metáfora que assume vários significados, entre eles, estão: o giro decolonial epistêmico; o giro na vida referente ao percurso das trajetórias estabelecendo as trocas, experiências, com espaços e pessoas e; o giro na capoeira enquanto movimento recorrente que se articula com a realização do ritual e do jogo de capoeira.

Diante desta articulação das relações com o **Giro** enquanto posicionamento de pesquisa, na vida e, enquanto movimento na capoeira, no material citado acima consta o texto de forma declamada por mim sublinhando, mais vez, o **NÓS-NÓS** desta pesquisa, apontando como me coloco diante da vida, diante das relações com a natureza e com o meu ser no plano de existência do corpo em si e deste corpo mediante as trocas com outros seres, outros corpos:

*Sou mulher... Menina!
Sempre me pus assim:
A contemplar a natureza...
À noite, o dia...
O céu, as estrelas, a lua, universo sem fim.
O giro do mundo que gira e gira!
A gira que gira no universo em mim.
É uma brincadeira de criança!
Mas também uma assunção,
conexão com o meu Eu-universo no universo.
Que me inspira, infla!
E num súbito parar...
A sensação de devaneio, desnorteio-ligeiro,
com graça,
enlaça a vida que eu trago em mim.
Riso, cambaleio... Já pedi proteção!
E dei graças!
Ofereço minhas mãos emanadas,
energia do cosmos articulada para mais uma batalha.
E os punhos? Cerrados!
Diante da fita (do teu olhar) que se quer interceptiva...
Da energia que busco diante da noite, diante do dia...
A gira que gira em mim e o mundo a girar...
São muitas coisas: na arte, na vida!
O giro: mergulho em si e expressão de si!
Me olha?!
O universo (o teu!)*

¹¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXnSm1srUJs>.

*Neste momento
Está a girar.*

A abordagem destes versos perpassa sob uma retrospectiva da infância à fase adulta obedecendo a um exercício cíclico de manutenção de minha perspectiva contemplativa da natureza e do mundo que me cerca, trazendo conotações diversas à palavra mundo e universo (e pontuando áreas do conhecimento, temos, especialmente, o sentido geográfico e o filosófico) e, ainda que eu tenha realizado os sacramentos¹¹² do batismo, catecismo e crisma e, frequente a igreja católica, trago a referência da entidade espiritual mensageira da umbanda e do candomblé, denominada Pomba Gira por me identificar fortemente a algumas de suas atribuições e especialmente ao movimento corporal que lhe personifica.

Com relação ao movimento do **Giro** em si, estabeleço conotações à sensação física causada por ele associada a minha compreensão da força que esta entidade exerce quando da sua aproximação do corpo de sua/o filha/o, sendo que “o giro é um profundo portal energético de mediunidade, em um ‘movimento mágico’, por ele, muitos filhos de santo se tornam um corpo-cavalo” (Carvalho, 2021, p. 113. Grifo meu). Para uma melhor compreensão, a autora Carvalho (2021), expõe que “esta noção *corpo-cavalo* expressa e sintetiza a íntima conexão cósmica entre Entidade e cavalo [a pessoa que recebe a entidade], cavalo e Entidade, em um entrelaçado afetivo de desenvolvimento espiritual e pessoal” (p. 29, grifo da autora).

Tal noção apontada faz-me associar que a percepção que tenho de meu corpo em giro, a girar, além de me reportar às memórias corporais das brincadeiras de infância, estabelece minha ‘conexão com o meu Eu-universo no universo’ causando-me ‘a sensação de devaneio, desnorteio-ligeiro’ de maneira muito vívida e alegre, com imenso prazer em me autodesafiar diante da tênue relação entre o equilíbrio e o desequilíbrio para manter-me girando, sendo que, exatamente nesta potencial precariedade que anuncia a quebra do fluxo contínuo do giro, reside a magia deste movimento em mim e para mim.

Outros elementos apresentados, tanto os identificados materialmente (como vaso com planta, saia, laje), quanto os relativos ao tempo e à natureza (como o céu, o dia, à noite, o vento) agregam simbolismos em uma narrativa dramatúrgica, associada às minhas referências espirituais, estudos cosmológicos a partir das teorias científicas da Grécia antiga e, à como me relaciono e posiciono na vida com relação às pessoas sublinhando minha atuação de luta

¹¹² “Os sacramentos são sinais eficazes da graça instituídos por Cristo e confiados à Igreja [...] O fruto da vida sacramental é ao mesmo tempo pessoal e eclesial. [...] Os sacramentos da nova lei [...] são sete: o Batismo, a Confirmação, a Eucaristia [Crisma], a Penitência, a Unção dos Enfermos, a Ordem e o Matrimônio”. Por Robson Stigar, “O que são sacramentos?” em Meu Artigo. Disponível em: <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/religiao/o-que-sao-sacramentos.htm> .

política e minha ligação afro-amazônida. Desta maneira, cito a planta Espada de São Jorge (nome científico *Sansevieria zeylanica*), também conhecida como Espada de “Ogum”, sendo esta uma divindade, orixá guerreiro de lutas e conquistas, conhecedora dos instrumentos para a batalha e para o trabalho com a terra, de origem africana, cultuado nas religiões afro-brasileiras como a umbamba e o candomblé, com a qual muito me identifico e sou associada por outras pessoas que cruzam meus caminhos.

Tangenciando a complexidade de meus caminhos e com educação imersa nos símbolos e valores da igreja católica, me deleito no sincretismo religioso em que este orixá Ogum “transfigura-se” em São Jorge guerreiro no catolicismo e, estas representações simbólicas são emanadas a partir da apresentação dramatúrgica com esta planta situada num vaso, compondo o espaço que ainda era uma laje¹¹³, em que eu surjo e me recolho por detrás das espadas, já que este é o seu formato, com gumes que ‘cortam’ feitiços, encantarias, a maldade alheia que possa tentar a vir me interceptar, interferindo no fluxo energético de vida, no campo da espiritualidade de cada nova etapa a ser vencida.

Com esta planta, dramaturgicamente interajo trazendo os punhos cerrados sinalizando que, diante das tentativas deste sistema capitalista patriarcal de ‘cortar os [meus, os nossos] pulsos’, estes que congregam um lócus de contradição já que os pulsos, suscetíveis ao corte, representam uma vulnerabilidade devido ser a área em que passa a artéria radial, de localização superficial, importante artéria de conexão com o coração e de verificação da pulsação cardíaca, da pulsação de vida.

Com os ‘punhos cerrados’, também me remeto ao símbolo de resistência contra a violência num simbolismo de unidade da grande massa trabalhadora manifestando-se por seus direitos e eu, como mulher periférica trabalhadora da educação, da arte, da dança e da capoeira, não me isento de, também, associá-los às minhas perspectivas feministas que esta pesquisa traz, sendo o “punho cerrado” um símbolo de luta, mas também, metaforicamente, refere-se à guarda dos segredos de quando as divindades habitam o seu corpo-cavalo com intensa força, contando inclusive, no trabalho em questão com a voz marcante de uma mulher umbandista Bhetania Lemme¹¹⁴, a qual canta “quem vem lá? Quem vem lá? Com uma rosa na mão e um sorriso no olhar. Ela é Pombo Gira Menina que vem pra essas bandas para lhe ajudar” me impelindo a realizar malandramente diferentes giros.

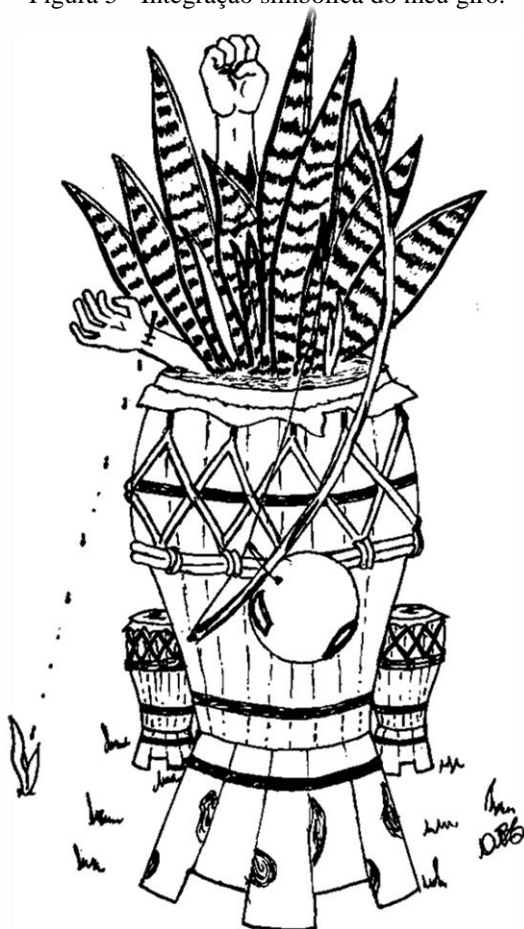
¹¹³ Chamo desta forma por, a este período, ainda não haver a construção em alvenaria que hoje cobre este espaço que aparece no vídeo, tendo assim, a sua estrutura atual totalmente modificada dando vez ao salão, “espaço cultural” onde desenvolvo minhas atividades artístico-sócio-culturais.

¹¹⁴ Ver o canal do Youtube Canto da Sereia, Ponto de Pomba Gira - 3 Pontos de Pomba Gira Menina, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX-iuH-wFR4>.

Diante disso, a planta Espada de São Jorge que habita minha casa, meu espaço cultural, meu jardim, trata-se de uma representatividade das nossas matas que escondem e guardam mistérios, saberes, onde se ancora a nossa ancestralidade afro-amazônida, a qual se sublinha por uma sonoplastia de berimbaus e atabaques e, pelo ponto “Deixa a gira girar” sob a voz dos ‘Os Tincões’ com a necessidade de reportar-me a um período que não vivi, mas, que demarca a visibilidade da cultura afro-brasileira por meio da música.

Estes elementos compuseram de forma simbolicamente integrada o desenho da Figura 5 que emana os diversos significados: o berimbau, em primeiro plano, como interconector com a vida, com a espiritualidade de meu ser; os três atabaques que remetem ao atabaque de corda utilizado na capoeira e, aos atabaques utilizados nos terreiros acompanhando os pontos cantados na umbanda e candomblé e, que me impelem a dançar, a girar – atabaques rum, pi e lê, cada um com uma voz, cada voz com uma função, cada função uma honraria e grande responsabilidade, apesar de, os atabaques em segundo plano corresponderem-se em tamanho, isto se faz diferente na realidade, pois os três tem tamanhos diferentes.

Figura 5 - Integração simbólica do meu giro.



Fonte: Elaboração própria (maio de 2023).

Outra simbologia trata do brotar de várias “Espadas de São Jorge” do centro do atabaque, como se este fosse um vaso de plantas, assim como o vaso presente no vídeo e, os vasos presentes no meu espaço-laje, um centro que evoca e germina forças, em que a verga e arame do berimbau armado se confundem em meio às folhagens, podendo também, cortar o que deve com o seu som pelo espaço tal qual o corte pelas “Espadas de São Jorge” das energias que não convém.

Continuando, destas plantas também, metaforicamente, floresce um “punho cerrado” de luta feminista, assim como também, floresce um “punho cortado” que, por mais que tentem cercar a força, a luta ou, a atuação de uma mulher, seu suor, sua dor, seu sangue irriga a terra e faz germinar outras “espadas” de luta no chão da Amazônia. E eis que, esta figura me remete à complexa simplicidade e intensidade simbólica deste primeiro trabalho em videodança apontando sobre um dos elementos da Dançadeira, ou seja, o **Giro!**

O **Giro**, movimento simbólico de transformação e de referência às entidades Pombo Gira, aparece marcadamente neste trabalho “DANÇA EIRA - Elementos da Reflexão [Giro]”, pois se reporta tanto mais à perspectiva da história de minha vida e espiritual cosmológica do que, propriamente a uma análise da realização do movimento em si voltado para a dança, mas, para reiterar, o corpo gira na capoeira, gira quando dança e, também ‘gira’ quando problematiza academicamente, pois, “o giro decolonial requer uma suspensão da lógica de reconhecimento e uma renúncia das instituições e práticas que mantêm a modernidade/colonialidade” (Costa, Torres e Grosfoguel, 2019, p. 49), sendo o ato de girar na dança, afastando-se dos padrões estéticos europeus de verticalidade, sublinhador da ligação corpo-terra e ancestralidade viva, no aqui e agora, a partir da continuidade tanto do movimento em si, quanto do movimento de atuação política em prol do giro ancestral de características afro-amazônidas.

Ao retornar ao trabalho sinalizado acima, aponto que a cor vermelha possui várias associações como ao amor, à paixão, ao prazer, à força, ao poder, mas, também, se associa ao sangue, à guerra, à violência, à dramaticidade, ao fogo, tendo o poder de transformação e, por assim dizer, associa-se tanto à vida, quanto, à morte.

Diante disso, a saia vermelha juntamente com veste superior na cor preta, que são cores predominantes para referenciar-se à entidade Pombo Gira, se fazem presente neste trabalho, sendo a saia um símbolo do feminino em nossa cultura, pois, conforme Mayra Silva e Olga Pépece (2022), desde os povos primitivos a saia demarcava a diferença de sexo e assinalava a função reprodutiva da mulher, construindo desta forma o papel social feminino e, havendo uma forte função associada à valores religiosos, além de, também, ser associada ao

aspecto de sedução, em especial às saias grandes. O vermelho de minha saia e o seu giro na minha gira, demarca a presença triplamente feminina neste trabalho: vermelho, saia, Eu/Pomba Gira no giro de memórias e nos giros de transformação (ver Imagem 23).

Imagem 23 - Eu/Pombo Gira nos giros de transformação.



Fonte: Imagens de *prints* do vídeo “DANÇAIEIRA – Elementos da Reflexão [Giro]” (2023).

Mediante o poder de transformação, o giro estabelece a conexão entre céu e terra, recarga e dissipação de energias para cumprir com a continuidade de ser e do ser causando uma relação equilíbrio – desequilíbrio, oferecendo o virtuosismo da ação de girar, ocorrendo que, na manifestação capoeira, o ‘giro de corpo’ está imerso na realização dos movimentos confundindo, muitas vezes, quem observa, ao mesmo tempo em que inebria, fascina.

Contudo, “a gira que gira em mim e o mundo a girar...” leva-me a sublinhar que os giros em escrita-pesquisa, tanto no cotidiano quanto no mundo simbólico na manifestação da roda de capoeira, onde se convergem os vários giros de corpos, pensamentos e posicionamentos, contribuem para a continuidade de meu (s) giro (s) nos caminhos por onde passar.

3.1.4 - O Foco

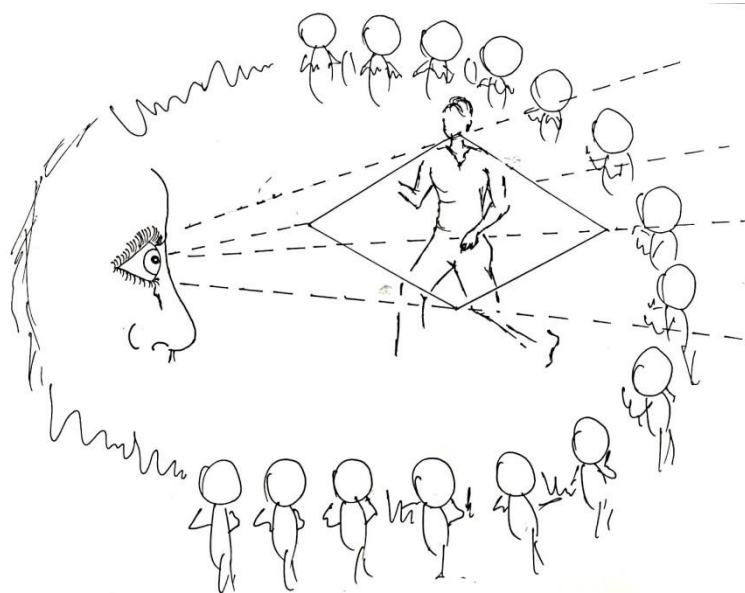
Não raras vezes escuta-se dizer que é preciso ter foco na vida. Compreendo que, precisamos estabelecer as metas para então, desenvolver as estratégias para o alcance de sua concretização e, para isso, é preciso ‘ter foco’, focar nas estratégias. Porém, ao longo das experiências no curso das trajetórias NOS-NÓS, embora focar designe convergência da atenção voltada para algo, não necessariamente, imprime uma exclusão de diversas outras ações, ou estratégias para se atentar ao estabelecido como **Foco**. Eis aí, a perspectiva da malandragem.

Saindo desta perspectiva mais ampla, o **Foco** se relaciona diretamente a uma concepção mais física, concreta, ou seja, se relaciona aos estudos voltados para o corpo, ao campo da visão e, diante disso, “coaduna-se ao ato de ver por meio do vigor presente no corpo inteiro”, ou seja, “esta atenção relaciona-se, tanto ao que está ao alcance do campo da visão, quanto ao que está ao alcance do campo da percepção” (Silva, 2012, p. 82).

Na capoeira, o **Foco** não se restringe a um único ponto no espaço, sendo assim, “multifocal não direcionado”, ou seja, concordando aqui com Silva (2008c), que trata da focalização como a ocorrência da visão central e periférica de forma simultânea no jogo da capoeira, percebo que, quanto mais a pessoa estiver mergulhada, comprometida e atenta durante a realização dos seus movimentos na capoeira, seja em um momento de treino, estando a pessoa sozinha, seja em um jogo-treino ou, jogo na roda de capoeira, este **Foco** se torna cada vez mais não direcionado, desprendido, solto, ou seja, multifocal, pois demonstra uma prontidão, atenção ao que está imediatamente ocorrendo no tempo-espaço.

Ao estar diante de alguém na roda de capoeira ou situação de treino, precisa-se observar de forma atenta à visão losangular de enquadramento da/do camarada de jogo, pois, esta visão refere-se à identificação do tronco e das pernas para que, então, se consiga desenvolver os movimentos espiralados, contando também, com a visão periférica que reconhece o acontecimento do entorno à movimentação corporal depreendida (ver Figura 6).

Figura 6 - Foco direto: visão losangular e visão periférica em roda.



Fonte: Elaboração própria (2023).

Ou seja, o foco direto não necessariamente foca no olhar da outra pessoa, embora, haja momentos em que passe por ele, porém, não se fixa, e assim, para compreender tal foco, observa-se que ele abarca um campo de visão losangular para justamente conseguir perceber a eminente movimentação da/do camarada com quem se movimenta e estabelece o jogo corporal e, nessa troca, a visão periférica se estabelece, ou deve estabelecer-se, alcançando de forma menos evidente, o que ocorre no entorno.

Ao ultrapassar esta perspectiva de visão (direta losangular e periférica), sublinho que há “um corpo atento ao seu redor, numa espécie de enxergar e apreender por todos os poros” (Silva, 2012, p. 84) e, observando este fato, há uma necessidade da despretensão do olhar, observando-se que há a relação entre **Foco** enquanto direcionamento do olhar e, assim, do conseqüente movimento da cabeça e, também, **Foco** enquanto direção do corpo, sendo estas formas de atenção ao trabalho com o corpo em dança.

Acredito que a fluidez que envolve o “**Foco** multifocal não direcionado” estabelece uma relação íntima com a negação em meio ao espaço circular da roda, visto que, a roda de capoeira, símbolo de unidade e partilha, um espaço sagrado, congrega um ritual onde cada pessoa tem uma função específica, seja a de cantadora (o), de instrumentista, de coro ou jogadora (o) em algum momento, variando ou transitando entre essas funções conforme a necessidade de cada pessoa ou, do momento, sublinhado pela habilidade em assumir, ou não, tal função conduzindo à despretensão do **Foco**, alimentando o potencial multifocal da pessoa.

Com relação ao espaço circular, a autor Silva (2008a) expõe que o círculo representa a primeira referência de espaço para a pessoa praticante da capoeira e que, a partir deste espaço há o desdobramento para o espaço esférico o qual compreende a movimentação espiralada dos capoeiras envolvendo as suas respectivas cinesferas¹¹⁵ e, concordando com Silva (2012)¹¹⁶, por ser um espaço circular e esférico, o **Foco** se torna dinâmico devido a sua constante mudança em direções e níveis. Diante disso compreendo que, na capoeira, essa dinamicidade acaba subvertendo o **Foco**, pois, à medida que ele se torna ‘corpo inteiro’, anunciando uma intencionalidade ‘surpresa’ por meio por meio das mãos, pés e cabeça na relação dois-a-dois no jogo da capoeira, ele ultrapassa o campo associado à visão e acaba mergulhando na perspectiva filosófica da malandragem a partir do “foco multifocal”.

Assim, o com “o que” se foca já não se trata mais da visão, mas sim, um balanço de corpo, investidas com cabeçadas, com rasteiras e/ou, pontapés (uso da cabeça, mãos e pés) e,

¹¹⁵ A cinesfera trata-se do alcance do movimento corporal e divide-se em cinesfera pequena – alcance próximo; cinesfera média – alcance mediano e, cinesfera grande – alcance distante. Ver Fernandes (2006, p. 185 - 186)

¹¹⁶ Reiterando o que apontei em dissertação de mestrado sobre a dinamicidade do foco em 2012.

o “para onde” se foca, se torna alvo desta intencionalidade diversa manifestada por diferentes partes do corpo, onde o olhar do praticante da capoeira já não assume tal função e nem deve merecer tal confiança, pois, a este tempo já esta imerso no jogo da malandragem.

Contudo, a dinamicidade do **Foco** estabelece relação direta com o desafio de manter o corpo em movimentação cinesférica constante dentro do espaço circular e, essa capacidade se caracteriza com o aspecto dançante, intrigando à primeira vista, se o que está a ocorrer se trata de dança ou, se trata de jogo e, mediante à esta ambivalência que torna a malandragem destes conceitos interpenetrantes.

3.1.5 - O Agachar/Cocorinha (relação do Quadril)

Na manifestação capoeira, observo que a realização do jogo dentro da “roda” se realiza pelos constantes agachamentos associados aos movimentos circulares das pernas soltas, giros de corpo, esquivas e, movimentos de defesas associados a gestos com os braços e mãos e, ao agachar na capoeira, nos abrigamos no espaço-tempo proporcionado pelo movimento corporal da outra pessoa, seja em jogo na roda ou, da troca corporal durante o treino, assumindo-se essa posição de proteção do corpo, sendo um movimento naturalmente defensivo, porém, ao assumi-lo, em todos esses momentos, realiza-se também, um movimento comumente conhecido na capoeira, capoeiragem (seja angola ou regional), como **Cocorinha**, ou posição de “cócoras”.

Ao **Agachar**, ou realizar a posição de “cócoras” ou **Cocorinha**, nós acionamos o quadril, alongando os tendões do calcâneo, buscando-se relaxar o peso do corpo no sentido ao chão, mãos protegendo o rosto e, com as plantas dos pés enraizadas no solo, embora, muitas pessoas, por uma questão anatômica, não consigam encostar os calcanhares no chão. Lima (2007, p. 89-90. Grifo meu) aponta uma classificação onde “cocorinha – s.f. “Esquiva” de capoeira na qual o praticante se abaixa de frente para o adversário, com os braços protegendo o rosto, não sendo admitido que nenhuma das mãos vá ao chão”, porém, verificando materiais sobre a movimentação na capoeira, observo que esta se mostra recorrente nas propostas pedagógicas e artísticas, visto que se configura como um movimento de simples execução por compor uma das primeiras reações em forma de movimento quando a pessoa, especialmente a pessoa sem experiência com a capoeira, faz-se impelida a defender-se de um possível ataque.

Com relação ao uso das mãos, faz-se possível perceber que, tanto imersa nas experiências desta manifestação quanto, observando obras de diferentes autores, a ocorrência deste movimento se faz com ou sem o uso de uma das mãos no chão, sendo que, quando

ocorre, em alguns casos, há a alteração de nomenclatura do movimento, como por exemplo, no livreto ‘Capoeira Regional com Mestre Osvaldo de Souza’ (s/d), este mestre apresenta vinte e cinco lições em que a **Cocorinha** aparece em várias delas a partir da segunda lição, visto que a primeira refere-se à realização da **Ginga**, a qual ele chama de ‘gingado’, denominação à qual sempre friso em aulas, aulões e palestras, ser uma palavra adjetiva, pois gingado diz-se da característica daquele (a) que ginga, que balança.

Neste livreto, este movimento aparece em várias ilustrações apresentando sempre uma mão de apoio ao chão sob as denominações de ‘cocorinha’ e de ‘queda de cocorinha’, assim como Capoeira (1992) também apresenta ilustrações da ‘cocorinha’ quando apresenta as ‘oito sequências de Mestre Bimba’ no tópico intitulado ‘Jogando Capoeira’ após discorrer sobre o seu programa de treinamento.

Em se tratando de categoria, este movimento se enquadra enquanto um movimento defensivo, um tipo de ‘esquiva’ tradicional da capoeira regional, utilizado para desviar, fugir da ação de ataque de alguém, se caracterizando pela fuga do raio de ação do ‘oponente’ por abaixar o corpo, sem, no entanto, curvar o tronco (característica das **Esquivas**) sendo assim “[...] a primeira esquiva sistematizada da capoeira e foi desenvolvida por Mestre Bimba entre as décadas de 1920 e 1930. A cocorinha é portanto a esquiva tradicional da Capoeira Regional” (Sobrinho, 2020, p. 140).

Ao agacharmos, nos posicionando na **Cocorinha**, abaixamos o centro de gravidade do corpo e aproximamos o **Quadril**, região que guarda os órgãos reprodutivos do ser humano, do chão, da terra e, assim, nos aproximamos de nossa ancestralidade pois, era aproximando-se da terra, agachando e colocando um ouvido no chão que nossos antepassados ouviam os sons propagados pela terra e, assim, se comunicavam, identificando inclusive, por meio da vibração a aproximação de invasores no seu território conseguindo, então, antever o que poderia acontecer, além de que, nela plantavam e retiravam o seu alimento, assim como também, enterravam seus entes queridos, entendendo-a como terra sagrada, preciosa, que abraça e impulsiona o ser para a vida e para a morte.

Já no trato com o trabalho corporal em dança contemporânea, o meu amigo pesquisador e artista Lindemberg dos Santos (2021c, p. 53) ao tratar do ‘corpo aberto’ “a perceber as manifestações exteriores por meio de estímulos e abarcando todas as suas concepções culturais” com o capítulo ‘Corpos *E* Corpos’ nos “apresenta o processo de desenvolvimento do condicionamento das movimentações básicas da capoeira regional no corpo-bailarino” (*Idem.* p. 53) apontando dentre os sete movimentos, os quais identifica como

movimentos básicos da capoeira regional, o movimento da **Cocorinha**, sendo este o segundo movimento a ser apresentado.

As imagens de execução do movimento, a este momento, realizado pelo contramestre Canela, Ivenir Pereira da Silva, atualmente mestre de capoeira, também um mano que conheço de longas datas, atuante com a sua atual academia de artes marciais no estado de Manaus, pontuam etapas de desenvolvimento deste movimento com uma das mãos no chão e a outra à frente do rosto. Já no trabalho de Lima (2008), que utiliza a ‘Capoeira, a via do como’ com a aplicação da capoeira angola ao treinamento do ator utilizando músicas (as quais denomino de cantigas sob a ótica da cultura popular) e movimentações em que a **Cocorinha** aparece sob uma ilustração¹¹⁷ em que as mãos estão espalmadas à altura do queixo.

Com isso, observo mediante as pontuações destes autores quanto à minha imersão nas experiências no âmbito da capoeiragem que, essas características técnicas, de assinalar ou não a mão no chão, acaba por sublinhar a estética referente ao tipo de capoeira: se capoeira angola, a **Cocorinha** preconiza os braços em defesa à frente do rosto, havendo a colocação de uma das mãos no chão quando da transição para um próximo movimento e; se regional, um braço assume-se enquanto apoio no chão e, o outro se coloca na defesa a frente do rosto.

Para além destas especificidades técnicas, ao abaixar o **Quadril** assumindo a posição de “cócoras”, se potencializa a realização de outros movimentos, após a pessoa condicionar-se em sua realização, conseguindo passar por ela, entendendo-a como um movimento de passagem para o reequilíbrio e recarga de energias com o seu ser, retornando assim, à posição fetal e a terra, aproximando-se de sua conexão ancestral enquanto semente fechada que germina e cresce sob a energia do tempo-espaço.

Na Imagem 24, uma imagem de *print* do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira”, realizado em 2021, oriundo do primeiro projeto para o qual consegui contemplação enquanto artista independente pelo Edital de Dança da Secretaria de Cultura - Secult/Pará, por meio da Lei Aldir Blanc, pude divulgar alguns elementos da Dançadeira a partir dos processos vivenciados, sendo possível observar o **Agachar/Cocorinha** enquanto movimento simbólico assinalando a recarga de energia bastante presente durante o espetáculo-solo (ver na página seguinte):

¹¹⁷ Ver página 66, no livro Capoeira Angola como treinamento para o Ator, 2008.

Imagem 24 - O agachar-cocorinha-feto para a erupção espiralada de energia.



Fonte: Imagem de *print* do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

Ao **Agachar**, concentra-se em energia que, conseqüentemente, desperta e expande o corpo feminino dançante pelo ambiente, por meio de movimentos espiralados devido à **Cocorinha** sublinhar-se enquanto ‘mola propulsora’ articulando o movimento do quadril com os movimentos das pernas. Neste sentido a tensão que o **Quadril** causa no sentido rumo ao chão, ao recolher-se entre as pernas, com os pés enraizados no chão, estabelece uma troca cíclica em que o chão impulsiona este corpo lançando-o para o sentido oposto, ou seja, para cima e, a repetição deste movimento leva a pessoa a ser impulsionada em várias direções a partir da propulsão das pernas.

Na Figura 7, na página seguinte, assinalo uma movimentação espiralada (número 1) decorrente da ‘mola propulsora’ (número 2) que se recolhe e expande realizando as voltas no espaço, observando-se a trajetória das setas orientando o desenvolvimento da ‘mola’ em trajetória circular no espaço total, também circular (número 3). A presença da ‘espiral’ (número 2) exposta em forma de ‘EMES’ contínuos (letra ‘M’ em seqüência) ilustra o movimento de ‘mola’ realizado pelo quadril/pernas no espaço circular (número 3) em diferentes amplitudes fazendo com que o corpo movimente-se de forma espiralada.

Figura 7- A mola da espiralidade no espaço circular.



Fonte: Elaboração própria (2023)

Portanto, a **Cocorinha** trata-se de um movimento, exercício de defesa-recolhimento, em que gera uma força-potência criadora com consequentes ações de defesa ou ataque, de avanço ou recuo diante de um jogo de capoeira ou, com estas intensões na Dançadeira, ratificando um momento de ‘recarregar-se’, energizando-se com a ancestralidade sociocultural de nossos antepassados e com o nosso período fetal, para ‘re-erguer-se’ imprevisivelmente no espaço circundante.

3.1.6 - Os Apoios (Cabeça, Pés e Mãos)

*Vieram três pra bater no negro
 Vieram três pra bater no negro
 Trouxeram faca, porrete e facão
 Trouxeram faca, porrete e facão
 Você não sabe o que pode fazer o negro, não
 Você não sabe o que pode fazer o negro
 Troca as mãos pelo pés
 Os pés pelas mãos*

*Troca as mãos pelo pés
 Os pés pelas mãos*

Troca as mãos pelo pés

Os pés pelas mãos

*Troca as mãos pelo pés
Os pés pelas mãos*

*Tapa na cara, rasteira no chão
Tapa na cara, rasteira no chão
Você não sabe o que pode fazer o negro
Você não sabe o que pode fazer o negro
Troca as mãos pelo pés
Os pés pelas mãos*

*Troca as mãos pelo pés
Os pés pelas mãos [...] (Tonho Matéria)¹¹⁸*

Ao retomar sobre o chão na capoeira “como lugar do movimento em potencial, pois nunca se sabe como o sujeito que está próximo ao chão subirá ou como e para onde ele se deslocará [...]” (Silva, 2012, p 78 - 79), já que ao **Agachar** e/ou, “girar” o corpo num “rolê” invertendo a posição da cabeça, o chão “subsidiaria as diferentes formas de deslocamentos do peso, conferindo a realização do contato com o mesmo por meio dos ‘apoios com o uso dos pés, das mãos e da cabeça’” (Silva, 2012, p. 79. Grifo meu).

Estas três partes do corpo as quais chamo de “pontos de apoio” intermediam o contato da pessoa imersa na manifestação da capoeira com o chão e, sendo assim, faz-se importante ressaltar que, na capoeira “encostar as nádegas no chão é entendido como um momento de demérito, de vergonha momentânea que agride a moral e o brio do capoeirista” (Silva, 2012, p. 81) podendo ocorrer por diferentes razões, sendo em geral, falta de experiência ou técnica, perda do controle emocional em que, ao atacar com força bruta a pessoa ‘camarada’ de jogo, acaba por colocar-se em situação vulnerável, caindo por aplicar movimento no vazio ou, devido às artimanhas de jogo, ser surpreendido pela destreza da movimentação do corpo da outra pessoa, sendo esta, uma situação de embaraço que se desdobra em outros momentos possíveis o retorno a esta memória e, desemboca o embate de uma possível revanche, estabelecendo um fluxo lúdico ao jogo na roda, quando não envolve atitudes de violência.

Mas, embora o contato das nádegas/bumbum com o chão seja algo eminentemente possível, faz parte da tradição no decorrer dos tempos, passando pelos fundamentos dos movimentos, a busca por evitar que este contato ocorra e, assim, não se suja a roupa, a calça e nem a ‘honra’ e se mantém a continuidade do fluxo dos movimentos e da espiralidade no espaço circular.

¹¹⁸ Ver “Pot-Pourri: Vieram Três Pra Bater No Negro / Mil Novecentos e Sessenta e Três / Capoeira o Lelê”, 16-07-2020. Disponível em: https://youtu.be/P-Vk4t7xMW8?si=W9MwhMDOB_wGqFxl.

Nesse sentido, vale ressaltar sobre a construção da tradição das rodas em Salvador após as missas nas igrejas católicas aos dias de domingo quando os antigos capoeiras (e se fala no masculino mesmo por ressaltar a presença de homens que, com o acontecimento destas rodas foi-se sedimentando o uso do termo ‘mestre’) buscavam usar a sua melhor roupa e calçado para ir à missa, como sinal de respeito e elegância, levando, conseqüentemente, estes atributos para o âmbito da roda de capoeira como diz a cantiga:

*Ele usava uma calça rasgada
hoje usa um terno de linho
chapéu de Panamá importado
sapato de couro, bico cor de vinho.
(Mestre Moraes)¹¹⁹*

Diante desta conhecida cantiga observo que, a partir da malandragem dos homens pobres da periferia praticantes de capoeira, estes buscaram estratégias para afirmarem espaços simbólicos voltados à manifestação da capoeira e, assim apropriaram-se de símbolos que lhes aproximavam do contexto de valor da elite social e, com isso, deixar de usar uma *calça* “rasgada” (símbolo de pobreza, descaso, sem valor) para usar um “terno de linho” que se trata de “um símbolo de elegância e sofisticação desde a antiguidade”¹²⁰, trazendo a simbologia da elegância e riqueza associada às classes elitizadas e, por ser um tecido leve possibilitava (possibilita) a transpiração do suor mediante a realização dos movimentos da capoeira.

Ou seja, absorver este símbolo valorado na alta sociedade possibilitava com que a manifestação da capoeira pudesse ser observada como prática respeitável e, por ser na cor branca, conseqüentemente, exigia grande habilidade da pessoa para que, ao realizar os movimentos não se sujasse. Assim como o uso do “chapéu Panamá”¹²¹, o qual sublinha um alto custo e uma finesse em contradição ao poder aquisitivo dos praticantes da capoeira, além

¹¹⁹ Mestre Moraes, de nome Pedro Moraes Trindade, foi aluno dos ilustres irmãos Mestre João Grande e João Pequeno, discípulos de Mestre Pastinha. Assim, tornou-se um grande difusor da capoeira Angola a partir da escola de Pastinha e por volta dos anos de 1980 fundou o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP. Ver cantiga “Pot-Pourri: Vieram Três Pra Bater No Negro/ Mil Novecentos e Sessenta e Três/ Capoeira Lelê”, disponível em: https://youtu.be/P-Vk4t7xMW8?si=W9MwhMDOB_wGqFxl.

¹²⁰ “O linho é uma fibra natural feita a partir da planta do linho, que é cultivada em muitas partes do mundo. É um tecido leve e respirável, que se adapta a diferentes temperaturas e é perfeito para climas quentes. É por isso que os ternos de linho são tão populares em países tropicais, como o Brasil”. Ver em “Como escolher o melhor terno de linho para o seu estilo e ocasião”, em 09/03/2023. Disponível em: <https://www.lojasoulone.com.br/blog/como-escolher-o-melhor-terno-de-linho-para-o-seu-estilo-e-ocasiao/>.

¹²¹ O chapéu “Panamá” como é conhecido no Brasil trata-se de um chapéu artesanal produzido com palha tradicional do Equador onde o identificam como ‘el fino’ e como ‘sombbrero del paja toquilla’, sendo que “o chapéu ganhou o nome “Panamá” no início do século XX, quando os franceses e americanos, que participaram das obras de construção do Canal (do Panamá), começaram a imitar os trabalhadores locais, usando os chapéus para se protegerem do calor e da umidade. Ao retornarem a seus países, eram perguntados de onde vinham aqueles chapéus e respondiam: do Panamá!”. Ver em “ABA – Chapéu Panamá 100% Original (Loja Virtual)”. Acesso em 28-08-2023. Disponível em: <https://www.chapeupanama.com.br/historia/>

de que, usar um “chapéu Panamá” relaciona-se diretamente à grande habilidade em saber se movimentar alternando os **Apoios** sem deixá-lo cair ou machucá-lo, sublinhando leveza, graça e garbo.

O “chapéu Panamá” trata-se de um símbolo que se associa a uma identidade social e, conforme Caroline Couto (2018, p. 194) em sua pesquisa sobre o uso deste símbolo ‘carioca’: “os significados do uso são mais complexos, por vezes contraditórios” (p. 194) e, assim, observa-se mais uma vez a contradição dentre várias existentes em meio à capoeira, já que, “o porte do chapéu traz uma ambiguidade ao propor um deslizar entre o marginal e sofisticado. Pois, além de símbolo do submundo, o chapéu é associado à figura dos coronéis e/ou de homens refinados” (*Idem.* p. 194), ou seja, a figura masculina marginal, ladina, imoral, noturna e, a figura de respeito, requinte e de alto padrão social.

De acordo com essa autora o “chapéu Panamá” também se relaciona às entidades espirituais malandras nos rituais de umbanda, destacando-se o seu ‘Zé Pelintra’, entidade tão evidenciada nos riscados da mana Edilene Rosa que, me remete a este imaginário quando do movimento na ‘roda de capoeira’ impelindo-me a lançar-me na busca do molejo do corpo, malícia e malandragem. Couto (2018, p. 194), importantemente enfatiza que:

O chapéu estilo panamá, junto com o *terno de linho* S-120, ao que tudo indica, podem ter sido escolhidos pelas figuras marginais de outrora, justamente para se promover dentro da sociedade e até mesmo como uma forma de adentrar nos espaços ditos de alta cultura, onde só a entrada era condicionada às normas do bem-vestir (Grifo meu).

Neste contexto de caminhos contraditórios com construções de imaginários entre pessoas pobres trabalhadoras da periferia e, pessoas da alta classe social e; entre a boemia, noturna e malandra e, a vida refinada, diurna, política e formal, também há o “sapato de couro, bico cor de vinho’ como símbolo de elegância e requinte que necessitava de substancial poder aquisitivo, compreendendo assim, seu significado de representação coletiva da mesma forma que o “chapéu Panamá” assume, ou seja:

Em geral, no que diz respeito às funções, temos duas: a prática, que consiste na serventia convencionada de um objeto; e a social, que costuma envolver uma demanda coletiva, ligada a uma comunicação social (de forma consciente ou inconsciente) de identidade, de afirmação de si e/ou de pertencimento a um grupo [...] (Couto, 2018, p. 196).

Neste contexto, tanto o “terno de linho”, “chapéu Panamá importado”, “sapato de couro, bico cor de vinho” desempenham uma função estrategicamente simbólica de negacear

ou, driblar as situações de preconceitos e discriminações decorrentes da estrutura racista e, assim “o malandro, [...] tentaria driblar a discriminação social e racial com elegância e inteligência” (*Idem.* p. 195), e nestes termos, tal malandro, seja nas rodas de samba, no carnaval, na zona urbana ou rural, seja também, na capoeira, driblava com o seu ‘jogo de cintura’ fatidicamente a partir da alternância do uso da **Cabeça, Pés e Mãos**: sem sujar a roupa, sem arranhar o “sapato de couro, bico cor de vinho” utilizado para disfarçar o sangue alheio em decorrência da entrada de algum movimento mais contundente.

A espiralidade de encadeamento dos movimentos realizados seguindo a utilização e alternância dos **Apoios** com o chão possibilita uma variedade de movimentos característicos da capoeira que evidenciam uma complexidade corporal que sempre aciona a capacidade de equilíbrio do corpo. Mediante a isso, os **Apoios** podem ser realizados tanto em alternância de uma mão para a outra, como é o caso do “aú”, movimento pedagogicamente conhecido como ‘estrelinha’ sendo básico para o jogo da capoeira, em que a pessoa projeta o seu corpo lateralmente apoiando suas mãos, uma por vez, no chão, invertendo o corpo elevando as pernas completando o giro, podendo ser iniciado tanto em pé quanto agachado.

O movimento “equilíbrio”, ou “parada de mão”, ao qual muitas pessoas denominam de ‘bananeira’, se realiza invertendo-se o corpo de cabeça para baixo com o apoio de uma ou, das duas mãos no chão, em que se busca manter o corpo nesta posição parada (sem o contato da cabeça no chão) e, deslocando com as mãos (“troca os pés pelas mãos”). Havendo também o que identifico como “bananeira” o qual se ‘planta’ a cabeça como apoio no chão contando também, com o apoio das mãos, criando uma linha triangular envolvendo os pontos de apoio das mãos e cabeça posicionando as pernas de diferentes formas para explorar o equilíbrio.

Outro movimento bastante característico da manifestação capoeira trata-se da “queda de rins” em que a pessoa vai ao chão apoiando o corpo lateralmente sob um de seus braços com a mão na direção de seus rins e cotovelo apoiado nas costelas, contando com a outra mão de apoio a frente do rosto e, encostando a cabeça no chão, usando os três apoios ao mesmo tempo, colocando as pernas para o ar em diferentes posições.

Na pesquisa em dança contemporânea de Santos (2021c, p. 61) este aponta que tal movimento aciona “em especial, a força e equilíbrio” e, propõe uma ressignificação do movimento em que utiliza uma maior área de contato com o chão: “apoios dos dois braços, cabeça e o músculo deltoide (ombro)” (*Idem.* p. 117), porém, na práxis Dançeira a proposta da movimentação parte da relação necessária e efetiva dos movimentos que são fundamentos característicos da manifestação capoeira, sem necessariamente, recair numa repetição

puramente técnica, pois, faz-se preciso buscar por sua conexão simbólica relacionando intimamente com o chão resguardando o contato com a **Cabeça, Pés e Mãos**.

Portanto, como na Dançadeira o chão corresponde a um lugar de “criação instigante e com grande demanda de energia para mim” (Silva, 2012, p. 81) por demarcar essa busca de destreza na realização dos movimentos em alternância dos **Apoios** assinalando controle, resistência, equilíbrio, agilidade, flexibilidade e astúcia sem entregar-se ao chão como local de descanso ou relaxamento, acaba por sublinhar o desafio de fluir em “troca[r] as mãos pelos pés, os pés pelas mãos” intercalados com o uso da cabeça no chão, invertendo o corpo colocando-o de pernas para o ar.

3.1.7 - A Esquiva

Outro termo que traz a “malandragem do jogo” de conceitos trata-se da **Esquiva**, pois, congrega tanto a perspectiva da execução de um importante movimento na prática da capoeira quanto, uma compreensão simbólico-filosófica diante da vida. Assim, mergulhada nas experiências que proporcionam uma desenvoltura ao corpo para a realização de suas ‘esquivas’, nutridas desde as experiências de infância mediante as técnicas de Martha Graham situadas especialmente no tronco, com suas contrações, torções e contorções, faz-se relevante considerar a **Esquiva** enquanto elemento pertencente à Dançadeira.

Na capoeira, tal elemento trata-se da ação direta de escapar, fugir, desviar do movimento realizado pela/o camarada/o, e assim, a sua realização gera movimentos complementares numa contínua relação de ação e reação, em geral, entre as duas pessoas envolvidas no jogo corporal concordando então, com Lima (2008), que considera a esquiva enquanto um movimento decorrente da ação de desviar o corpo de algo ou alguém.

Diante da análise da execução do movimento, pontuo que, assim como Sobrinho (2020) aponta, há uma variedade de tipos de esquivas como a de frente, a de lado e a esquiva diagonal, as quais são consequentes das três posições básicas: frontal, lateral e diagonal, junto às quais pontuo, também, a esquiva para trás (extensão do tronco para trás), a qual exige maior perspicácia para a sua realização diante da/o camarada/o devido expor o corpo deixando-o em vulnerabilidade.

Um fato importante que observo trata-se de que esse movimento se caracteriza pelas diferentes posições focalizadas no tronco, o qual para ocorrer precisa ter a sua base (pernas) no chão para, então, curvar-se sem desequilibrar-se e, ao observar que a realização das esquivas vai ocorrendo de maneira espontânea e criativa conferindo ao corpo um

desprendimento, uma soltura, um balanço que congrega o corpo inteiro, expressando a sua memória corporal na Dançadeira já que esta memória:

[...] diz respeito ao desencadeamento do balanço de corpo referente à gíngua e à imprevisibilidade de atuação do tronco com movimentos *explosivos e sustentados* por meio de contrações, torções e contorções numa espécie de anúncio do movimento da esquiva na Capoeira (Silva, 2012, p. 91. Grifo meu).

Diante disso, pontuo que a **Esquiva** apresenta-se inerente à **Gíngua**, pois, decorrente da movimentação, do balanço de corpo, ela se estabelece dando molejo ao corpo, com tronco flexível diante às ações impostas a ele e, corroborando com esta afirmação, Santos (2021, p. 62. Grifo do autor), ao trabalhar com este movimento em processos sinestésicos voltados para a dança contemporânea coloca que “a Esquiva pode ser executada de várias formas, como se fosse um ‘pêndulo’, mas criando diversidades de mobilidades do tronco” e, somando-se a isso, sublinho que essa diversidade, equipara-se simbolicamente, à possibilidade da pessoa conseguir livrar-se diante situações constrangedoras, ou delicadas, conforme sua experiência de vida e, de sua expertise em saber lidar com situações adversas.

Ou seja, a imersão na prática da capoeira desenvolve o “jogo de cintura” tanto pelo viés do movimento em si enquanto técnica corporal, quanto pelo viés simbólico, filosófico, e nesse interím, temos a **Gíngua**, a **Esquiva**, a **Cocorinha**, entre outros movimentos que, mobilizam formas de lidar com a vida, pois, a:

Capoeira torna-se a atribuidora dos valores ao sujeito a ela comprometido. Portanto, a apreensão adquirida por meio da técnica corporal repercute na “técnica social”, quer dizer, em uma técnica referida à maneira de o sujeito se relacionar com os demais, com os preceitos práticos e conceituais que os unem e de se conduzir em meio aos grupos sociais que frequenta, avançando, esquivando ou recuando frente às diversas situações (Silva, 2012, p. 90).

Portanto, posso enfatizar que a **Esquiva** se estabelece como um movimento corporal intermediário entre a **Gíngua** e a realização de outro movimento específico da capoeira, em que o tronco se inclina em diferentes direções para chegar à execução de outro movimento específico, como por exemplo, a “rasteira”, a execução de giros com pernadas e, entre outros. Sendo um elemento que abre a possibilidade ao corpo se expressar e buscar se autossuperar na dinâmica criativa que garanta uma dança imprevisível, de movimentação desconcertante, que sinalize o ‘jogo de corpo’ a partir do ‘jogo de cintura’ que evidencia.

3.2 – O poder em minhas mãos: Saia amarrada, pé no chão e o meu Berimbau

*Tem tanta gente
Que critica a minha vida
Sou mulher, sou perseguida
mesmo antes de nascer.*

*E todo dia,
É batalha, é labuta,
pois querem que fiquemos muda.
mesmo com medo de morrer.*

*E a cada passo,
vamos lutar por respeito!
A mulher tem o direito
de ser o que querer ser.*

*A voz não cala!
O trabalho não descansa!
E sigo com esperança
tocando meu berimbau.*

*Só a mulher
carrega por toda vida
a dor de ser parida
e luta para viver.*

Iê, viva meu Deus!

Côro

Iê, viva à mulher!

Côro

Iê, viva à todos nós!

Côro

Iê, viva à capoeira!

Côro!

Ladainha Recado de Mulher (2020)¹²²

Neste momento trago reflexões sobre o poder que o instrumento berimbau representa na tradição da capoeira como espaço de manutenção do poder e hierarquia patriarcal que invisibiliza a mulher e, também, enquanto técnica, estética de apropriação deste espaço, um espaço político presente na Dançaeira, um espaço que se fez possível no decorrer dos anos, das experiências, das entregas cotidianas.

A possibilidade de mergulhar cotidianamente na relação do toque e canto para conectar-me comigo e com outras manas veladas no decorrer da história, compondo com naturalidade o espaço-casa¹²³ em que habito como mostra a imagem seguinte em que estou sob o céu azul, energias do universo numa manhã de sol, estando próxima às minhas plantas e sentindo a brisa, assim como também, em outros espaços, aos quais, a minha presença se faz pertencente e cotidiana (ver Imagem 25 na página seguinte).

¹²² Composição compartilhada em 26 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbZBhTDouTU>. Também pode ser usada a estrofe final “iê, viva à Dançaeira” quando das apresentações em dança.

¹²³ Chamo de espaço-casa por ser o espaço que, com a concessão de minha mãe e meu pai, construí para realizar minhas práticas relacionadas especialmente à dança e à capoeira, devido à dificuldade de conseguir um espaço reservado para as investidas artísticas, porém, como as condições financeiras não são suficientes para arcar com a construção de um espaço e de uma casa para minha moradia, acabei por morar, ali mesmo, no compartimento reservado aos fundos. A este período já havia sido construída uma laje exposta ao tempo, ao vento, às minhas investidas.

Imagem 25- Cantando e tocando o berimbau. Um ato cotidiano de (re) encontro comigo mesma, com outras manas e com minha ancestralidade.



Fonte: Arquivo da autora.

Para iniciar os primórdios dessa relação corpo-berimbau preciso apresentar este instrumento remetendo-me simploriamente à letra composta pelo grupo baiano de nome Olodum: “Oh berimbau/ pedaço de arame, pedaço de pau/ juntou com a cabaça virou berimbau/ berimbau sim/ berimbau não/ berimbaberimba/ berimbau sim/ berimbau sim/ berimbau naum/ berimbaberimba berimbau”¹²⁴ que, entre o ‘sim’ e o ‘não’ de minhas atitudes foi se consolidando cada vez mais familiar no decorrer do tempo.

O berimbau é um importante instrumento fortemente simbólico na manifestação capoeira. Ele organiza, ordena e reordena a realização da roda de capoeira, na qual ocorre a consagração das aprendizagens entre os participantes e, diante disso, quem está por trás desse instrumento, com a sua posse, necessariamente, alcançou este posto (ou, ao menos deve ter alcançado) com respeitabilidade e competência em manuseá-lo.

O autor Capoeira (1992) apresenta o seu fascínio por este instrumento apontando como o primeiro entre os ‘fundamentos da malícia’ na capoeira, sendo que cada toque corresponde a um tipo de jogo e, o diálogo entre os jogadores ocorre de diferentes formas tal qual ocorre na vida cotidiana e que, as diferenças sonoras entre os berimbaus gunga, médio e

¹²⁴ Letra da música composta por Olodum disponível em <https://www.letras.mus.br/olodum/345441/> e, música disponível no endereço do YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=jqkpCY3MQuU&list=RDjqkpCY3MQuU&start_radio=1 .

viola, a base do toque, as variações de toque em cima da base do toque, a atmosfera melódica do som do caxixi e, a associação da técnica entre o encostar e retirar a ‘boca da cabaça’ da barriga ou abdômen, configuram a rica complexidade técnica e percussiva deste instrumento.

Embora seja comum se escutar “Como é gostoso tocar berimbau, a cabaça, o arame, o pedaço de pau. O que é um berimbau? A cabaça, o arame e um pedaço de pau” como versa a composição de Olodum, parecendo-nos um instrumento muito simples, porém, o contato constante com os elementos que o compõem e as particularidades com o trato de cada detalhe nos aponta as suas minúcias e nos faz criar uma intimidade que gera atitude, entrosamento e preferências técnicas e estéticas para o ecoar do som.

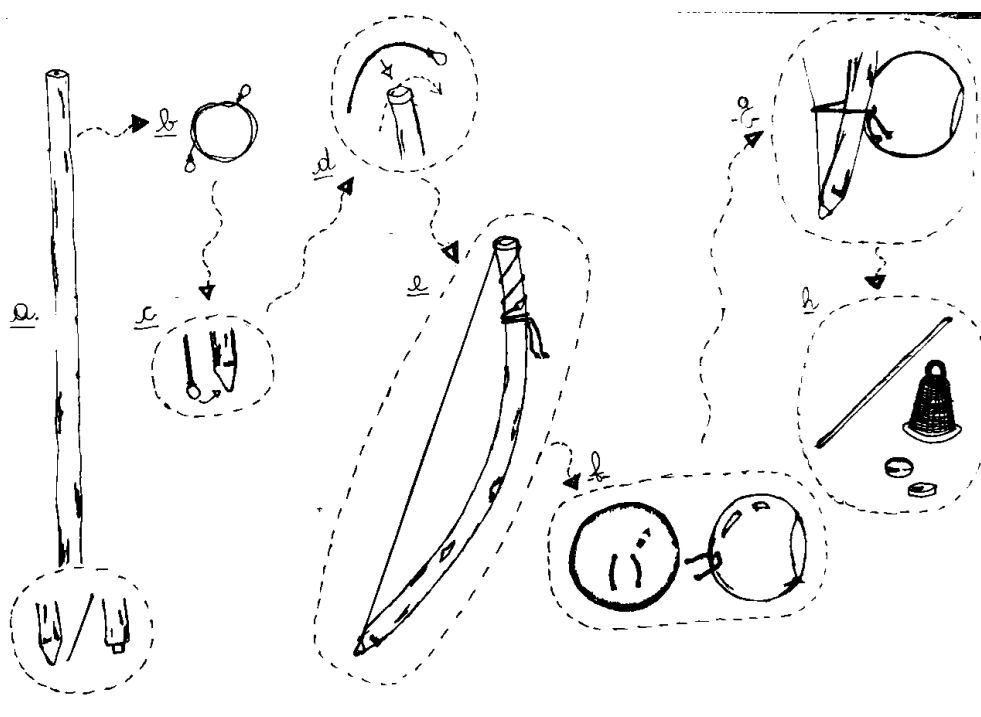
Eis então, o desenho da Figura 8, na página seguinte, que aponta de forma detalhada e ordenada a composição do berimbau: letra a) a “verga” (pedaço de madeira resistente e flexível de tamanho variado, culturalmente com a medida de sete palmos de sua dona/o, o que o aproxima da altura da pessoa, ou passando, o seu tamanho, sendo que a haste superior é mais fina do que a haste inferior onde se localiza o “birro”, podendo este ser em formato ‘ponta de lança’¹²⁵ e, em formato com afinamento cilíndrico – como se observa no destaque); letra b) o “aramé” (em geral de pneu de carro e, agora também, usa-se de pneu de motocicleta) com suas pontas trabalhadas numa amarração em formato de “argola”; letra c) o encaixe da argola no “birro” inferior, flexionando-se a verga e esticando-se o arame; letra d) passando-o por cima do “disco de couro” que protege a verga, enlaçando-o e amarrando-o na haste superior da verga; letra e) após essa amarração a verga está ‘armada’ em forma de arco; letra f) a cabaça (aberta em seu ‘bico’, oposto ao pendúnculo, com as sementes retiradas, boca e interior lixados e, com dois orifícios por onde passa o “rami” – cordão vegetal de alta resistência – e ser amarrado para encaixar-se na haste inferior da verga armada com o arame); letra g) com a cabaça anexada à verga, ajusta-se a sua altura com, mais ou menos, a distância de um palmo aberto em relação à haste inferior.

E, finalmente, apanha-se os elementos que independem da armação do berimbau (cabaça, arame, pedaço de pau), porém, sem eles não há como extrair o som do instrumento, são eles: letra h) a “pedra” (dita de rio ou, a que opto usualmente, de seixo) ou “dobrão” (disco de metal, geralmente latão ou cobre), juntamente com a “baqueta” (também chamada de varinha, ou vareta, trata-se de um pedaço fino de pau polido e resistente para bater, fazer vibrar o arame armado na verga com a cabaça, ajudando a ressoar as principais notas do

¹²⁵ Nos últimos anos tenho preferido e adotado este formato por duas situações, primeiro: por ser mais fácil o encaixe e ajuste de qualquer argola e, por aproximar arco musical à sua função como arma de luta, proporcionando a relação de contradição entre algo poético, encantador, nostálgico e frágil e, algo ofensivo, combativo, perigoso.

instrumento ao seu toque acima do rami em diálogo com as formas de encostar a pedra/dobrão no arame) e, o “caxixi” (que se trata de uma cestinha trançada com cipó numa base retirada da abertura da cabaça, sendo que, atualmente tem-se usado caxixis feitos de fios sintéticos devido à falta do cipó titica¹²⁶).

Figura 8 - Reconhecendo as minúcias que compõem o instrumento berimbau.



Fonte: Elaboração própria (2023).

Ao reconhecer as minúcias que compõem um berimbau para além de ‘uma cabaça, um arame, um pedaço de pau’ como cantado nas rodas de capoeira, torna-se possível identificar uma consistência na relação corpo e berimbau, uma propriedade, um aguçar da intimidade.

Neste momento faço um adendo, as sementes da cabaça utilizada para compor um bom berimbau são espalhadas pelo mundo, faço tal afirmação devido ao hábito de artesãos/os (aqueles que trabalham reconhecidamente com a confecção de instrumentos) e fazedoras/es (pessoas como eu que, fazem os ajustes, reformam e/ou produzem os seus próprios instrumentos – berimbau, caxixi, baqueta) guardarem sementes para darem para alguém plantar ou, lançá-las em algum lugar, terreno, em que possam germinar para dar frutos (a cabaça é o próprio fruto!). Assim, as suas sementes não servem para fazer o chiado que se

¹²⁶ O cipó titica (*Heteropsis flexuosa* (Kunth) G. S. Bunting), tradicionalmente utilizado na confecção de caxixis para a capoeira, é uma raiz muito utilizada na confecção de adornos, cestaria, objetos de decoração e móveis sendo o estado do Amapá o seu maior exportador. Ver em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1133005/inventario-de-cipo-titica-heteropsis-flexuosa-kunth-g-s-bunting-para-subsidiar-o-manejo-da-especie>.

ressoa do caxixi, pois este, acolhe outras sementes (“Lágrimas de Santa Maria”, “Tento” são as que uso) comumente encontradas em diferentes terrenos dessa Amazônia de lócus em Icoaraci.

O chocalhar das sementes do caxixi, produzindo o som chiado evoca os seres da floresta, em energias positivas, e nos conecta às nossas raízes indígenas deste território visto ser “o uso do caxixi vinculado ao berimbau, uma prática prioritariamente brasileira” como afirma Josivaldo Pires de Oliveira (2019, p. 29) já que dentro da documentação levantada compreendendo o período de 1870 a 1940, não há nenhuma referência africana ao uso deste instrumento, assim, o caxixi e as suas sementes se tornam a nossa conexão com a Amazônia.

O contato com o detalhamento do instrumento berimbau, com cada particularidade que o constitui, vai construindo uma propriedade, intimidade e solução de problemas que se apresentam pelo caminho para que a voz do berimbau não seja abafada e, conseqüentemente, para que minha voz não se cale. É um contato minucioso que exige paciência, tranquilidade e persistência para a técnica ir se fazendo corpo, no meu corpo.

Voltando às origens deste instrumento, o berimbau trata-se de um instrumento monocórdio que foi encontrado pelo continente africano, por todo o país da Angola sob diferentes formas e, também, pela América por conta do tráfico negreiro, recebendo assim, vários nomes sendo conhecido no Brasil como urucungo e berimbau de barriga conforme Oliveira (2019). Alguns destes nomes designando tal instrumento são: “rucungo” ou “violam” na região do Império Lunda, havendo a discussão de “berimbau” como corruptela de “marimbau” sendo que este, referente à Marimba, “tem origem na língua ambundo e, era tocada com duas varinhas e o berimbau com uma varinha” (Oliveira, 2019, p. 27).

Outros nomes, conforme este mesmo autor explica, são: “uricungo”, “bucumbumba”, “gobo”, “hungo”, “rucumbo” e “mbulumbumba” (sendo este último o ancestral do que hoje denominamos berimbau encontrado entre os povos Nhaneca e Humbe) que são nomes que se demarcam no território angolano especialmente entre os povos bantos; também há o termo “boumba” encontrado entre os Cunhama de Humpata; o “belumbumba” no território do Planalto Huila; o termo “ombulumbumbo” e, o mais diferente “kindende”, havendo, curiosamente, o “kambulumbumba” que se trata de “um arco musical que é tocado por mais de uma pessoa ao mesmo tempo” (Oliveira, 2019, p.39). Apenas uma mulher Nhaneca foi registrada com precisão, dentre os materiais que o autor consultou, tocando o berimbau de boca (‘arco de fricção’)¹²⁷

¹²⁷ Ver imagem da página 69 do livro *O Urucungo de Cassange: um ensaio sobre o arco musical no espaço Atlântico (Angola e Brasil)*; 1ª ed. Itabuna: Mondrongo, 2019.

Ao observar rapidamente a trajetória transatlântica desse instrumento, sabendo que ele esteve fortemente associado aos territórios do continente africano e fazendo-se presente nas manifestações e festejos brasileiros embalando os movimentos dançantes de negros e negras como apontou Oliveira (2019). Saber que uma mulher africana fora registrada tocando tal instrumento me impele a considerar que muitas outras mulheres, nossas ancestrais negras, tanto no continente africano quanto no território brasileiro devem ter entoado sons melodiosos e enigmáticos deste instrumento entoando lamentos, cantos de liberdade, denúncias, entre outros, sendo que, pela estrutura social racista como herança do processo de escravidão que associa à figura masculina que tangencia a patriarcalidade europeia imposta, acaba por abafar a discussão desta possibilidade: a mulher negra enquanto tocadora de berimbau.

Suponho que, se a presença do negro e o som do urucungo ou berimbau incomodava a sociedade elitizada por lhes sublinhar um atraso cultural, a presença da mulher negra, tocadora, cantadora, entoadora de sua voz contando as dores e os horrores dos diversos preconceitos, com o seu movimento revolucionário nestas atitudes e com o movimento de seu corpo enfrentando o racismo e o machismo preponderantes, deva ter sido algo mergulhado no seio da invisibilidade no decorrer dos tempos.

Diante disso, “a capoeira como lugar simbólico de consagração do arco musical africano nas terras de além-mar” (Oliveira, 2019, p. 43) me possibilitou construir o alicerce para a desconstrução deste espaço com a minha presença, pois, as mulheres especialmente as mulheres negras, sempre embalaram, cantaram e ensinaram os seus saberes àqueles ao seu redor e, assim, acredito que, dentro da lógica cotidiana da oralidade e do laço afetivo e de proximidade da mulher negra para com os seus, provavelmente, ancestralmente, outras mulheres cantaram e tocaram o seu berimbau.

Ao seguir esta perspectiva, aponto minha participação no evento “2º Flor da Mata”¹²⁸, organizado pela monitora Michelle de Cássia Prestes (à época com corda verde e branco, agora professora, corda verde e amarelo) da Associação Cultural Desportiva de Capoeira Abolição – ACDC, em 22 e 23 de maio de 2021, em Icoaraci. Momento em que propus o diálogo entre voz e berimbau a partir de minhas trajetórias tecidas para construir esse caminho da relação corpo e berimbau com as mulheres presentes, como pode ser visto na colagem das imagens na página seguinte (Imagem 26):

¹²⁸ Evento com o intuito de compartilhar com as capoeiristas o processo de fabricação do berimbau. Ver no link do Instagram em: <https://www.instagram.com/p/CNAu3W1F-Xy/?igshid=MTc4MmM1Yml2Ng==> .

Imagem 26 - Diálogo: Voz e Berimbau' partilhando saberes e exaltando nossa ancestralidade feminina.



Fonte: Arquivo pessoal e do evento (2021).

Para que eu pudesse chegar até este momento, tive que viver muitas angústias, dificuldades, exercitar intensamente em um mês os exercícios e toques, analisando cada etapa a ser compartilhada, vivendo tristezas regadas de choro, de cansaço, de raiva em ter aceitado o convite, de martirizar-me por ser-me tão trabalhoso realizar com êxito alguns toques bem complexos e, por ponderar se eu conseguiria contribuir para a caminhada dessas mulheres de forma efetiva com a aprendizagem e motivação para tocar este instrumento, enfim, era a minha autocobrança sempre presente.

Porém, diante deste momento em forma de palestra, apresentei os diversos nomes deste instrumento referente ao seu contexto africano e ao contexto europeu, sendo conhecido no Brasil como “berimbau” ou “berimbau”, sendo este uma corruptela francesa de “berimbele”, palavra associada ao ‘berimbau de boca’ (em forma de ferradura com a lingueta acionada com o dedo sendo a caixa de ressonância a boca) conforme Oliveira (2019), porém, pontuando a ancestralidade de mulheres tocadoras e cantadoras dançantes; em seguida, armamos nossos berimbaus, cada uma com a sua dificuldade, havendo a colaboração de todas entre si, num momento de comunhão, descobertas, risos, saberes e fazeres e, nos organizamos em roda. Dando continuidade, levei-as a brincar entre si, associando a agilidade, destreza, em

esquivar-se e atacar-se a partir da brincadeira do ‘pira-pegá’ (brincadeira importante para o desenvolvimento do autocontrole físico-psíquico).

Inicialmente foram gritos e mais gritos, risos, sustos. Chamei-as à concentração, à fluidez do corpo diante deste desafio: esquivar-se da pessoa pegadora, controlando sua respiração e seus movimentos, agir estrategicamente. Reduzi o espaço de realização e as trocas ocorreram de maneira mais fluida e controlada e, ao parar, a dinâmica do momento se deteve na observação da respiração, das batidas do coração e das sensações. A mediação foi realizada no sentido de compreender o que passava com aqueles corpos e todas as sensações ali sentidas por elas, foram reportadas e associadas aos momentos vividos ao tocar o berimbau por estas mulheres, assim, a busca pelo controle da respiração e atitudes, pela paciência, pela manutenção da tranquilidade de vencer o desafio de tocar e permanecer tocando foram pontuados no decorrer dos momentos seguintes nesta oficina.

Para trazer o contato com a natureza e mergulhar no clima da tocagem e cantoria, sem dizer do que se tratava, ao longo de nosso diálogo fui passando nos pulsos de cada mulher um pingo da fragrância de hortelã. Muitas foram as sensações narradas por elas, como de frio, gelado, de quente, de ácido aos olhos, cheiro forte, excitador e, tal fragrância foi por mim escolhida, justamente, para tentar relaxá-las diante das dinâmicas para a execução dos toques de capoeira.

E, assim, num clima mobilizador e descontraído, apresentei as notas com ilustrações/representações desenhadas no quadro branco exercitando cada nota e, seguindo para vários exercícios necessários para a execução dos toques de capoeira ali apresentados e tocados em conjunto (como Angola, São Bento Pequeno de Angola, São Bento Grande de Angola, São Bento Grande da Regional, Iúna, Cavalaria e, Santa Maria), obedecendo a pausas para alongar, relaxar e esparadrapar os dedos (passar esparadrapo em quem precisava) numa dinâmica de trocas de saberes, de técnica, de cuidado e autocuidado, de motivação coletiva, de sanar dúvidas e revelar curiosidades, de uma irmandade ancestral.

Não há como não lembrar deste momento de uma situação de fortalecimento feminino e de imersão em nossa ancestralidade afro-amazônida, pois, no dia anterior, estas mesmas mulheres entraram na mata, colheram as suas vergas e produziram com calma e atenção os seus respectivos berimbaus: nossos corpos, nossos berimbaus, nossas vozes. Eis que a práxis Dançadeira se revela a partir de minhas trajetórias compartilhadas e entrelaçadas ali, na vida e nas histórias de outras mulheres capoeiras, artistas, mães, residentes das periferias, que construíram um momento lindo de muitas trocas de saberes e fazeres como eu

havia proposto com o “Diálogo: voz e berimbau”¹²⁹, desconstruindo o que a sociedade como um todo e, como vários espaços da capoeiragem se comportam em relação à mulher, seu corpo e o berimbau.

E, nutrindo-me da energia ancestral que momentos como esses emanam e, nutrir-me da energia das mulheres que a literatura e os documentos não apresentam por não legitimarem a sua presença formativa em nossa sociedade, eu toco (nós tocamos), eu canto (nós cantamos) e, mais uma vez o NOS-NÓS a partir da epistemologia Dançadeira, eu danço com o meu berimbau num ato político, poético, técnico e estético que confronta a supremacia masculina a ele associada anunciando a minha voz sob a forma de um lamento enquanto possibilidade de reencanto, de reencontro com os saberes e fazeres que foram encobertos em nossa sociedade e desviados das trajetórias femininas:

*Meu grito é voz
Minha voz é canto
É acalanto,
É política, é valentia, é contestação.
E meu grito entoa
E minha voz ecoa
Invade os ouvidos, e mexe com umbigos
Da minha existência de pé nesse chão. Iêêê!!!¹³⁰*

De pé! Erguida. Uma voz invade o espaço. É uma voz de mulher. Nada é esperado. Porém, todas as pessoas presentes olham. A intenção é essa! Fazer-se ser escutada e fazer penetrar nos ouvidos das pessoas e causar os sucessivos e diferentes estranhamentos, pois, não é comum essa cena: uma mulher negra declamando versos e tocando um berimbau enquanto se desloca. Olhares extasiados, desconfiados ou supondo indiferença, cochichos, comentários e, minha voz “invade os ouvidos, e mexe com umbigos” visto que o umbigo é um chakra que nos conecta com o mundo e com as pessoas sendo um ponto sagrado por ficar na região onde há órgãos sensíveis e férteis para a geração da vida. É a conexão com a nossa mãe, com a nossa ancestralidade. Quando essa energia reverbera no embalo da voz feminina e da voz do instrumento berimbau, algo novo acontece.

¹²⁹ Ver alguns registros na postagem no Instagram sobre as experiências compartilhadas com as mulheres presentes na oficina ‘Diálogo: voz e berimbau’ em: <https://www.instagram.com/p/CPRsBRwNS1J/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>.

¹³⁰ Lamento escrito em 2021 e compõe o início do artigo “Iêêê!!! A Dançadeira e o poder da minha voz”, página 50. Disponível em. Atos de escritura 4 [recurso eletrônico] / Organização de Bene Martins e Ivone Xavier. – Belém: UFPA/PPGArtes, 2021. 1 recurso eletrônico. – (Experimentos na Pesquisa em Artes; 4).

Ao longo do aniquilamento da presença feminina na história, a minha existência de pé no “chão” da capoeira, da dança contemporânea em Dançaeira e da Amazônia enquanto mulher negra pesquisadora periférica, traz uma voz nutrida a partir dos anseios por uma realidade de perspectivas mais acolhedoras para NÓS. Mulher e verga envergada, flexível. Erguidas! Unindo suas vozes, contando histórias, espalhando saberes e sensibilizando para a escuta e para um novo olhar, outras novas perspectivas.

No campo das artes cênicas, Ciane Fernandes (2006, p. 38) aponta que Rudolf von Laban¹³¹ ao tratar da relação corporal-vocal nos faz compreender que a voz também é movimento e, “seja na fala, no canto ou na emissão de sons pré-verbais” se faz preciso ter consciência de nossa voz, “pois as qualidades expressivas desta, como a velocidade, os acentos e fraseados, comunicam muitos significados” (*Idem*, 2006, 38) e, pontuando as manifestações realizadas no âmbito da negritude, Santos (2021b) trata sobre o “sistema da transmissão oral” onde o som, seja o da voz ou, o de um instrumento, acontece a partir do encontro de dois elementos e, mais uma vez, reporto-me ao número três que me ronda visto que a voz, falada ou cantada, surge do encontro que pressiona o ar com as cordas vocais e, aqui, reitero sobre o encontro da baqueta com o arame da verga que reverbera pela cabaça e, ainda, diante do encontro de minha voz cantada e a voz de meu berimbau tocado sublinha-se uma representatividade feminina de força político-cultural diante da sociedade machista e patriarcal.

Assim, a expressão-vocal por meio do canto assume notoriedade associada tanto ao âmbito da capoeira quanto ao da Dançaeira sob os diferentes tipos de cantigas que sublinham as mais diversas mensagens amparadas ao som/toque específico do instrumento berimbau, o qual também ressoa a sua simbólica voz de ancestralidade e resistência.

Mas, para chegar neste patamar de ressoar vozes mútuas, a minha e a do meu berimbau, foi um processo bem difícil de múltiplas investidas na relação corpo-berimbau: tentar e não conseguir armá-lo, resistir diante de sua resistência potente e, “apanhar” da flexibilidade da verga; afinar e manusear com contínuos exercícios de fazer amortecer e doer as mãos, de abrir calos nos dedos, de arder, sangrar; de errar, desanimar, cansar, descansar, retomar e prosseguir alinhando a técnica do tocar para, então, partir para o desafio de novas

¹³¹ Ciane Fernando coloca no livro *Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartiniéff na formação e pesquisa em artes cênicas* que “A forma de dança-teatro alemã – *tanztheater* – foi inicialmente desenvolvida por Rudolf von Laban (Hungria 1879, Inglaterra 1958) nas primeiras décadas do século XX, tendo como principal objetivo o delineamento de uma linguagem apropriada ao movimento corporal, com aplicações teóricas, coreográficas, educativas e terapêuticas” (p. 27. Grifo da autora).

técnicas como manusear e dominar o berimbau associando-o ao movimento corporal, e assim, dançar.

Na práxis Dançadeira, não basta ouvir o berimbau e ser impelida a dançar a partir dos fundamentos e tradições da capoeira, faz-se necessário revelar o toque, a voz em forma de canto, fazer vibrar o corpo tal qual como ocorre com o instrumento em uso, e assim, emanar um poder feminino que destrói barreiras e constrói horizontes de pertencimento, numa ação artística política e pedagógica, pois, ao dançar com o instrumento, retirando-o do seu lugar de marcação de poder patriarcal, já que, na capoeira, comumente a sua imagem está relacionada à imagem do “mestre” (gênero masculino da superioridade e do ensinamento), eu denuncio a invisibilidade da presença das mulheres que o comandaram ao longo da história em diferentes espaços ensinando aos seus, e eu sei: elas cantam e encantam comigo!

Ao mesmo tempo, pautada em Freire (1982) ao tratar da educação como um ‘sonho possível’, posso afirmar que o meu envolvimento cotidiano com o instrumento, minhas imersões de manejo, cuidado, toque e canto ocupou os ‘espaços livres’ que se dissipam diante das mulheres devido aos limites historicamente impostos: Quem se dedica a nos ensinar? Quem se preocupa com nossas necessidades e saberes? Alguém ou quem quer nos escutar? O caminho quase sempre é solitário para uma mulher em meio à prática da capoeira onde, geralmente, se encontra uma maioria masculina e, quando, a maioria se faz feminina, em geral, o comando vêm de uma presença masculina. Assim foi para mim! Mas, fui mergulhando na prática, na relação corpo-berimbau, educando-me, descobrindo limites e apontando superações ensinando uma nova trajetória, um novo caminhar.

A cada nova oportunidade estava eu e meu berimbau: rumo a uma oficina Dançadeira - dança contemporânea com os elementos da capoeira (com vislumbres já para a tese de doutorado); rumo às aulas nas faculdades em que ministrava a capoeira como disciplina curricular; rumo às participações artísticas envolvendo dança, teatro e performance; rumo às participações junto à comunidade capoeira em eventos e ações afins e, assim, o berimbau tornou-se minha arma de luta ao combate ao racismo, machismo, sexismo, e de reivindicação estética, poética e política denunciando o poder patriarcal que envolve este instrumento e, anunciando o poder matriarcal, feminino, que emerge da história ancestral deste arco musical o êxtase cênico mediante o seu domínio (ver adiante a Imagem 27).

Imagem 27 - O corpo-berimbau: êxtase do seu domínio poético, político e estético de denúncia e anúncio do poder do berimbau.



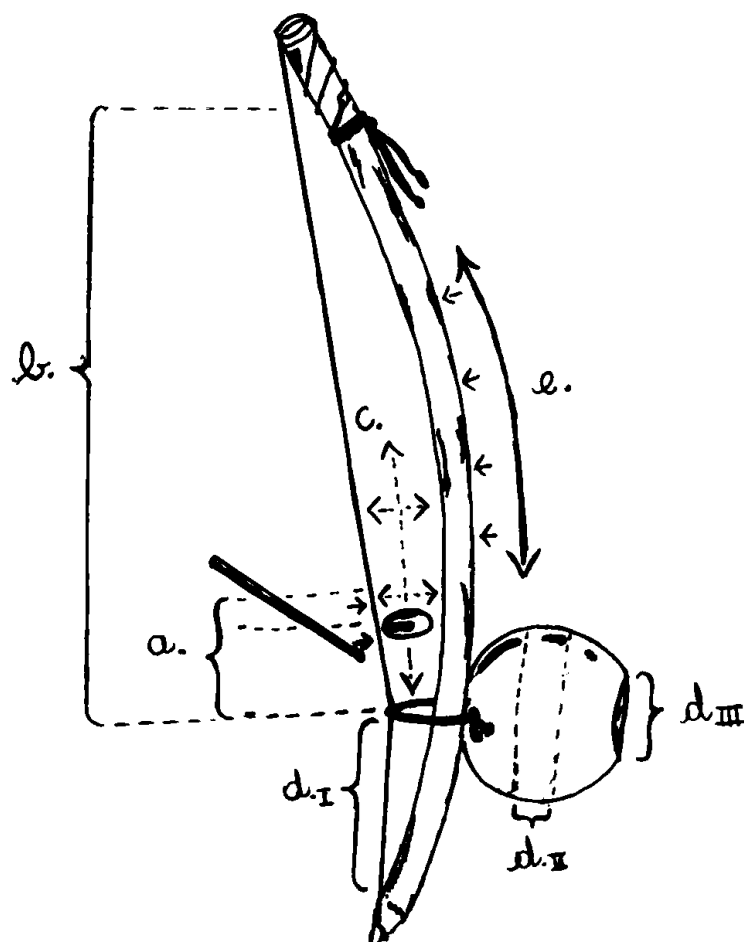
Fonte: Imagem de *print* do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021)

No percurso da construção desse caminho de entregas, mergulhos, frustrações e, em vários momentos de solidão, foram se delineando numa solitude criativa, nostálgica, em um ‘nunca estar só’ porque ‘sou várias de mim’: as ancestrais que tocaram, cantaram e dançaram ensinando aos seus com o berimbau em seu poder; as mulheres negras de minha herança materna que me habitam e me fortalecem e; a energia das “manas” que me inspiram e mobilizam a fazer minha voz ecoar.

Para a realização do ecoar de minha voz junto à voz do meu berimbau, estabeleci imersões profundas no (re) conhecimento das partes que o compõem (já citadas de forma bem didática anteriormente) e, na descoberta de suas várias áreas com o intuito de identificar as suas possibilidades sonoras, ou seja, as diferentes vozes que este único instrumento realiza e, deste modo, desconstruir as barreiras impostas e construir horizontes de pertencimento feminino.

Ao observar a Figura 9 na página seguinte, aponto as letras ‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘d_I’, ‘d_{II}’ e, letra ‘e’ para registrar as áreas que tanto pedagógica, quanto, artisticamente me utilizo para brincar com as possibilidades sonoras do berimbau e, associá-las à minha prática dançante. Todo esse processo de descoberta das possibilidades compõem a práxis Dançadeira.

Figura 9 - Descobrimo as possibilidades da(s) voz(es).



Fonte: Elaboração própria (abril de 2023).

O desenho autoral apresenta as áreas que ecoam diferentes sonoridades. A área ‘a’ assinalada pelo colchete demarca a zona de toque, dos toques de berimbaus realizados na capoeira, com o uso associado da baqueta, da pedra/dobrão e, da colocação e/ou retirada da ‘boca da cabaça’ na barriga, ou abdômen. Nesta área ‘a’ e toda a sua extensão para cima, acima do “rami”, que compreende a área ‘b’, reverbera em sons que saem pela ‘boca da cabaça’. A parte logo “acima da pedra” ou dobrão, compreende as seguintes notas: a nota “presa” (quando se aperta a pedra e toca-se com a baqueta acima da pedra/dobrão, com a ‘boca da cabaça’ fora da barriga) tirando um som agudo, limpo e intenso e; a nota “chiada” (quando se encosta sutilmente a pedra/dobrão no arame, sem apertá-lo ou prendê-lo, com a ‘boca da cabaça’ encostada na barriga ou abdômen), tirando uma nota chiada.

Abaixo da pedra/dobrão, há a nota “solta” (quando se toca com a baqueta na direção abaixo da pedra/dobrão, mas, sem encostar a pedra/dobrão no arame, com a ‘boca da cabaça’ fora da barriga ou abdômen e; há a nota “corte”, ou cortada, (quando logo após se realizar a

nota solta se coloca a pedra/dobrão apertando o arame, como se ‘cortasse’ a nota solta ao meio, realizando coordenadamente a retirada da ‘boca da cabaça’ da barriga ou abdômen na nota solta e, retornando à barriga ou abdômen na nota chiada). Já na área correspondente à letra ‘b’ toca-se com a baqueta, sem o uso da pedra/dobrão, ao longo de toda a extensão do arame procurando perceber suas variações e, podendo também, retirar e colocar a ‘boca da cabaça’ na barriga para proporcionar nuances entre o prolongamento ou encurtamento do ressoar da voz do instrumento.

A área da letra ‘c’ se realiza utilizando a baqueta tocando a verga e o arame sem haver a utilização da pedra/dobrão, alternando entre o agudo da verga e o grave do arame se este estiver “solto”, ou, o seu som agudo se o arame estiver “preso”. Já a área referente à letra ‘d_I’ trata-se de uma área comumente usada para fazer a marcação na execução de alguns toques de berimbau na capoeira, que se caracteriza por um som “preso abafado”, pois, ele não reverbera para a cabaça, mas, a sua utilização associada ao toque em outras áreas produz uma composição muito interessante e harmoniosa.

Com relação à letra ‘d_{II}’ refere-se a um som agudo com uma textura ‘oca’ variando conforme a densidade e espessura da cabaça, assim como a área ‘d_{III}’ em que, por meio de batidas com a baqueta, de um lado para o outro, dentro da ‘boca da cabaça’ da qual se extrai um som agudo de textura ‘oca’ e/ou, por meio de raspagem de forma circular ao redor da ‘boca da cabaça’ extraindo-se um som oco, ‘rouco’. Já a área referente à letra ‘e’, localizada sobre toda a extensão da verga acima da cabaça pode ser explorada tanto com batidas com a baqueta, reproduzindo um som agudo, também de textura oca da madeira, quanto pela raspagem com a baqueta, produzindo uma variedade nesse som com uma característica mais rouca.

Diante disso, como realizar essas observações se não se souber como segurar o berimbau? Segurar exige ‘segurança’, a segurança gerará a confortabilidade ao ato de segurar, de equilibrá-lo e, compreendendo este equilíbrio (aqui também sugiro exercícios de equilíbrio, tentando equilibrá-lo aproximando-o e afastando-o da barriga ou abdômen e, do corpo de diferentes formas) associado ao exercício de força (inclinando-o para as laterais e para frente, sem deixá-lo cair ou, despencar das mãos) como um passo importante para o domínio deste instrumento. E, para dominá-lo faz-se necessário compreender como segurá-lo.

Assim, com a mão direita (considerando que a pessoa seja destra e realize os toques com a mão direita, podendo ser também a pessoa canhota ou sinistra, utilizando assim, a mão direita para segurar o instrumento e a esquerda para tocá-lo) coloca-se o dedo mindinho por baixo do rami, entre a verga e o arame; os dedos anelar e indicador se coloca acima do rami

segurando a verga, sendo que, a parte pomposa da mão, na área do polegar, serve de apoio lateral para a verga e, os dedos indicador e polegar seguram a pedra/dobrão. Já a mão direita (podendo também ser a esquerda) segura com os dedos anelar e o dedo médio – ou ‘maior de todos’ – a alça do caxixi, tendo a sua cestinha na palma da mão, estando esta em formato de concha e, os dedos polegar e indicador seguram a baqueta, a qual repousa sob o dedo médio ou ‘maior de todos’. Independente se a pessoa for destra ou sinistra, prezo ser importante refinar o lado dominante, porém, sem deixar de exercitar o segurar e o tocar para os dois lados.

Ao dominar o posicionamento das mãos no ato de segurar o berimbau, caxixi, baqueta e pedra/dobrão com confortabilidade e maior segurança, inicia-se os exercícios de toques (exercícios estes, que tratam da separação didática do toque, ou seja, da organização das sequências melódicas das notas em pequenas sequências para, ao longo do tempo, ir juntando-as, construindo o toque) e, com a continuidade destes exercícios, conseguindo manter cada toque.

Mas, atrelado ao domínio de segurar e tocar o instrumento berimbau faz-se necessário apontar como proposição da Dançadeira, sob a forma de contestação ao patriarcado, o domínio dançante manipulando de diferentes formas este instrumento, subvertendo a sua condição imposta às rodas de capoeira enquanto arco musical que se posiciona verticalmente e se horizontaliza a frente de quem o rege para ditar o início ou interrupção do jogo na roda, ou seja, na Dançadeira o “berimbau-arma” arrisca-se diante de sua frágil estrutura, associando-se ao corpo enquanto sua extensão, ocupando o espaço, conduzindo e sendo conduzido direcionando os olhares para outras possibilidades: o símbolo ancestral em movimento decolonial. Assim, o berimbau, enquanto instrumento de luta, embala a dança e dança na Dançadeira estando presente em materialidade, voz e encanto (ver Imagem 28).

Imagem 28 - O berimbau dançante na Dançadeira.



Fonte: Imagem de *print* do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

Ao colocar o berimbau na cena, por si só, abarca uma força simbólica de resistência da negritude ancestral diante desta sociedade racista, machista e patriarcal, mas, ser mulher tocando e cantando com este instrumento e, ainda colocá-lo em movimento no espaço dimensiona a potência do canto, do toque, de nossa voz – a minha e a do meu berimbau – retratando a unidade corpo/instrumento defendida na Dançadeira, sendo presente em trabalhos como o “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” e, na apresentação artística “DANÇAEIRA: a dança do corpo feminino e o seu berimbau”¹³² sublinhando o poder do corpo feminino na Amazônia ao dominar o instrumento sagrado e ancestral, ocorrida no palco central do Hall do Centur durante a 1ª Festa Literária de Belém – FLIBE, no dia 18 de setembro de 2022 (ver Imagem29).

Imagem 29 - O poder do domínio do instrumento berimbau.



Fonte: Imagem de *print* da apresentação artística “DANÇAEIRA: a dança do corpo feminino e o seu berimbau” (Set/2022).

Outro momento marcante deste “instrumento-arma” deu-se durante minha participação no “FESTIVAL TORÓ: Amazônia e suas Potencialidades Sócio-Artísticos Culturais” ocorrido nos dias 30/03 a 01/04 de 2023, em que integrei a programação do ‘Grande Cortejo Cultural’, ocorrida no dia 30/04 na Escola Municipal Professor Alfredo Chaves, na qual já atuei com a Educação Física; onde frequentei para a prática da capoeira com o meu mestre

¹³² Apresentação em vídeo disponível em: <https://youtu.be/PPCn-JnOtX8?si=5cFDpvEypi2xHcMs> .

Mauro Celso Barbosa Passinho e colegas e; onde retornei quando atuei em evento da Secretaria Municipal de Educação em 2022, sendo assim, um espaço conhecido e de afeto para mim.

Neste evento fui convidada a assumir a responsabilidade simbólica de representar ‘a mestra de capoeira de Icoaraci’ com atuação performática ao lado de respeitadas mulheres protagonistas da cultura popular e, da pesquisa com a cultura e arte, diante da comunidade diversa ali presente como estudantes, professoras/es da escola, professoras/es pesquisadoras/es convidadas/os/es, artistas de diferentes lugares, pessoas da comunidade e equipe organizadora do evento, sendo-me a concretização de um desejo antigo. Contando ainda, com a companhia de meu filho, aos onze anos de idade, Adriel Vasconcelos, dando-me assistência na preparação, na apresentação, registrando o momento, contemplando o espaço, as vídeo-performances, a atmosfera amazônida ali presente no seio de nossa comunidade icoaraciense, sublinhando a interação energizante, de muito axé, ao tocar o berimbau durante a fala das mestras e, ao cantar-tocar-dançar interagindo com a comunidade e com as mestras, sendo eu uma delas (ver Imagem 30).

Imagem 30 - Meu corpo-berimbau-arma imerso no axé do território de Icoaraci.



Fonte: Adriel Vasconcelos (2023). Na foto da esquerda estou ao lado de Rita Temb , representante defensora das causas indígenas; Brenda Bola os, artista da cena que acompanhava o professor Leonardo Jose Sebiane, doutor em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (orientador de Sol Di Maria, idealizadora e organizadora geral do evento) que estão   minha esquerda e, ao   minha direita estão Laurene Ataíde, guardiã Pássaro Colibri, de Outeiro e, a professora Jandira Pimentel, sócia fundadora, vice-presidenta, diretora de elenco e produtora do Balé Folclórico da Amazônia. Na foto   direita, estou performando interagindo com a comunidade disposta como plateia, de onde meu filho realizava os registros.

Ao retornar a discussão sobre o domínio deste instrumento, observo que em geral, com rela o ao ensino-aprendizagem na manifesta o da capoeira, a busca pelas possibilidades sonoras das áreas apresentadas anteriormente e, o aprimoramento da coordena o motora fina (pois não esqueço em nenhum momento de meus estudos específicos da área da Educa o

Física em minhas trajetórias) somente ocorre após os exercícios e repetições minuciosas de toques específicos, ou seja, não se faz evidente uma preocupação com a ‘descoberta’ e exploração deste instrumento, assim como dos demais instrumentos utilizados.

Diante desta minha observação, em geral, proponho esta exploração e descobertas do instrumento berimbau e demais instrumentos, em minhas apresentações em dança e, em intervenções pedagógicas durante as aulas acadêmicas ou, com as crianças e/ou, durante as participações enquanto professora e arte educadora a convite das unidades de Educação Infantil da Secretaria Municipal de Educação - SEMEC¹³³, nas quais realizo a contação da história do livro infantil ‘Ayana – A Menina dos Pés de Anjo’¹³⁴ escrito por minhas companheiras capoeiristas Carla Baía e Carla Costa¹³⁵ em homenagem à artista Sílvia Leão (*in memoriam*)¹³⁶. A Imagem 31, na página seguinte, registra um desses momentos onde apresento de forma explorativa os instrumentos utilizados na capoeira, em especial o berimbau, na atividade realizada sob o tema ‘Direitos das Crianças a Educação e lazer’, em

¹³³ Em 2022, à convite da pela professora Erica Moreira Ferreira, companheira de trabalho na ESMAC, passei a compor a equipe que coordenava no Departamento de Educação Física – DEEF, o qual com a nova reestruturação, foi desfeito e eu, passei a integrar em 2023 a equipe da Coordenação de Educação Infantil - COEI, atuando na SEDE com tarefas administrativas de assessoramento técnico-pedagógico nas escolas e, intervindo com apresentações artístico-pedagógicas em formação de professoras/es e, no atendimento com as crianças de seis meses a cinco anos.

¹³⁴ O livro trata-se de um projeto selecionado pelo Edital de Juventude Ativa – Lei Aldir Blanc Pará 2020, “dedicado à Sílvia Leão, conhecida na capoeira como Pé de Anjo, que nos deixou muito cedo. Pé de Anjo sempre buscou igualdade para que a mulher tivesse o mesmo direito de participação que os homens nas rodas de capoeira. Com isso deixou o seu legado que já dura anos, fortalecendo ainda mais a nossa luta diária por mais mulheres na capoeira” (p. 03), com contação audiovisual disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CS0MI9IHkfe/?igshid=MDJmNzVkMjY=>.

¹³⁵ Carla Caroline da Silva Costa é Engenheira Agrônoma pela Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA); discente de Licenciatura em Ciências Biológicas no Instituto Federal do Pará (IFPA); capoeirista há sete anos, sendo aluna com terceira graduação (corda azul) pela Associação Abolição; integrante do Coletivo Angola FLO; autora do livro infantil “Ayana - a menina dos pés de anjo” e do vídeo “Uma coisa de valor: segredos de como escolher uma verga de berimbau” contemplado pelo Edital do SESC, além de ser uma das organizadoras da Oficina Flor na Mata. Carla Costa é uma parceira e colaboradora em várias ações que promovo com a cultura.

¹³⁶ Sílvia Leão foi uma multiartista que atuava com dança moderna, teatro e capoeira na cidade de Belém, falecida em novembro de 2004, a qual foi reconhecida como Mestre de Capoeira *In Memoriam* na ocasião da Roda de Conversa: I Colóquio Patrimônio, Gênero e Saberes Tradicionais promovido no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN junto ao Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira, na qual eu estava presente na mesa como representante feminina da capoeira do estado do Pará junto a outras camaradas contando com a ilustre presença de Mestre Janja, Janja Rosângela da Silva Elias, militante representante da capoeira angola, no dia 22 de novembro de 2016, a qual, junto aos demais presentes, reconheceu Sílvia Leão como Mestre *In Memoriam*, Mestre Pé de Anjo, pelo seu legado na capoeira, por sua ancestralidade, protagonizando a luta pelo espaço feminino na capoeira paraense, sendo uma liderança do grupo de capoeira Dandara Bambula fundado por Mestre Imar, e idealizadora do Movimento Capoeira Mulher - MCM, primeiro coletivo feminino no Brasil a realizar ações diversas de cunho social, político e cultural para além das ações da capoeira. Tamanho o seu protagonismo que Sílvia Leão foi homenageada com a Lei Municipal nº 8414, de 05 de maio de 2005, que institui o dia 13 de Maio como o Dia Municipal da Capoeira, “Lei Sílvia Leão”, sendo inserida no Sistema Leis Municipais em 11/05/2007, a qual é contestada pela comunidade capoeira a ser alterada para o dia 7 de setembro por ser o dia em que toda a comunidade capoeira se encontra, festeja, conflita e fortalece seus respectivos trabalhos e alianças na Praça da República.

que trabalhei o protagonismo feminino na capoeira na Escola Municipal de Educação Infantil Renata Sales, no distrito de Icoaraci:

Imagem 31- Contando e encantando com o berimbau aos “Pés de Anjo”.



Fonte: *Print* acervo da autora - imagem acima (2023); Professora Patrícia Antônia Sousa de Lima Cabral – imagens abaixo (2023).

Seguindo, aqui não me deterei aos exercícios que proponho nas aulas e oficinas para a realização e aperfeiçoamento da coordenação motora fina em prol da realização dos toques de berimbau, mas, aproximando-me do ‘método de ensino do berimbau’ proposto por Bola Sete (2005) considerarei, primeiramente, as adaptações que realizei das seguintes representações fonéticas:

- **Tchi** – som chiado; realizado com a pedra/dobrão encostando sutilmente o arame com a baqueta percutindo-o acima da pedra/dobrão, com a ‘boca da cabaça’ colada à barriga ou abdômen.

- **Dim** – som agudo; realizado com a pedra/dobrão encostando, prendendo o arame com a baqueta percutindo-o acima da pedra/dobrão, com a ‘boca da cabaça’ fora, afastada, da barriga ou abdômen.

- **Dom** – som solto; realizado com a pedra/dobrão solto do arame com a baqueta percutindo-o abaixo da linha da pedra/dobrão, com a ‘boca da cabaça’ fora, afastada, da barriga ou abdômen.

- **Corte** – som solto-presos ou ‘meio presos’; realizado com a pedra/dobrão solto do arame com a baqueta percutindo-o abaixo da linha da pedra/dobrão e com a ‘boca da cabaça’ fora da barriga ou abdômen, sendo que, em seguida, a pedra/dobrão prende o arame sutilmente, ao passo que, a baqueta percute acima da pedra/dobrão retornando com a ‘boca da cabaça’ colada à barriga ou abdômen, produzindo um som chiado curto, como se fossem as metades do som solto e do som chiado.

Estas representações fonéticas referem-se às sonoridades ou notas que constituem a variedade de toques de berimbaus pertencentes aos rituais da capoeira angola e regional, sendo que, não se pode esquecer-se da marcação, realizada no desenvolvimento de alguns toques, em que a baqueta toca na área abaixo do rami (área ‘d₁’ da Figura 9) ou, de um único chocalhar, de cima para baixo, do caxixi. Mediante essa exposição, apontarei alguns dos toques que me utilizo para mobilizar a minha dança e dançar a Dançadeira.

Diante do ensino-aprendizagem dos toques de berimbau e de suas simbologias, observo que o “Toque de Angola”, trata-se do toque mais básico composto de quatro sons, ‘quatro batidas’ como comumente falam na comunidade capoeira (a partir da percussão da baqueta) e, uma marcação (com a batida abaixo do rami, com a ‘boca da cabaça’ colada à barriga ou abdômen, ou o som do caxixi, de baixo para cima ou, ainda, a pausa, a espera do tempo musical com o silêncio). Trata-se de um toque melodioso que ritmiza o jogo de capoeira angola entre duas pessoas capoeiras, acompanhando a estrutura ritual cantada que obedece, em alguns casos, com a declamação chamado “lamento”¹³⁷, seguido do grito de “iê” e, em seguida a “ladainha”¹³⁸.

Após a ladainha, vêm a “louvação”¹³⁹ ou “saudação”, em que o ritual se expande congregando o coro das pessoas, criando uma harmonia de diferentes vozes gerando um axé, que vibra das vozes dos berimbaus (gunga, médio e viola), ao mesmo tempo em que contam com o acompanhamento dos demais instrumentos como agogô, reco-reco, atabaque e os dois pandeiros¹⁴⁰. A roda de capoeira vibra inteira, os corpos vibram, e possivelmente, aprendem e apreendem os ensinamentos e reverberam sua energia gerada em corpo atento e voz que ecoa.

¹³⁷ Poesia, em verso ou em prosa, declamada/falada, pela/o cantadora/o na roda de capoeira angola antes do grito de “iê”, o qual é o grito de abertura da roda.

¹³⁸ Ladainha tem característica dolente (ver sobre o significado da ladainha na página 66), como se fosse uma ‘reza’ que, ao se finalizar já inicia o momento da ‘louvação ou saudação’ e, após o “iê, viva meu Deus” é que o coro de pessoas entra acompanhando no “iê, viva [e todos/as repetem o que a/o cantadora/o canta], camará!”.

¹³⁹ Ao finalizar a ladainha a/o cantadora/o anuncia a “louvação” ou “saudação” com o “iê, viva meu Deus” e, é neste momento em que o coro de pessoas entra acompanhando no “iê, viva [e o coro repete o que a/o cantadora/o canta], camará!” seguindo este fluxo até iniciar os cantos “corridos”.

¹⁴⁰ Sobre o agogô ver Nota de Rodapé na página 163 e, sobre o atabaque ver Nota de Rodapé na página 145. Sobre os demais instrumentos da capoeira, temos: o reco-reco é um instrumento de origem africana composto de madeira, em geral a de bambú, em que os sulcos transversais são friccionados, raspados, por uma baqueta e; o

Desta forma, seguindo esse ritual, trago-o em minhas apresentações cantando composições autorais, que congregam as experiências galgadas em minha trajetória com a descoberta em como fazer o instrumento berimbau, como armar, como afinar, ajustar o seu som ao meu agrado, como realizar os toques e variações e, enfim, entoar minha voz junto à sua, como mostra a Imagem 32.

Imagem 32 - Duas vozes para um canto na Dançadeira.

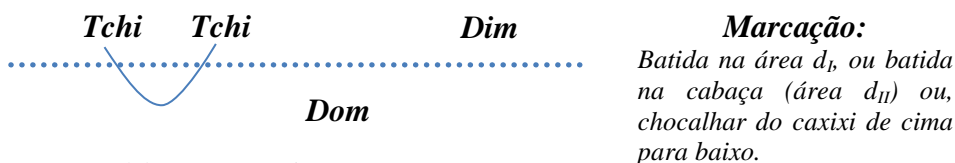


Fonte: Imagem de *print* do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

O chamado no berimbau, por repetições de notas soltas, graves, terminando na nota presa neste momento do espetáculo-solo, criam uma tensão que convergem para a escuta da letra da cantiga, sendo desenvolvido o “Toque de Angola” com algumas variações, porém, aqui descrevo a visualidade espacial deste toque que toca minh’alma, mobiliza meu ser e faz-me cantar junto à sua voz. Na descrição dos toques, a linha horizontal pontilhada azul faz referência à linha de direção da entrada e retirada da pedra/dobrão no arame e, a linha curva que conecta uma nota à outra, refere-se a quando as notas são realizadas consecutivamente, sem intervalo de tempo.

pandeiro é um dos instrumentos mais antigos na humanidade, tendo origem desde as civilizações passadas, antes de Cristo, de origem provavelmente árabe, o qual é composto por um aro de madeira, no qual constam fixadas as platinelas (pequenos ‘pares’ de pratos que se atritam em consonância ao toque na película esticada), com uma película de couro esticada e fixada ou por aro de metal e presilhas ou, artesanalmente, fixada por pinos de madeira.

Visualidade Espacial do Toque de Angola:



Fonte: Elaboração própria (2023).

Obedecendo ao ritual da manifestação da capoeira, ao momento da ladainha não há o jogo de capoeira, pois, trata-se de escutar e aprender com ‘os mais velhos’ que entoam o canto falando de seus antepassados, um momento de contemplação e aprendizagem diante do ritual e, após o canto de “salvação” ou “saudação”, em que entra o coro e inicia-se o canto dos “corridos” ‘de angola’ (observando-se que se precisa ter atenção à letra destes para identificar que há corridos que são da capoeira como um todo, seja angola ou regional e, existem corridos que identificam-se com uma relação direta, ou à capoeira angola, ou à capoeira regional), dando prosseguimento ao ritual em que também ‘corre’ o jogo da capoeira entre duas pessoas, dispostas após as extremidades da orquestra ou bateria, em sentidos opostos.

Ao tocar o “Toque de Angola” trago em mim a força de minhas ancestrais invisibilizadas enquanto tocadoras de berimbau no território africano e brasileiro, enquanto compositoras de suas cantigas que falam de suas histórias e seus saberes, representando aquelas que foram silenciadas pelo preconceito que condena qualquer forma de expressão feminina, que encarcera boca, corpo, vida com costura apertada usando as “linhas” do racismo, machismo, sexismo e patriarcado. E, “a relação do [da] capoeirista com o seu berimbau é de chamar a atenção de todo e qualquer observador tanto da roda quanto da figura do [a] tocador [a]” (Oliveira, 2019, p. 75), faz-se um ato necessário de representatividade. O toque: uma voz. O canto: outra voz. Duas vozes na abertura de um simbólico ritual referente à manifestação capoeira numa harmonia entre a melodia e a ladainha autoral:

Iê! (prolongado)
Olha aqui meu povo
Escute o que eu vou falar
Sou mulher ‘capoartista’
Tenho história pra contar.

A vida nos ensina
Todo dia é pr’aprender
Seja mulher ou menina
Temos que lutar para vencer
Desafios miudinhos
Outros gigantes demais

*E a cada passo nessa luta
Fique com o seu pé atrás.*

*Não venha desmerecer (2x)
A nenhuma mulher
Seu ventre foi o seu abrigo
Cheio de esperança e fé*

*Toda mulher é sofrida (2x)
Sabe e faz sorrir e chorar.
Não se iluda camarada
Cada um tem seu lugar
A mulher aprende muito
E também faz aprender
Ensinando todo dia
Que tudo tem um 'porquê'.
Camaradinha!
Iê! Viva meu Deus!
Iê! Viva meu Deus, camará!
Iê viva à mulher!
Iê! Viva à mulher, camará!
Iê! Quem ensinou!
Iê! Quem ensinou, camará!
Iê! A vida inteira!
Iê! A vida inteira, camará!¹⁴¹*

Na sequência do ritual da manifestação capoeira, o canto dá direcionamento para o jogo de corpo, troca de saberes corporais e, sobre o jogo Bola Sete (2005) expõe que ao fim da década de 1960, a capoeira angola na Bahia ocorria dentro de um misticismo em que “as tradições e preceitos eram fielmente seguidos” (p. 185) e alerta às/os capoeiras que pretendem aprender o que ele chama de “autêntica capoeira angola”: “pela ginga maliciosa, pela manha, pela calma, segurança e equilíbrio no ataque e na defesa e pelo conhecimento dos rituais e tradições da capoeira angola é que se conhece o verdadeiro capoeirista” (Bola Sete, 2005, p. 187).

Pensando deste modo, o ‘verdadeiro capoeirista’ trata-se daquela pessoa que se entrega com e por vontade, que se sente impelida a mergulhar na atmosfera de ritmos sonoros, com os quais os ritmos corporais se sintonizam, com maneirismos e gestualidades, realizando um diálogo com o seu corpo ao mesmo tempo em que estabelece o diálogo com a outra

¹⁴¹ Ladainha composta no processo criativo para o espetáculo-solo ‘Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira’, disponível no Canal do Youtube Andreza Barroso: <https://www.youtube.com/watch?v=fj3EZdrANKc&t=551s>

pessoa. Não há como descartar os aspectos dançantes deste contexto que mobiliza a minha Dançadeira.

Ao seguir para outro toque de berimbau que utilizo para mobilizar meu corpo e tecer minha dança, apresento o “Toque de São Bento Pequeno de Angola”, utilizado nas rodas de capoeira angola, sobre o qual Bola Sete (2005) aponta que, tanto este quanto o toque anterior apresentado, ao qual se refere de “angola (pequena)”:

[...] na verdade, são os mesmos toques, só que [...] omite-se a quinta batida da vaqueta [a qual chamo de *marcação*], que é substituída por uma pancada bem sutil no arame abaixo do barbante que liga a cabaça à verga, balançando simultaneamente o caxixi, que se encontra na mão do tocador do berimbau. São utilizados para o acompanhamento dos cânticos, das ladainhas ou dos corridos, quando os dois capoeiristas vão jogar lentamente [...] (p. 64-65).

Diante deste exposto, este autor ratifica o pensamento que construí a respeito destes dois toques de berimbaus e, nos dá indícios de que a movimentação corporal para o jogo desencadeia-se numa cadência de “jogo amistoso e muito técnico”, sendo este “Toque de São Bento Pequeno” “também chamado de ‘angola invertida’” (Lima, 2007, p. 180. Grifo do autor), contribuindo para a minha compreensão de que este toque, geralmente utilizado ao mesmo tempo de execução do “Toque de Angola” criando uma harmonia que envolve o corpo para uma intensificação da constância de perguntas e respostas entre as pessoas do jogo.

Este toque aponta para mim, um estágio intermediário do processo ritual do decurso da roda de capoeira angola para um processo rítmico mais acelerado em sintonia com a execução de movimentos mais amplos e furtivos, ou seja, uma realização iniciando mais lenta e ampla recolhendo-se abruptamente ou, uma realização mais rápida e curta alongando-se, ampliando-se lentamente, criando uma fluência dinâmica dos movimentos entre os corpos.

Para este toque, descrevo a seguinte visualidade para o seu ensino-aprendizagem como forma de apropriação do toque como parte integrante no universo da práxis Dançadeira:

Visualidade Espacial do Toque de São Bento Pequeno de Angola:



Fonte: Elaboração própria (2023).

Observando que, a orquestra de berimbaus se compõe pelo gunga, médio e viola, onde cada um tem a sua função, saliento sobre a condução da orquestra onde, o berimbau gunga

marca com o “Toque de Angola” e, o berimbau médio assume o “Toque de São Bento Pequeno”, enquanto o viola faz repiques sobre a base do primeiro toque causando uma harmonia musical, num diálogo de notas que me inspira a mergulhar num contínuo reconectar-me.

Outro fator interessante trata-se de o “Toque de São Bento Pequeno” ser um toque intermediário para a aceleração do ritmo da roda e, quando a orquestra se alinha neste toque, com diferentes variações, em perfeita sintonia, observa-se que, com relação ao jogo, este assume a característica da vadiação: corpos se desafiando e desafiando-se entre si, onde as surpresas criam novas possibilidades com graça, leveza e esperteza.

Dado o sinal de partida, possivelmente o ritmo encadeado pelos instrumentistas será ‘puxado para cima’ como popularmente se diz no âmbito da capoeira, referindo-se a aceleração do ritmo, a qual será desencadeado pelo “Toque de São Bento Grande de Angola”, que pode iniciar-se a partir de um ‘chamado’, uma variação, pois os berimbaus dialogam e reorientam o tempo todo o decurso da roda de capoeira ou, os berimbaus cessam conjuntamente de maneira anunciada e, dão novo encaminhamento do ritmo.

Sobre tal toque Bola Sete (2005) expõe que o “São Bento Grande de Angola” e o “Angola dobrada”, são os mesmos toques sendo que “[...] são usados exclusivamente para o acompanhamento dos cânticos corridos, quando o andamento do jogo pode ser moderado ou mais rápido” (p.65). Aqui compreendo o jogo de capoeira como mais audacioso, com investidas perigosas, mas, sem deixar escapar a beleza do ritual com, inclusive, as “chamadas” ou “passos a dois”¹⁴², ou ainda, as ‘passagens’ como denomina Bola Sete (2005, p. 189) visto que estas “fazem parte dos rituais da capoeira tradicional, que visam a despertar a malícia dos seus praticantes” utilizando da teatralidade e gestualidade.

Visualidade Espacial do Toque de São Bento Grande de Angola:



Fonte: Elaboração própria (2023).

¹⁴² São movimentações realizadas em dupla, parecendo uma coreografia, em que os capoeiras se utilizam para descansar dentro de um longo jogo ou, como estratégia de contra-ataque, nunca ficando evidente qual das duas opções se trata. As chamadas ou passos a dois são: da Cruz ou de Frente, a da Barriga ou abdômen, da Palma, de Costas ou Calcanheira e, a da Sapinho.

Corporalmente, compreendo que a movimentação ao ritmo deste toque depreende maior sagacidade, desprendimento e desenvoltura numa utilização fluida da espacialidade circular, empreendendo-se uma movimentação desenvolvida em movimentos circulares, giratórios, em diferentes níveis e direções de forma bastante complexa e pulsante. O corpo dança, se encanta e se encontra no desatrear das situações que ele mesmo cria para si, para o outro (no caso do jogo) e com o outro corpo.

No que tange à imersão a partir dos ritmos de toque de berimbau na capoeira angola, a escolha para esta pesquisa se deu mediante a estes três toques: “Toque de Angola”, “Toque de São Bento Pequeno de Angola” e “Toque de São Bento Grande de Angola”, visto que o número três se apresenta para mim, como forte mobilizador de diversas relações que impõem o meu ser, o meu estar e o meu agir no mundo.

Seguindo esta mesma perspectiva, elegi três toques de berimbaus utilizados na capoeira regional como mobilizadores de minha dança e, ainda que estes não sejam os únicos, pois, uso variações melódicas pautadas em frases de diferentes toques em diversos momentos de imersões, performances e apresentações, ative-me, para tecer os direcionamentos para a metodologia Dançaeira, nestes que anunciarei a seguir.

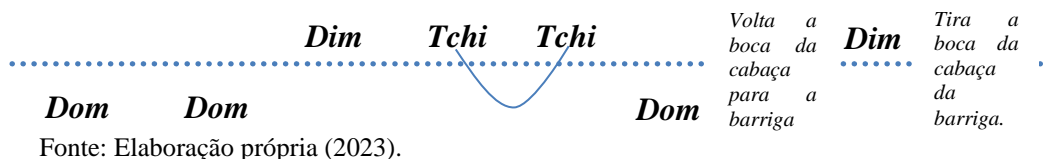
O primeiro toque elegido foi o denominado de “São Bento Grande da Regional”. Conforme Mestre Deputado (2011, p. 27) este toque se caracteriza pelo “jogo ao estilo regional: forte, rápido ágil. Mais para a violência que para o exibicionismo. Viril sem perder a malícia”, ou seja, a movimentação para o jogo tem características combativas, onde os movimentos são potentes, precisos, ainda que contando com o jogo de corpo, porém, com uma marcialidade exacerbada.

Quando Bola Sete (2005, p. 190) coloca que:

[...] o fato de aplicar os seus golpes de frente ou de lado, mais alto ou mais baixo, é uma *característica do capoeirista* e não da capoeira que ele pratica, embora o adepto da regional utilize mais os golpes alto, que são os mais apropriados para as competições (Grifo meu).

Sou movida a continuar a compreender que a capoeira envolve grande diversidade de utilização do corpo sendo que, em muitas situações equiparando tanto a movimentação realizada na capoeira angola quanto da realizada na capoeira regional, acabam por ter as mesmas intensões na dinâmica do movimento, porém, a adoção estética de uma postura mais alta, em pé, e também, mais veloz, acaba por ser característica associada à capoeira regional e, em especial, ao toque de “São Bento Grande da Regional”.

Visualidade Espacial do Toque de São Bento Grande de Regional:



Saliento que, este toque explora o uso do “corte”, que usa as notas solta (**Dom**) e chiada (**Tchi**) realizadas consecutivamente, sem intervalo de tempo, porém, sobre isso, este estudo não cabe neste momento, sendo importante ressaltar que este toque trata-se de um toque bastante ritmado e complexo, realizado para o jogo da capoeira regional.

Um apontamento comum trata-se de associar o jogo de capoeira regional à realização de uma ginástica por conta da vitalidade empregada em seus movimentos, porém, esta associação desconsidera os seus aspectos rituais para o seu acontecimento, assim como, sob a perspectiva da dança, visto esta primar por uma autoexpressão estético-espacial.

Dando continuidade, outro toque estabelecido para esta pesquisa trata-se do “Toque de Cavalaria”, o qual, conforme a descrição proposta por Mestre Deputado (2011, p. 27):

Cavalaria – jogo duro, pesado violento. Mestre Bimba começava a tocá-lo. Automaticamente, caso entrasse alguém estranho na academia. É um resquício dos tempos em que o Mestre precisava avisar aos camaradas da chegada da cavalaria da polícia.

Em geral, considera-se este como um toque de aviso, em que o seu som imita o trote dos cavalos da cavalaria, comumente usada pela polícia ao período da repressão. Em minhas trajetórias com a capoeira, enquanto estava decorrendo o jogo ao toque de “São Bento Grande da Regional” e, chegasse um mestre de outra academia (e digo mestre por conta da ausência de mestras nestas experiências) ou alguém desconhecido, o toque era mudado e o jogo ia cessando, gerando um clima de tensão e alerta de todos os presentes. Uma comunicação via sonora em que gestos e ações se reordenavam no espaço.

Desta forma, entendo que o jogo em si, ganhava por alguns segundos uma maior celeridade, objetividade e tensão, de forma mais direta, objetiva e ríspida, violenta, porém, logo se desfazia e o espaço se reconfigurava num cenário de certo desafio. Assim, era preciso estar de olhos e ouvidos atentos ao que se passava enquanto o toque era executado.

Visualidade Espacial do Toque de Cavalaria:

<i>Tchi</i>	<i>Tchi</i>	<i>Tchi</i>	<i>Dim</i>	<i>Repete</i>
.....				<i>Fazendo as variações usando o tempo desta sequência</i>
<i>Dom</i>	<i>Dom</i>	<i>Dom</i>	<i>Dom</i>	<i>melódica por uma ou duas vezes e, retorna a ela.</i>

Fonte: Elaboração própria (2023).

Embora seja um toque aparentemente simples por utilizar-se de três notas e, por ser curto, acaba por exigir um refinamento em sua execução e por propor espaço para diferentes possibilidades melódicas a partir de suas variações utilizando estas mesmas notas em cima da base do toque.

Seguindo para o último toque da capoeira regional elegido para o desenvolvimento desta escrita, aponto o “Toque de Iúna” que se traduz em “jogo baixo, manhoso, sagaz, artiloso, coreográfico, exibicionista, retorno ao estilo lúdico” conforme Mestre Deputado (2011, p. 27). Diante deste exposto compreendo que, mediante a este toque, o jogo se desenvolve numa troca lúdica porque há um diálogo em que a técnica, plasticidade, leveza e beleza devem prevalecer em consonância com a melodia do toque e, para tal, faz-se necessário que os praticantes tenham uma vasta experiência.

Com relação à experiência da pessoa praticante Bola Sete (2005, p. 65) aponta que:

O toque de Yuna, executado por meio de movimentos lentos e rasteiros sem o acompanhamento de cânticos, é um toque de rituais que exige uma perfeita coordenação dos movimentos, que só é adquirida depois de muitos anos na prática da capoeiragem. Só deve ser utilizado quando dois mestres ou contra-mestres vão vadiar.

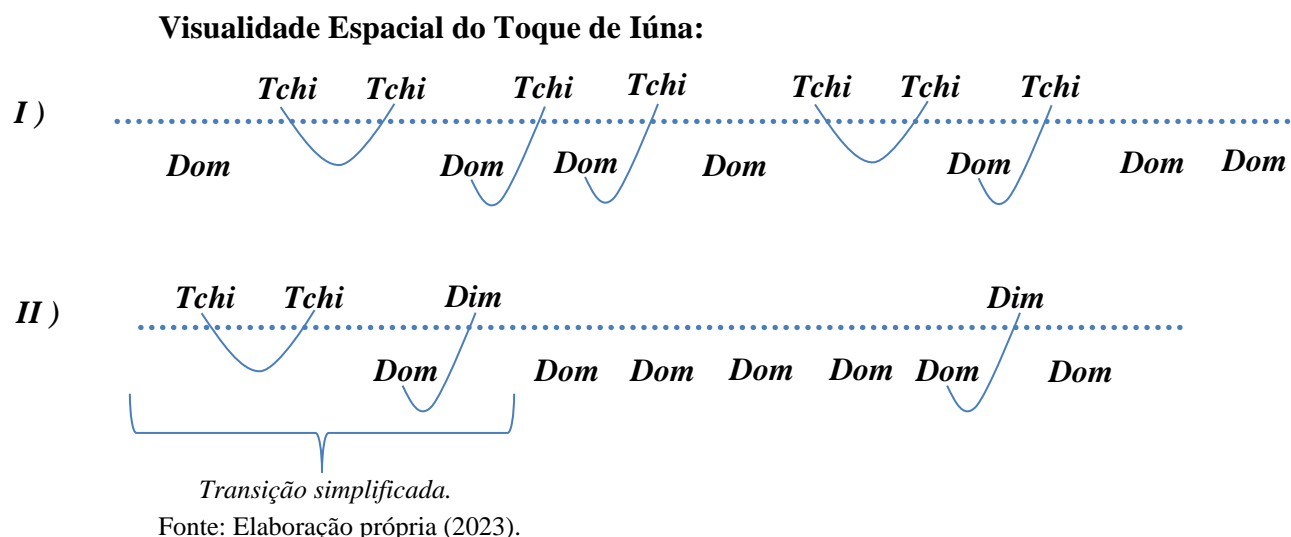
Em geral, o termo “contra-mestre” ou “contra-mestra” utilizado na comunidade capoeira significa o grau que antecede o último nível, o da maestria, ou seja, o de mestre ou mestra de capoeira, assinalando que este lugar fora alcançado a partir de muitas experiências ao longo da prática e do trabalho desenvolvido (assim se espera!). Diante disso, este toque assinala um alto nível de conhecimento, uma honraria para quem joga ao seu som e, para quem o contempla, sendo mais uma aprendizagem a partir da fruição dos espectadores.

Curiosamente, este toque imita o canto de uma ave de nome Iúna, onde o toque de berimbau se estrutura como uma espécie de diálogo entre o canto das aves macho e fêmea, havendo vários registros em vídeos de mestres de capoeira tratando sobre o assunto como

ocorre com Paulo Afonso de Souza, ou Mestre Peixe, da cidade de Guarulhos em São Paulo em seu canal do Youtube¹⁴³.

Este toque faz-se bastante complexo por utilizar o corte com a nota solta (**Dom**), com a nota chiada (**Tchi**) e, com a nota presa (**Dim**), sendo esta executada com a ‘boca da cabaça’ na barriga ou abdômen. Por exigir intensa coordenação motora fina e sensibilidade sonora, adotei uma maneira mais simples de executá-lo, no qual realizo algumas pausas para não sair de sua cadência, sendo um lindo toque que demanda muito tempo de estudo.

Para facilitar a visualidade do toque, optei por estabelecer duas representações (I e II) em que na segunda, consta a ‘transição’, porém, aqui as notas foram empregadas de uma forma mais simples para seja possível a sua identificação e compreensão da estrutura do toque.



Diante da variedade rítmica que compõe os toques de berimbaus utilizados na capoeira angola (toque de Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande de Angola) e, na capoeira regional (toque de São Bento Grande da Regional, Cavalaria e Iúna) os quais foram aqui elegidos, apresentados e mediados para o respectivo ensino-aprendizagem, para então, discorrer sobre como estes mobilizam a Dançadeira, não posso deixar de evidenciar que, a relação com o conhecimento das partes que constituem o berimbau, a descoberta de suas sonoridades, as notas que este instrumento entoa e, as suas respectivas organizações em forma de toques de berimbau são aqui propostos a partir das trajetórias de um corpo feminino, o

¹⁴³ Ver em “TOQUE DE IÚNA - RYTHM IÚNA - CAPOEIRA REGIONAL - POR MESTRE PEIXE” no canal “Me. Peixe Quilombo dos Palmares - Capoeira Brasil” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oYp1ns9QOoI&t=698s> .

qual, por muitas vezes, torna-se alvo de julgamento com duplo demérito quando identificado seja como ‘menina’, seja como ‘mulher’.

Dentro de nossa sociedade patriarcal, por muitas vezes somos questionadas por sermos mulheres, como se, o fato de ser mulher significasse capacidade menor, fragilidade, ineficiência, insegurança, não propriedade e, ainda que sejamos mulheres adultas, com carreira profissional e artística longeva e produtiva, por muitas vezes até mesmo o termo ‘mulher’ faz-se substituído pelo termo ‘menina’. Assim, a ‘menina’ torna-se ainda mais descredibilizada do que a ‘mulher’, porém, na ambivalência do termo “menina-mulher-mulher-menina”, esta ‘menina’ contra-argumenta com a sutileza e potência por conta de sua propriedade com domínio do conhecimento no decorrer dos anos, conseguindo viabilizar trocas de maneira leve, num clima mais espontâneo como numa ‘brincadeira de menina’.

E, mesmo diante de minha atuação profissional, especialmente com o estudo direcionado à dança, à capoeira e práticas corporais das lutas, por vários momentos enfrentei situações constrangedoras em que colocações estereotipadas e preconceituosas por ser mulher e preta como: “essa que é a professora?”, “essa baixinha?” “É! Aquela moreninha!”, “quero ver se ela é boa?!”, “ah, é uma mulher?” colocavam em questão minha competência profissional, a partir da construção do poder eurocêntrico, racista e sexista atacando ao meu gênero e à minha identidade afro-amazônida.

Assim a “menina-mulher” vai entoando o seu canto pontuando ladainhas e corridos autorais construídos a partir das estruturas melódicas da tradição da capoeira ao longo dos seus processos nesta pesquisa, afirmando que meninas e mulheres (assim como “meninas-mulheres” e, vice-versa, como eu) cantam, compõem cantigas, tocam e produzem os seus instrumentos, ensinam como cuidar, ajustar, produzir e tocar, mobilizando uma trajetória de autonomia e identidade feminina, a qual se faz presente e pulsante na práxis Dançadeira já que, o canto ativa o corpo, ativa o ser, presentificando-o e, expressando a força e encantamento do feminino, visto que, ao longo da história de nossa sociedade, foram as mulheres que cantaram e tocaram embalando gerações, tecendo relações de afeto e aprendizagens (ver Figura 10 na página seguinte).

Os cabelos soltos, para além de uma conduta de personalidade mais livre, libertária, reivindicadora de autonomia, também se faz presença marcante enquanto identidade feminina neste espaço em que a Dançadeira viabiliza a partir das relações aqui enunciadas para o despertar de si. Um autorretrato imagético em que a saia, forte símbolo de feminilidade, assume protagonismo de divindade, emanando as forças da natureza já que, em nossa cultura

de matriz afro, as diferentes divindades, associadas a gêneros distintos, feminino e masculino, utilizam vestimentas que entendemos como sendo saias, longas, rodadas.

Figura 10 - Eu Menina-Mulher espalhando en-canto com meu berimbau.



Fonte: Elaboração própria (2023).

Conforme Silva e Pépece (2022), estas destacam a associação da luta pelas mulheres por espaços de poder referentes ao âmbito da moda voltada para a praticidade de roupas femininas e, assim, o uso de modelos parecidos com os utilizados pelos homens como, por exemplo, as calças, as aproximavam ao padrão social masculino.

Em pesquisa realizada com mulheres sobre o uso de diferentes tipos de saias e seus significados, vários destes foram associados à questões socioculturais especialmente ligadas à concepções de mulheres católicas e evangélicas, além das que alegaram não ter religião, sendo-me curioso não haver qualquer representatividade das religiões de cultura afro, nos locais pesquisados: “Maringá (PR) e Presidente Prudente (SP). Essa opção se deu por causa da proximidade geográfica entre as duas cidades, das similaridades climática e de tamanho” (p.234), já que, especialmente em São Paulo, há grande concentração de diversidade cultural e religiosa por conta dos processos migratórios.

Mas, diante dos vários significados relacionados à saia, inclusive como encobrir o corpo para não aguçar o olhar do outro numa perspectiva de temor diante do olhar patriarcal machista, destaco o relativo ao conforto visto que, “essas saias possibilitam às mulheres ficarem confortáveis e livres” (*Idem*, 2022, p.241), o que o associa ao nosso clima de muito calor, assim como aponta os figurinos de saias de nossas manifestações da região amazônica que marcam a identidade historicamente feminina, ao som de instrumentos artesanais que, muitas vezes, reproduzem os sons da natureza e entram em sintonia com os pés, quadris, cantos e giros de saia que emanam mistério e poder feminino.

Contudo, ainda que a saia como elemento simbólico do feminino acabe por ser visto de forma desqualificada pelo meio sócio patriarcal e machista e, que mesmo que ela seja amarrada, reportando-se a uma calça, numa atitude revolucionária diante do contexto em que a mulher esteja inserida, e nesse caso, aponto o âmbito da manifestação capoeira, ela (a saia), ainda assim, representará a força feminina na manutenção das tradições orais, da cultura afro-amazônida, de mistérios e vibrações que emanam forças ancestrais das mulheres que cantam, dançam e encantam.

3.3 – Vadiagens no Dançar-DANÇAEIRA: A ginga na decolonização do corpo

*Vadeia mana!
Vadeia vadiá!
No toque do berimbau.
Vadeia, vadiá!
Vadeia Angola
Vadeia, vadiá.
Vadeia na Regional.
Vadeia, vadiá.
(Corrido de Domínio Público)*

Neste momento, vamos vadiar na descoberta das possibilidades malemolentes que o corpo nos trás. Observando os significados expostos por Lima (2007), os termos “vadiar” e

“vadiação” são correlatos, pois, o primeiro significa “jogar capoeira por prazer, por divertimento, na época da escravidão a “vadiação” era o lazer nas horas de descanso” (p. 193. Grifo meu) e, o segundo significa “ato ou efeito de ‘vadiar; vadiagem; o jogo’ da capoeira” (p. 193. Grifo meu). Diante disso, “vadiar” em Dançadeira significa dizer que se buscará estabelecer o jogo da descoberta do próprio corpo, divertindo-se pelos caminhos que tais descobertas proporcionarão ao longo do encontro de si e de suas possibilidades corporais.

Sob a perspectiva da vadiagem na arte da capoeira, a malemolência da **Ginga** realiza a tessitura do encadeamento dos elementos propostos apresentados na seção **3.1 – A práxis simbólica da malandragem nos elementos em Dançadeira** relacionando-os com o que foram expostos na seção **3.2 – O poder em minhas mãos: Saia amarrada, pé no chão e o meu Berimbau**, sendo que, aqui, os elementos em Dançadeira são abordados em suas especificidades, pontuando o desmembramento didático, o desenvolvimento da execução.

Assim como num jogo prazeroso de capoeira, a vadiagem percorrerá pelo caminho da descoberta prazerosa, por vezes intrigante, cansativa e criativa das possibilidades do corpo a partir dos elementos apresentados, os quais são pontos de partida que não se esgotam em si mesmos e, para não estender em demasia esta escrita foram escolhidos sete elementos os quais darão abertura para outros movimentos conhecidos na manifestação da capoeira e/ou criados:

[...] pois a capoeiragem é um jogo livre, possibilitando ao capoeirista improvisar, dentro de suas características, e até criar novos movimentos no momento em que se encontra “vadiando” e, às vezes, sem que ele próprio perceba, não tendo assim, condições de repeti-los, por mais que se esforce, depois de terminado o jogo” (Bola Sete, 2005, p.47. Grifo do autor).

Sob esta perspectiva da vadiagem, de imersão na movimentação do corpo em sintonia com os sons dos toques de berimbau e, sublinhado com a voz feminina num encontro ancestral de embalo da vida, sigamos para vadiar, criar, fruir na Dançadeira a partir das proposições a seguir, sem estabelecer a organização proposta como única forma a ser seguida, ou seja, pode-se “tirar daqui, bota ali”, “tirar de cá, bota lá”.

Porém, antes desta imersão, preciso pontuar que o uso de meus cabelos soltos já me acompanham há alguns anos durante as pesquisas corporais e de movimentos tanto no âmbito da dança quanto em meus treinos e, consequentes participações nas diversas formas de manifestação da capoeira pois, compreendo que a pesquisa corporal também tem haver com as histórias pessoais, e por vezes, até mais do que propriamente com o movimento em si (como geralmente ocorre com diversas produções em dança).

Ao observar que, em geral, o trato com o cabelo nas práticas de dança prima pelo ‘arrumado’, ‘amarrado’ ou ‘preso’, nos padrões europeus (a exemplo o uso do coque) sendo associado historicamente como uma característica feminina, também acatado mediante às técnicas de luta devido compreender-se que os cabelos grandes e soltos viabilizam ao ataque do opressor, simbolizando fragilidade, vulnerabilidade.

Apoiada no pensamento de que os cabelos ‘amarrados’ simbolizam uma forma de repressão (e assim retorno à minha infância quando do incômodo diante dos repuxamentos dos meus cabelos em formato de coque ou com “Maria Chiquinha” – dois coques, sendo cada um, localizado à altura da região média do osso parietal do crânio), de condicionamento às regras sociais impostas e associando-se ao sinônimo de beleza estética oriundas do universo grego, observo que, quando se trata de beleza negra e assinalamento de nossas origens, a imagem do cabelo *Black Power*, um cabelo volumoso em todas as suas direções ou, cabelos altamente cacheados trazendo linhas irregulares, cabelos soltos e livres que me trazem a concepção de poder, de força, de habilidade, de astúcia, entre outras, revelando-me uma contradição ao compacto, amarrado com a vulgar ideia de ‘arrumado’: “cabelo que a vaca lambeu”, como popularmente se pronuncia em nossas conversas paraenses.

Diante disso, ao assumir o meu cabelo e minha identidade afro-amazônida, foi surgindo em simbiose a necessidade de mergulhar na descoberta de novas técnicas de autoconsciência de meu corpo feminino e meu ser em movimento e, o mergulho em meus caminhos na dança contemporânea, oportunizou-me esta possibilidade de explorar minha percepção, adaptação e assunção dos “cabelos soltos” como representante simbólico, tanto de minha identidade e ancestralidade negra e feminina, quanto, de luta contra os preconceitos em nossa sociedade que associam cabelos longos e volumosos como algo que interfere na desenvoltura corporal da mulher em qualquer contexto, embora eu compreenda bem algumas possibilidades técnicas de facilitação ao ataque físico a partir do cabelo diante de técnicas de defesa pessoal e da relação do cabelo com a aerodinâmica do corpo em distintas situações, não tecerei aprofundamentos à respeito.

Não à toa minhas imersões em Dançadeira enquanto experimentações e apresentações, assim como atuações artístico-profissionais com as contações da história infantil ‘Ayana: A Menina dos Pés de Anjo’, com as performances tendo cantorias e toques de berimbau compondo a cena e, as conduções artístico-formativas junto a outras pessoas professoras, contam com três elementos cruciais: o cabelo solto, a saia e o berimbau empunhado!

Assim como as imersões com a cultura popular, em especial, com o carimbó e com o samba de roda contando com meus cabelos soltos e saia rodada e, as recorrentes participações

de ‘saia amarrada’, naturalizando-as nos jogos de capoeira e, das incontáveis vezes em que joguei, vadiiei com os cabelos soltos, incomodando a quem desenvolvo o jogo e a quem observa, não sendo raro oferecerem tempo e/ou ligas para que eu possa amarrá-los.

No entanto, vadiar no âmbito da manifestação da roda de capoeira, jogar, trocar, dialogar com a/o outra/o sempre envolve uma busca contínua de autoconforto em movimento, porém, o prazer em viver o momento com os cabelos soltos sem representar risco ou empecilho para a minha busca dentro da vadiação me faz não limitar-me diante de uma nova investida ao jogo e, estar com uma saia longa, atravessa a vida na roda de capoeira e, atravessa a vida na dança em Dançadeira, onde o berimbau conduz o contexto e movimenta os cabelos em consonância com o movimento do corpo: a saia gira e eu... Vou vadiar! Simbora?!

3.3.1 – Preparando-se para vadiar...

Para iniciar o trabalho faz-se importante realizar o alongamento/aquecimento do corpo com a preocupação tanto osteomuscular quanto, energética e, assim, o espreguiçamento total do corpo, o bocejo, as vocalizações da inspiração e expiração para a expansão da caixa torácica e exercícios para a voz com o consequente canto de cantigas compreendem este momento conforme o elemento proposto enquanto objetivo a ser trabalhado.

Preciso salientar que, didaticamente faz-se necessário optar por realizar exercícios de alongamento associados ao trabalho de atenção ao processo de inspiração e expiração, tanto como observar os movimentos respiratórios, quanto realizar a mobilização de algum segmento corporal ao momento da expiração visto aumentar a temperatura corporal. A ordem dos exercícios deve obedecer a um caminho que contemple a continuidade de trabalho com os segmentos corporais, sendo assim, ou se escolhe realizar os movimentos começando por cima e terminando embaixo ou, começando por baixo e terminando em cima, o que significa que, ao iniciar o alongamento da musculatura do pescoço, se termina o encadeamento dos exercícios com a soltura do tornozelo e movimentos dos dedos dos pés e, vice versa, para não haver ‘quebra’ na mobilização do corpo.

Porém, percebo que existem áreas articulares que precisam de uma atenção a cada nova investida, pois, são bastante solicitadas no decorrer das movimentações e, para sinalizar o trabalho direcionado a estas áreas sugiro alguns exercícios no sentido de colaborar com a predisposição corporal, pontuando aqui, o trabalho individual. As áreas e os exercícios são:

- **Pescoço:** Faz-se preciso alongar a musculatura do pescoço, na posição em pé, movimentar a cabeça para frente, para trás, para os lados com o queixo paralelo ao chão, e

depois, tentando encostar no ombro e, para os lados com a orelha sob os ombros, tendo o braço livre, tencionando para baixo, sendo estas posições mantidas por tempo algum tempo e, finalizando com a rotação completa do pescoço sobre os ombros de forma acentuada, num sentido e depois no outro. Estes movimentos também podem ser realizado em decúbito dorsal, exceto o movimento da circundação.

- **Ombros:** Eleve um dos braços na lateral da cabeça colocando o antebraço atrás da cabeça e segure-o pelo cotovelo com a mão oposta que está livre, repetindo-o para o outro lado; cruze o braço direito a frente do tórax, com a palma da mão voltada para trás, e segure com a mão esquerda na região do cotovelo, colando o braço ao tórax, repetindo-o para o lado esquerdo; apoie a palma da mão direita na parede, espalmada de frente para o corpo, e estique o braço para frente e gire o tronco para o lado oposto, mantendo a posição, depois realizar para o lado esquerdo; esticar os braços acima da cabeça, com as palmas das mãos unidas e manter a posição com a cabeça para frente e, cabeça para trás dos braços; com os braços estendidos, realize a rotação seguindo o sentido de trás para frente (como se fosse o nado borboleta) e, de frente para trás (ao contrário do movimento anterior); elevar os ombros próximo às orelhas e soltá-los em seguida, assim como circundá-los de frente para trás e de trás para frente também tem um excelente efeito mobilizador desta região.

- **Dedos e Punhos:** Os exercícios para os dedos das mãos e punhos são imprescindíveis para a mobilização do corpo, além de se observar os exercícios apontados para pescoço e ombros, devido às mãos estarem em constante contato com o chão (observando-se que assim ocorre na manifestação da capoeira) e, ao trabalho com toques de berimbau. Como exemplo temos: abrir (espalmar) e fechar os dedos das mãos de forma intensa, várias vezes; afastar os dedos entre si usando o polegar e o indicador da mão contrária; flexionar/estender o dedão ao encontro do antebraço, assim como, todos os dedos; entrelaçar os dedos e estender os braços voltando as palmas das mãos para a frente do corpo, mantendo a posição; juntar as palmas das mãos com os dedos unidos e alongados a frente do tórax, abrir os cotovelos tencionando as mãos para baixo criando um 'triângulo' a partir das linhas dos braços com as mãos unidas e, também, ainda com as mãos unidas, rotacionar o punho apontando a ponta dos dedos para baixo e para cima; chacoalhar as mãos num movimento vibratório (pode ser utilizado intercaladamente aos exercícios propostos e, ao seguir uma sequencia de toque de berimbau) e; rotação dos interna e externa dos punhos, buscando por movimentos amplos, entre outros.

Quando ocorre o cansaço nas mãos e antebraços decorrente do trabalho com o toque ou, com movimentação que exija dos mesmos, observo que as massagens apalpando e dando

pequenos tapinhas nos antebraços, assim como, movimentos deslizantes que seguem do cotovelo até os dedos, alongando-os um por vez, logo após a sessão de movimentação contribui para a facilitação do prosseguimento da atividade e adaptação ao esforço realizado.

- **Tronco:** elevar o braço direito acima da cabeça colocando-o para o lado esquerdo alongando toda a lateral do corpo na flexão lateral, realizar para o outro lado; com os pés paralelos, joelhos levemente flexionados, flexionar o corpo para frente de forma relaxada e mantê-lo, estando a cabeça pendente e, retornar desenrolando o corpo, alinhando vértebra por vértebra, sendo a cabeça a última a chegar; fazer o mesmo exercício anterior estendendo os joelhos quando chegar ao seu limite, flexionando-os para o retorno a posição inicial em pé; em pé, realizar a hiperextensão do tronco, posicionando as mãos na cintura, mantendo o quadril estabilizado; na posição deitada, em decúbito ventral, esta extensão pode ser realizada colocando-se as mãos no chão à altura do peito e estender os cotovelos mantendo o tronco estendido com o abdômen encostado no chão; em seguida, sentar em cima dos calcanhares, estando o dorso dos pés no chão, estendendo os braços no chão à frente do corpo garante um conforto, em especial para a área da região lombar; outros exercícios importantes são os movimentos de torção de tronco em pé e na posição sentada, observando sempre o alinhamento do corpo e o posicionamento correto, estando a pessoa sentada em cima dos isquios para manter a curvatura natural da coluna.

Os exercícios importantíssimos para esta área são os voltados para a realização da ‘ponte’ ou, ‘U’ invertido¹⁴⁴, em que se utiliza o apoio de uma ou, das duas mãos no chão elevando e mantendo o quadril em cima, podendo-se iniciar estes exercícios a partir da posição deitada em decúbito dorsal, em posição de ‘cócora’ ou ‘cocorinha’, como comumente se chama na capoeira, ou, em pé. A partir dos exercícios iniciais de ponte podem ser desenvolvidas diferentes formas de ‘entrar e sair’ da ponte pelas laterais, ‘subir da ponte’ (ficar em pé), ‘descer na ponte’ (da posição em pé ir para a ponte), elevar e manter as pernas no ar, alternadamente; realizar reversões e inversões, sendo a ‘ponte’ um exercício básico para movimentações mais complexas¹⁴⁵.

- **Quadril:** Um movimento que considero especial para o trabalho de mobilização do quadril trata-se da própria posição da cócora ou ‘cocorinha’. Agachar, plantando os pés no chão e manter o corpo ereto, abdômen retrovertido e braços estendidos à frente ou acima da

¹⁴⁴ Neste vídeo apresento alguns exercícios básicos focando a flexibilidade da coluna objetivando o movimento/exercício da *ponte*. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CN8L-3ph8m9/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>.

¹⁴⁵ Estes movimentos serão cruciais para a realização de movimentos que exijam a flexibilidade da coluna de formas mais complexas utilizados na capoeira. A exemplo, ver o vídeo “10 melhores Exercícios de capoeira para coluna (Flexibilidade e resistência na ponte)”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pz_dF1zIbQc.

cabeça aciona todo esse complexo de quadril e coluna ativando as musculaturas e articulações envolvidas; rotações internas e externas do quadril tanto em pé quanto na posição sentada; na posição sentada, unir as plantas dos pés à frente do corpo com os joelhos flexionados (posição da ‘borboleta’) flexionar o tronco para frente e manter a posição buscando amplitude da articulação coxo-femoral, da virilha, retornando a posição inicial; posicionar a perna direita à frente do corpo com flexão de joelho à noventa graus, ou seja, calcanhar seguindo a linha do joelho, assim como a perna esquerda atrás, com o joelho seguindo a linha do quadril e, calcanhar seguindo a linha do joelho, estando as pernas posicionadas, flexionar o tronco de forma alongada por cima da perna à frente e manter a posição; realizar a rotação interna, estando sentada, com as mãos apoiadas atrás do corpo e pés no chão, iniciando com as pernas abertas para além do quadril; ainda sentada na posição da ‘borboleta’ trazer a perna direita para frente e carregá-la com os braços (como se fosse um bebê) balançando-a no sentido direita-esquerda, repetindo para o outro lado.

- **Pernas/musculatura posterior:** Uma importante região a qual percebo interferir na mobilidade e amplitude dos movimentos na capoeira por manter-se em constante contração trata-se da região posterior da coxa, a qual precisa de atenção no momento do alongamento/aquecimento e, para maior segurança na realização dos movimentos, esta região necessita ser frequentemente acionada. Assim, alguns exercícios são: em pé, pés paralelos, dar um passo a frente com a perna direita apoiando-a no calcanhar com o pé em flexão e, em seguida, flexionar o tronco à frente buscando o chão e deixar a cabeça pendida aproximando o tronco das coxas, repetir o exercício para o outro lado; em pé com os pés paralelos, flexionar o tronco para frente com as pernas estendidas e alcançar o chão (caso seja possível) jogando o peso do corpo para o antepé e, ao retornar, flexionar os joelhos e desenrolar a coluna sendo a cabeça a última a chegar; na posição deitada em decúbito dorsal, colocar o tornozelo da perna direita sob a coxa da perna esquerda, fazendo o ‘quatro’ e, com as mãos por baixo da perna esquerda puxar a coxa esquerda contra si, buscando manter o joelho direito para a lateral, repetir para o outro lado (este exercício alonga intensamente o músculo glúteo); na posição de decúbito dorsal, estender os joelhos/pernas para cima, flexionando o quadril e, tentar alcançar os pés com as mãos sem retirar a lombar do chão, mantendo a posição, este exercício pode ser realizado unilateralmente, mantendo-se a perna direita de apoio flexionada e estendendo o joelho da perna esquerda puxando-a com as mãos aproximando-a do corpo com o pé flexionado (caso queira intensificar este alongamento, basta estender a perna de apoio com o pé flexionado), repetir o exercício para o outro lado; na posição sentada, flexionar o tronco para frente, tentando alongá-lo e alcançar os pés com as mãos, aproximando cada vez mais o

abdômen das coxas (realizar o exercício com os pés flexionados e estendidos); na posição sentada, abduzir as pernas o quanto possível (em dança, geralmente identificamos como posição da ‘abertura’ ou, em ‘segunda posição’), utilizando os pés flexionados e/ou estendidos, flexionar o tronco à frente tentando alcançar com os braços o mais longe possível, com a intenção de encostar o abdômen no chão; realizar a posição do afundo, com a perna direita à frente, com as mãos apoiadas ao lado do corpo buscando aproximar o quadril do chão e, em seguida, flexionando o tronco para frente procurando encostar os antebraços no chão, mantendo a coluna alongada e a perna que está atrás estendida, repetir para o outro lado; em pé, posicionar os pés paralelos e estender a perna direita à frente elevando-a o mais alto possível, flexionando o quadril, mantendo o pé flexionado em pé, em relação ao corpo, repetir para o outro lado¹⁴⁶.

Embora os exercícios supracitados foquem a região posterior da coxa por conta da especificidade da manifestação capoeira ter como base a ginga que a mantém em constante contração, faz-se importante ressaltar que devem ser realizados movimentos que alonguem a parte anterior das coxas como, por exemplo, em pé, pés paralelos, dobrar o joelho direito e segurar o pé direito com a mão direita mantendo a posição, repetir para o outro lado e, em decúbito ventral, dobrar o joelho e segurar o tornozelo com a mão do mesmo lado da perna mantendo a posição, podendo ser realizado unilateral ou, bilateralmente.

- **Pés e tornozelos:** na posição em pé, dar um passo a frente com a perna direita e flexionar o joelho, alongando a panturrilha da perna esquerda e mobilizando, desta forma, os dois tornozelos, repetindo para o outro lado; na posição sentada, com as pernas estendidas à frente do corpo, coluna ereta, flexionar os pés retirando os calcanhares do chão e com os dedos apontados para si, fazer também com os pés estendidos apontando os dedos para frente com os pés paralelos; o mesmo exercício anterior pode ser realizado com as pernas unidas em rotação externa de quadril e pés, realizando a flexão e extensão (juntos e/ou alternados); na posição sentada, colocar a perna esquerda sobre a coxa direita e com a mão direita alongar puxando cada dedo do pé, afastando-os, ampliando os espaços entre eles e, colocando a palma da mão em contato com a planta do pé, entrelaçar os dedos das mãos com os dedos dos pés e mobilizar o tornozelo flexionando-o e estendendo-o e, também, realizar a circundação interna e externa de maneira ampla, repetir para o outro lado; na posição de quatro apoios, acionar a flexão dos pés, com os dedos no chão e, sentar sob os calcanhares com os joelhos no chão,

¹⁴⁶ Um vídeo interessante para se observar sobre o alongamento dos músculos posteriores da coxa trata-se do “Como Fazer Alongamento de Posterior de Coxa”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LEuNrkJ_FPY.

mantendo a posição com o tronco ereto; na posição de quatro apoios com o dorso dos pés no chão, sentar sob os calcanhares com os joelhos no chão, mantendo o tronco ereto e, caso queira intensificar o exercício acionando os músculos anteriores de coxa e do abdômen, basta, nesta mesma posição anterior, buscar deitar-se entre as pernas, ligeiramente afastadas, encostando as costas no chão.

Embora num primeiro momento pareçam ser muitos exercícios sugeridos, existe uma enorme variedade que aqui não foram citados que utilizam, em especial, a torção de tronco associada a diferentes posições de pernas que atuam tanto no alongamento dos músculos paravertebrais, acionando a mobilização da coluna lombar, quanto o acionamento dos posteriores de coxa.

Também há diversos exercícios isométricos, sendo que uns são mais intensos por serem realizados buscando-se manter o equilíbrio, podendo-se associar também, à realização da isometria a partir da manutenção de posições de início, meio (transição) e de fim da execução de diversos movimentos na/da capoeira. Dentre esses diferentes tipos de trabalho, associados à realização da inspiração e expiração, sendo este último tipo o qual se aproxima da metodologia da Yoga que me causa um nível energético diferenciado em relação à realização das movimentações seguintes, as quais passeiam ou, tangenciam tais ‘posturas’¹⁴⁷.

Posso aqui também sublinhar que o trabalho desenvolvido durante a pesquisa de mestrado envolvendo os animais representativos na capoeira e suas significações devido a incidência de suas características nas movimentações sendo eles “o macaco, a cobra, o camaleão e a coruja” (Silva, 2012, p. 23), os quais são importantes de serem intencionados no processo de pesquisa corporal, sejam em propostas de imersões individuais, em pequenos grupos ou, em coletivo.

Ao retomar a representação destes animais, estes nos fazem refletir sobre as relações tanto no contexto da ‘pequena roda’, expressão comum dentro da comunidade capoeira referindo-se à roda de capoeira quanto, à ‘grande roda’, outra expressão também muito utilizada para referir-se às relações cotidianas da vida e, salvaguardar a representatividade destes animais, visto que, são simbólicos para a/na capoeira, contribui para a descoberta corporal em prol da ‘vadiação’ assinalando as características de movimentos em que:

¹⁴⁷ Destaco a palavra ‘postura’ por estar relacionando o direcionamento metodológico da Yoga ao trabalho que utiliza as posições ou etapas de execução de movimentos de capoeira. Embora em minhas trajetórias tenha vivido experiências com este modelo de prática na dança contemporânea e, em vivências com a capoeira angola, desde o meu início na capoeira, busquei realizar tal estudo motivada pelo meu professor/mestre nos treinos, sendo ratificado com a minha formação em Educação Física e, se associando às experiências em Dançeira desde o período de mestrado (2010-2012).

[...] observam-se movimentos sinuosos, os quais são todos aqueles que desenham linhas curvas ininterruptas, construindo ondulações com o corpo, explorando a flexibilidade das regiões da coluna – cervical, torácica e lombar-, dos músculos e das articulações e o trabalho de oposição com a transferência de peso [...]. Tais movimentos podem referendar as sinuosidades encontradas na movimentação, a qualquer nível, e por meio do deslizar e rastejar próximo ao chão que remonta à movimentação da *cobra*, contando com movimentos abruptos que fazem referência ao ataque, à surpresa de seu bote (Silva, 2012, p. 95. Grifo meu).

Os movimentos realizados durante a improvisação dançante também compreendem os movimentos com deslocamentos saltados. A qualidade do objeto *mola* visualizada nos movimentos de contínuo saltitar conjugado com o abaixando do centro do corpo próximo ao chão, diante de sua flexibilidade e imprevisibilidade de ocupação de lugar no espaço, faz-nos remeter à imagem do animal *macaco*, na movimentação. Assim, da mesma forma, durante a execução de movimentos amplos, que surgem de maneira explosiva e abrupta [rabo de arraia e/ou meia lua de compasso], nos remetemos, por uma alusão quase automática, à movimentação de defesa [e ataque] do *camaleão*, o qual também pode ser observado quando o sujeito alterna a dinâmica das suas movimentações, assumindo significações diferentes para as mesmas, ratificando assim, a sua capacidade de mudar de cor, de adaptabilidade. Outro apontamento como movimento seco, são as mudanças bruscas e mudanças sustentadas ou sutis, do foco. Estas conotam, pela alusão à analogia quase automática a atenção do animal *coruja* percebendo-se no espaço interno (próprio corpo) e externo (espaço). O foco, ou seja, tanto a visão quanto para onde o corpo se direciona estão carregados de intenção, o corpo mostra-se atento, e dessa maneira, parece desenhar linhas no espaço (Silva, 2012, p. 97 – 98. Grifo meu).

Diante disso, torna-se possível remeter-se a características de movimentação destes animais no sentido de evidenciar o seu simbolismo, buscando o despertar do corpo a partir da sensibilização com estes animais na perspectiva da malandragem ou, trabalhá-los em associação à algum elemento da Dançadeira.

Contudo, diante destas informações a respeito das possibilidades de exercícios de preparação para que o corpo possa ‘vadiar’, ‘jogar’ consigo mesmo com atenção ao seu ser, descobrindo as suas e gerando outras possibilidades na Dançadeira, passo então, a enunciar efetivamente os sete elementos da Dançadeira, a partir dos quais surgem outros sobre os quais pontuarei no momento em que aparecerem.

3.3.2 – Elementos para a decolonização em Dança Contemporânea: A Dançadeira.

Neste momento a imersão se dá na compreensão das especificidades de cada elemento da Dançadeira, desmembrando-os didaticamente, pontuando o desenvolvimento de sua respectiva execução sendo eles: os **Pés no Chão**, a **Ginga**, o **Giro**, o **Foco**, o **Agachar/Cocorinha (relação do Quadril)**, os **Apoios (cabeça, pés e mãos)** e, a **Esquiva**.

3.3.2.1 – Os Pés no Chão

A todo o momento nesta escrita, não me esqueço do conjunto de minhas atuações enquanto professora-pesquisadora-artista-capoeira evidenciando os NOS-NÓS que me atravessam, e com isso, observo que o trabalho de conscientização do peso e do equilíbrio corporal a partir do movimento dos pés por meio da caminhada, se faz bastante presente nas práticas de ensino da dança em seus diversos gêneros e em jogos de sensibilização em grupo por meio da Educação Física, mas, na capoeira, ainda observo precariedades de condução que leve os praticantes a observarem os seus pés, os quais constituem a base de entendimento para toda e qualquer execução de movimento.

Assim, antes de iniciar o trabalho efetivo de mobilização rumo ao balanço do corpo, faz-se necessário realizar caminhadas em ritmos diferentes como o da ‘câmera lenta’ ou ‘muito lenta’, a ‘lenta’ ou ‘devagar’, a ‘normal’ e, a ‘acelerada’ ou ‘rápida’ utilizando a concentração do esforço sob as diferentes partes dos pés, como por exemplo: caminhar na meia ponta (apoio na parte anterior dos pés); caminhar com o apoio nas bordas internas (na linha medial que segue do calcanhar até ao dedão sem se preocupar com a posição de joelhos genu valgus, de aproximação dos joelhos com as pernas em ‘x’); caminhar com apoio nas bordas externas (linha lateral que segue do calcanhar até o dedo mínimo sem se preocupar com a posição de joelhos genu varus, de afastamento dos joelhos desalinhando as pernas); caminhar com o apoio nos calcanhais.

Estas caminhadas, além de poderem ser realizadas em diferentes comandos rítmicos como palmas, toques de pandeiro, atabaque e berimbaus, também podem ser realizadas tanto seguindo o sentido para frentes, quanto para trás e para lados, criando trajetórias em diagonais, sinuosas, ziguezagueadas, circulares, desde que se estabeleça que, por segurança e fundamento técnico, não se entrecruze os pés vulnerabilizando a base.

Começando efetivamente o balanço, colocar-se na posição inicial em pé com os pés paralelos e joelhos levemente flexionados, com atenção ao enraizamento dos pés no chão, entendendo-o como um aliado para a fluência deste contato. Diante disso, transferir o peso do corpo para um lado e para o outro (direita e esquerda) sem retirar os calcanhais do chão, realizando um pouco mais a flexão do joelho direito, deslocando o peso do corpo para esse lado, mantendo a flexão da perna esquerda, pendendo o corpo para os lados direito e esquerdo alternadamente, como se pode ver na Imagem 33 do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” que compôs o

projeto contemplado pelo Edital de Dança – Secult/Pará realizado em 11 de junho de 2021, antes da publicação do espetáculo-solo:

Imagem 33 - Alternando o peso do corpo.



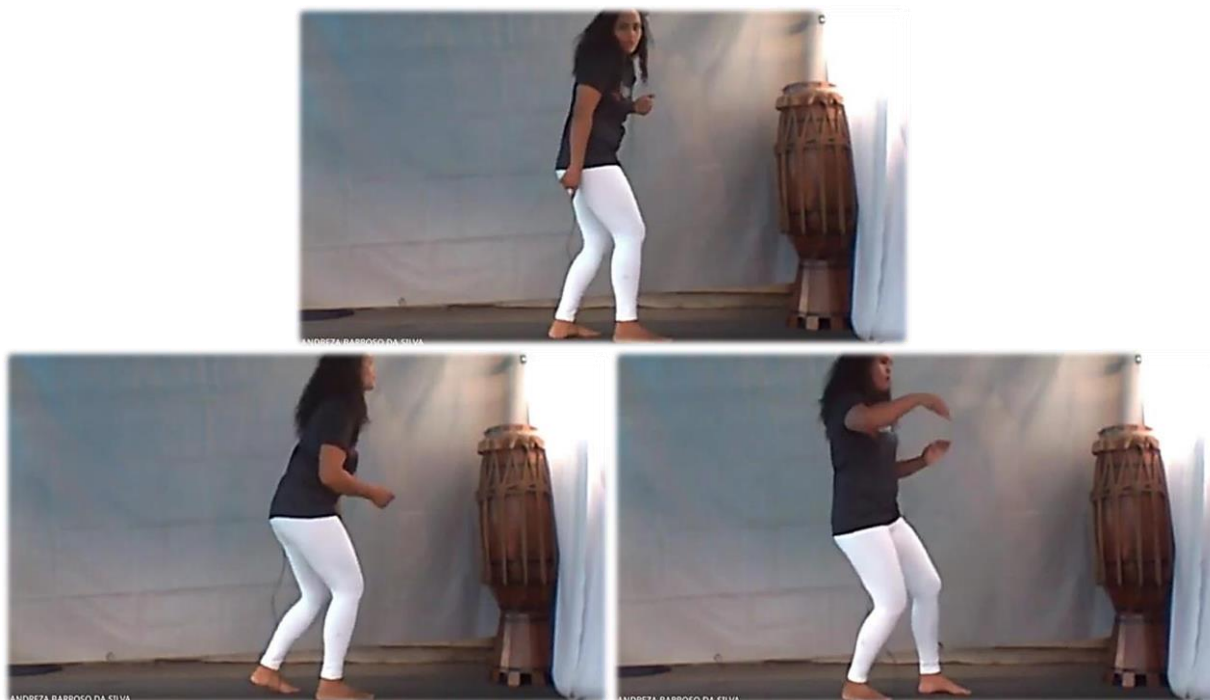
ANDREZA BARROSO DA SILVA

Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho de 2021).

Seguindo, lembrando que os exercícios podem ser realizados inversamente, realizar a elevação dos calcanhares de forma alternada, mantendo a altura total do corpo com os joelhos semi-flexionados, permitindo o fluxo natural do corpo, balançando-o e mantendo-o aterrissado, pois, o mesmo chão que nos abraça, nos impulsiona. Diante desse balanço, faz-se preciso assinalar que se entre em sintonia com o ritmo estabelecido pelo berimbau, o som do toque, o qual pode ser qualquer um dos toques apontados na subseção 3.2, sendo o toque diretamente relacionado ao ritmo/velocidade do balanço corporal, porém, quando não há a condução deste instrumento, faz-se importante trazer à tona a música que está no corpo, o som que nos habita a partir da experiência com o contato por meio do toque, do som do berimbau, de uma cantiga, e assim, o som sempre em sintonia com o corpo e vice-versa.

A partir do trabalho dessa alternância de retirada dos calcanhares, da posição com os pés paralelos, dar um passo com um deles à frente e continuar com o balanço no sentido frente-trás e trás-frente, mantendo os pés no chão e, caso ocorra a retirada do calcanhar, esta deve ser mínima (não se chega à meia ponta, por exemplo) como pode ser observado na visão lateral do corpo na Imagem 34, na página seguinte.

Imagem 34 - Transposição do peso frente-trás a partir dos pés.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho de 2021).

Neste momento, faz-se importante buscar pela memória da alegoria de onda tranquila da maré, “o balanço da maré”, como comumente usamos na comunidade capoeira para referir-se a diversas situações/contextos. Ao se trazer essa memória sublinha-se a fluidez do movimento, na relação dos contrários, do ir e vir, avançar e recuar, num movimento contínuo em que atuam concomitantemente forças opostas, observando-se o corpo enquanto a maré que avança por cima e recua por baixo, dando um encadeamento sinuoso do movimento do corpo que irá progredir para o elemento da **Ginga**.

Importante salientar que, ao final da oficina online referente às imagens acima, ao momento do diálogo com as pessoas participantes, sendo uma delas Thamirys Monteiro¹⁴⁸, a mesma relatou que, devido a oficina ter iniciado às nove horas da manhã, ela começou a participar ainda sonolenta, mas, com o balanço direcionado a partir do contato com os pés, o seu corpo foi acordando tranquilamente, aquecendo-se e, aos poucos, foi-se preparando de forma a entregar-se à descoberta e, para isso, precisou manter-se nesse movimento balouçante.

¹⁴⁸ Thamirys Monteiro Silva é bailarina, intérprete-criadora, coreógrafa, professora Licenciada em Dança pela Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA; tem experiência com *ballet* clássico, *jazz*, contemporâneo e técnicas circenses; atuou na cidade Belém no Grupo de Dança do Sesc (2012-2014), Grupo de Dança Moderno em cena (2015-2018), Companhia Moderno de dança (2018-2020) na qual dividiu a cena comigo e, atualmente, é técnica em dança no município de Tailândia e integrante da Companhia Municipal de Tailândia.

Também se faz importante observar que, ao focar na relação dos pés com o chão voltado para a consciência da transposição do peso corporal, a investigação pode ocorrer tanto ao buscar equilibrar-se em um pé por vez assumindo uma posição ou, equilibrar-se nos dois pés ao mesmo tempo estando eles em posições iguais ou, em posições diferentes, ou ainda, buscando observar a disposição do pé que está no chão e o seu movimento necessário para poder realizar com a perna oposta, um movimento amplo com firmeza e segurança (ver as diferentes posições dos pés no chão na Imagem 35).

Imagem 35 - Variedade do posicionamento do(s) pé(s) no chão.



Fonte: Adaptação de *print* de imagens do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021). À esquerda, diferentes posicionamentos dos dois pés no chão e, à direita, a firmeza do posicionamento do pé direito para a explosão do movimento martelo.

Ao estabelecer uma intimidade com o balanço da transposição do peso corporal observando o contato dos pés com o chão, o seu enraizamento e propulsão como energia circulante entre corpo-terra e, com isso, descobrindo os pontos de equilíbrio, torna-se possível explorar de forma fluida e contínua a realização de movimentos que exijam maior esforço e controle corporal sublinhando assim, uma experimentação mais ampla e diversa.

Portanto, o debruçar-se sobre a percepção da relação dos **Pés no Chão** sob a perspectiva do enraizamento e buscar pela consciência da transposição de peso e manutenção do equilíbrio, ainda que diante da brevidade da ocorrência do contato, gera-se tanto segurança na execução dos movimentos quanto ‘conforto’ e firmeza, além de contribuir para uma expressão dançante com um corpo potente e decidido.

3.3.2.2 – A *Ginga*

Dando sequência à movimentação, somam-se às movimentações anteriores, que seguem embalando o corpo para os lados direito-esquerdo intermediado pelo movimento no sentido frente-trás evidenciando a “transferência de peso” do corpo colocando o foco do trabalho da cintura para baixo, seguindo as direções de movimento a partir da posição inicial com os pés paralelos seguindo o movimento das pernas: lado-lado (perna esquerda para a perna direita); atrás (perna esquerda) e retorna a transferência de peso ao pé direito no ponto inicial (na frente), voltando o pé esquerdo ao seu ponto inicial quando do reinício do encadeamento inverso, transferindo o peso do lado direito para o lado esquerdo, indo a perna direita atrás, retornando com o peso à frente no pé esquerdo.

Ao seguir a continuidade do movimento ternário, sua realização perpassa por três pontos de apoio: lado-lado-trás continuamente e, faz-se importante nunca levar o tronco à frente, mantendo o peso do corpo apontando para o chão entre as pernas, primando pelo enraizamento e, focando nas pernas, sem ainda associar o movimento dos braços, seja com a intenção de ataque ou defesa pois, estes apenas acompanham o movimento do corpo.

Na continuidade da **Ginga**, faz-se importante salientar que cada pessoa siga experimentando, no seu tempo e, conforme Rocha (2016, p. 59) “a natureza do tempo é processual, muito mais uma espiral, talvez [...]”, ou seja, “[...] são múltiplas temporalidades, modos distintos de sentir e perceber o tempo no/do corpo. E isso já é “quase” uma dança” (grifo meu), por conta de demandar uma busca dentro de um processo do movimento em si e de si no movimento, pois, como a autora coloca o ‘processo’ se trata de “um infinito para dentro, um tempo que se desdobra infinitamente para dentro de si, um entre que puxa sempre outro entre. Processo é tempo” (Rocha, 2016, p. 59).

Tal pensamento faz-se válido para todo e qualquer elemento a ser trabalhado, observando que se precisa brincar de forma relaxada percebendo o seu pé no chão, diversificando o ritmo da realização, sem deixar de observar que a movimentação deve ser explorada em sintonia com as notas do toque de berimbau executado, acompanhando a sua condução ou, conforme a proposta do momento, podendo seguir um toque de Angola ou, um toque de São Bento Grande de Angola ou, até mesmo, um São Bento Grande da Regional.

A **Ginga** na manifestação da capoeira pode ser ‘marcada’, definida como uma ginga da capoeira regional ou, da capoeira angola, assumindo-se em um corpo mais desprendido, e aqui, assinalo a “ginga do jogo de corpo” onde a pessoa se desloca pelo espaço avançando,

recuando, lateralizando, girando num ângulo de trezentos e sessenta graus, observando que, não se pode ‘tropear nas próprias pernas’ (ver Imagem 36):

Imagem 36 - A alternância do peso na Ginga.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho/2021).

Ao momento das transferências, não deve ocorrer o entrecruzamento dos pés tanto à frente quanto atrás um do outro, pois, este entrecruzar causa vulnerabilidade para a queda e, diante disso, as transferências do peso do corpo por meio das pisadas no chão devem ocorrer aproximando os pés ao passo que, no momento em que um pé se aproxima o outro, imediatamente, se afasta.

Ao longo desta execução trabalha-se a relação dos pés com o chão estabelecendo o contínuo contato da ‘meia ponta’ e ‘calcanhar’, a partir da transferência de peso acionando a relação do equilíbrio - desequilíbrio e observando o enraizamento dos pés buscando para si o saber sobre onde e como pisar visto que “quem não sabe andar, pisa no massapê. Escorrega!” como diz uma popular cantiga cantada nas rodas de capoeira, para justamente não ocorrer um movimento indevido que resulte em queda ou, em algum acidente corporal.

Fato interessante trata-se de que “em primeiro lugar, numa esfera mundana, a “Ginga” emana um efeito cinético que provoca movimentos corporais e evoca os quadris e os ombros como seus domínios-fontes [...]” (Tavares, 2020, p. 47. Grifo do autor), assim, esses domínios que se realizam na esfera do mundo em movimento compõem a “ginga do jogo de corpo” a partir da propriedade, segurança e firmeza da pisada dos pés no chão, fazendo com que a energia do movimento reverbere mais e mais movimentos, balanços.

Com base no que expõe Tavares (2020), a utilização do termo “Jogo-de-cintura” “como tipo original de signo que serve como um modelo de corporeidade sobre o qual os cenários possíveis são criados para sustentar as situações” (p. 49) refere-se à pessoa com a capacidade de “saltar” obstáculos, seja de ordem física ou psicológica; à força e, ao valor moral. Neste sentido, por ser um elemento de grande exigência cardiorrespiratória, a **Ginga** na Dançadeira acaba por necessitar que a pessoa acione este “jogo de cintura” para ir descobrindo as possibilidades de balançar o corpo.

Com o decorrer da movimentação durante a improvisação corporal, ao movimento do corpo vai-se integrando as intenções dos membros superiores (braços) e inferiores (pernas), pois, compreendendo que a **Ginga** “é o que possibilita o corpo a atacar e contra-atacar e assim, com o desenrolar do “jogo”, o corpo estrutura sua resposta diante da relação “com o outro” (com a outra pessoa)” (Silva, 2012, p. 33. Grifo meu) e, entendendo aqui, este jogo, tanto como o jogo de capoeira – aquele que se realiza com alguém na roda ou durante o treino – quanto, o jogo da ‘vadiação’ corporal – aquele em que o ser mergulha em busca de suas autodescobertas na Dançadeira, as mãos e os braços vão assumindo movimentos com diferentes intenções.

Estas intenções aparecem associadas à capoeira como defesa do rosto, e também, como movimentos de ataque, como por exemplo, godeme, galopante, telefone, ‘escala’, forquilha¹⁴⁹, além de ações comuns com as mãos como puxar, empurrar, segurar com punho fechado, além de gestualidades que sugerem uma relação de teatralidade como: passar a mão no chão para juntar ou pegar a terra; segurar um punhado de terra com as mãos unidas em concha; assoprá-las ou deixar a terra cair por entre os dedos; esconder o rosto com as mãos e os braços, enfim. Nesta associação das mãos e braços como componentes do trabalho com a ginga, desde as investigações do mestrado, percebo:

[...] a ginga sob dois aspectos [...].

Um desses aspectos refere-se à forma do movimento “ginga” a partir da alusão às linhas traçadas no espaço, numa espécie de abstração da sua real execução. Outro

¹⁴⁹ Estes são movimentos realizados com as mãos e braços na capoeira em que: o godeme trata-se de um movimento defensivo onde se aplica com a face pronada do antebraço, estando o braço flexionado na defesa, expandindo-se para longe do corpo com o intuito de bloqueio; o galopante trata-se de um movimento de braço que o utiliza como gancho realizado de forma em que o braço é abduzido e fechado na frente do corpo voltando a posição de defesa com o objetivo de bater a camarada/o abaixando-a/o para levá-la/o à condição favorável a outro movimento como uma rasteira, por exemplo; o telefone trata-se e um forte tapa com as duas mãos, simultaneamente, nas orelhas/ouvidos para desnortear a pessoa devido ao zumbido que causa; a ‘escala’ trata-se um movimento aplicado com as mãos em concha, firmes, como se fosse um soco “aberto”, à altura do rosto, ombros, plexo, para desnortear a pessoa e; a forquilha trata-se de um movimento aplicado com os dedos (indicador e maior) em forma de “forquilha”, em “V” com o objetivo de atingir os olhos da/o camarada/o.

aspecto refere-se ao seu balanço característico presente na movimentação dançada [...] (Silva, 2012, p. 73).

Assim, a fluência desencadeada pelo balanço que compõe o conjunto corporal sinaliza, em diferentes momentos, tanto a técnica de execução do movimento ‘ginga’, quanto a uma estética que se associa aos conceitos de **Ginga**, e nesta conjuntura gingada, os movimentos de pernas também vão surgindo sob ritmos de execução e plasticidades diferentes em consonância e sintonia com o toque de berimbau, sendo possível observar que a **Ginga** envolve o corpo inteiro.

À medida que a ‘vadiação’ corporal se efetiva sob o toque de berimbau, os movimentos de pernas vão pontuando intenções que assinalam ações de empurrar, puxar, bater, arrastar e, assim, torna-se possível identificar movimentos como a ‘benção’, um movimento bastante presente que, independente da base, se realiza como um chute frontal com a intenção de empurrar, ocorrendo tanto sob as características técnicas da capoeira angola (seja com o corpo em pé ou posição com o corpo ‘médio-baixo’), quanto, sob as características da regional (corpo em pé), em que, ao ritmo do toque São Bento Grande da Regional, assume significados tanto de liberdade diante do poder em expressar-me nesta sociedade quanto o de, buscar pelo afastamento dos preconceitos pelos quais este corpo feminino passa, colocando-se a expandir-se com força, firmeza e precisão, como pode ser identificado na Imagem 37:

Imagem 37 - O surgir da benção afastando preconceitos.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Junho/ 2021).

Outro movimento trata-se da ‘queixada’ – movimento, em geral, de execução látero-lateral em que a perna que está atrás, ao se aproximar da que está na frente, realiza a intenção

como se empurrasse esta a qual é lançada para o ar, numa trajetória circular que leva o corpo a posicionar-se de lado para o outro sentido objetivando alcançar a altura do ‘queixo’ e; o ‘martelo’- movimento de execução látero-lateral onde a perna lançada objetiva bater com a face anterior do pé, podendo ser aplicado a partir das bases com a perna que está atrás ou, que está à frente.

Contudo, tanto sobre a imersão na manifestação capoeira quanto, na Dançadeira, a **Ginga** constitui-se como elemento basilar do desenvolvimento da ‘vadiação’ corporal, de onde todos os movimentos partem e, até onde, todos retornam, os quais, movimentos e gestos de braços e pernas, sublinham-se enquanto fundamentos da manifestação capoeira que compõem a conjuntura deste elemento.

3.3.2.3 – *O Giro*

Na Dançadeira, o **Giro** é inerente à realização de muitos movimentos configurando-se de diferentes formas, nos sendo possível identificá-lo na realização de movimentos próprios da capoeira como, por exemplo, a ‘armada’ e a ‘volta ao mundo’ como giros altos com o corpo em pé, estando a coluna na vertical e, giros com a flexão do tronco – ou coluna – objetivando atacar ou defender-se utilizando o olhar para frente por baixo das pernas, em que posso citar primeiramente como exemplo, o movimento ‘rolê’.

O ‘rolê’ trata-se de um giro em que a pessoa parte da ‘guarda alta’ ou, ‘posição da paralela’ como alguns conhecem ou, parte-se também da **Cocorinha** colocando-se as mãos no chão, acompanhando o movimento de inversão da cabeça, riscando com os pés dois semicírculos no chão, um por vez, terminando na posição a qual deu início ao movimento como se pode ver na adaptação da Imagem 38, na página seguinte, em que se inicia e termina o movimento na **Cocorinha**.

Este movimento faz-se muito relevante por proporcionar a continuidade, a fluência do encadeamento da movimentação espiralada, especialmente se, por ventura, o corpo desequilibrar-se ou, como ocorre no jogo dentro da roda de capoeira, ser desequilibrado, em que o ‘rolê’ se torna a saída intermediária para a realização de outra ação, outro ou outros movimentos, podendo ser tanto uma saída de, quanto uma entrada em uma nova situação em que se exponha o corpo.

Imagem 38 - Transformando a queda em fuga por meio do rolê.



Fonte: Adaptação de imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho/2021).

Ainda sobre o giro a partir do ‘rolê’, retorno ao autor Bola Sete (2005,) o qual afirma que o ‘rolê’ trata-se de um dos movimentos básicos da capoeira angola e explica que o “Rolê – o capoeirista enrola o corpo rapidamente no chão, com o auxílio das mãos e dos pés, afastando-se ou aproximando-se do oponente” (p. 50), sendo esse se afastar e o se aproximar, em geral, caracterizadores de uma intensão de defesa e ataque, respectivamente, sendo este também, um movimento básico da capoeira regional, já que fora visto em outros materiais, sobre o qual posso dizer que, se trata de um movimento inerente ao giro e que demarca a manifestação capoeira com o riscar do terreiro, do chão, seguindo uma contínua circularidade.

A execução deste movimento até a sua metade, quando a pessoa se encontra com as mãos e pés no chão tendo visão invertida à sua frente por entre suas pernas com a sua cabeça para baixo, compõe a metade da trajetória de outros movimentos como ‘meia-lua de compasso’ e o ‘rabo de arraia’, os quais são giros médio-baixos (adiciono a palavra ‘baixo’ por conta da relação com o objetivo de ir com as mãos para o chão, de ter contato objetivo com o chão) em que uma das pernas, é lançada estendida, acompanhando o giro, o sentido do movimento do corpo, com o intuito de alcançar como um “chicote” a/o sua/seu camarada/o, sendo estes movimentos característicos e históricos da manifestação capoeira.

Tal movimento, além do animal aquático ‘arraia’ em si, o qual ataca com o seu ferrão-cauda, para mim, associa-se ao movimento do “camaleão” quando de sua realização explosiva visto que ocorre de diferentes formas e ritmos, ou seja, por meio de um movimento da perna mais curto e alentado ou, mais curto e rápido ou, mais amplo e rápido, ou ainda, mais curto e mais rápido transformando-se rapidamente em outras linhas de movimento. Sobre o movimento ‘rabo de arraia’ Bola Sete (2005) descreve da seguinte maneira:

Rabo-de-arraia – O capoeirista gira o corpo na direção do adversário com uma perna flexionada, servindo de apoio no solo, justamente com a(s) mão(s) e com a

outra, completamente estirada, procura atingi-lo com o calcanhar na altura dos rins ou da cabeça” (Bola Sete, 2005, p.51. Grifo do autor).

Este movimento, assim como outros giros médios-baixos são revisitados por mim quando das trocas em jogo na roda de capoeira ao som do Toque de Angola um pouco mais ritmado num chamamento ao Toque de São Bento Pequeno de Angola, com a mana Carmem Virgolino ao brincarmos com os trejeitos corporais numa perspectiva de irmandade e dança para além, da especificidade de atacar ou defender-se do jogo no espaço da Casa dos Palhaços onde desenvolvia o seu trabalho com coletivo de mulheres capoeiras¹⁵⁰.

Os giros baixos em entradas e saídas de ‘rolê’, também oportunizam as entradas e/ou saídas em *negativas*¹⁵¹ (sobre o movimento da *negativa*, falarei no tópico **Agachar/Cocorinha** por se relacionar diretamente com este movimento), assim como o ‘arpão de giro’, movimento realizado da saída do ‘rolê’, porém, o giro é realizado sem tocar as mãos no chão e com as pernas um pouco mais próximas. Os giros decorrentes da movimentação fluida, contínua, cíclica e circular me reporta ao ‘riscar’ do chão do terreiro, aproximando-me de uma ação técnica e estética da mana Edilene Rosa quando samba com sua energia específica do momento, exaltando o ‘Seu Zé’ na sua malandragem.

Assim como também, reporto-me à mana Maré Cheia diante dos giros altos, dançantes no carimbó ao som dos tambores curimbós, em que o plexo aponta para o céu e nos coloca como corpo conectado ao céu e terra, esbanjando altivez e jovialidade, a qual também ‘risca’ o chão a partir das ‘voltas’, que contornam um eixo imaginário, desenhando diferentes círculos e ‘linhas’ curvas, em que, giros baixos e giros altos, a partir do contato dos pés no chão, grafam trajetórias curvilíneas e circulares que estão em estreita relação com movimentos espiralizados onde o corpo move-se pelo espaço circular estabelecido realizando “[...] dois ou até três tipos de Alcance simultaneamente” de suas cinesferas (Fernandes, 2006, p. 186).

Nesse sentido, identifico-me com o trabalho de Luciane Silva (2018b) quando, ao abordar o “Corpo em Diáspora”¹⁵², esta autora trata da circularidade enquanto fundamento

¹⁵⁰ Carmem Virgolino após desligamento do Coletivo Angoleiras Cabanas fundou o Coletivo Angola Flo – Grupo de Estudo de Capoeira Angola da Floresta, realizando encontros, por certo tempo, na Casa dos Palhaços localizada na Travessa Piedade, 533 – Bairro Reduto, esquina com Tiradentes, próximo à Praça da República.

¹⁵¹ Utilizarei este termo em *itálico* por conta de se tratar um importante movimento contraditório que se utiliza na prática da capoeira sob diferentes formas, mas, obedecendo ao aspecto de manter as pernas em posições diferentes, sempre uma à frente do corpo e a outra atrás, considerando as ações eminentes de avançar e recuar, atacando e defendendo.

¹⁵² “A nomenclatura *Corpo em diáspora* constituiu-se em alternativa às expressões já existentes situadas em campos múltiplos das danças afro-orientadas, tais como dança afro, dança afro contemporânea, dança negra, dança negra contemporânea, dança africana, entre outras – com suas devidas circunstâncias, especificidades,

voltado para as danças fundadas na experiência negra apontando pedagogicamente o círculo ao colocar que:

No círculo, as estruturas coletivas são catalisadas não apenas pela forma, mas pela potência coletiva agregada. Trata-se também de um espaço onde simbolicamente “re-centramos” as anunciações negras que compõem a brasilidade, tirando-as das periferias e trazendo ao centro histórias e visões mobilizando a distribuição de energias de modo que a pessoa que dança é conduzida para uma energia coletiva e convidada a dar a “volta ao mundo” como concebe a filosofia da capoeira, onde a roda torna-se um território de igualdade (Silva, 2018b, p. 150).

Portanto, os giros vão conduzindo os movimentos em sua espiralidade neste espaço circular, alternando-se em níveis e velocidades, remetendo-me aos giros dançantes das manas convocadas a esta escrita, mediante os seus giros pela vida e aos giros que recai em nossos encontros de partilhas fazendo desta pesquisa um giro especial de trajetórias curvilíneas de malandragem, afeto e decolonialidade em arte e vida. E assim, a minha Gira se põe a girar ao som de berimbaus, tambores e sons da natureza circundante.

3.3.2.4 – *O Foco*

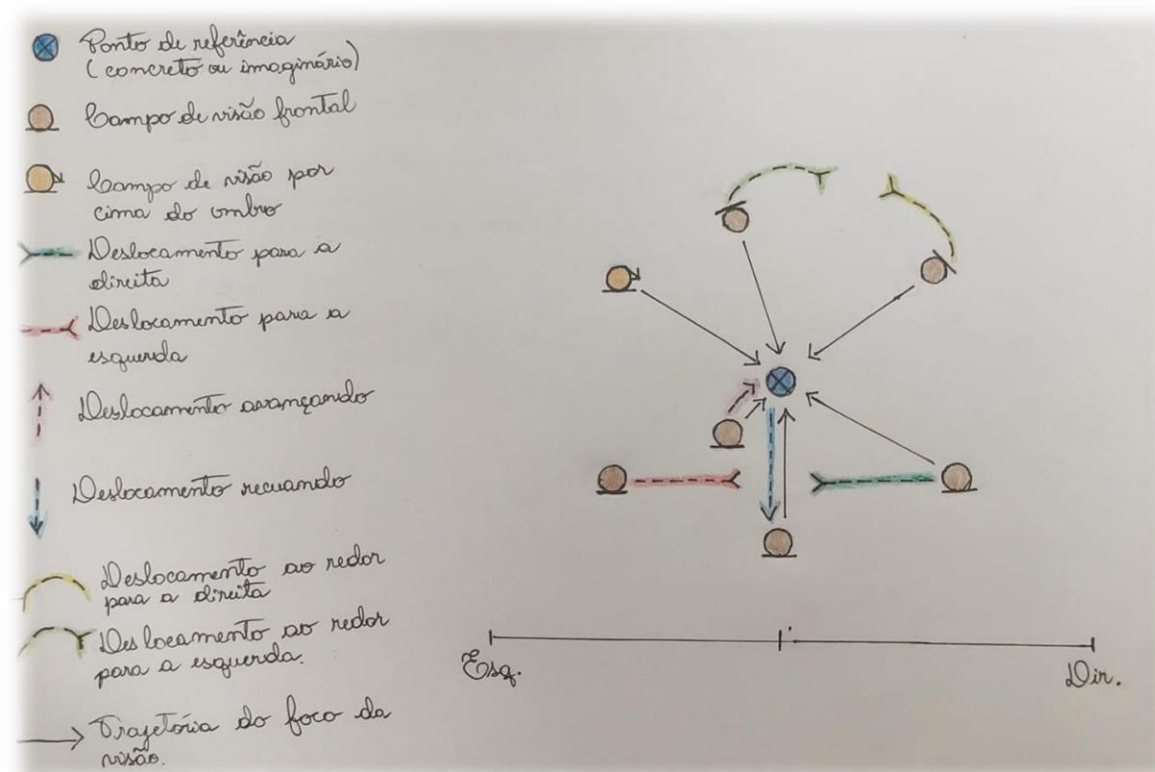
Inicialmente, observando a compreensão de **Foco** atrelada ao campo da visão, conseqüentemente, faz-se necessário trabalhar a direção da visão a partir da posição do corpo balouçante em pé na **Ginga** realizando deslocamentos laterais (para direita e esquerda), avançando e recuando em relação a um ponto de referência previamente demarcado no extremo limite do espaço, assim como também, ultrapassando a linha do ponto de referência utilizando os ângulos possíveis em que o movimento da cabeça consiga acompanhar. O foco está diretamente relacionado ao ‘fator espaço’, um dos quatro fatores¹⁵³ de estudo da categoria Expressividade que, “(como nos movemos) refere-se às qualidades dinâmicas do movimento [...]” conforme Ciane Fernandes (2006, p. 120).

Situo também, que se pode utilizar um eixo ou um ponto de referência localizado no meio do espaço geral (no caso, o círculo, ou roda estabelecida) para que a movimentação aconteça ao redor deste eixo e, para observar o trabalho desenvolvido com o foco a partir do campo da visão, visto que “a visão é a principal responsável pela atenção ao espaço” (Fernandes, 2006, p. 127), disponho da seguinte Figura 11:

territorialidades conceituais, políticas e poéticas que carregam histórias e itinerários muito próprios de contextos e linguagens que extrapolam a proposta desta tese, mas que não nos escapam como universos correlatos” (Silva, 2018b, p. 88). O termo aqui segue como fora apresentado pela autora, em itálico.

¹⁵³ Os fatores são: fluxo, espaço, peso e tempo (Fernandes, 2006).

Figura 11 - Referência fixa para o trabalho de foco direto na Dançadeira.



Fonte: Elaboração própria (2023).

Nesta figura aponto sobre o trabalho com **Foco** em relação ao ponto de referência em que a trajetória do ‘foco direto’, o qual se sustenta pela manutenção do olhar e movimento da cabeça e, os vários deslocamentos do corpo no espaço em relação ao ponto de referência, lembrando que, o símbolo marrom da figura refere-se ao ‘campo de visão frontal’ sublinhando o posicionamento da cabeça em relação ao ponto de referência (círculo azul dividido em quatro partes), porém, o corpo em movimento assume diferentes direções no espaço.

Importante ressaltar que, para explorar todos os elementos da Dançadeira aqui apresentados, o **Foco** trata-se do que mais necessita do trabalho desenvolvido em duplas, trios ou mais pessoas envolvidas para buscar a prontidão e diálogo corporal entre as pessoas presentes. A ‘saída de jogo’ que se trata de um momento específico dentro do ritual da roda de capoeira sob a regência da orquestra e, observando-se o contexto de realização da manifestação para a, então, investida ao jogo, pode ser assinalada como ponto de partida para o trabalho do **Foco** onde o ponto de referência se torna conseqüentemente a pessoa com quem se desenvolverá as movimentações a partir do elemento **Giro**.

Ou seja, agora ambas as pessoas são pontos de referência, uma para outra, e realizarão giros em deslocamentos em linha reta (para a direita e esquerda) ou, em círculo, dando ‘voltas’ no sentido horário e anti-horário, onde o meio do círculo torna-se a referência do espaço quando do trabalho individual e, quando do trabalho em dupla, ainda que ambas as pessoas sejam mutuamente ponto de referência, a movimentação deve-se manter dentro do espaço circular previamente determinado ou, observado pela execução dos movimentos em si.

Ainda na perspectiva do ‘foco direto’, pode-se assinalar o contato visual com o público presente, estabelecendo um diálogo visual que altera a sua referência constantemente sem deslocar o corpo na direção do ponto, assim como o foco indireto, em que me remeto à Imagem 39 onde o foco está na plateia à frente, mas, o corpo está em deslocamento diagonal para o fundo rumo à bateria ou orquestra de berimbaus.

Imagem 39 - “Oi!? Sim, sim, sim!” do foco direto; “Oi?! Não, não, não!?” foco indireto diante do deslocamento do corpo rumo à ‘saída de jogo’ na Dançadeira.



Fonte: Adaptação de *print* de imagens do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

Na Dançadeira se explora as possibilidades de movimentos tanto do ‘foco direto’, o qual sustenta o olhar na direção para onde o movimento se realiza, quanto, o ‘foco indireto’, quando o olhar se mantém numa direção, mas, a movimentação corporal se desenvolve seguindo outra trajetória no espaço. Assim:

Frisa-se que este foco coaduna-se ao *ato de ver* por meio do vigor presente no corpo inteiro, ou seja, durante as improvisações [vadiação corporal], alcançou-se um estado de *corpo atento*, sendo que esta atenção relaciona-se, tanto ao que está ao alcance do campo da visão, quanto ao que está *ao alcance do campo da percepção* (Silva, 2012, p. 82. Grifo meu).

Diante disso, trata-se aqui do “Foco Multifocal Não Direcionado”, o qual se desatrela do campo da visão e associa-se ao campo da percepção corporal visto que:

Abordar o foco na dança improvisada a partir do entendimento de foco proveniente da Capoeira é compreendê-lo como, também, algo *dinâmico*, ou seja, algo que *não se restringe a um único ponto* no espaço, estático ou unilateral. Este foco, percebido neste processo de criação artística, obedece a uma *visão multifocal*, onde o corpo desenvolve sua movimentação em diferentes direções dentro de sua cinesfera [...] no espaço que o circunscreve (Silva, 2012, p. 82 – 83. Grifo meu).

Com isso, sob a perspectiva da malandragem não se deve confiar no olhar e no apontar de dedo de um ou uma capoeira, pois, em geral, funciona enquanto uma gestualidade que confunde a/o camarada/o e desarticula a sua movimentação, sendo assim na Dançadeira, um trabalho que se dedica à intenção das partes corporais, conferindo uma imprevisibilidade de ação envolvendo mãos, braços, cotovelos, pés, joelhos, quadril, cabeça, enfim, diferentes partes em que se assumem como foco do movimento, realizando ações com diferentes intenções e em diferentes direções mesmo que o ‘foco direto’ se sustente (ver Imagem 40).

Imagem 40 - O Foco Multifocal e a expressão em Dançadeira.



Fonte: Adaptação de *print* de imagens do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021). À esquerda, o foco tornou-se a cabeçada e, à direita, o foco surgiu-se enquanto cotovelada ao passo em que o foco direto acompanhou o movimento.

Na Dançadeira o foco, tanto o referente ao olhar (direto) quanto o referente às intenções das partes do corpo (multifocal), visto que com este “um indivíduo pode ter sua atenção expandida por milhares de pontos ao mesmo tempo, como se seu corpo tivesse olhos em todos os poros, e se movesse com todos esses simultâneos focos” (Fernandes, 2006, p. 126),

realizam-se configurando uma complexidade corporal sublinhando o ‘engano’, ou seja, a possibilidade de manter-se de corpo atento, sendo tanto o trabalho individual quanto em duplas ou, trios ou, ainda, pequenos grupos, desde que, a interação ocorra entre todas as pessoas de uma turma de vinte a trinta participantes, por exemplo, já que a interação subsidia o exercício de associar “foco direto” e “foco multifocal” compondo a destreza corporal e simbolizando a ‘vadiação’ que ocorre na manifestação capoeira.

Contudo, quanto mais dinâmica, fluida e, carregada de intenção com os diferentes segmentos corporais, associando o “foco multifocal” com o “foco direto” em que o olhar serve para ‘enganar’, ‘confundir’ e, por isso mesmo, situando-se na perspectiva da malandragem que ocorre na troca corporal da capoeira, mais se congregará um espaço-tempo de trocas diversas, ricas, contribuindo para a construção gestual e simbólica do movimento transbordante de cena, de vida.

3.3.2.5 – *Agachar /Cocorinha (relação do Quadril)*

Ao realizar o agachamento, o qual se trata de um exercício que parte da posição em pé, com os pés paralelos, alinhados com joelhos e quadril, podendo ser realizado de várias formas, porém, agachando-se totalmente configura a sua realização mais natural no decorrer dos tempos e da vida do ser humano, visto remeter à posição fetal em que as pernas protegem o abdômen (região que sujeita a exposição das vísceras) e os braços protegem o rosto, sendo o primeiro abrigo do ser, o ventre materno.

Então, nesse momento, dá-se sequência a transferência de peso a partir da atenção ao quadril, posicionando-se com os pés paralelos, seguindo a distância do quadril, agacha-se situando a planta dos pés toda no chão. Inicialmente, somente assume-se a posição tentando estabelecer o equilíbrio, buscando plantar os pés no chão e, manter a posição para tentar se acostumar, alternando com o levantar-se, ficar de pé e chacoalhar as pernas para relaxar, descansar. Esta sequência em agachar, manter a posição e levantar-se já compõe a mobilização corporal de aquecimento para subsequente investigação neste movimento.

Este exercício, embora de execução simples, trata-se de um exercício bastante cansativo, porém, com as repetições do movimento, pode-se com o tempo, apoiar-se com os braços para trás assumindo a posição de “queda de quatro”, para descansar, retomando a posição de “cócora” em seguida, até com que a pessoa consiga se equilibrar e sentir-se mais confortável durante esta posição. Importante destacar que os braços podem ser colocados descansando em cima dos joelhos ou, entre as pernas e, à medida que o equilíbrio na posição

for se estabelecendo, deve-se buscar utilizar os braços estendidos na horizontal à frente do corpo, ou estendidos para cima, acima da cabeça ou, ao lado do corpo, em abdução, à altura dos ombros buscando-se alongar a coluna intencionando afastar o abdômen das coxas, sempre mantendo a respiração tranquila.

Como este movimento causa bastante estranhamento diante da verticalidade da vida cotidiana, observo ser importante buscar encontrar-se nessa posição e, para isso, tentando conectar-se consigo e com nossas referências uterinas e ancestrais, as repetições podem obedecer ao cantar de coros de cantigas da capoeira, tipo corrido, numa tentativa de desfocar o pensamento do esforço físico para o pensamento da letra do coro e da consecução de manter a tranquilidade da respiração, conseguindo então, mobilizar, aquecer o corpo e distensioná-lo.

Após esta etapa, busca-se trabalhar com a transferência de peso investindo na relação de equilíbrio-desequilíbrio e como “[...] no quadril, os movimentos ocorrem por meio de deslizamento lateral que propicia encaixe e desencaixe da cintura pélvica, no eixo horizontal médio-lateral” (Silva, 2012, p. 82) a exploração ocorre associando estes movimentos com as várias formas de contato do pé com o chão (antepé, calcanhar, borda interna e externa do pé) em sintonia com o relaxamento dos joelhos.

Inicialmente, esta mobilização deve ocorrer situando-se o corpo num mesmo lugar mediante a relação de equilíbrio-desequilíbrio e, com o decorrer da investigação, da mobilização do **Quadril** na posição de “cócoras” ou, da **Cocorinha**, aventura-se a dar pequenos passos para frente, para trás, para os lados, visando deslocar no espaço alterando intensamente o equilíbrio (ver Imagem 41) e, utilizando-se os braços livres para contribuir na busca da manutenção do equilíbrio diante dessa relação equilíbrio-desequilíbrio, sem haver o apoio de uma ou das duas mãos no chão, mantendo-se também, o foco adiante e, sem sentar-se no chão ou, encostar o bumbum no chão.

Imagem 41 - Equilíbrio-desequilíbrio na cocorinha.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho/2021).

Ao investir nestes deslocamentos vê-se o corpo em *negativa*, o qual se trata de um movimento característico da prática da capoeira que se identifica enquanto um movimento contraditório, pois, o termo ‘neg-Ativa’ pode ser compreendido com o sentido de uma ‘negação ativa’ em que ao negar-se, em geral, a pessoa se reserva, porém ao mesmo tempo em que se reserva, se está em condição de eminente ataque, ou seja, como se canta o popular corrido nas rodas de capoeira: “Oi sim, sim, sim! Oi não, não, não! Mas quando eu disser que sim, eu quero ver dizer que não!”, assinalando um *intermedium* entre o ataque e a defesa e, entre um movimento (**Cocorinha**) e outro (*negativa*). Esse *intermedium* pode ser identificado na exposição de Lima (2007, p. 151) ao caracterizar a *negativa*:

s.f. *Esquiva* que o praticante de capoeira faz, *descendo ao solo*, apoiado em uma das pernas e com a outra esticada. As duas mãos vão ao chão, sendo que, se estiverem do lado da perna esticada, sua característica é quase que exclusivamente de defesa. Porém, se as mãos estiverem para o lado da perna dobrada, propicia ao executor a oportunidade de aplicar uma rasteira logo em seguida. Em uma de suas variações, quando as mãos estiverem viradas para o lado da perna dobrada, elas poderão não ir ao solo, permanecendo à altura do rosto e do tórax, em posição de defesa (Grifo meu).

Então, torna-se possível notar que a **Cocorinha**, sutilmente, transforma-se em *negativa* e, ambas, constituem-se enquanto movimentos de defesa categorizados enquanto **Esquiva**, porém, são esquivas que saem do raio de ação de um possível ataque devido situar-se próximo ao chão e que evidenciam o intermédio para uma nova ação-intenção-movimento.

Dando sequencia, diante de uma apreensão do movimento com maior segurança em deslocar-se para diferentes direções e de diferentes formas, busca-se pelo equilíbrio numa perna só, estando o pé de apoio todo no chão, ou o antepé, exercitando a intensão de ataque ‘chutando’, ‘batendo’, ‘empurrando’, ‘arrastando’ com o pé livre e, caso ocorra o desequilíbrio acarretando em apoio das mãos no chão, a posição de “quatro apoios” ou, “queda de quatro”, se torna um movimento-exercício assumido enquanto mobilizador do corpo, servindo como um rápido momento de descanso, destensionando as pernas (ver na Imagem 42 na página seguinte).

Ou seja, o ‘repouso’ ou ‘descanso’ nunca se trata de relaxar e entregar o corpo ao relaxamento inerte, mas sim, de diminuir o esforço continuando a realizar outro exercício para então, recuperar-se e retomar a movimentação anterior, buscando preparar-se e superar-se a cada nova investida, o que chamamos na Educação Física de ‘descanso/repouso ativo’, sendo-me uma diretriz em todo e qualquer tipo de trabalho corporal.

Imagem 42 - Repousando ativamente no movimento de “quatro apoios” na Dançadeira.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho/2021).

Dando continuidade, após esse momento de equilíbrio-desequilíbrio em deslocamento, investe-se na associação da **Ginga**, descendo o corpo, em seguida, para a **Cocorinha** buscando deslocar pelo espaço, podendo se seguir uma orientação específica como: deslocar-se somente para frente ou; somente para trás ou; para um lado e depois o outro ou; deslocar diagonalmente ou; deixar livre a sua execução, a qual deve ocorrer em espaço circular, colocando-se a dar voltas no espaço integrando-se ao universo corpóreo-espacial que instiga a pessoa a não parar ou, prender-se em apenas uma direção, confrontando com o universo estabelecido nos diferentes gêneros de dança que segue linhas retas ou diagonais para o deslocamento. Na Dançadeira, as linhas imaginárias traçadas pela transposição de mãos e pés no chão traçam círculos e semicírculos associados às linhas retas.

A esses deslocamentos de trajetórias circulares associa-se o equilibrar-se somente numa perna, alternadamente, trazendo as diferentes intensões anteriormente citadas, sendo que, ao cansar pode-se subir para a **Ginga** em um curto intervalo de tempo ou, assumir a posição de quadril para cima com o apoio das duas mãos no chão com a cabeça para baixo, (ver foto à esquerda da Imagem 43 na página seguinte), pausando a sequência para um rápido descanso, e então, seguir a partir da **Cocorinha** ou, movimentar-se nessa condição, com pernas semi flexionadas, olhando por debaixo ou pela lateral das pernas alternando o apoio das mãos (fase de costas da execução do ‘rolê’, ver a foto à direita da Imagem 43 na página seguinte) para então, retornar finalizando esta posição por meio do ‘rolê’.

Nos momentos em que ao **Agachar** na **Cocorinha**, caso ocorra de, o corpo perder o equilíbrio, pode-se colocar as mãos no chão como apoios e, com um giro de corpo, como por exemplo, executar um ‘rolê’, subir e reiniciar a investida dos movimentos aqui apontados

desde a **Ginga**, percebendo-se aqui, uma associação fluida e contínua, não se estabelecendo uma ordem única para a sua realização.

Imagem 43 - “Descansos” de cabeça para baixo.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Palestra e Oficina (Online) - Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” (Junho/2021).

Ao trabalhar com este elemento **Agachar/Cocorinha**, busca-se gerar uma relação de intimidade do seu corpo com o chão, sendo um dos elementos que estabelece grandes desafios corporais por conta de ir na contramão das técnicas enfatizadas nos diferentes gêneros de dança e, embora a relação com o chão na dança contemporânea ganhe um destaque, faz-se possível observar a ‘entrega’ (leia-se: deitar-se no chão para relaxar ou para ativar o corpo para o trabalho) ou, em geral, a realização de ‘passagens’, ou seja, execução de movimentos ou sequências de movimentos que ‘passam’, que ocorrem próximo do chão por um curto intervalo de tempo.

Na Dançadeira, o chão trata-se de um espaço efetivo para a brincadeira com a possibilidade de descobrir caminhos de manutenção da fluência cíclica do movimento na ‘roda’ (espaço circular), o chão como viabilizador da ‘vadiação corporal’, sendo o **Agachar/Cocorinha** um elemento intermediário para o estabelecimento de contato de maneiras mais complexas a partir dos ‘pontos’ de apoio.

Em geral, o **Agachar/Cocorinha** não se faz uma prática cotidiana na vida das pessoas e nas práticas artísticas, afinal, a vida na atualidade caminha sempre com pressa e sempre com a intenção de manter a verticalidade, a amplitude e, em pé e, com isso, não priorizamos o fruir do tempo, da calma, da respiração, do aproximar-se do chão-terra.

Para pontuar este elemento imprescindível de retomada a este lugar sociocultural a partir da Dançadeira, algumas pessoas participantes durante o diálogo final no evento “Palestra e Oficina (Online) Dança Contemporânea e Capoeira: Caminhos de Mulher para a Dançadeira” fizeram as suas declarações ratificando sobre o desconforto em manter-se na posição da

Cocorinha como, por exemplo, Yure Lee¹⁵⁴, o qual declarou que teve experiência com a capoeira angola e sentia desconforto com a ‘lentidão’, porém, na oficina sentiu cansaço nos joelhos: “meu joelho falhou com cinco minutos!”; já Carla Baía declarou que “quando a gente faz trás outras sensações e na parte da cocorinha, não conseguia ficar por muito tempo tendo que subir e descer para continuar e sentir todo o corpo, sendo totalmente diferente o ver com relação ao fazer”, atentando-me ao fato de que, à medida que nos afastamos da posição fetal por conta do tempo cronológico, visto crescermos e assumirmos a verticalidade enquanto algo cotidiano, acabamos por gerar a dificuldade do retorno.

Diante disso, atentar ao trabalho de transposição do peso a partir da **Cocorinha**, como declara Carla Baia: “parece ser a mesma coisa, mas, na experiência é outra coisa. [...] O nosso corpo é o primeiro ‘armamento’ o qual é muito difícil de ser ‘empunhado’” (grifo meu), e assim, o corpo vai gerando uma busca de apropriação da origem do movimento e não do movimento em si, como quando estamos aprendendo a executar algo em uma aula, pois, o objetivo no estudo deste elemento na Dançadeira não se trata da forma do movimento, mas sim, do caminho pelo qual o movimento se gera, se constrói.

Sobre o corpo enquanto ‘arma’ reitero o que Tavares (2012) coloca como ‘arquivo-arma’ apontando significações referentes ao corpo detentor do saber na capoeira em que,

[...] visando à preservação e ao fortalecimento do corpo como instrumento de transmissão de cultura, isto é, dos hábitos socialmente adquiridos – **arquivos** –, ao mesmo tempo como instrumento de organização das defesas físicas, individual e comunitária – **arma** (Tavares, 2012, p. 26. Grifo do autor).

Assim, o corpo enquanto “armamento” a ser “empunhado”, ou seja, colocado em um tempo-espço proposto em que ser ‘arma’ sublinha a sua especificidade em conseguir conhecer suas próprias possibilidades e potencialidade e então, poder ser utilizado de forma alcançar o objetivo proposto, no caso da oficina, desenvolver os movimentos na posição agachada/**Cocorinha** para encaminhar uma relação de proximidade e inteireza, acaba por demandar bastante energia.

A participante Brenda Gomes¹⁵⁵ também colocou que “primeiro achei que fosse fácil, mas, não é!” e, complementando a sua declaração Gabrielly Cardoso¹⁵⁶ expôs que “são

¹⁵⁴ Yure Lee Almeida Martins tem experiência na área de História, Educação, Circo e Cultura Popular; formou-se em Educação Física pelo mesmo Campus no qual eu me formei Campus de Castanhal da UFPA, é artista circense e colega de turma do doutorado. Para mais informações ver CV: <http://lattes.cnpq.br/1103357299047326>.

¹⁵⁵ Brenda Alice da Silveira Gomes é capoeirista integrante da Associação de Capoeira Mestre Sapo, no bairro Jardim América, Ananindeua, que sempre se disponibiliza a contribuir nas ações que desenvolvo para aprender e

movimentos do cotidiano, mas, que não damos muita “atenção”, porém, na prática, faz-se possível perceber os diferentes contatos, as transferências de peso” (grifo meu), diante disso, reitero que a atenção voltada para o equilíbrio-desequilíbrio do corpo agachado, buscando deslocá-lo no espaço com propriedade, trata-se de uma proposição da Dançadeira em prol da retomada deste lugar de aproximação do simbolismo que tal posição nos traz.

Ao voltar a atenção para este centro de força tão evidente no movimento ou posição da **Cocorinha** / “cócora”, observa-se que o encaixe e desencaixe da cintura pélvica “[...] é responsável por movimentos tanto sinuosos, quanto, movimentos secos como as batidas de quadril e, as torções. (Silva, 2012, p. 82).

Assim, embora o ‘parece fácil’ enunciado por Brenda Gomes se remeta à sua imersão prática da realização dos movimentos a partir dos treinos e rodas de capoeira trazendo-lhe certa familiaridade, atentar-se ao trabalho de oposição do quadril, explorando as articulações envolvidas e observando-se a premissa de manter-se em movimento acaba por pontuar um processo bem distinto que preconiza justamente a sensibilização e percepção desta posição e exercício-movimento para a potencialização do corpo enquanto corpo dançante e fluido e, para tal, realmente ‘não é fácil!’ (reiterando a colocação de Brenda Gomes).

Portanto, investir neste “armamento” corporal nos exige uma investigação profunda, atenta e tensa, em que retornar à posição fetal, aproximar-se do chão, recolher-se para expandir-se, requer de nós um esforço comprometido em compreender os seus modos de manter-se nessa investigação e, que cada corpo trata-se de um universo e, ao passo que a pessoa se dedica a descobrir o seu universo torna-se possível alcançar outros universos: corpos e simbolismos que potencializam a energia, o axé do ser.

3.3.2.6 – *Os Apoios (cabeça, pés e mãos)*

Ainda que, para o desenvolvimento do trabalho de sensibilização, escuta do corpo em Dançadeira, possa-se iniciar pela investigação de qualquer um dos elementos aqui apontados, sublinho a necessidade de, para iniciar o trabalho com atenção aos **Apoios** com a **cabeça, pés e mãos**, faz-se importante que a pessoa experimente os elementos anteriores, em especial, o **Giro**, pois o mesmo demandará a alternância dos apoios dos pés e mãos: ora com os dois pés

compartilhar, sendo também uma mulher mobilizadora de ações voltadas para as danças folclóricas paraenses com mulheres.

¹⁵⁶ Gabrielly Alcântara Cardoso é artista circense, professora de Educação Física e companheira de Yure Lee que projeta bastante interesse em práticas relacionadas com a capoeira por conta da estreita relação com o trabalho corporal voltado para o circo.

e uma das mãos, ora, com as duas mãos e os dois pés, para então, seguir para o apoio com as duas mãos (como por exemplo, o movimento do “aú” e “equilíbrio”/‘parada de mão’) e, por fim, com uma das mãos.

Este encaminhamento torna possível gerar processos que balizam e estruturam a possibilidade para que a pessoa possa colocar a ‘cabeça no chão’, invertendo totalmente o corpo, a partir de uma autopercepção mais explorada que lhe ofereça alguma segurança para propor-se a realizar este apoio, sendo este um ponto de apoio que nos conecta diretamente à manifestação da capoeira e que, compreende em si mesmo, especial característica e desafio corporal a ser superado a partir da aproximação ancestral e ritual que compreende a manifestação capoeira. Assim, faz-se necessário não esquecer que a capoeira nos insere num mundo de pernas para o ar e, a Dançadeira sublinha o dançar a partir desta inversão tão distanciada e esquecida no mundo da dança, independente de gênero.

Os diferentes toques de berimbaus assinalados nesta pesquisa, tanto os utilizados na capoeira angola (toque de Angola, São Bento Pequeno de Angola e São Bento Grande de Angola) e, na capoeira regional (toque de São Bento Grande da Regional, Cavalaria e Iúna) podem ser mobilizadores para o estabelecimento da relação do uso dos **Apoios** no chão, em especial, contando com o apoio da **cabeça**. Porém, pontuando sobre os ‘textos’ que compõe cada roda a qual “é o lugar-texto, que contém subtópicos, sendo estes os jogos compostos por frases individuais” (Tavares, 2012, p. 94), este autor explica sobre as características estilísticas em que os “movimentos giram em torno de um eixo: o corpo em circularidade” (*Idem*, 2012, p. 98) apontando que:

A ginga da Regional é mais ereta, realizando seus movimentos em torno da circularidade da Roda e da movimentação sobre os quadris. No texto Angola, esta circularidade se realiza com uma movimentação mais solta e apoiada em uma composição de movimentos assimétricos, com permanentes descidas do corpo e agachamentos por meio da **queda de rins, meia-lua Angola, bananeira, aú, rolê**, entre outros (*Idem*, 2012, p. 98. Grifo do autor).

Diante desses apontamentos de Tavares (2012), observo que, em se tratando de capoeira enquanto manifestação que congrega estes estilos, ritmos e rituais distintos e, apesar da **Ginga** referente à capoeira regional se desenvolver de forma mais enérgica e vertical, pondero que o **Quadril**, também se enquadra na tessitura de composições distintas de movimentos, porém, concordando com este mesmo autor, observa-se que na “cultura africana, os quadris adquirem a função-chave do corpo” (*Idem*, 2012, p. 58) sendo um ‘marcador

corporal’ dos movimentos nas culturas negro-africanas juntamente com a cabeça, tronco e membros.

Assim, concordo que no ‘texto Angola’, apoiando-se na mobilização a partir dos toques de berimbau já aqui assinalados, os agachamentos são preponderantes na estrutura da movimentação e, o **Quadril**/quadris contribui para a inversão do corpo e, conseqüentemente, para a busca do equilíbrio nesta inversão, compreendendo que o mesmo não deve ser encostado no chão.

Diante disso, na Dançadeira o corpo dançante se mobiliza a realizar movimentos em encadeamento cíclico e espiralizado ocorrendo as inversões na busca da manutenção da fluidez e do equilíbrio e, com isso, movimentos como a “queda-de-rins” vão surgindo, podendo ser trabalhados a partir da perspectiva técnica já apresentada na seção 3.1 como pode-se ver na Imagem 44:

Imagem 44 - Invertendo o corpo na queda-de-rins na Dançadeira.



Fonte: *Print* de imagem do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

Outro movimento impelido pela espiralidade circular do corpo dançante que, inclusive, Tavares (2012) aponta, trata-se da ‘meia-lua de Angola’ a qual presumo ser o famoso movimento “rabo-de-arraia”, já pontuado anteriormente na parte sobre o **Giro**, assim como o “rolê”, porém, seguindo o encadeamento rítmico da sensibilização a partir dos toques de berimbau condizentes à capoeira angola, têm-se o movimento “bananeira” (a descrição consta na parte dos **Apoios** na seção 3.1). Esse movimento inverte a perspectiva habitual do “foco direto” (olhar de baixo para o alto), assim como também, o enraizamento a partir da **cabeça**, sendo esse ‘virar de cabeça’ que sublinha a conexão céu-terra invertida, em que o topo da cabeça se conecta ao céu por meio da planta dos **pés** já que, a **cabeça** enraíza

invertendo o corpo levando os pés ao céu (“troca as mãos pelos pés, os pés pelas mãos”), como se identifica nas diferentes posições das pernas na “bananeira” na Imagem 45:

Imagem 45 - O enraizamento da cabeça no chão na Dançadeira.



Fonte: Imagens de *print* espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

Ao momento da “bananeira”, em geral, não há alteração da posição das mãos e cabeça, visto que ao retirar a cabeça do chão se assume a posição do “equilíbrio” ou “parada de mão”, porém, a cada nova mudança de posicionamento das pernas, em quaisquer direções e alturas, exige-se uma percepção corporal diferente para manter o equilíbrio, sendo solicitada, por vezes, uma nova posição das mãos. Este movimento necessita de um tempo de execução mais delongado para seguir com a continuidade do fluxo rítmico dançante, ainda que as pernas busquem por linhas mais amplas, como observado na terceira imagem do *print* acima.

Já o movimento “aú” aparece na dança sob diferentes ritmos de toques de berimbaus e, assim, sob diferentes formas e velocidades de execução, ou seja, a partir do uso somente das duas mãos como apoio, o movimento na perspectiva rítmica da capoeira angola aparece de forma mais cadenciada, buscando execução mais paulatina, por vezes, pairando em um equilíbrio, usando marcadamente, as pernas encolhidas, quando que, sua realização aos ritmos mais acelerados, sublinhados por toques de berimbau da capoeira regional, “a agilidade e a fluência da movimentação”, conforme Santos (2021c, p. 59), que inverte o corpo, suscita a ocorrência de movimentos mais amplos e plásticos (ver Imagem 46 na página seguinte). Neste caso, o giro do corpo ocorre na vertical, sendo também oportuna a realização do movimento “árabe”, também chamado de “aú sem mão”, quando este mesmo giro ocorre sem haver o contato das mãos no chão, porém, retomo que, para poder-se voar faz-se preciso ter propriedade do contato dos **Apoios** no chão.

Imagem 46 - Da tradição à Dançadeira: o giro do aú, inversão vertical.



Fonte: *Print* de imagem do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021).

Mesmo observando que a manifestação da capoeira congrega essa relação mais íntima do contato com o chão, sendo importante o contexto de pesquisa concernente aos apoios utilizando **cabeça, pés e mãos**, aponto que os movimentos associados à capoeira aqui apresentados como o “aú”, “equilíbrio”, “bananeira” e “queda-de-rins”, obedecem à uma execução com peso e tempo diferenciados conforme a sensibilização rítmica empregada, tal qual como ocorre no treino ou roda de capoeira em seu estilo específico, ou seja, aos toques da capoeira angola, a execução mais assimétrica espiralada, densa e próxima ao chão ganha espaço, porém, quando da realização dos toques da capoeira regional, os mesmos movimentos assumem uma estética mais simétrica, como movimentos amplos e leves, distantes do chão, embora o contato, em uma “queda-de-rins”, “bananeira”, “equilíbrio” ou “aú”, por exemplo, caracterize-se por uma breve passagem pelo chão.

Portanto, percebendo a relação dos **Apoios** na Dançadeira, esta ratifica a energia que conecta o corpo com o chão buscando por um magnetismo espiralado circundante sensibilizado por ritmos e concepções a partir da capoeira angola, enquanto que, a busca por uma energia impulsionadora ao voo do corpo em relação ao chão, realizando giros verticais a partir de movimentos de passagens para a continuidade rápida e fluida destes giros, associa-se aos ritmos e concepções a partir da capoeira regional.

3.3.2.7 – A Esquiva

Na Dançadeira o trabalho com a esquiva pode dar-se tanto a partir da **Ginga**, situando-se o tronco enquanto ponto de força mobilizadora, quanto a partir da base com as pernas fixas para a pesquisa corporal da amplitude de alcance e flexibilidade desse tronco.

Diante disso, pode-se iniciar o trabalho com os pés paralelos, alinhados, pernas afastadas passando o alinhamento do quadril e, realizar a flexão lateral para a direita e esquerda e, flexão diagonal frente direita-esquerda, assim como extensão diagonal “fundo”/atrás direita-esquerda e hiperextensão/extensão para trás. Em seguida, pode-se trabalhar com a base da **Ginga**, pernas alternadas na posição do ‘avanço’, onde o pé situado à frente se encontra todo no chão e o pé situado para trás encontra-se apoiado nos dedos, mobilizando assim o tronco mantendo a base, das pernas, sendo muito dispendioso de energia.

Outro ponto de partida trata-se de posicionar as pernas numa base de ginga um pouco mais fechada do que a anterior, com os **pés** fincados no chão, buscando num primeiro momento, não retirar o calcanhar da perna que está atrás e, posteriormente permitir o mesmo saia do chão de forma sutil, acionando um mínimo balanço (associar o trabalho de balanço apontado na parte da relação dos **pés no chão**). Já num trabalho mais adiantado, deve-se buscar gingar e, diante da alternância das pernas, investir na realização das **Esquivas**, variando direções, ângulos e velocidades, associando em seguida, para gerar maior complexidade, a variação da amplitude das bases na **Ginga** e o deslocamento e mudança de direção do corpo dançante pelo espaço.

Neste sentido, concordo com Santos (2021c) quando este coloca que “a Esquiva pode ser executada de várias formas, como se fosse ‘um pêndulo’, mas criando as diversas mobilidades de tronco” (p. 62. Grifo do autor), pois, em seu trabalho com intérpretes-criadores a execução das esquivas “requereram certo ‘relaxamento’ do corpo em virtude de transparecerem uma soltura corporal” (*Idem.* p. 63. Grifo do autor), observando-se que ‘relaxamento’ na manifestação capoeira compreende uma soltura atenta, por vezes desconcertante, porém, sagaz e potente diante de um movimento de ataque na capoeira ou, diante de um trabalho de percepção corporal por meio da improvisação ou jogos cênicos.

Na Dançadeira, o balanço corporal característico das **Esquivas** estabelece estreita relação com o ritmo ternário dos toques de berimbau, evidenciando-se a característica do movimento ‘trote’, ou seja, o trote da ‘cavalaria’, também realizados sob o toque de mesmo nome, o qual obedece a uma contagem ternária, precisa, aparecendo, de forma diversa, movimentos curtos, amplos e explosivos, também marcados com os pés (ver Imagem 47).

Imagem 47 - O despontar da Esquiva explosiva.



Fonte: À esquerda, imagem de *print* do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Jun/2021). À direita, imagem de *print* do trabalho “ELEMENTOS DA DANÇAEIRA: Dança Contemporânea e Capoeira por uma epistemologia decolonial”.

As **Esquivas** realizadas de forma repentina podem ser identificadas tanto no espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” realizado em 2021, onde aparecem bem marcadas em meio à dramaticidade desenvolvida na cena desafiando a força e flexibilidade do tronco (ver Imagem 48) quanto no trabalho “ELEMENTOS DA DANÇAEIRA: Dança Contemporânea e Capoeira por uma epistemologia decolonial” realizado em 2022.

Imagem 48 - A flexibilidade e força do tronco na esquiva bem marcada.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “Dança Contemporânea e Capoeira: caminhos de mulher para a Dançadeira” (Junho/2021).

Importante também salientar este trabalho associando-se o estabelecimento do “foco direto” a partir de uma marcação no espaço ou, trabalhando-se em duplas, trios ou pequenos grupos em que uma pessoa ‘ataca’ (ou pessoas) por meio de um movimento de braço ou de pernas, ou ainda, da investida na tentativa do contato por meio das mãos, estimulando a **Esquiva** num jogo de improvisação, assim como também associar o “foco multifocal” em que as diferentes regiões do tronco como, por exemplo, os ombros, o plexo, as costas, o abdômen, as costelas intencionam o movimento.

Interessante que a autora Silva (2018b) ao propor o “Corpo em Diáspora” detém atenção à coluna dentro do âmbito da experiência negra em que fala da ‘verticalidade ondulada’ respeitando as curvaturas da coluna de cada pessoa associando-a ao símbolo da ‘serpente’, o que também se constitui enquanto força simbólica para movimentos e comportamentos no âmbito da capoeira deflagrando-se para o estudo em Dançadeira. A autora pontua pedagogicamente para o trabalho com/em dança que:

orientamos o movimento consciente para a descompressão das vértebras, o que possibilita empoderar o gesto, assim como alertamos para o uso da força abdominal em prol da saúde da coluna, de modo a não sobrecarregá-la em trabalhos onde desenvolvemos descidas ao solo, por exemplo (Silva, 2018b, p. 147).

Embora, o corpo na Dançadeira não se lance ao chão estabelecendo o contato transferindo o peso a partir da coluna como no “Corpo em Diáspora”, visto que seus apoios de contato com o chão são a **cabeça, pés e mãos**, observo que em diversos movimentos o abdômen tem preponderância para o acionamento do movimento sendo necessário atentar para a estrutura e mobilização da coluna para a sua capacidade de ondulação, sendo um eixo estruturante, pois, “é a partir da coluna, por exemplo, que descobrimos as organizações dos braços, das pernas e que mobilizamos giros e volteios” (Silva, 2018b, p. 148), sempre em espiralidade.

Portanto, ainda que a **Esquiva** seja um elemento com a sua força de realização localizada no tronco, sendo possível de visualizá-la de forma mais evidente no nível alto, durante a movimentação em pé, ela pode ser trabalhada nos diferentes níveis de movimento (alto, médio e baixo) associando-se aos **Apoios** desde que, o foco de atenção seja nas possibilidades de mobilização desse tronco com precisão, fluência e amplitude.

3.4 – Decolonialidade e virtualidade do corpo na Dançadeira: Reflexões sobre o período de pandemia e pós-pandemia

Neste momento derradeiro, aponto desdobramentos desta pesquisa em que assinalo sobre as relações estabelecidas com o uso e produção de vídeos e utilização das mídias, enquanto campo “(IN) Fértil” em tempos de pandemia da Covid19, sendo um período de muita dificuldade para a sociedade como um todo instalando medo e insegurança nas relações diante do adoecimento e mortes de pessoas amigas, familiares e conhecidas. Este cenário causou profundas mudanças de comportamentos na sociedade e, conseqüentemente, em minha busca por estratégias para o encaminhamento da vida, da pesquisa.

Diante disso, senti a necessidade de utilizar como estratégias de investigação o uso de fotos e vídeos e conseqüente disponibilizá-las em minhas redes sociais galgando uma discussão sobre a “virtualidade do corpo”, conectada com a ancestralidade visto que esta “[...] rompe com a racionalidade ocidental e não separa o invisível do visível (o cosmo está no homem), [...] compreendendo que somos natureza” (Santos, 2021a, p. 2678), entendendo ‘homem’ enquanto ser e, ancestralidade como (re) encantamento de nosso contexto, de meu contexto, sendo assim “a dança como tecnologia ancestral” (*Idem*, 2021a, p. 2688), e assim, empreender digitalmente divulgando a práxis Dançadeira.

Para manter os estudos e prosseguir com a pesquisa investi conscientemente em imersões com experimentações dançantes buscando por capturas de imagens e vídeos sob diferentes perspectivas e, também, do respectivo processo de edição resultando, desta forma, em outra experimentação já que, não se trata mais da imersão corporal em si, mas sim, de uma perspectiva de “corpo virtualizado” preconizando a conexão com a ancestralidade que nos reporta ao âmbito da capoeira, trabalhando a partir dos sete elementos já apresentados.

Neste caminho, galga-se uma percepção técnica e estética que me impele a um diferente processo de autodescoberta, de fortalecimento e de cura diante dos vômitos sociais de violências racistas, machistas e sexistas presentes em cada espaço ocupado sob diferentes níveis e formas, negaceando (= negando e andando) diante dos estereótipos sociais, dançando e capoeirando com e na lida (de ler e de lidar com/na) da vida utilizando-me da cantiga entoada nas rodas diante das situações de conflito: “olha a volta do mundo ioiô! Olha a volta do mundo iaiá”.

Eu precisei dar a ‘volta do mundo’ em relação ao meu desgosto e desinteresse em utilizar tais recursos (imagens e vídeos) para identificar formas, focos e ângulos que

sublinhem minha ancestralidade negra, e também, em relação à produção de material que sublinhe uma discussão decolonial em dança contemporânea em nosso território amazônida.

Nesse sentido, reportando-me ao exemplo associado à roda de capoeira, a ‘volta do mundo’ trata-se de um momento em que ao caminhar sob a periferia da roda, próximo as pessoas que constituem o círculo realizando o coro, dando uma volta (ou duas) no sentido anti-horário, por se encontrar em situação perigosa ou, de demérito por não conseguir responder às perguntas-movimentos da/o camarada/o, e então, poder mudar o curso da sua situação, proporcionar um novo fluxo energético de ações, de vida... Na capoeira, e assim, para mim, na Dançadeira.

Então, eu precisei dar ‘a volta do mundo’ e dizer a mim mesma “olha a volta do mundo iaiá!” em tom de ironia e dramaticidade neste campo “infértil” visto eu ter que interromper o ‘jogo’ prático estabelecido em meio à diferentes universos em que meu ser habita (dança, capoeira, profissão) no jogo da presença com as outras pessoas e aos olhos de outrem, visto que a presença efetiva o encontro sagrado, nos reportando à ancestralidade de matriz africana em que os seres precisam estar próximos uns aos outros para justamente aprender, compreender e apreender o estar em comunidade, e assim, nutrir a sua concepção individual e coletiva de humanidade pois, como nos diz Santos (2021a, p. 2678) “precisamos do hálito do outro, assim, essa cultura não é baseada na acumulação de bem, mas da acumulação de gente”, o que contribui para meu pensamento sobre minha poética dançante, embora meus processos sejam comumente individuais. Olha o NOS-NÓS?! Oi?! Sim, sim sim! Oi?! Não, não não!”

No dia 14 de março de 2020, após vivenciar o evento “1º Batizado e Troca de Cordas dos Alunos da Intrutora Andreza Miudinha” organizado por mim com o apoio da Associação que integro, foi decretado o *lockdown* devido à pandemia do Covid-19 inviabilizando quaisquer tipos de contato físico, presencial, interferindo diretamente em minhas atuações, e então, tal fato exigiu-me mergulhar num universo de comunicação remota, ao vivo online, para seguir protocolos de segurança à saúde, e assim, busquei pensar outras possibilidades de analisar a relação desse corpo dançante na Dançadeira.

As ‘mortes diárias’ diante do cotidiano pandêmico congregaram o contexto de imersão “consciente da presença e potência que somos” (Santos, 2021a, p. 2692) sublinhando um transitar-me nas sensações e percepções a partir das memórias, dos acontecimentos do presente e das perspectivas futuras, observando assim, meu corpo dançante em Dançadeira e, reconhecendo-me também, como uma pesquisadora de uma ‘Dança Aterrada’ visto que:

A dança que investigo e proponho parte dos princípios da ancestralidade, é uma Dança Aterrada que prioriza a escuta, o sentir, o autoconhecer, o ritualizar, a presentificação, a nós. O seu processo de experimentação desagua no filosofar de corpo inteiro. Este mergulho profundo nos permite dançar com o presente/ passado/ futuro/ medos/ vitórias e ressurgir mais consciente da presença e potência que somos. A Dança Aterrada como tecnologia ancestral, “engana a morte” e dá sentido e encantamento a vida. A Dança Aterrada permite sentir, ter e manifestar o real tamanho que temos (Santos, 2021a, p. 2691 - 2692).

Para dar sustentação a este processo, precisei ler, estudar, pesquisar, participar de oficinas, assistir a vídeos sobre elementos técnicos a serem considerados como ambiente, iluminação, ruídos, zoom e também, sobre o processo de edição para o qual se deve considerar os recursos disponibilizados pelos aplicativos gratuitos na internet, sendo-me uma forma de minimizar os custos no período, assim como também, saber sobre informações referente à direitos autorais.

Diante disso, passei a utilizar de dois a três aplicativos de edição de vídeo para exercitar, em especial, os efeitos e qualidade de som e cor da imagem e, o que era absurdamente avesso aos meus INteresses foi ganhando espaço para dar continuidade ao processo de pesquisa e à própria vida. E nesse processo, precisei alimentar com fotos e vídeos os meus canais nas redes sociais do Instagram e YouTube¹⁵⁷, usando também, com menor frequência o Facebook¹⁵⁸, pois, mesmo não sendo o meio que me estimule em primeira instância, compreendi que seu uso faz-se necessário na atualidade para podermos construir redes e laços de afetos por meio de compartilhamento das nossas produções, conhecendo outras pessoas e suas produções, gerando, dessa forma, automotivação, assim como também, motivando outras pessoas que se sentirem tocadas com a nossa poética a trilharem mais um novo caminho.

Tal campo “(IN) Fértil” foi dando lugar ao “IN” de “interno, intenso” em mim, visto que, mais uma vez, o ato de estar sozinha na experimentação, filmando a si própria e realizando a edição, me gerava um outro lugar, um campo “fértil” de produção de virtualidade dançante, pois, a partir dos ‘vídeos de dança’ que se cria as “videodanças”, que conforme Diogo Theotonio e Marcelo Gasperi (2019) trata-se de uma variação expressiva surgida do diálogo entre a linguagem do cinema e a linguagem da dança, sendo assim, um exemplo de virtualidade nas artes.

Como estratégia e recurso para buscar emergir desse contexto considerando as condições disponíveis para a nossa/minha existência, ao mesmo tempo, em que o utilizava

¹⁵⁷ Instagram: @miud.cap; Youtube: <https://www.youtube.com/user/absdancaeira> .

¹⁵⁸ Facebook: <https://www.facebook.com/andrezabarroso.instrutoramiudinha.capoterapeuta/> .

para favorecer o meu engajamento nas redes sociais, o meu empreendedorismo midiático e, em minha nova postura diante do estudo e pesquisa em dança, recorri à videodança concordando com Daniel Aires e Mônica Dantas (2021) os quais colocam que:

[...] a videodança é um emaranhado de pertencimentos que o corpo percorre em seu movimento e que se hibridiza à dança e ao *audiovisual* pressupondo igual importância tanto para o movimento quanto para a tecnologia (Aires e Dantas, 2021, p. 119. Grifo meu).

Com, isso, expondo minha imagem, minha voz, minhas reflexões e conseqüentemente minhas atuações e produções necessitando compreender melhor sobre tecnologia e manipulação de equipamentos, contando ainda, com a disponibilidade de equipamentos e recursos compatíveis para minha trajetória neste caminho.

O contato com a elaboração do que identifico como uma “videodança” configurou em mim outra perspectiva de pensar a dança, sendo esta por meio da virtualização da imagem desse corpo imerso na Dançadeira, gerando a “Intensão” (de interno, de intenso) da videodança, um microprojeto visual na memória que alimenta a improvisação diante da tela, mas, não fazendo da captura algo determinante da imersão e, durante a criação do vídeo, o processo de edição que utiliza a repetição de fragmentos ou altera-se a ordem destes fragmentos de imagens utilizando recurso de acelerar ou alentar, sendo um processo que envolve muitos exercícios, num âmbito solitário, desgastante e até frustrante, que ajuda a aprimorar a capacidade de uso (e não digo de aprendizagem por não me considerar grande sabedora sobre o assunto) gerando uma entrega compenetrada à este processo, reconfigurando o próprio espaço casa-lar.

Ao imergir em experimentações a partir de improvisações diante da tela do celular e do computador, em geral, dispostos em diferentes ângulos e distâncias fixas e, quando possível, contei com a colaboração tanto durante a captura de imagens, quanto durante a edição, ainda que de forma tímida, de meus filhos Felipe e Adriel Vasconcelos (ver Imagem 49 na página seguinte) e de meu esposo Fábio Vasconcelos, para a captura estática e/ou em movimento, havendo, por algumas vezes, orientações aos mesmos para tal, observando as suas possibilidades e minha proposta, ocorrendo o que Aires e Dantas (2021) chamam de “contaminação argumentativa” diante da colaboração de meus filhos e esposo, ainda que não assumissem a função de diretor ou coreógrafo como tais autores apontam para este tipo de processo:

Imagem 49 - Registro de experimentação 'contaminada' por meus filhos.



Fonte: *Print* de imagem de vídeo capturado por Felipe Vasconcelos (mar/2021).

Junto a estes autores, considerando a relação entre corpo, dança e tela (seja a do celular ou computador, como me utilizei) e, observando a contribuição dos meus, sublinha-se que:

Tendo tomado algumas especificidades quanto ao uso do termo videodança, estamos abraçando aquelas que falam das danças criadas para a tela do monitor ou para a projeção, tendo em vista que essas sejam criadas “com” e não apenas “para” a câmera, ou seja, para que a atitude coreográfica translate o *continuum* corpo-dança-câmera, onde câmera (ou todo o aparato tecnológico) seja tão “coreografável” quanto o próprio corpo (*Idem*. p. 118. Grifo dos autores).

Ao publicar nas redes sociais materiais editados com a utilização de composições musicais de grandes artistas percebi que o uso de certas composições esbarravam na questão dos direitos autorais. Porém, por não possuir requisitos que viabilizassem o uso de obras conhecidas nacional e internacionalmente já que, em minhas primeiras experimentações na produção de videodanças, debruçava-se em memórias musicais referentes a tempos anteriores à minha inserção no estudo e pesquisa em dança contemporânea¹⁵⁹ e, embora a requisição de direitos autorais não acarretasse em prejuízo às minhas contas, incomodava-me o fato, por vezes, de a publicação ser impedida, o que levou-me a conhecer composições de artistas de nosso Estado, e assim, realizar processos paralelos à pesquisa como forma de mergulhar-me nas sensações, acontecimentos e em meu estado de vida do momento para nutrir o reconectar-me à imersão na Dançadeira. Um desvio para retornar!

¹⁵⁹ Ver os trabalhos ‘VIDEODANÇA - Exposição quadro-enquadrada (Andreza Barroso – pandemia’, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJpF7vQ1Cp4&t=74s> e; ‘VIDEODANÇA - Dançando com o cotidiano que me atravessa (Andreza Barroso - pandemia)’, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNdX9O6BadQ&t=56s> . Ambos os vídeos publicados em 23 de maio de 2020.

Alguns destes trabalhos paralelos contributivos para o processo foram, por exemplo, o trabalho “Sob a Pele”¹⁶⁰ inspirado a partir de um ato de violência sofrido por uma mana da capoeira onde a fina camada de tecido utilizado sublinha metaforicamente o que se encontra ‘sob a pele’ causando sufoco, angustia, imobilidade diante da sociedade violenta e patriarcal com uma trilha sonora adaptada constante do aplicativo utilizado, a qual me reportou ao drama, sutileza e tristeza que embebia o momento, e também, o trabalho “Um degrau de dor por dia”¹⁶¹ em que a exploração dos degraus da escada de minha residência faz-se metáfora referente aos dias de existência diária de vida e morte sob a trilha sonora de “Vida que Morre” da cantora paraense Lariza Ziral Xavier¹⁶².

O processo vivido para a construção destes trabalhos foi alimentando o interesse em destacar o uso de sonoplastia autoral, já que havia o conhecimento das ferramentas utilizadas como os aplicativos para edição de vídeo e os canais de redes sociais por mim utilizadas, estes foram nutrindo a vontade de divulgar o trabalho com texto (escrito no vídeo), voz (áudios) e canto (cantigas da cultura popular e capoeira) como forma de garantir a autenticidade total de produção ainda que receba críticas em termos de qualidade de som e imagem ou, até mesmo questões técnicas¹⁶³, ao usar minha voz como narração e canto ao som de arranjo percussivo com berimbau, pandeiro, atabaque, contando com a parceria, em especial, de meu esposo Fábio Vasconcelos como apresentado no trabalho “ELEMENTOS DA DANÇAEIRA: Dança Contemporânea e Capoeira por uma epistemologia decolonial” (ver Imagem 50 na página adiante) em que me acompanha tocando pandeiro, assim como, em áudios das cantigas autorais que compõem esta escrita.

Nesta perspectiva de produção autoral integra-se a criação da logomarca para o nome Dançaeira, a qual compôs as camisas de apoio e produção do espetáculo-solo “Dança Contemporânea e Capoeira:” em que me dispus a desenhar propostas que abarcassem tanto simbologias ‘visíveis e invisíveis’ sublinhando a perspectiva da ancestralidade, e assim, a práxis Dançaeira transborda nos elementos: berimbau, símbolo de poder na manifestação que se desdobra em poder em dança na Dançaeira assinalando a letra inicial ‘D’; os ‘nós’, reportando-se aos NOS-NÓS que atam no decorrer do caminho de desenvolvimento da palavra “ançaeira” conectando-se ao berimbau “D”.

¹⁶⁰ Postado em 15 de agosto de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pjasGxlaCoo> .

¹⁶¹ Postado em 30 de abril de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IqdI63v_CW4 .

¹⁶² Lariza é uma paraense oriunda de Marabá cuja carreira artística se faz como cantora, compositora, artista visual e produtora cultural.

¹⁶³ Ver o trabalho *VIDEODANÇA - ImPLACÁvel moldura (Andreza Barroso - pandemia)* . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aEWQDUeLRok&t=21s> . Este segue a linha autoral de texto, ainda que, usando música oferecida pelo aplicativo.

Imagem 50 - A parceria no trabalho com a percussão com a composição autoral.



Fonte: Imagem de *print* do vídeo “ELEMENTOS DA DANÇAEIRA: Dança Contemporânea e Capoeira por uma epistemologia decolonial” (Julho de 2021).

A ‘corda’ aparece enquanto elemento simbólico na contemporaneidade e na manifestação capoeira pois, além de ter uma essa relação direta a partir dos sistemas de graduação na capoeira de herança preferencialmente da regional e, com relação à atuação em portos, cais e barcos, também desemboca diversas reflexões a partir da lente do machismo/patriarcado e, de gênero, retratando também, relações de entrelaçamento de pessoas, trajetórias, afetos, convergências, encontros.

Tais encontros, entrelaçamentos constituem a palavra Dançadeira, o que também, foi autodivulgado, como pode ser visualizado na Imagem 51 na página seguinte, sublinhando a frase que profiro em diferentes situações: “eu não dou ponto sem nó!”, remetendo-me à continuidade de minhas imersões para consequentes concretizações em arte, cultura e educação.

A imagem da palavra realizada a lápis em papel A4 trata-se do resultado final de investidas buscando unir simplicidade de elementos e simbolismo que a pesquisa remonta e sublinha na escrita, sendo o “I” a referência à baqueta e ao dobrão que compõem o berimbau e, embora o caxixi não faça parte da logomarca, eu não o ignoro em nenhum momento de utilização do instrumento berimbau no cotidiano e na cena e, o mesmo aparece sob a representatividade em forma de cordão artesanal tanto na divulgação da camisa branca, a qual carrega em suas costas a inscrição ‘instrumentista’ para compor a cena junto a mim sem determinação de gênero, quanto, da camisa preta, confeccionada para a utilização de pessoas voltadas à produção com a inscrição nas costas de ‘apoio’. Tais

registros também tiveram a colaboração de meus filhos relativos aos posicionamentos de câmera e corpo.

Imagem 51 - A logomarca Dançadeira: Um processo *in* processo de visualidade e divulgação via redes sociais.



Dançadeira
por Andreza Barros



Fonte: Arquivo da autora (fev/2021). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLhdR4IBeuA/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==>.

A imagem acima, realizada a lápis em papel A4 trata-se do resultado final de investidas buscando unir simplicidade de elementos e simbolismo que a pesquisa remonta e sublinha na escrita, sendo o “I” a referência à baqueta e ao dobrão que compõem o berimbau. Embora o caxixi não faça parte da logomarca, eu não o ignoro em nenhum momento de utilização do instrumento berimbau no cotidiano e na cena e, o mesmo aparece sob a representatividade em forma de cordão artesanal tanto na divulgação da camisa branca, a qual carrega em suas costas a inscrição ‘instrumentista’ para compor a cena junto a mim sem determinação de gênero, quanto, da camisa preta, confeccionada para a utilização de pessoas voltadas à produção com a inscrição nas costas de ‘apoio’. Tais registros também tiveram a colaboração de meus filhos relativos aos posicionamentos de câmera e corpo.

Com o tempo, a relação com o trabalho a partir dos registros fotográficos e videográficos foi se tornando um campo literalmente “(IN) Fértil”, ou seja, fértil em mim, de forma particularmente intensa, com entrega de meu Eu, de meu ser, de minhas

percepções e sensações focadas da tela a partir da manipulação dos diversos recursos e, este contexto foi reportando-se aos elementos trabalhados na Dançadeira nutrindo a captura de imagens e a produção da poética de um corpo virtualizado a partir do enfoque mais específico e discussão do olhar para a Dançadeira, como por exemplo, no vídeo realizado por meu filho Felipe Vasconcelos em nossa laje, postado em 25 de abril de 2020 (ver Imagem 52).

Imagem 52 - Foco no corpo virtualizado na Dançadeira.



Fonte: *Print* de imagem do vídeo capturado por Felipe Vasconcelos na laje sob lâmina d'água após chuva. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_ayszSjumH/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==.

A perspectiva virtual partiu das gravações de vídeos diante da improvisação para recorrer ao que identifico como ‘videodança’, e para tal, o processo criativo compreende tanto a função de intérprete-criadora quanto a de “editora”, sendo importante destacar que, a câmera não determina a ação, mas, dialoga com o ideia vislumbrada sendo possível repetir o uso de um ângulo ou, de vários e, de sugestão de movimentos, e falo de ‘sugestão de movimentos’ porque durante a improvisação percebo que há o sugerir de trajetórias, de intensidades, de espacialidade mas, nunca uma sequencia coreográfica propriamente dita pois, assumo que a espontaneidade e a presença cênica são inerentes à ação de imersão na improvisação em dança e, a partir do material coletado que se encaminha a dramaturgia.

Com relação ao processo de edição concordo com Theotonio e Gasperi (2019) quando apontam que criamos um ambiente virtual em que a relação de manipulação do tempo e do espaço transforma e altera tanto o corpo, quanto o movimento, e assim, a dança e sua

estrutura, o que faz encontrarmos novas possibilidades expressivas e, também, gerar leituras para o movimento devido a este processo de virtualização.

Diante desta ótica de virtualidade, como algo que transforma a dança ‘real’ em virtual, que percebo a possibilidade de enfoque e direcionamento da mensagem por meio do movimento em imagem (dança em vídeo) e do movimento das imagens (edição do vídeo) e, assim, a edição acaba por constituir-se em um processo criativo único subsequente ao processo de experimentação, possuindo um tempo próprio, que não pode ser a qualquer momento e de qualquer maneira: é uma entrega! A qual vai se desdobrando a partir do manuseio de efeitos, filtros, transições que a obra videodança pede levando a artista-editora a percorrer este caminho próprio.

A manipulação dos recursos de edição me proporcionou pensar sobre os ângulos que analiso serem interessantes para dialogar com o texto poético criado. Em geral, a criação do texto vêm antes da dança, e a dança no momento de seu acontecimento por meio da improvisação, não se restringe às frases do texto, pois, o que cria a ligação, caso realmente haja essa conexão texto-dança, trata-se justamente da manipulação das imagens conforme o processo indica, e assim, a improvisação se dá a partir da sensibilização por um tema, por uma música que não é a utilizada no vídeo, ou simplesmente não há música a ser escutada, sendo o som do corpo em movimento o indicador e o descobridor de caminhos.

Nesse processo, os comentários referentes ao primeiro trabalho sublinhando os elementos da práxis Dançaeira de denominação “DANÇAEIRA - Elementos da Reflexão [Giro] - Videodança por Andreza Barroso” em que assumo o nome videodança referente a esta pesquisa, postado na plataforma YouTube no dia 4 de junho de 2020, chamaram a minha atenção: Luiza Monteiro¹⁶⁴ apontou que tratava-se de “uma espécie de vídeo-relato-pesquisa-dançaeira tudo junto.”, ou seja, o trabalho me identifica enquanto artista e pesquisadora em dança e, o Juan A. Silva identificou “a emergência de outras epistemologias” sublinhando-me que nós, artistas-pesquisadores afro-amazônidas, precisamos endossar a divulgação de nossas reflexões, pesquisas e poéticas para que possamos intervir na realidade estética, técnica, artística e cultural da sociedade a partir de nossas idiossincrasias e identidades.

E, por meio da produção de texto e áudio autoral que narra a composição poética busco sensibilizar com minha dança em movimentos e gestos que emergem da espontaneidade e potência de minha negritude associada à discussão de existência, da

¹⁶⁴ Luiza Monteiro é bailarina, artista, pesquisadora e docente da área da dança; bailarina e diretora artística da Companhia Moderno de Dança desde 2002, doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes ICA/UFPA e mestra em Artes (Ppgartes/ICA/UFPA). Uma companheira amiga de cena na Companhia Moderno de Dança. Mais informações, acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/1365524959135039>.

relação com outros e com o mundo que me cerca, referindo-me tanto no sentido geral do ambiente quanto, ao que me circunscreve no lugar onde me situo (Distrito de Icoaraci, Belém-Pará) e, ao espaço-casa-lar-laje (pois estas diferentes denominações expressam percepções e significados diferentes para o mesmo lugar), visto ser lugar onde atualmente resido, descanso e trabalho atuando social e artisticamente. Uma tríade de âmbitos: existência no mundo – âmbito geral; âmbito de Icoaraci; âmbito do espaço-casa-lar-laje que convergem para escolha e manipulação dos recursos, ainda que simples, para a estruturação da videodança.

A pandemia e o conseqüente distanciamento social contribuiu para o meu olhar com relação à produção de material tanto no âmbito de minha atuação nas artes da dança e da capoeira, quanto no âmbito de minha atuação profissional com a Educação Física, observando que o processo de edição torna o material capturado mais interessante ao meu olhar, ou seja, a manipulação dos vídeos envolvendo texto, poesia, voz, sons, músicas, canto e movimento, se dá em diversos campos potencializando o material em si e seu poder de divulgação.

Com isso, mergulhar no processo de virtualização do corpo e expor meu corpo e minha dança a partir da práxis Dançaeira reconfigurou minha antiga postura de desinteresse pela manipulação de recursos e equipamentos, em especial aplicativos celular e computador e, compreendendo a relevância da presença ‘real’ para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos, mas, sem desconsiderar a presença ‘virtual’, observo que os registros, provenientes tanto de gravações para tal, quanto a partir de registros de reuniões online, não deixam de sublinhar uma realidade da presença da pessoa, porém, com o recurso de edição, torna-se possível visualizar um corpo virtualizado: corpo e movimento fragmentado, diferentes focos para um mesmo movimento ou, para vários e, uma diversidade de combinações a partir destes, dos ângulos de captura e dos recursos de edição disponíveis.

Embora o processo de aproximação com a experimentação para a captação de imagens e edição e produção de material em forma de videodança tenha iniciado num contexto de pandemia, onde o distanciamento social gerava a necessidade de relacionar-se e construir redes de afeto, de comunicar-se, de expressar-se, este processo contribuiu para conectar-se à ancestralidade a partir dos elementos da Dançaeira, visto que, os mesmos subsidiam o reencontro, o reconhecimento, a existência significativa nas ações no aqui e agora nutrindo novas perspectivas de se observar o corpo dançante e dando continuidade às experimentações e reflexões desta pesquisa e das tarefas profissionais.

Desta forma, neste caminho os movimentos e gestos ganham enfoque, a partir dos recursos de edição, possibilitando a percepção de um corpo virtualizado, mergulhado nas afetações das imbricações dos processos de dança contemporânea e da experiência corporal e simbólica na capoeira, sendo possível inclusive, divulgar em maior escala virtual os processos e os produtos (videodanças) que consubstanciam a reflexão desta práxis que, até então, se restringia aos processos em sala de aula do curso, dos processos coletivos em artes (digo isto por transitar na cena com a performance, teatro e cultura popular) e dos processos em dança.

Todo esse novo processo contribuiu para um novo posicionamento diante dos recursos de foto e vídeo e, das redes sociais no pós-pandemia, agregando-se à pesquisa não somente enquanto produtos artísticos mas, também, enquanto material que constitui o processo de pesquisa em Dançadeira para a análise e problematizações de seus elementos técnicos e estéticos.

Contudo, diante de tantas dores sofridas durante o período de pandemia e pós-pandemia e reconhecendo que as mesmas dores integram as mudanças e os processos de pesquisas, o corpo virtualizado se constitui enquanto poética de desmembramento da práxis Dançadeira tratando-se de um campo de discussão em que se busca do potencializar os elementos presentes na práxis a partir do processo de edição, e assim, pelo “Oi, sim, sim, sim! Oi, não, não não!” vou seguindo as várias trajetórias da pesquisa deixando a Dançadeira me levar e me fazer dançar na/a vida.

4. ADEUS, ADEUS! BOA VIAGEM!

*“Adeus, adeus!
Olha boa viagem!
Eu vou m’embora!
Olha boa viagem
(Cantiga de domínio público)*

Com o anuncio de uma cantiga de partida, pode-se entender o movimento cíclico que a “roda de capoeira” nos ensina, este símbolo ritual complexo da manifestação capoeira, que congrega saberes, fazeres e, também, onde se expressa valores e diferentes poderes pressupondo a possibilidade do retorno, de um novo encontro em outro momento de vida, um novo estado do ser diante da vida e, diante de um novo contexto de sua existência.

A partir desta metáfora, explano aqui as minhas considerações finais desta pesquisa utilizando-me desta cantiga anunciada ao fim das rodas de capoeira, independente se angola ou regional – cada uma na sua cadência –, desejando boa partida para quem vai e para quem fica em sinal de respeito às/aos camaradas que chegaram até estas linhas sobre as trajetórias e caminhos para a Dançadeira, por acompanharem o compartilhamento das memórias, trajetos, saberes e fazeres ancestrais do corpo feminino amalgamado e marcado pelos caminhos das artes da dança contemporânea e da capoeira.

Mas, continuando a metáfora, para se chegar ao usufruto e assumir-me em meio a complexidade ritual de uma roda como cantar junto ao coro, tocar um instrumento, tocar e cantar ou ‘jogar’, e ainda, jogar e cantar faz-se necessário percorrer um longo e difícil caminho de trajetórias diversas de ensino-aprendizagem, em diferentes espaços e, de enfrentamentos diários que vão perfazendo os fazeres, os saberes e, os poderes que vão se revelando em voz, canto, movimento, dança, corpo... De mulher negra, periférica de Icoaraci, Belém, Pará, pautada na discussão sobre possibilidades de caminhos teórico-metodológicos decoloniais em dança contemporânea na Amazônia: a práxis Dançadeira

Para tal, esta pesquisa se dividiu em *três caminhos* sendo que, no primeiro, foram apresentadas as memórias, as trajetórias artístico-culturais, em que acessei as memórias dos trajetos percorridos com a dança e com a capoeira encontrando subsídios nas relações da infância com a família e familiares e, nas relações que extrapolavam os quintais em direção à ampliação de minha territorialidade, tanto no quadrante das ruas do entorno da casa, quanto dos caminhos rumo às escolas e à academia de dança em Icoaraci, ao ‘centro’ de Belém, agenciadas pela vivência individual e coletiva com a arte e cultura popular de diferentes formas.

Esses caminhos sublinharam um corpo feminino dançante que dialoga com referências de trabalhos realizados para além do território desta Amazônia, sendo um corpo feminino construído a partir da compreensão e posicionamento diante das memórias imersas num contexto machista, racista e patriarcal que instigavam ao desafio e à busca por superações ‘dando a volta’ no curso dos acontecimentos para assinalar, com o tempo, a minha negritude afro-amazônida.

Nos caminhos da tese aponto que, a possibilidade de habitar diferentes espaços e percorrer diferentes trajetórias entrecruzando arte, cultura e educação possibilitam-me necessitar, persistir e intervir com o meu corpo feminino dançante, vivendo e expressando, a “ancestralidade viva”.

Por meio desta, presentifico movimentos, gestos, perspectivas, reflexões, engajamentos e lutas, o que não foi possível viver ou, foi negado às mulheres negras que me habitam levando-me a tecer os “fios de uma genealogia materna e ancestral” para compreender quem sou, como sou e porque sou a partir das reflexões sobre as minhas memórias, sobre as memórias de minha mãe e, das memórias contadas por ela sobre minha avó Vanja, bisavó Joana e tataravó Mariquinha.

Esta genealogia, construída por memórias, visto ser negada pelo sistema capitalista eurocêntrico, racista e patriarcal, ainda que haja muitas brechas, sustenta meu ser enquanto corpo feminino que se expressa entendendo-se enquanto um corpo feminino decolonial, ou seja, um corpo feminino sócio-político-cultural representativo de lutas das quais estas ancestrais não puderam ou, não lhes foi permitido empenhar, tecendo assim um reencontro ancestral.

No segundo caminho da pesquisa, a ‘malandragem do jogo’ como perspectiva para a decolonização do saber se estabelece a partir da contribuição das três manas com as suas respectivas lutas para a decolonização do poder em dança na Amazônia, revelando seus nexos com a pesquisa e produções enquanto mulheres que transitam pelo território fecundo de Icoaraci, Belém, Pará, Amazônia, Brasil, mundo, as quais dialogam com minhas memórias e trajetos de arte, pesquisa e vida situando o enfrentamento ao racismo e machismo que insiste em desvalidar nossos corpos e construções que se deflagram por beiradas de rios, ruas, terreiros, salões, palcos e produções acadêmico-profissionais como poéticas de “RE-existências”.

Estas manas, metaforicamente, compuseram uma harmoniosa e fecunda orquestra. Um ‘trio de berimbaus’! Onde cada uma com a sua voz mobilizadora de energias nos fez “girar pelo mundo com histórias pra contar”, nas voltas e rodas da vida/arte – observando a

experiência de contar com uma orquestra para compor o axé e congregar mais pessoas, tanto num ritual de capoeira angola quanto, num de capoeira regional em eventos afins em que participo -, sendo o berimbau gunga empunhado por Carmem Virgolino; o berimbau médio, por Edilene Rosa e; o berimbau viola, por Maré Cheia, as quais tornando-se para as pessoas que submergiram nesta leitura, referências femininas que transitam, que se ancoram, se nutrem, se edificam e se desaguam entre cambaleios, meneios e negaças, no universo da negritude afro-amazônida inspirando com as suas diferentes vozes, tempos e processos interferindo e transformando concepções e espaços.

Mediante a contribuição destas “manas” posso dizer que, além de nutrir os caminhos desta pesquisa dialogando com a Dançadeira, revelar as suas produções a partir da discussão sobre registros das atuações com a arte e cultura enquanto artistas-educadoras-professoras na cena afro-amazônida, fizeram-se relevante para a pesquisa e produção em dança que se relaciona com trajetos periféricos, com as causas de nossas/os ancestrais e confrontando o imposto pela sociedade criando brechas, fissuras, redes e desdobramentos, pois, embora “o que vai contra mim lhe é cego, surdo e mudo” como versa a cantiga, *NÓS* assumimos a existência de nosso ser enquanto via para que esta sociedade, inundada de valores eurocêntricos, possa nos enxergar, escutar a nossa voz e ser afetada por nosso “poder de fala”, sublinhando nossas especificidades e ancestralidade, tendo aqui a dança e a capoeira como estabelecedoras das aproximações e conexões de nossas trajetórias.

Já no terceiro caminho a proposição metodológica da Dançadeira em que os fazeres e saberes constituem a práxis situando a decolonialidade tanto para a compreensão técnica e estética do corpo dançante, quanto também, com relação ao ensino-aprendizagem por não hierarquizar os elementos a serem trabalhados torna possível o “entrar na roda” a partir de qualquer um dos elementos, ainda que a proposição se apresente seguindo um encadeamento técnico-simbólico.

Ao longo deste caminho a ‘malandragem do jogo’ se dá a partir da compreensão dos termos e seus significados em relação ao contexto da capoeira, onde os **Pés no Chão**, a **Ginga**, o **Giro**, o **Foco**, o **Agachar/Cocorinha (relação do Quadril)**, os **Apoios (cabeça, pés e mãos)** e a **Esquiva**, ‘os sete elementos’ remontam à perspectiva filosófica da malandragem e à minha ancestralidade afro-amazônida pontuando reflexões acerca do ‘enraizamento’, do balanço, ‘jogo de cintura’, da atenção do corpo inteiro, da espiralidade, da inversão do corpo, da fluência durante a transferência do peso do corpo por meio dos três apoios que nos conectam a terra e ao céu de forma dinâmica e, das esquivas que se situam na potência de movimentação tronco.

Neste momento, os cabelos soltos, a saia rodada e o berimbau tocado por mulher saltam como símbolos de poder feminino em que ‘o poder em minhas mãos’ dialoga com a condução de produções de poesias-cantigas autorais, desenhos e trabalhos artístico-culturais em que o ‘Eu menina-mulher’ se coloca com voz, canto, toque, dança e ensino-aprendizagem buscando possibilitar a interação com o instrumento berimbau.

A descoberta do corpo, tal qual a descoberta do instrumento berimbau exige um esforço cotidiano e, buscando possibilitar a imersão em Dançadeira, a revelação deste instrumento contou com a descrição das partes que o compõe, com orientação para armá-lo e empunhá-lo, assinalando a compreensão de como utilizá-lo e conseguir fazê-lo emitir sons, descobrindo sua(s) voz(s) por meio do encontro da baqueta com seus componentes numa investigação minuciosa explorando sua intimidade, em especial do encontro da baqueta com o arame e o uso do dobrão, e assim, mais uma vez um encontro de “três”.

Ao longo de anos atrás, venho declarado que “o meu berimbau é a minha arma”, uma arma político-cultural de intervenção nos espaços e que transforma concepções e, esta afirmação ganhou mais notoriedade a partir do momento em que passei a preparar o meu próprio berimbau em todas as suas etapas desde a retirada da mata, sendo que a assunção do “berimbau-arma” tornou-se mais evidente nos anos de desgoverno brasileiro (período de 2019 a 2022), como bandeira de luta hasteada a cada atuação cotidiana, cultural ou artística.

E, mergulhada na pesquisa da práxis Dançadeira fortaleci-me ao compreender que, mesmo diante da invisibilização da figura feminina em estudos, pesquisas e registros no decorrer da história social ocidental, mulheres negras ancestrais tocavam e dançavam ao som de berimbaus incomodando a sociedade, sublinhando-se que, como em geral, a negritude se manifesta em ações de coletividade de gêneros e gerações, Oliveira (2019) me reforçou a acreditar que o berimbau trata-se de instrumento ancestral empunhado por homens e “mulheres negras”.

Sob a atuação artístico-cultural e pedagógica empunhando o “berimbau-arma”, as reflexões dão vazão ao “corpo-berimbau”, em que a relação de intimidade com o instrumento em si e, da relação dançante com o mesmo e com o ecoar das vozes (a dele e a voz feminina) constrói-se um “poder” que se estabelece em ‘minhas mãos’: que armam o instrumento, que amarram a saia e que, com os pés descalços acessam os terreiros da vida em que o corpo feminino toca, canta e joga com os elementos mediados a partir da Dançadeira.

Também preciso destacar que, como sempre profiro que “a roda de capoeira é um mundo e, a capoeira em si, é um universo” não há como não apontar aqui, de maneira muito simplória, a base dos toques de berimbau apontados para a sensibilização do corpo feminino.

Assim, continuando na perspectiva de contribuir pedagogicamente para o “despertar da Dançadeira”, foram eleitos seis toques de berimbaus onde três referem-se ao campo de experiência com a capoeira angola, os quais são: toque de Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande de Angola e; os outros três são referentes ao campo de experiência com a capoeira regional, sendo: o toque de São Bento Grande da Regional, Cavalaria e Iúna, ou seja, duas vezes o número três.

Diante da limitação inerente a uma pesquisa, devo destacar que não me dediquei ao esmiuçamento metodológico para a imersão em variações de toques, os chamados ‘floreios’ como se conhece na capoeira e, nem na exploração percussiva do berimbau, ainda que eu as utilize para dançar-Dañçadeira e tenha apresentado as suas possibilidades sonoras, mas, para colaborar com o ensino-aprendizagem, destaco as visualidades específicas referentes a cada toque, após as etapas anteriores de investigação, para se galgar o “corpo-berimbau”: quando corpo e instrumento dialogam de forma conexa e fluida em voz (humana e do instrumento), canto e dança em unidade.

Como percebo que esta relação não se faz preponderantemente pontuada nem no campo da manifestação capoeira (mulheres ainda são invisibilizadas em meio à aprendizagem de manuseio e condução sonora com o berimbau) e, nem em meio às metodologias em dança contemporânea que situam a capoeira e, por assim dizer, o som do berimbau como inspiradores das descobertas.

Na Dançadeira, assinalo que esta relação se faz necessária para que a história e simbolismo deste instrumento sejam coerentes com a construção de um corpo feminino potente, presente e atuante em defesa do poder em suas mãos e, assinalando poder político diante da liberdade estética com o uso dos “cabelos soltos” na vida, na capoeira e na dança contemporânea, pautando-se que, o movimento dos cabelos compõe a movimentação sendo um símbolo associado ao corpo feminino engajado na luta frente aos estereótipos eurocêntricos que tratam desta associação.

Assim, esta pesquisa perpassa pela composição criativa de poesias-cantigas, pelas composições sonoras compreendendo as já estruturadas (toques) e arranjos percussivos e chegam às composições corporais coreográficas em que o desmembramento didático dos sete elementos supracitados situa que “torna-se fundamental ter conhecimento da estrutura e das leis dos movimentos do corpo humano” (Santos, 2021b, p. 34).

Diante disso, para poder mobilizar o corpo feminino para “vadiar”, são apontados diversos exercícios que privilegiam áreas corporais específicas como pescoço, ombros, dedos e punhos, tronco, quadril, pernas (com ênfase na musculatura posterior de coxa) e, tornozelos

e pés, tomando por base conhecimentos da área da Educação Física que, acredito serem de grande relevância para a imersão de pessoas que necessitam realizar o reconhecimento músculo-esquelético para uma melhor compreensão de seu corpo a partir das especificidades de movimentação que emanam enquanto fundamentos e tradições da manifestação capoeira, podendo também, recorrer-se ao processo de ‘despertar do corpo’ a partir do uso de cada elemento, buscando perceber o movimento em ritmo lento, pausar, repetir e, gradativamente ir acelerando.

Saliento que, desde os estudos para a pesquisa de mestrado (Silva, 2012) observei que a imersão na experimentação em Dançadeira enquanto procedimento técnico-corporal não necessitava de prévia experiência seja na dança contemporânea ou, seja na capoeira e, nesta etapa da vida, a partir dos encontros e processos realizados com diferentes pessoas, inclusive pessoas com vivências em dança contemporânea ou, em capoeira ou, em ambas¹⁶⁵ ou, ainda, simplesmente, com vivência em outra arte sem quaisquer relações com estas, não implica em maior ou menor aprendizagem.

Acredito que o processo de “conscientização” contribui tanto para a descoberta de si quanto, para a compreensão de uma identidade imersa na negritude afro-amazônida diante de nossas percepções em que as manifestações culturais que sublinhamos saberes e fazeres deste território ainda se situam distantes do campo acadêmico enquanto âmbito para a produção de pesquisa em arte e, diante disso, concordo com a exposição de Silva (2019) quando diz que “pensamos em uma metodologia de dança que considera a pessoa e os processos relacionais que a atravessam” (p. 256), assim, apreender os simbolismos destes elementos referentes à capoeira, conduz a apropriação do corpo e dos movimentos com a energia e autonomia criativa na fluidez de seu desenvolvimento circular e espiralado.

No terceiro caminho da pesquisa voltada para a práxis Dançadeira, visto que a pesquisa atravessou o período da pandemia devido à Covid19, o fato de exercer a função de professora, em especial de professora acadêmica, exigiu-me um absurdo esforço para reajustar-me neste novo cenário da sociedade contemporânea em que fez do isolamento social uma alternativa para me impelir à aprendizagem técnico-pedagógica dos recursos midiáticos na tentativa de investir no encaminhamento dos processos profissionais e de pesquisa em que, ao me afastar

¹⁶⁵ Ainda em período de pandemia propus-me a realizar o trabalho ‘DANÇAEIRA - Eu-mulher nos passos entrelaçados’, apresentado em novembro de 2020 na Estação Cultural de Icoaraci durante a programação do ‘Novembro Negro’ e, na ocasião, já investigando alguns elementos que foram expostos aqui, pude trabalhar, ainda que minimamente, alguns elementos com a professora em Dança Carla Baía para então, construirmos o trabalho. O registro do mesmo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I95yi1piO2Q>.

do âmbito da presença, tive que optar por ingressar no campo da “virtualidade do corpo”, termo proposto a partir da perspectiva pautada na ritualidade da presença.

Entretanto, entendendo a virtualidade como uma realidade de aproximação entre as pessoas e criando redes de afetos, esta tornou-se um campo “fértil” tanto para as imersões em experimentação *in loco* quanto, para a pesquisa com foco no processo de edição dos elementos técnicos e estéticos simbólicos, passando assim, a alimentar minhas redes sociais empreendendo midiaticamente com registros e trabalhos artísticos ingressando no âmbito da videodança em que nada, até então, se aproximava das proposições da Dançadeira.

O trabalho com o registro de vídeos e produção de vídeos artísticos sublinhou a aproximação de minha própria família ao universo da pesquisa e contribui para o seu andamento sendo um desdobramento que foi criando e ganhando dimensão possibilitando uma nova perspectiva de pensamento sobre acionar elementos de identidade afro-amazônida, valorizando aspectos da ancestralidade que, por se tratar de uma investida consequente do momento pelo qual a necessidade social nos impôs, considero enquanto uma importante contribuição desta pesquisa para se pensar em proposições futuras afim de, possibilitar que a sociedade contemple trabalhos e pesquisas galgadas na experiência a partir da capoeira, sublinhando que saberes e fazeres de matriz afro, a partir dos recursos de mídias, funções de aplicativos e da criatividade manipulativa de quem produz, podem trazer a tona as simbologias referentes à manifestação da capoeira e, divulgando assim, a práxis Dançadeira como produção virtual pautada na negritude e ancestralidade.

Assim, a proposição da Dançadeira enquanto práxis metodológica em dança contemporânea considera os diversos movimentos realizados como mulher, como mãe, como artista, como capoeira, como educadora-professora e como pesquisadora, numa pesquisa de múltiplos desdobramentos, sinuosidades, circularidades e espiralidades reais e simbólicas que movem (são moventes), a partir dos cursos autoetnográficos de Fortin (2009), o desenvolvimento da metodologia NÓS-NÓS que dialoga com as discussões de Barbosa (2009), Freire (1982, 1996, 2022) sobre arte, cultura, educação, pesquisa, práxis e, aproxima a Dançadeira às discussões de Boaventura Santos e Maria Meneses (2010) compreendendo-a enquanto uma *epistemologia do sul* visto acionar um *lugar de fala* (Ribeiro, 2019) de uma mulher imersa na negritude afro-amazônida que enfrenta o racismo, machismo e sexismo em várias instâncias e, preponderantemente, em meio às suas imersões na manifestação capoeira.

Por situar-se como uma práxis epistemológica oriunda de uma manifestação cultural, e pontuo ser a capoeira uma manifestação que extrapola a roda de capoeira, assim como converge à mesma (alegoria à pequena roda – de capoeira e; à grande roda – a vida, existência

do ser) visto que, compreendo a sua inter-relação com diversos saberes, fazeres e poderes que congregam em diferentes tipos de relações em seu meio, me impelindo a explorar de forma decolonial (Costa; Torres; Grosfoguel, 2019) os seus fundamentos e tradições voltadas para a descoberta de si, do corpo em meio à dança contemporânea (Rocha, 2016) num processo de investigação do *in-terno*¹⁶⁶ onde, por assim dizer, a “dança imanente” (Mendes, 2010) contribui para o revelar da Dançadeira, a todo momento, descobrindo caminhos técnicos e estéticos investigando a malícia do corpo feminino para que, pautada na perspectiva filosófica da malandragem, possa lançá-lo para a vadiagem na dança.

Mesmo considerando que se faz preciso determinar os elementos de investigação que comporão a pesquisa situando-se aqui a complexidade que envolve a compreensão real e simbólica dos elementos/movimentos, da construção da relação “corpo-berimbau” situando o contato direto com o instrumento berimbau, com os toques e com o uso da sua e minha voz e canto, sendo aqui assinalados seis toques, repetindo-se o número três que acompanhou os quatro anos de realização desta pesquisa, ponderando que tais saberes, para além de categorizações (digo, angola ou regional) aprofundam o contato com a manifestação

Com a perspectiva da malandragem que emana da Dançadeira como uma práxis, considerando-a enquanto categoria epistemológica e relacional entre sujeito e objeto “pode-se afirmar que nesse processo há um sujeito histórico que se relaciona com o objeto, construindo e sendo ao mesmo tempo construído por este” (Silva, 2018a, p. 335), sendo a Dançadeira este ‘objeto’ cerne das relações e, ainda, uma práxis decolonial, já que aponta proposições advindas de um âmbito excluído/esquecido enquanto base epistemológica, no caso, a manifestação capoeira e, saliento ser relevante o registro das qualidades dinâmicas de movimento dos elementos apresentados para o desdobramento de pesquisas futuras com relação à produção em dança contemporânea na Amazônia.

Visto que algumas sinalizações a esse respeito foram encaminhadas à época do mestrado, mas, que aqui neste doutoramento, escaparam diante de necessidades emergentes a serem empenhadas, considero que tal desdobramento poderá ser de grande relevância para aprimorar as especificidades para a apreensão de corpos femininos dançantes, embora seja importante ressaltar que os “diferentes corpos”¹⁶⁷ podem e devem engajar-se nesta luta,

¹⁶⁶ Uso o termo desta forma assinalando a pesquisa a partir de minhas imanências, buscando de meu “in” (= interno, interior) com minhas subjetividades diante da realidade e, “terno” referente tanto aos afetos e sensações que me lançam às práticas diversas quanto o seu inverso e, por referência ao número três que habita minha existência buscando interferir em mim e nos ‘nós’, transformar ou possibilitar novos cursos de vida para um bem viver em vida, dança, capoeira, Dançadeira em devir.

¹⁶⁷ Aqui destaco que, ao longo da pesquisa sublinho o corpo feminino por viver, a partir do mesmo, diferentes situações e contextos em que o meu corpo afro-amazônico torna-me alvo e, ponderando os caminhos traçados

entendendo assim, minuciosamente os movimentos/elementos dançantes com relação ao tempo, peso, fluxo e espaço.

Contudo, toda a construção apresentada não se coaduna com um “Iê!” de morte ou, um ‘adeus’ em que a partida se faz porque tudo acabou, mas, porque é preciso partir neste momento para dar continuidade às tradições e fundamentos e então, poder retornar com novos caminhos realizando outras trajetória sublinhando memórias e experiências de arte, vida, dança contemporânea e capoeira, e assim, a partir de novos desdobramentos que possam surgir, continuar a contribuir com proposição decolonial em dança contemporânea sublinhando a identidade ancestral afro-amazônida e, paralelamente, valorizar os fundamentos e tradições que emergem da manifestação capoeira possibilitando a partir das interfaces, dos diálogos entre arte, um reposicionamento da sociedade, concretizando-se aqui uma etapa para tal que engajará outras construções/proposições a partir de agora. Então, assim vos digo: “Iêê!!! Viva à Dançadeira, camará(s)!!!”.

para construir-me enquanto ser autônomo e engajado frente às diversas questões que tentam me cercar, faço esta ênfase para mobilizar outros corpos femininos, porém, a Dançadeira não tem a pretensão de excluir a identificação de diferentes corpos em sua imersão.

REFERÊNCIAS

- AIRES, Daniel Silva; DANTAS, Mônica Fagundes. **CRIAÇÃO EM VIDEODANÇA:** contaminações e desdobramentos entre corpos e tecnologias. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. João Pessoa, V. 12 N. 1. Moringa Artes do Espetáculo, jan-jun/2021
- AMADOR DE DEUS, Zélia. **Anance tecendo teias na diáspora:** uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e dos herdeiros de Ananse, Belém, Secult/Pa, 2019.
- ASSMANN, Jan. **Memória Comunicativa e Memória Cultural** - Jan Assmann. 2008 Disponível em:<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=642&path%5B%5D=pdf> > Acesso em Nov.2019.
- ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. PEREIRA, Sayonara. 3. **Conexões pedagógico-artísticas entre “Corpo e Ancestralidade” e “Corpografias Arvorescentes”:** desdobramentos para o ensino em dança teatro brasileira/Motriz Afro-Orientadas e Ameríndias. In: *Corpo e Diásporas Performativas*. Daniel Santos Costa. 1 Ed. Jundiá -SP, Paço Editorial, 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBA, Eugênio. SAVARESE. Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Hucitec. 1995.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo. 9 edição, Perspectiva, 2014.
- BOLA SETE, Mestre. **A Capoeira Angola na Bahia**. 1ª ed. Salvador: EGBA/Fundação das Artes, 1989; 2ª ed. – rev. e atualizada, 3ª e 4ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- CALASANS, Fábila. **Semeando a Identidade Negra do Fio à Raiz** in: *Beleza Negra - representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres negras/* Organizado por Ângela Figueiredo, Cintia Cruz. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. (capítulo 6)
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira – os fundamentos da malícia**. Editora Record. 1992
- CARVALHO, Ana Cláudia Moraes de. **Putá, Pistoleira, Dona de Cabaré:** a espetacularidade do corpo-cavalo-travestido de Dona Rosinha Malandra no Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka, Icoaraci/Pa. Orientadora Profª Drª Giselle Ghilhon, Coorientador Prof. Dr. Miguel Santa Brígida; Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento Tradução Jamile Pinheiro Dias, 1ª ed. São Paulo, Boitempo, 2019.
- COSTA. Joaze Bernardino, TORRES, Nelson Maldonato, GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019 (Coleção Cultura Negra e Identidade).

COUTO, Caroline Peres. **O chapéu-panamá nas ruas cariocas: um ensaio sobre seus significados e usos.** Revista Antropolítica, n. 45, Niterói, p.182-212, 2. sem. 2018.

DIAS, Adriana Albert. **A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador, 1910-1925).** Salvador – BA. Universidade Federal da Bahia – UFBA. Revista de História, 1, 2 (2009). pp. 53-68. Disponível em: http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/a04.pdf.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartiniéff na formação e pesquisa em artes cênicas.** 2ª Edição – São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições Possíveis da etnografia e da auto – etnografia para a pesquisa na prática artística.** Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Revista Cena 7; Porto Alegre - RS, 2009. (Tradução Helena Maria Mello)

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura)

_____. **Educação: o sonho possível.** In: BRANDÃO, Carlos R. (Org.). O Educador: vida e morte. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. **Pedagogia do oprimido.** 81. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade Negra** in: beleza Negra - representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres negras/ Organizado por Ângela Figueiredo, Cintia Cruz. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. (capítulo 2)

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, GUARACIRA Lopes Louro, 11 ed. RJ: DP&A, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano.** Cobogó, 2018.

KONDER, Leandro. **O que é dialética.** São Paulo: Editora Brasiliense. 2008 (Coleção Primeiros Passos: 23)

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator.** Salvador – Bahia. Fundação Pedro Calmon, 2008.

LIMA, Mano. **Dicionário da Capoeira.** Brasília: Conhecimento Editora, 3ª Edição Revista e Ampliada. 2007.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira.** Orientadora: Profa. Dra. Maria Antonieta de Campos Tourinho. Coorientador: Prof. Dr. Eduardo David de Oliveira. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2014.

MACHADO, Sara Abreu da Mata; ABIB. Pedro Rodolpho Jungers. **CORPO, ANCESTRALIDADE E AFRICANIDADE: por uma Educação Libertadora no Jogo da**

Capoeira Angola. Entrelaçando - Revista Eletrônica de Culturas e Educação, Caderno Temático: Educação e Africanidades N. 4 p. 1 N. 4 p. 1-16, Ano 2 (Novembro/2011) ISSN 2179.8443 Ano 2 (Novembro/2011)

MACHADO, Sara Abreu da Mata; ARAÚJO, Rosângela Costa. **Capoeira Angola, corpo e ancestralidade:** por uma educação libertadora. Horizontes, v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015.

MENDES, Ana Flávia Mendes. **Dança Imanente:** uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. São Paulo. Escrituras Editora, 2010 (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 2).

MESTRE DEPUTADO. **Menino, quem foi teu mestre?**. 1ª Ed. Goiânia, 2011.

MESTRE OSVALDO DE SOUZA. **Capoeira Regional com Mestre Osvaldo de Souza:** discípulo e seguidor de Mestre Bimba. Gráfica e Editora Kelps – Goiânia – GO, S/D.

NETTO, José Paulo. **Introdução à obra de Marx.** Julho de 2012. Disponível em: <https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2012/07/Introduc%C3%A3o-%C3%A0-obra-de-Marx-Jos%C3%A9-Paulo-Neto.pdf> .

OLIVEIRA, Eduardo David de. **FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE COMO FILOSOFIA AFRICANA:** educação e cultura afro-brasileira. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE. Número 18: maio-outubro/2012.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Urucungo de Cassange:** um ensaio sobre o arco musical no espaço Atlântico (Angola e Brasil) - 1. ed. - Mondrongo, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo, Pólen, 2019. (Feminismos Plurais)

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Conexões Criativas, 2016.

ROSA, Edilene do Socorro Silva da. A decolonização do saber do corpo feminino na Dançadeira diante da desconstrução do machismo e racismo. Entrevista. Belém: 2022.

ROSA, Edilene do Socorro Silva da. **Da Lamparina aos refletores:** memórias e (in) Performatividades em Dança de Salão de uma Artista da Amazônia. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação:** a construção da obra de arte. Editora Horizonte, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Edeise Gomes Cardoso (a). **“Tecnologia Ancestral”:** Reflexões sobre a Dança Aterrada na pandemia. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021a.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos (b). **Corpo e ancestralidade:** Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação – 5. Ed – Curitiba: CVR, 2021b.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (c). **Capoeirando:** processo de criação em dança contemporânea. 1 ed. Curitiba: Appris, 2021c.

SILVA, Andreza Barroso da. **Dançaera:** a capoeira como procedimento para a construção de um processo criativo em dança contemporânea. Orientador: Cesário Augusto Pimentel de Alencar; Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SILVA, Ana Maria Ataídes Barroso da. Por uma Ancestralidade Viva Afro-Amazônida na construção do corpo que dança. Relato. Belém, 2019.

SILVA, Eusébio Lobo da (a). **Introdução ao estudo do corpo na Capoeira.** In: O corpo na capoeira. Campinas – SP. Editora da Unicamp, v.1, 2008a.

_____ (b). **Breve panorama: estórias e história da Capoeira.** In: O corpo na capoeira. Campinas – SP. Editora da Unicamp, v.2, 2008b.

_____ (c). **Fundamentação operacional dos movimentos básicos da Capoeira.** In: O corpo na capoeira . Campinas– SP. Editora da Unicamp, v.3, 2008c.

_____ (d). **O corpo em ação na capoeira.** In: O corpo na Capoeira – Campinas – SP. Editora da Unicamp, v. 4, 2008d.

SILVA, Kátia Augusta Curado Pinheiro da (a). **Epistemologia da práxis na formação de professores:** perspectiva crítica emancipatória. Perspectiva (Revista do Centro de Ciências da Educação), Florianópolis, v. 36, n.1, Jan/mar 2018a .

SILVA, Luciane da (b). **Corpo em diáspora:** colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny / Luciane da Silva. – Campinas, SP: [s.n.]. Orientador: Inaicyr Falcão dos Santos. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2018b.

SILVA, Mayra Carlos da; PÉPECE, Olga Maria Coutinho. **Saias femininas e seus significados para mulheres de religiões distintas.** Dobras (revista online); Número 34, Rio de Janeiro -Abril 2022 e-ISSN 2358-0003 (Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>)

SILVA, Samily Maria Moreira da Silva e. A decolonização do saber do corpo feminino na Dançaera diante da desconstrução do machismo e racismo. Entrevista. Belém: 2022.

SODRÉ, Muniz. 1942. **O TERREIRO E A CIDADE:** A forma social negro brasileira. 3ª edição – Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOBRINHO, Luiz Carlos dos Santos Gomes. **Sobrecarga Mecânica nas Articulações dos Membros Inferiores durante diferentes Esquivas da Capoeira.** In: V AbadAcadêmico - Capoeira, tecnologia e tradição: diálogos contemporâneos [recurso eletrônico], V, Petrolina, PE: UNIVASF; Fortaleza, CE: IFCE; Curitiba, PR: ABADÁ-Capoeira, 2020. Disponível em:

<https://capoeira-karlsruhe.de/wp-content/uploads/2021/01/ANAIS-V-AbadAcademico-v.Digital.pdf> . Acessado em: 30 de julho de 2023.

TAVARES, Júlio Cesar de. Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAVARES, Júlio Cesar de. **“GINGA” COMO PENSAMENTO ORGÂNICO: Políticas cognitivas e projeto ontológico da diáspora africana.** *In:* Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas. 1ª ed. – Curitiba: Appris, 2020.

TEIXEIRA, Carmem Pricila Virgolino. A decolonização do saber do corpo feminino na Dançadeira diante da desconstrução do machismo e racismo. Entrevista. Belém: 2022.

THEOTONIO, Diogo Angeli. GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. **A Presentificação do Performer na Videodança.** *In:* Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, 2019.