

Daniela Remião de Macedo
(Organizadora)

Atena
Editora
Ano 2020



ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

Daniela Remião de Macedo
(Organizadora)

Atena
Editora
Ano 2020



ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecário

Maurício Amormino Júnior

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Karine de Lima Wisniewski

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

A Atena Editora não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves -Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dr. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá

Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Me. Adalto Moreira Braz – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Dr. Fabiano Lemos Pereira – Prefeitura Municipal de Macaé
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal

Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Bibliotecário Maurício Amormino Júnior
Diagramação: Karine de Lima Wisniewski
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizadora: Daniela Remião de Macedo

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

A786 Artes [recurso eletrônico] : propostas e acessos /
Organizadora Daniela Remião de Macedo. – Ponta
Grossa, PR: Atena, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-5706-393-4

DOI 10.22533/at.ed.934201709

1. Artes – Pesquisa – Brasil. I. Macedo, Daniela
Remião de.

CDD 701

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Este livro apresenta 23 capítulos com artigos de pesquisadores das artes atuantes em diferentes instituições de ensino superior no país e no exterior.

Inicialmente, é apresentada uma discussão teórica a respeito das propostas epistêmico-terminológicas dos termos “arte” e “artes”. Em seguida, textos abordando diversas áreas artísticas são organizados de acordo com as experiências e reflexões dos autores relacionadas ao cinema, fotografia, teatro, dança, música, e suas inter-relações, além da educação das artes.

A coletânea se encerra com dois artigos que entrelaçam explicitamente as pesquisas em arte com o momento atual que a humanidade enfrenta: o isolamento social devido à pandemia que alterou a vida de todos nós durante este ano de 2020.

Nos textos aqui reunidos, mesmo os que não abordam pesquisas desenvolvidas durante a pandemia ou façam referência a este período, observa-se que o corpo, como forma de expressão artística, se mostra intensamente presente, talvez um reflexo inconsciente das restrições de movimentação que o isolamento social nos impõe.

Nesse momento, em que enfrentamos insegurança quanto à saúde e incerteza em relação ao futuro, sintonizarmos com a arte nos permite uma forma criativa e agradável de lidarmos melhor com a sensibilidade que a situação nos faz aflorar.

A arte aliada à tecnologia, tem conseguido romper barreiras neste momento de quarentena, graças ao trabalho sensível e à interação dos artistas com diversos públicos. Apesar do distanciamento físico, os muros do preconceito à tecnologia são derrubados, permitindo com que a criatividade dos artistas entrem em nossas casas, e estejam mais próximas do que nunca, ampliando audiências e ultrapassando estigmas.

Neste sentido, essa publicação em forma de e-book, concretizada durante este período de isolamento, representa também uma forma da arte, através dos escritos de pesquisadores, encontrar público e se fazer presente através do meio digital.

Agradecemos à Atena Editora pelo contínuo trabalho de divulgação de pesquisas científicas, especialmente na área artística, e pela oportunidade de organização deste livro.

Aos leitores, propomos uma agradável imersão nas pesquisas dos autores de “Artes: Propostas e Acessos” que conduza a proveitosas reflexões, tendo as artes como fio condutor. A proposta foi dada, o acesso é irrestrito!

Boa leitura!

Daniela Remião de Macedo

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
ARTE OU ARTES: IDEOLOGIA REPRESENTATIVA <i>VERSUS</i> EPISTEMOLOGIA DA ÁREA Edson Hansen Sant’Ana DOI 10.22533/at.ed.9342017091	
CAPÍTULO 2	23
QUEM ESSE ESPETÁCULO PENSA QUE VOCÊ É? MODOS DE ENDEREÇAMENTO NO CINEMA E NAS ARTES PRESENCIAIS Milena Pereira dos Santos DOI 10.22533/at.ed.9342017092	
CAPÍTULO 3	32
“LÚCIO FLÁVIO – PASSAGEIRO DA AGONIA”, “EU MATEI LÚCIO FLÁVIO” E “REPÚBLICA DOS ASSASSINOS”, UM OLHAR SOBRE O ESQUADRÃO DA MORTE CARIOCA NOS ANOS 70 Eduardo Marcelo Silva Rocha Hamilcar Silveira Dantas Junior DOI 10.22533/at.ed.9342017093	
CAPÍTULO 4	44
VER-A-CIDADE: UMA DÉCADA DEDICADA À FOTOGRAFIA EM MARABÁ Cinthya Marques do Nascimento Erivan França Araújo da Silva DOI 10.22533/at.ed.9342017094	
CAPÍTULO 5	57
VISIBILIDADES DO CORPO ENFERMO Juçara de Souza Nassau DOI 10.22533/at.ed.9342017095	
CAPÍTULO 6	71
DO TEATRO AO CINEMA NEGRO NO BRASIL: MARCAS EM SERGIPE Wolney Nascimento Santos Fabio Zoboli DOI 10.22533/at.ed.9342017096	
CAPÍTULO 7	84
MOTIVOS PARA SE DESEJAR UM TEATRO AUTOFICCIONAL Raíza Cardoso dos Santos DOI 10.22533/at.ed.9342017097	
CAPÍTULO 8	89
QUADRO EM BRANCO: TEATRO EM PROCESSO Rosyane Trotta Johana de Albuquerque Cavalcanti	

Jacyan Castilho de Oliveira

DOI 10.22533/at.ed.9342017098

CAPÍTULO 9..... 99

O DUPLO CHAMADO TERNURINHA

Stefanie Liz Polidoro

DOI 10.22533/at.ed.9342017099

CAPÍTULO 10..... 106

VOZ EM VÓS: O RECONHECIMENTO DO HUMANO ATRAVÉS DA VOZ NO TEATRO

Shadiyah Venturi Becker

DOI 10.22533/at.ed.93420170910

CAPÍTULO 11..... 116

A TRADIÇÃO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA DA CENA LÚDICA RUSSA – DIÁLOGOS COM O SISTEMA

Viviane Costa Dias

DOI 10.22533/at.ed.93420170911

CAPÍTULO 12..... 120

ATRAVessar- MEDIAÇÃO EM/SOBRE POÉTICAS DA CENA NO CARIRI CEARENSE

Suzana Carneiro de Souza

Paulo Andrezio Sousa e Silva

Gabriel Ângelo de Luna Silva

DOI 10.22533/at.ed.93420170912

CAPÍTULO 13..... 131

ARTES: PROPOSTAS, ACESSOS E INTERSECÇÕES PARA O SÉCULO XXI

Adriana Gomes de Oliveira

DOI 10.22533/at.ed.93420170913

CAPÍTULO 14..... 143

DANÇA AFRO-BRASILEIRA: UM PATRIMÔNIO CULTURAL DE HERANÇA AFRO-DIASPÓRICA

Artenilde Soares da Silva

Francisco Elismar da Silva Junior

DOI 10.22533/at.ed.93420170914

CAPÍTULO 15..... 161

O CÍRCULO ARTISTA, ARTE E OBRA

Elaine Erhardt Rollemberg Cruz

DOI 10.22533/at.ed.93420170915

CAPÍTULO 16..... 166

A DANÇA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: PARA SE PENSAR EM UMA “DESEDUCAÇÃO” DO CORPO

Nicole Blach Duarte de Carvalho

DOI 10.22533/at.ed.93420170916

CAPÍTULO 17	171
UMA ATIVIDADE DE EXTENSÃO DESENVOLVIDA NA FACULDADE DE DANÇA ANGEL VIANNA	
Vera Regina Rebello Terra Ausonia Bernardes Monteiro José Geraldo Furtado Gomes	
DOI 10.22533/at.ed.93420170917	
CAPÍTULO 18	178
CORO INFANTOJUVENIL: CONTRIBUIÇÕES PARA O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO-MUSICAL, COGNITIVO E PSICOSSOCIAL	
Ana Lúcia Iara Gaborim-Moreira Keyla Lima Brito e Silva Vanessa Araújo da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.93420170918	
CAPÍTULO 19	190
ARTE URBANA E CIDADANIA: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO ESTÉTICA E FRUIÇÃO	
Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque	
DOI 10.22533/at.ed.93420170919	
CAPÍTULO 20	202
PROCESSO HISTÓRICO DO MIRITI, VIVÊNCIAS PEDAGÓGICAS , LEITURA , ALFABETIZAÇÃO , EDUCAÇÃO , CURRÍCULO E ÁREAS DO CONHECIMENTO NA COMUNIDADE PARAMAJÓ	
Jonata da Trindade Ferreira Maria do Socorro Fonseca Rodrigues José Francisco da Silva Costa Manoel Carlos Guimarães da Silva Ana Paula Trindade de Freitas Benezade Barreto da Trindade Maria da Trindade Rodrigues de Sarges Jhonys Benek Rodrigues de Sarges João Batista Santos de Sarges Maria Flaviana Couto da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.93420170920	
CAPÍTULO 21	217
REFLEXÕES SOBRE OS ESTUDOS DA PERFORMANCE E TEORIA DO FLUXO NA EDUCAÇÃO EM CONTEXTO DE PANDEMIA	
Estela Vale Villegas	
DOI 10.22533/at.ed.93420170921	
CAPÍTULO 22	227
SUBJETIVIDADE E POLÍTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA AUTOBIOGRÁFICA	
Lucas Alberto Miranda de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.93420170922	

CAPÍTULO 23.....	235
<i>FENÊTRE ET MIROIR: EXPANDINDO ESPAÇO E CONHECIMENTO ATRAVÉS DA JANELA E DO ESPELHO</i>	
Daniela Remião de Macedo	
DOI 10.22533/at.ed.93420170923	
SOBRE A ORGANIZADORA.....	247
ÍNDICE REMISSIVO.....	248

DANÇA AFRO-BRASILEIRA: UM PATRIMÔNIO CULTURAL DE HERANÇA AFRO-DIASPÓRICA

Data de aceite: 08/09/2020

Data de submissão: 05/06/2020

Artenilde Soares da Silva

Universidade Federal do Piauí (UFPI),
Programa de Pós Graduação em Educação
(PPGED-UFPI), Teresina-PI.
<http://lattes.cnpq.br/8687035004532577>

Francisco Elismar da Silva Junior

Universidade Federal do Piauí (UFPI),
Departamento de Educação Física (DEF-
UFPI), Teresina-PI.
<http://lattes.cnpq.br/7541401892113044>

RESUMO: As danças de influências africanas no Brasil não separam tradição de modernidade em uma dinâmica dialogal do que “era” com a eterna dúvida “do que virá a ser” direciona-nos em um cruzo de tempo e espaço no/do fazer artístico que nos apresenta como problematização: O que a dança afro brasileira, sistematizada por Mercedes Baptista, como um conceito de tradição afro descendente e como patrimônio cultural de herança da diáspora, tem a nos ensinar? O fundo é a luz refletida nos elementos que podem definir as Danças afro-brasileiras como um elemento cultural de heranças afro diaspórica. Para tanto, apresentamos como objetivo a análise do vídeo-dança: Ijo Alapini, (SANTOS, 2013) apresentado como danças performáticas afrodescendentes que considera “o corpo afro performático como instrumento de discurso e como ferramenta política”. Logo, procuramos analisar as escolhas, os conceitos e os processos que envolveram a

composição coreográfica e as inspirações dos criadores do vídeo-dança, manifestados nos princípios estéticos vislumbrados como um elemento cultural de heranças afrodiaspórica. Para tanto, buscou-se autores como (SILVA JÚNIOR, 2007), que epistemologicamente, trata as experiências dos corpos que vivenciaram experiências de danças com Mercedes Baptista, como uma ruptura com as técnicas eurocentradas, apresentando possibilidades de que esta dança de Mercedes Baptista se configura como prática, estilo e repertório próprio. Outras fontes de orientação para este escrito são: (HAMPATÉ BÂ, 2010), que respalda a oralidade como lugar epistêmico e (SERRANO e WALDEMAN, 2010), que evidencia a dubiedade: tradição e modernidade a base dialógica sobre a vontade de resistência. Este diálogo foi feito por meio de Leitura e de consultas audiovisuais de apoio como o documentário: Balé de Pé no Chão, (SANTIAGO e MONTEIRO, 2005) além do objeto: vídeo-dança: Ijo Alapini, (SANTOS, 2013) nesta perspectiva as danças afro-brasileiras oferecem a possibilidade de serem um dos ensinamentos de África, no Brasil e no Mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Danças Afro-brasileiras. Mercedes Baptista. Oralidade. Ensinamentos africanos.

AFRO-BRAZILIAN DANCE: A CULTURAL HERITAGE OF AFRO DIASPORIC HERITAGE

ABSTRACT: The dances of African influences in Brazil that do not separate the tradition of modernity in a dialogical dynamic of what “was” with the eternal doubt “of what will become” directs us in a cross of time and space in / of artistic making that we presents as problematization: What does Afro-Brazilian dance, systematized by Mercedes Baptista, as a concept of Afro-descendant tradition and as a cultural heritage of diaspora heritage, have to teach us? The background is the light reflected in the elements that can define Afro-Brazilian Dances as a cultural element of Afro diasporic heritage. For this purpose, we present as an objective the analysis of video dance: Ijo Alapini, (SANTOS, 2013) presented as Afro-descendant performance dances that considers “the Afro-performing body as an instrument of speech and as a political tool”. Therefore, we seek to analyze the choices, concepts and processes that involved the choreographic composition and the inspirations of the creators of video dance, manifested in the aesthetic principles envisioned as a cultural element of aphasiaspore heritages. To this end, authors were sought, such as (SILVA JÚNIOR, 2007), who epistemologically treats the experiences of the bodies that experienced dances with Mercedes Baptista, as a break with Eurocentric techniques, presenting possibilities that this dance by Mercedes Baptista it sets up its own practice, style and repertoire. Other sources of guidance for this writing are: (HAMPATÉ BÂ, 2010), which supports orality as an epistemic place and (SERRANO e WALDEMAN, 2010), which highlights dubiousness: tradition and modernity the dialogical basis on the will to resistance. This dialogue was made through Reading and supportive audiovisual consultations such as the documentary: Balé de Pé no Chão, (SANTIAGO and MONTEIRO, 2005) in addition to the object: video-dance: Ijo Alapini, (SANTOS, 2013) in this perspective the Afro-Brazilian dances offer the possibility of being one of the teachings of Africa, in Brazil for the World.

KEYWORDS: Afro Brazilian Dances. Mercedes Baptista. Orality. African teachings.

1 | INTRODUÇÃO

Para iniciar esta gira sobre as danças Afro-brasileiras trago como Guna (centro), as pesquisas vídeo-gráficas e Bibliográficas, como os documentários: Balé de Pé no Chão, dirigido por Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro (2005) e do vídeo-dança: Ijo Alapini (“irradiações ancestrais”), produzido em 2013, sob a direção de Lau Santos e com a participação do performer mineiro Benjamin Abras.

Percebemos nestes registros que a invocação da “tradição viva” de Hampaté Bâ (2010) traz em si a potencia da oralidade, assim como Waldman (2017, p.123), “pois é assim que o mundo tradicional se transforma numa fonte de inspiração para recriar e ao mesmo tempo manter a identidade do continente.”

Autor como Silva Júnior (2007), relata a importancia de Mercedes Baptista para a sistematização destas danças afro-brasileiras como epistemologia “criando” a identidade afrodescendente nas danças brasileiras. Para nós esse documento funciona como uma radiação energética que iluminaas vivências e experiências de mais de 20 anos do Grupo

de Cultura AfroAfoxá (GruCAA), o qual está no Bairro Angelim I, zona sul de Teresina-PI e possui como atividades a percussão, a culinária, a estética, as artes visuais e a dança, mas aqui, neste artigo trataremos da dança que o GruCAA faz em um cruzo do corpo que dança e a construção de pensamentos de heranças linguísticas e imagéticas.

E nós? De onde partimos? Partimos deste espaço chamado de Grupo de Cultura Afro Afoxá – sendo este, um nome de origem africana, yorubá, que significa encantamento, o qual é o nosso objeto de pesquisa no mestrado em Educação da UFPI, biênio 2019/2020.

Quando ainda era uma oficina de dança afro-brasileira em 1995 (o embrião do que é hoje), O Grupo Afoxá, já pesquisava o corpo afro descendente em um processo de descolonialidade, ou seja, pensava o corpo como uma ferramenta de discurso (ABRAS, 2017), um instrumento de comunicação pelo corpo e com o corpo, por uma simples necessidade de discursar, de dialogar com a plateia que assiste as danças de matrizes afrodescendentes ou com quem deseja vivenciar/praticar essas danças. Seja com seus integrantes, de dentro do GruCAA ou na comunidade onde ele está integrado ou ainda nos lugares que esse grupo frequenta como palestrante, ou seja: cruzando pensamentos, conhecimentos e apreendizagens inclusive com quem possui outras práticas de dança, outras técnicas corporais e/ou descende de outros lugares não afrodescendente.

Destacar aqui as danças africanas seria um magnífico desafio, já que a cultura africana é o patrimônio, o elo, a identidade que conceitua as danças retratadas como heranças “construídas” a partir destes elementos tradicionais, com seu discurso próprio, com uma estética própria, construída aqui em solos Brasis de/comconceitos e elementos ancestrais, presentes nos corpos que cruzaram o Atlântico (séc. XVI/XIX). Mas o que trazemos aqui é um elemento artístico que também já sofreu diversas influências em sua formação, e não um elemento genuinamente africano, o que exigiria de nós, um grande esforço e mesmo assim seríamos frustrados em nosso intuito. Primeiro, porque a África é um imenso continente e segundo, porque as danças são bastante variáveis e específicas em cada lugar e espaço, por isso aqui, em respeito às diversidades, tratamos só das danças afro-brasileiras.

Nossas heranças culturais africanas advêm de diversas etnias, hoje generalizadas por suas características linguísticas, seja como povos bantos (grupos étnicos do centro, sul e leste africano - territórios de Angola e Congo), grupo linguístico fon (grupo de tradição jeje - República do Benin) ou yorubá (grupo de tradição ketu - Nigéria). Vale ressaltar que as danças afro-brasileiras que apresentamos aqui, possuem Mercedes Batista como referência em termo de sistematização, como espaço/lugar o Rio de Janeiro e como patrimônio cultural localiza-se, naquele vasto continente chamado África, historicamente e geograficamente na Nigéria, sudoeste do Benin. (WALDMAN, 2017, p. 23), pois a população afrodescendente do Rio de Janeiro, principalmente no final de 1.700, veio em grande número traficada, segundo Honorato (2008, p. 62), da Costa da Mina, área que corresponde ao território que engloba culturalmente os povos yorubás.

Temos como objetivo a análise dos processos, das escolhas, e dos conceitos que envolveram a composição coreográfica e as inspirações dos criadores do vídeo-dança Ijo Alapini, (SANTOS, 2013), sendo que seremos conduzidas pela pergunta principal: O que a dança afro-brasileira, sistematizada por Mercedes Baptista, como um conceito de tradição afro descendente e como patrimônio cultural de herança da diáspora, tem a ensinar?

No próximo tópico trataremos de Mercedes Baptista e sua colaboração para a sistematização das danças de herança africanas no Brasil.

2 | MERCEDES BAPTISTA COMO CORPO MEMÓRIA

Iniciamos por contextualizar geograficamente nosso ponto de partida. Campo de Goitacazes- RJ é terra natal de Mercedes Baptista e isso nos localiza no Estado do Rio de Janeiro e é importante saber qu este local recebeu um grande número de africanos de origem yorubá. Segundo Honorato:

A capitania do Rio de Janeiro concentrou ao longo de sua historia três importantes núcleos de demanda de mão-de-obra africana no Sudeste: a cidade e seu entorno, a região de Campos dos Goitacazes, com produção de açúcar e pecuária e alimentos onde estima-se que metade da população campista era constituída de escravos. (HONORATO, 2008, pg. 62).

Podemos assim dizer que Mercedes, estava cumprindo um papel importante ao dedicar grande parte de sua vida (1950 a 2014) às danças, a partir da dramaturgia dos Orixás, pois descendia de um território que é resultado da mão da população traficada da África desde 1651, mais precisamente da Angola. (RIBEIRO, 2012, p. 32). Mercedes Ignácia da Silva Krieger Nasceu nos Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro em 1921 (Enciclopédia Itaú Cultural, 2018). Sua jornada parte de dois territórios muito bem demarcados o 1º - Escola de Danças do Theatro Municipal, onde Mercedes forma-se bailarina clássica e o 2º - Teatro Experimental do Negro, onde, ao lado de Abdias Nascimento, ela se depara com a construção de uma estética negra para uma cena que estava em aberto o diálogo com o contexto afro-diaspórico da época. (COSTA, 2018?, p. 06).

Diante disso começamos a estruturar os nossos pensares em torno deste elemento artístico cultural brasileiro, que é a dança que o GruCAA vivencia, segundo esta fonte de consolidação incorporado por Baptista a partir dos anos 50. É importante ressaltar que antes ela estava envolta às apredizagens das danças de matrizes eurodescendente.

Imaginemos os atritos que este processo provocou, pois no inter de Baptista gerou o conflito de técnicas antagônicas, pois sabemos que o modelo de política cultural estabelecido no Brasil, deslegitima as heranças africanas e suas populações as quais são produtora de memória, história e cultura assim como qualquer outra população, afinal todos

os povos possuem suas culturas e suas especificidades, fato esse que é desconsiderado de forma total quando a fonte do saber tem o pé fincado nos elementos culturais de matrizes africanas. E essa negação está posta a todas as pessoas nascidas em território brasileiro. São as primeiras lições que recebemos.

Este fato dá fôlego aos “escritores corretos, aos gramáticos e aos dicionaristas esclarecidos”. (FERRO e OLIVEIRA, 2018, p. 250). Os quais ignoram que “ identidade não se desvincula da tríade língua, cultura e povo, pois a sua formação está intimamente ligada à manifestação cultural coletiva, expressando-se na mediação das linguagens” (FERRO e OLIVEIRA, 2018, p. 251). Estes pensares respingam na classificação das danças Afro-brasileira, que são frutos da oralidade e por isso são classificadas como uma quase dança, uma modalidade de dança menor do que o “Balé” clássico euro centrista. Ferraz (2012), na dissertação *O fazer, saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*, retrata isso:

Na tentativa de realocar as danças da diáspora africana em versões de palco que pudessem ser aceitas como arte “séria” pois as danças de matriz africanas são retratadas como detentores de uma expressividade “natural”, exótica, primitiva, hereditária e inconsciente, realizada sem qualquer esforço ou preparo prévio, visão carregada de estereótipos colonialistas e eurocêntricos. (FERRAZ. 2012, p.114).

São assim definidas, no Brasil, as danças patrimoniais africanas, distanciadas dos palcos destinadas a um lugar e um espaço específico, diferenciado e distante como que o palco não possa lhe pertencer também como arte, simplesmente. Sim o palco dos teatros é Italiano (normalmente) e nem os corpos e nem as danças afrodescendentes correspondem ao padrão aceito nestes espaços, mesmo que sejam exibidos como símbolos de atração para gringos, reduzidos/as a entretenimento.

A dança de Mercedes passa por essa qualificação, e segundo Costa (2018?):

Mercedes Baptista vai *passar* por uma certa ideia de folclore, termo que é entendido aqui como uma ficção que justifica e dá contornos ao que seria essa brasilidade (que por sua vez também está necessariamente ligada ao mito da democracia racial e do elogio à miscigenação). São essas condições que vão, de certa forma, legitimá-la enquanto *ouro nacional* aqui e no exterior. (COSTA, 2018?, p. 04).

Sendo estas as negociações necessárias para a sobrevivência/vida da população afro em diáspora e dos seus saberes e conhecimentos. Nesses processos, onde a elaboração das imagens envolvidas pelo o reconhecimento e apropriação do artista criador, articula afetivamente as matrizes corporais, as memórias ancestrais e a expressividade,

lembrando-nos que o tempo e o espaço não existem em si, mas estão interagindo em nossos atos como o ar (SERRANO e WALDEMAN, 2010). E aí nos faz perguntar: porque estamos presos ao ato de definir o legado das danças patrimoniais afrodescendente no Brasil como um elemento parado no tempo, folclorizado?

Mas também nos faz refletir sobre a potencialidade da dança afro-brasileira como parte deste conhecimento oral, que não amedronta e nem precisa ser negado, pois “o tradicionalismo é muito astucioso, não se deixa aprisionar com facilidade e frequentemente subverte as forças que pretendem aprisiona-lo...”. (SERRANO e WALDEMAN, 2010, p. 127). E foi o que fez Baptista ao longo de suas apredizagens com as danças de diáspóricas de matrizes afrodescendentes no Brasil, se teceu com as fibras de (re) existência e de contradições, como um corpo resiliente que descende de uma história encoberta, mas não morta.

O desrespeito ao corpo afro-diaspórico como comunicador é tencionado a partir da compreensão que reduz as performances afro descendentes às linguagens artísticas meramente lúdicas ou de entretenimento. Ao falar de corpo, para uma maior compreensão das concepções do corpo afrodescendente que dança e a representatividade das danças afro-brasileiras como heranças afro-diaspóricas, podemos ilustrar aqui através desta experiência de Baptista e dos pensares de Ligiéro (2011, p. 132) que o corpo é uma literatura viva, podendo ser definido como um “Corpo texto” que reflete o conhecimento que se tem da tradição, segundo ele o performer apresenta mais do que marcas, símbolos e formas em suas apresentações.

Enquanto para Petit (2015, p. 79) “o corpo-dança afroancestral é aquele que não só dança, como canta, conta histórias e mitos e manipula objetos simbólicos”, sendo este o corpo-Dança Afroancestral e também um corpo natureza integrado ao cosmo e como tal, considerado altar sagrado. Pois as danças afro-brasileiras, nesses fazeres corpóreo compõem o “SER” pessoa afro descendente com elementos ancestrais em um fazer/existir permanente.

Por termos um interesse particular quanto aos pensares e concepções de Mercedes Baptista, a respeito do corpo afrodescendente no processo criativo da dança afro-brasileira como patrimônio cultural de herança afro diaspórica, buscamos a compreensão de seus pensares a partir das bibliografias consultadas, sendo que o que ficou perceptível é que, a dança que foi concebida era dança folclórica e que a construção desta expressão como dança afro-brasileira foi sendo construída pela metodologia adotada por ela. Mas é aí que acontece o sobrenatural pois mesmo acreditando nesta invenção de descontinuidade da sua elaboração/sistematização, a valorização “de uma estética e pensamento inevitavelmente negros, que se originam a partir **de** e operam **sobre** o conflito, o desvio e as contradições [...] Baptista “[...] constituem a invenção da identidade de um **povo brasileiro**”. (COSTA, 2018?, p. 04).

Além de que, foi a partir de Mercedes Baptista que bailarinos afrodescendente, praticantes das religiões de matriz africanas puderam se mostrar com seus valores estéticos corporais e artísticos, inspirando aquele momento com um instante representativo das danças de terreiro o que com o passar do tempo tornou-se uma interpretação das histórias, dos mitos e dos rituais, dialogando com o que definimos como elementos integrantes e demarcadores na composição das danças afro-brasileiras, afinal:

“A dança afro não requer somente o ponto de vista técnico e acadêmico como as outras danças. Requer também o sentido de libertação física e consciência ecológica. É uma das danças que mais fala da natureza” - depoimento de Isaura de Assis, aluna de Mercedes Baptista (LIMA, 2005, p. 45).

Estas danças servem para colocar o ser pessoa no espaço social com legitimidade e autovalorização. Embora não termos localizado nas literaturas consultadas a definição de corpo afrodescendente para Mercedes Baptista, pois só encontramos a definição de metodologia em sua composição cênica, por descender da técnica eurocentrista, ela procura enfatizar a necessidade da “disciplina” e do “controle” no aprendizado da dança afro tal como é preconizado na dança moderna ou na dança clássica (eurocêntrica), porém sem que a dança afro perca a sua peculiaridade como uma dança que libera e que não “domestica” o corpo. O corpo se “libera”, mas, não se “descontrola”. (LIMA, 2005, p.11).

Por assim o ser questionamos: A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com as técnicas do balé clássico eurocentrista, evidenciando as referências de tradição clássica das danças afrodescendentes?

Silva Júnior (2007) nos diz que Mercedes Baptista, bailarina clássica, integra conhecimentos clássicos e modernos, com a dança de rua mesclando com os conhecimentos adquiridos nos terreiros de religião afro, autodidata, desenvolve assim o seu estilo:

“Eu inventei, ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé, que mal frequentava, mas passei a pesquisar”, afirma Mercedes ao Jornal do Brasil (22/05/94). Nesse mesmo jornal podemos ler “A dança afro é carioca”, e a explicação do pesquisador de cultura afro-brasileira José Marmo: “A Bahia e até outros estados têm grupo de afro, mas nada que pareça com o estilo criado no Rio pela bailarina Mercedes Baptista” (SILVA JÚNIOR, 2007, p.41).

Lima (2005), diz que:

Segundo Mercedes, os bailarinos advindos dos terreiros trouxeram “a dança bruta dos orixás, que devia ser lapidada para ser dançada no palco”. A ligação da dança folclórica de Mercedes Baptista com as “origens afro brasileiras” estava dada por esses primeiros alunos. Eles de certa forma legitimaram as origens afro-brasileiras do grupo. (LIMA, 2005, p.27).

Poderemos dizer que, com Mercedes a questão da pureza na dança afro se desloca de se estar no “meio de origem ou em cima do palco, para a questão de ser fiel à essas origens mesmo que em cima do palco” (LIMA, 2005, p. 27).

Nesse diálogos a respeito das produções e concepções performáticas afro-diaspóricas incorporadas na história de Baptista, percebemos que o seu processo criativo é igual a qualquer outro saber/fazer artístico, mas em um País miscigenado como o Brasil e que até o momento não reconhece a sua própria cara, essas memórias são questionadas o tempo inteiro, sofrendo interferências, mas as narrativas vão influenciando as lembranças, reformulando e ressignificando, cada pessoa que se envolve com os fatos através do afeto, intensifica ou minimiza esta história, pois as memórias possuem a sua própria história imbricada com a história de quem narra, assim os nossos corpos são os guardiões e os tradutores destes conhecimentos, Mercedes Baptista nos ensina isso. Por isso neste tópico seguinte trataremos deste movimento de contar a história ou as “estórias” que lutam em existir.

3 | MOVIMENTO-LUTA-EXISTIR, A ESTÓRIA SE FAZ E NÓS FAZEMOS À HISTÓRIA

Ao colocar aqui no título acima as palavras história e estória, queremos chamar a atenção para o fato de que quando o assunto é o cenário das práticas dramaturgicas das danças afro-brasileiras, para muitos ficam as perguntas dicotômicas do que seja real e/ou ficção. Do que seja mais ou menos importante, a velha imposição de valores. Por muito tempo na nossa cultura a história representa um retrato real e a estória um retrato fictício. Embora desde 1943, quando houve a reformulação gramatical a palavra estória tenha sucumbido, aprendemos na escola a diferenciar a diferença entre uma palavra e outra, mesmo que desde esta época (1943) tenha passado a ser considerada apenas a palavra história com “h”.

Pois o uso das duas era considerado uma imitação ao inglês que usa “history e story” (SARRAPIO, 2016, p. 02), mas mesmo assim usamos como linguagem figurada, para evidenciar o conflito epistemológico quando o assunto são conceitos com significação africanos, como é o caso das danças afro-diaspóricas, e este fato é permitido já que somos resultado da série de atos montados, inventados, chegando a ser neste caso uma ficção tanto como indivíduo como coletivo. As danças, aqui relatadas assim como quaisquer outras danças são compostas por histórias/narrativas contadas pela e experienciadas do

corpo, trazemos elementos que nos indetifica ou gera repulsa, que dói no corpo de tanta alegria ou de tanto sofrimento que queremos retratar.

As danças dos orixás, fala da ancestralidade dos yorubás, lá na terra do Oyo, na Nigéria, quando éramos os donos da terra, terra coletiva que pertencia a quem dela necessitasse e que dela cuidasse (GRAHAM, 2012, p. 17). É um religarie às raízes e seus valores, pois não podemos esquecer que somos a tríade: “língua, cultura e povo”, ou seja, não nos resumimos em nós mesmos simplesmente, mas somos uma construção fabricada a partir de ensinamentos, de processos educativos, absorvidos de/por toda a sociedade da qual fazemos parte, mas também de nossas heranças ancestrais os lugares políticos que passamos a ocupar, definindo o nosso lugar de fala.

Esta é uma constatação antiga, ainda em 1974 Mauss, falava disso em conferências sobre o seu conceito: Técnica do Corpo. Esta discussão sobre as técnicas que os corpos possuem nos remete à compreensão de que o diverso, neste ponto se converge, deixa de existir, pois isto vale para todos. Afinal, todos os povos em todos os tempos possuíram e possuem as suas técnicas corporais modificadas a partir das experiências, ao longo do tempo, o que nos faz definir que Mercedes Baptista, por volta dos anos 50, iniciou o processo técnico de elaboração do que definimos como danças afro-brasileiras, danças afro-diaspórica por ser sim um patrimônio cultural africano e que nos ensina que narram, guardam e traduzem conhecimentos além de apresentarem sua elaboração a valorização de epistemes ancestrais, alterando o lugar do corpo/objeto de domesticação para um lugar de um corpo que ao reconhecer os seus limites, torna-se senhor/a de si e faz surgir a liberdade como uma criação corporal que parte da representação para a interpretação e decodificação dos signos, possibilitando a consolidação do corpo do bailarino/performer em uma simbiose que propõe discurso, diálogo e resistências à uma condição corporal e criativa de descolonialidade.

Para discutir e analisar estes movimentos de luta pelo existir fazendo estória e fazendo de nós a própria história, utilizamos para a elaboração deste artigo, consultas bibliográficas e vídeográficas cruzadas com as experiências pessoais através da prática das danças afro-brasileiras, a partir do Grupo de cultura Afro Afoxá. Partimos do interesse pelo a provocação sobre as possíveis aprendizagens da África a partir da epistemologia corporal e de seus demarcadores técnicos que definem os saberes culturais como referências identitárias e étnicas raciais potentes.

Assim, nas nossas buscas a respeito do que falam sobre a influência de Mercedes Baptista na criação da identidade afro-brasileira na dança, encontramos um livro de 2005 de Nelson Lima, filho de uma das primeiras bailarinas do grupo de Mercedes Baptista, formado em Antropologia, o qual pesquisou para a dissertação de mestrado sobre a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências, onde ele inicia chamando a nossa atenção para o fato de tratarmos as “danças de matrizes africanas” (crivo nosso) como peças de museu, de sítio arqueológico os quais precisam ser descobertos. Também nos leva a refletir sobre

a ideia de que os melhores bailarinos afros são os “pretos” (crivo nosso).

Segundo a ideia de Mauss (1935), que fala sobre as técnicas do corpo, onde ele testou várias culturas e percebeu que em todas as culturas micro e macro, possuem as suas técnicas corporais, as quais são resultados de treinos, de aprendizagens, de métodos educativos, embora tudo isso esteja ligado a uma tradição eficaz. Será se não chegamos ao lugar da compreensão que em um País miscigenado que nem o Brasil a cor da pele não deveriam ser o marco de legitimidade para as práticas artísticas culturais? Trazemos esta temática porque tanto nas danças eurocêntricas quanto nas danças afrocêntricas a tonalidade da pele são condições para a definição de quem pode compor os grupos que dançam.

Lima (2005) busca essa observação também nas danças de matriz africanas do Rio de Janeiro, aquelas influenciadas por Mercedes Baptista e segundo ele aconteceu um processo de resignificação das técnicas, sendo que começam com ela, pós Baptista, em um formato técnico incorporou nos diversos ambientes ocupados pelos/as seus/suas bailarinos/as a condição de transformar os aprendizados em danças afro-brasileiras em profissionalização, transformado aquela juventude afrodescendente que antes da companhia de dançacriada por Mercedes Batista tinham como única alternativa de trabalho os serviços domésticos, pois as demais companhias não aceitavam aqueles corpos como bailarinos, já que:

O grupo de dança organizado por Mercedes fazia “danças folclóricas” e não dança afro como existe atualmente, contudo, o “patrimônio” de coreografias dançadas pelos atuais grupos de dança afros foi criado a partir daí e posteriormente “reinventado” por seus alunos que se tornaram mestres. Esse patrimônio estava eivado da ideia de autenticidade e africanidade. (LIMA, 2005, p. 08).

A concepção de danças folclóricas é muito forte como minimização de merecimento do reconhecimento, também evidencia a ideia de folclore como uma cultura morta, parada no tempo, congelada. É a ideia de popular e erudito em ressonância, mas foi assim que Baptista iniciou o seu legado, se condicionando que a sua história real e verdadeira não fosse minimizada como uma miragem uma ficção, mas movimentou-se embrenhada em processos contraditórios e conflituosos e rompeu barreiras, criou fissuras que até agora continuamos a enlaguece-las. Por isso precisamos refletir sobre rupturas, sobre velhas e novas práticas, a tradição e a modernidade. Onde é fim e o começo?

4 | AONDE ACONTECE A RUPTURA ENTRE O VELHO E O NOVO, O FOLCLORE E O ERUDITO, A TRADIÇÃO E O MODERNO? ONDE COMEÇA A RODA?

As danças de matriz africanas giram, provocando um “encontro precioso” como a boneca feita a mão, a abayomi. Continuam sendo vinculadas as velhas concepções, continuam sendo folclorizadas são chamadas de popular, pois estão relacionadas à oralidade (tradição). Concepções que questionam a validação destas danças como profissão, sendo uma luta traçada por bailarinos durante décadas, mas que até a atualidade mesmo com a existência de sindicatos, associações, cooperativas de artistas o que significa que mesmo com o reconhecimento do artista como profissional ainda a insistência em diferenciar o bailarino do dançarino permanece. Talvez um dos elementos que inquietou essa concepção tenha sido a criação do curso de Danças Afro-Brasileiras por Mercedes em 1973 na Escola de Dança do Teatro Municipal. Segundo Lima, 2005:

A partir daí oficializou-se uma distinção profissional entre dançarino folclórico e bailarino, que é homônimo de bailarino clássico. Atualmente essa distinção não mais vigora no registro oficial do Sindicato dos Artistas e no Sindicato dos Profissionais da Dança. (LIMA, 2005,p.19).

Ou seja, houve um momento em que isso foi válido inclusive para os órgãos representativos da classe. Parece que enquanto para os afros descendentes estas conquistas são enfrentamentos e mudanças estruturais, na real tornam-se mecanismos que reforçam algum tipo de discriminações.

Lima (2005), se refere a este processo desta forma:

Vale dizer que o processo de profissionalização do bailarino para a dança afro consta oficialmente como seleção para “danças folclóricas”. No meio artístico em geral, o mundo artístico da dança afro ainda não é visto como um grupo de “profissionais integrados”, mas, a nível de “artistas ingênuos” ou pertencentes à “arte popular”, nas palavras de Becker. (LIMA, 2005, p. 09).

Para justificar a especificidade entre bailarino e dançarino, segundo o texto a cima, é provável que tomemos como base a questão das práticas das danças populares e das danças ditas eruditas e do conceito de que as danças de origens eurocentrista possuem técnicas, treinamentos, aprendizagens e adequação física e enquanto as práticas das danças populares, folclóricas, o praticante tem talento, é nato, mas provavelmente tenha a ver também com os locais de apresentações enquanto um grupo apresenta-se com mais frequência na rua, nos bares outros são os donos dos teatros e das casas de espetáculos refinadas.

Um dos principais desafios o qual continua até nossos dias é o de desvincular as danças de matriz africanas às danças praticadas nos terreiros. É ser reconhecida como arte, como prática artística e não práticas míticas. Parece que esquecemos que as técnicas só existem por que são transmitidas tradicionalmente, se não houver tradição não haverá aprendizado. Arriscamos aqui em condicionar a existência das especificidades entre os seres humanos à possibilidade de transmissão de suas técnicas e principalmente por ser uma transmissão oral.

A técnica da dança afro brasileira adota para a sua introjeção as imagens do pote na cabeça, do quibane nas mãos, o corte de cana, o puxar da enxada e sempre de pés descalços; podemos nos perguntar: este elemento artístico ainda é relacionado à ruralidade? A subalternização? As práticas relacionadas ao trabalho, à escravização? Mais uma vez aqui aparece a afirmação de que dependerá do seu lugar de fala, se este lugar for a partir dos valores que o trabalho representa para o colonizador, a resposta será sim, mas se o lugar de fala é do detentor desta prática, deste saber, para o qual o trabalho é parte da pessoa, que tudo o que faço é também trabalho, pois me reconheço na “natureza” e tenho a necessidade de me “sustentar” a partir da natureza, à resposta será não, segundo Petit:

[...] a relação integrativa do corpo com o território ou com os outros homens, feito de mineral, líquidos, vegetais e proteínas. O corpo é aí, como na tradição africana, um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa) tanto físico como mítico. (apud SODRÉ, 1997, p. 32). (PETIT, 2015, p.79).

Experenciamos a negação deste conhecimento técnico, sofreremos brutalmente a negação de nossos saberes e vivências. Estas são práticas que versão o epstemicídio de todo um processo criativo do intérprete performer afro descendente. O qual em suas apresentações traz signos ancestrais, embebidos em várias experiências, sendo em um primeiro momento nos rituais da tradição, os terreiros, depois, na interpretação das histórias míticas as quais foram processadas para a compreensão destes rituais através da decodificação das reproduções das danças ritualísticas tornando tudo isto em saberes renováveis, recarregáveis através do processo criativo que ressignifica esse conhecimento ancestral fazendo do corpo o próprio signo em uma semiose que liga tradição e contemporaneidade, é isso que o vídeo- dança Ijo Alapini (2013) nos apresenta. A percepção de que o começo se mistura ao fim, o erudito também é popular, o novo pode ser velho, a tradição não evapora para dar forma à modernidade, a roda não tem início e nem fim mas é continuidade e integração. Desta forma traremos estas aprendizagens no próximo tópico que fala de movimento, aprendizagem e acuidade.

5 I MOVIMENTAR É APRENDER, NO CENTRO DA VIDA POSSO NASCER DE DENTRO E PARA DENTRO

Ao analisarmos o vídeo-dança: Ijo Alapini (2013), podemos entender o trajeto que fizemos até aqui nas leituras, embrulhados com a nossa pergunta: O que a dança afro-brasileira, sistematizada por Mercedes Baptista, como um conceito de tradição afro descendente e como patrimônio cultural de herança da diáspora, tem a ensinar? Foi um mergulho na busca do entendimento sobre o que é de fato estas danças que conceituamos de danças afro-brasileiras, como uma herança ancestral atravessa esta prática corporal discutida hoje na academia como uma epistemologia, fomos nos guiando nesse amaranhado de saberes.

Ao nos depararmos com o vídeo-dança: Ijo Alapini (2013), no qual toma como espaço, lugar das tomadas de cenas o “cemitério”, um lugar aterrorizante para a cultura cristã que não acredita na relação dos vivos com aqueles que desencarnam, contraditoriamente, pois pregam a existência da vida após a morte. Para a cultura afrodescendente, os mortos continuam a se relacionar com os vivos como forma de ajuda mútua, o que simbolicamente na performance é perceptível no momento em que o personagem cria uma imagem dentro de um buraco na parede onde entrega uma flor.

Para os yorubás, a morte significa:

A representação coletiva dos ancestrais é Iku, Morte, símbolo masculino relacionado com a terra. Os renascimentos dependem dos ancestrais e sua matéria de origem mítica, é a Iama. Iku, conforme narra o restitui à terra o que lhe pertence, permitindo, assim, os renascimentos e, desse ponto de vista, Morte é um instrumento indispensável de restituição e um símbolo importante. Restituir é restituir o axé. (RIBEIRO. 1996, p. 82/83).

A cena decodifica esta relação de agrado entre os *laaye* (vivos) e os *okàn* (mortos), os donos daquele espaço/lugar, o cemitério. Os movimentos coreográficos ligam os conhecimentos ancestrais da religiosidade tanto do *candomblé* quanto da *umbanda* no elemento de ligação entre as extremidades, *Exú* ou *Exús*, aquele que dá passagem, que liga ou desliga a vida e a morte, muito bem intrincadas com o lugar da cena.

O corpo do performer transcende a mera reprodução do símbolo, *orixá* ou entidade de *umbanda*, ele torna-se o símbolo embora os movimentos não sejam os mesmos representados em uma casa religiosa por um filho incorporado ou irradiado, mas é compreendida com muita precisão por quem conhece tais símbolos, e talvez desperte a curiosidade de quem não é próximo desta temática, aqui fica uma fenda para uma investigação posterior.

Assim percebemos que existe uma especificidade técnica corporal que caracteriza as manifestações culturais, que especificam identidades culturais e elementos estéticos e

que as danças de matrizes africanas mantem referências ancestrais mesmo quando essas manifestações saem do contexto empírico da tradição e são consideradas manifestações contemporâneas, pois o corpo que dança, apresenta traços codificados também com elementos do colonizador, representados pelo corpo ereto que dança uma música com instrumentos, mas outros instrumentos que caracterizam a cultura eurocêntrica, mas mesmo assim percebem-se as pernas semidobradas, a personalidade boêmia que representa a sétima linha da umbanda que é a linha dos Exús, e o orixá primeiro na ordem do xirê, no candomblé, que é o Exú.

O vídeo-dança Ijo Alapini, definido em nosso português como “Irradiações ancestrais”, dialoga com as inquietações sobre o que define as danças afro brasileiras como um elemento cultural de heranças afro diaspórica. Podemos dizer, após esta análise, que as danças afro-brasileiras são um elemento cultural afro-diaspórico?

Segundo Souza e Santos (2016, p. 107) a noção de corpo diaspórico condiz com a concepção do corpo como agente e produtor de estratégias de resistência, “[...] seja no contexto político, em que os movimentos corporais são transgressores, opondo-se à lógica cartesiana e dissimulando os códigos do sistema colonial [...]”, ainda para Souza e Santos (2016) As danças afro-brasileiras estão dentro das ditas artes performáticas de matriz afro diaspóricas, podendo ser consideradas como “Herança afro diaspórica” por possuir uma metodologia de ensino e aprendizagem de consciência corporal afroancestral, através do contato com elementos da natureza, dos mitos religiosos. (PETIT, 2015, p. 79). E em sua maioria aborda temas do cotidiano; por isso é considerada uma arte conceitual com temas contemporâneos.

Sendo assim, as danças afro-brasileiras podem ser classificadas como elemento cultural afro-diaspórico, pois está no cerne destas manifestações a insistência em valorizar seus elementos ancestrais e representam um grito de liberdade em sua metodologia e no seu processo criativo, ensinando-nos que as narrativas são importantes para arquivar e traduzir conhecimentos, apresentando-os de outra forma, em novas elaborações que valorizam asepistemes ancestrais.

Esse acontecimento nos leva a entender e perceber o deslocamento do corpo que antes ocupava um lugar de objeto de domesticação e que a partir desta prática, busca umapresenta-se como um corpo dono de si e que busca a liberdade incansavelmente. Aprendemos também, como essas representações e interpretações decodificam os signos ancestrais da religiosidade afrodescendente, que o corpo do bailarino/performer propõe discursos e diálogos de resistências, criando condições corporais de descolonialidades, em um ambiente contraditório, pois juntam elementos culturaistambém eurodescendentes. Daí gerando conflitos como ruptura de barreiras, criando fissuras que ainda precisará de muito tempo para transformar-se em mudanças culturais e ampliar direitos sociais para que de fato estas aprendizagens façam sentido na vida da população afrodescendente efetivamente.

Mas as danças afro-brasileiras como herança afro ancestral na diáspora nos ensina também que o começo se mistura ao fim, o erudito também é popular, o novo pode ser velho e vice versa, que a tradição não evapora para dar forma à modernidade mas convivem respeitadamente entre si e que a roda não tem início e nem fim mas é continuidade e integração.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim neste ponto, podemos falar dessa narrativa, que nos diz que para fazer uma Abayomi (encontro precioso), conta o mito, as mães nos navios negreiros, rasgavam as suas próprias vestes e faziam bonecas na intenção de transformar aquele destino incerto para as suas pequenas e pequenos em um momento mais leve e possível de fantasias, de sonhos e esperanças. Era resistência. A utilização do lúdico era a estratégia de convencimento para que acreditassem em dias melhores.

Mercedes Baptista, na travessia do século XIX, utiliza o lúdico, no rodopio das danças para promover o “Encontro Precioso” de jovens afrodescendentes com um ideal de superação da pobreza, da discriminação e da opressão. Possibilitando a travessia de um momento histórico onde a estética afroancestral era negligenciada e os saberes tradicionais afrodescendentes negados em uma prática de desconstrução das identidades afro-brasileiras. Travando uma luta de resistência provocando redemoinhos, rodopios e espiralando que chegam aos nossos dias em números, gestos e contextos.

As várias formas de danças afrodescendentes no Brasil, como o Samba, o forró e em especial as danças afro-cênicas que segundo Mercedes Baptista, descendem dos terreiros, pois os seus primeiros bailarinos que vieram do candomblé sabiam dançar as danças dos orixás como se faz na religião, cabia a ela ensinar como se dançar no palco artisticamente. Foi assim que Baptista tratou as danças de influências africanas no Brasil, nos fazendo perceber que o mundo, ainda tem muito a aprender da África.

Assim percebemos que a dança afro-brasileira, como elemento tradicional, pode ensinar para o mundo o conciliamento do corpo com o espírito, através da vivência diária e corriqueira da sua espiritualidade mesmo em espaços ditos profanos, que é possível respeitar os saberes do corpo, as heranças, as memórias, que para o fazer e o saber dançar é possível respeitar o limite do corpo e reconciliá-lo com o ambiente em que se vive, com a natureza, pois o corpo é natureza, e mineral como qualquer outro elemento vivo ou morto.

Que através da experiência de resistência das memórias e valorização da história e da cultura afrodescendentes as danças afro-brasileira podem ser considerada um elemento cultural de heranças afro-diaspórica, pois a metodologia elaborada por Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico eurocentrista pois evidenciou referências de tradição afrodescendentes

a partir da valorização das danças afrodescendentes no Rio de Janeiro como um elemento estético e produtor de saberes e de elementos qualitativos eprofissionalizantes.

Mercedes Baptista consolida o elo entre a convivência harmoniosa entre tradição e modernidade, confirmando que a fonte que mantém viva à cultura afro-brasileira é sim a religiosidade, que a modernidade inspira-se e instrumentaliza-se das técnicas tradicionais, e que tudo o que somos é meramente movimento.

A partir dos vídeos, em especial, o vídeo-dança: Ijo Alapini (2013) é percebido o confronto do fazer criativo performático afrodescendente com as práticas acadêmicas oficializadas nas escolas de danças diferenciando nitidamente os saberes estéticos, técnicos e metodológicos das danças afro-brasileiras e os saberes estéticos, técnicos e metodológicos das danças eurodescendentes, ou seja, o que compõe uma cultura está para todos os povos igualmente embora diferentes, até contrários. Para a cultura eurodescendente o ser que dança é sagrado porque não é natureza, porque está acima da terra (Yiaê) e para as danças afrodescendentes o ser que dança é sagrado porque é natureza, é pó da terra e deve ter gratidão à ela sempre.

Neste permitir de trocas, energias se renovam em mergulhos, descansos, em ascensão e decesso, mexendo em pensamentos, conhecimentos, sensações, sentimentos adormecidos que rebulidos tornam-se movimentos entendidos pela experiência da dança, que nada mais é do que considerar-se, como um ser no útero movimentando-se para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, para trás e para frente, seguido um movimento pra dentro e por dentro, no e do seu próprio centro, o movimento da vida e o movimento na vida.

Assim (in) concluímos que as danças de matriz afrodescendente é um elemento afrodiaspórico, pois conduz o praticante a vivenciar uma filosofia abundante que passa a conduzir a sua história pessoal induzindo-o a convivência com um coletivo que relaciona o passado ao presente, fator preponderante para a resolução do futuro de qualquer pessoa. É um fator que produz mudanças, pois dialoga com o todo, que define a pessoa pelo o seu inteior.

Assim consideramos que as danças afro-brasileiras é um celeiro de aprendizagens africanas no Brasil e neste modelo/conceito sistematizado por Mercedes Baptista, de origem yorubá, dialoga diretamente com a África, mais precisamente com a Nigéria, e que é um elemento diaspórico que deve ser apreendido e ensinado em todo o território brasileiro como uma herança valorosa e transformadora em uma permanente travessia vivenciada e patrocinada pela a matriarca África em chão brasileiro.

Mas percebemos nessa análise que muitas águas correrão, conduzidas pelas as mãos e pés em águas mansas, bravas, potáveis, ou não, doces ou salgadas, mas o tempo dirá quando e aonde a dança nos levará como celeiro epistemológico promotor de libertação e descolonialidades dos corpos dispostos a dialogar com os conteúdos nas giras e rodopios das danças afro-brasileiras.

Embora não tenha sido o nosso objetivo, esperamos que as danças afro-brasileiras tomem fôlego e como conhecimento afrodiaspóricos possa enriquecer espaços educacionais que efetivem as leis 10.639/03 e a 11.635/08 oportunizando o acesso a estes saberes, reconhecendo-os como uma potencia que propõe diálogo como elemento estético, artístico e acima de tudo educativo, uma herança afrodiaspórica carregada de ensinamentos de África.

REFERÊNCIAS

COSTA, Erika Villeroy da. **A dança negra de Mercedes Baptista – coporeidades afro-diaspóricas em diálogo**. Anais do 2º Encontro Internacional de História e Parcerias. ISBN 978-85-65957-15-1. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1563126409_ARQUIVO_4c977e804cf0a59863e14ba6455efb28.pdf

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Mercedes Baptista. Atualizado em 15 de agosto de 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa106837/mercedes-baptista>

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110346/000702783.pdf?sequence=1>

FERRO, Neilda da Cunha Alves; DE OLIVEIRA, Thiago Soares. **Colonização, cultura e língua em Campos dos Goytacazes**. EntreLetras, v. 9, n. 3, p. 237-260, 2018. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/5863>

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Ser mina no Rio de Janeiro do século XIX**. Afro-Ásia, n. 45, p. 25-65, 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S000205912012000100002&script=sci_arttext&tlng=pt

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

HONORATO, Cláudio de Paula. **Valongo: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758 a 1831**. Niterói: UFF, Orientador: Mariza de Carvalho Soares. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras**. R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.periodicoselectronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>

LIMA, Nelson. Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influencias. **Tesis de Maestria**, pp. 82, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais in. **Sociologia e Antropologia**, vol II. São Paulo, EDUSP, 1974.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia, Pertencimento, corpo-dança Afroancestral e tradição oral Africana na formação de Professoras e Professores**. Eduece, 1ª edição, Fortaleza-CE, 2015.

RIBEIRO, Rafaela Machado. **O negro e seu mundo: Vida e trabalho no pós-Abolição em Campos dos Goytacazes (1883-1893)**. 2012. 237f. 2012. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política)-Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF, Campos dos Goytacazes.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil. Os iorubás**. EDITORA ODUDUWA 1996. Disponível em: <http://institutocaminhosoriente.com/Livros/Candomble-Alma-Africana-no-Brasil.pdf>

SARRAPIO, Fabíola Procópio. **História e estória na narrativa de guimarães rosa**. Revista Memento, v. 7, n. 2, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/3777>

SERRANO, Carlos; WALDEMAN, Mauricio. A África tradicional – Africanidade, tradição e modernidade. **In: Memória D'África: a temática africana em sala de aula. 3 ed. São Paulo: Cortez. 2010.**

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

SOUZA, Julianna Rosa de, SANTOS, Lau. **Experiências e Estéticas Afrodiaspóricas: O Corpo, a Dança e o Canto como Procedimentos de Criação de Ijo Alapini**. Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, 1. sem. 2016.

WALDEMAN, Maurício. **A África Tradicional**. Ed. Koteu Africanidades 15. 2017. Disponível em: http://mw.pro.br/mw/africanidades_15.pdf

VIDEOGRAFIA

ABRAS, Benjamin. **Afronta**. Youtube. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHImNbjOAhU> acesso: Julho de 2018

Lilian S. Santiago e Marianna Monteiro. **Balé de pé no chão**. Youtube. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=83s>

SANTOS, Lau. **Ijo Alapini - Videodança com Benjamin Abras**. Youtube. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ycnFkpu7T0>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Abaetetuba 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213

Anatoli Vassiliev 116, 117, 119

Arte 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 84, 87, 88, 91, 92, 110, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 140, 141, 142, 147, 153, 154, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 186, 190, 191, 193, 194, 195, 200, 201, 207, 208, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 244, 245, 247

Arte-ciência 131, 132, 133

Artes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 30, 31, 32, 44, 45, 47, 49, 51, 54, 55, 56, 61, 69, 70, 74, 77, 79, 84, 85, 86, 89, 93, 99, 102, 105, 106, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 141, 145, 156, 170, 188, 190, 191, 217, 218, 220, 221, 234, 235, 246, 247

Artes Cênicas 16, 23, 24, 27, 28, 77, 79, 85, 86, 89, 93, 102, 105, 116, 118, 120, 121, 127, 218, 221

Arte urbana 190, 193, 194, 195, 200

Autoconhecimento 110, 113, 206, 235, 241

Autoficção 84, 85, 86, 87, 89, 90, 93

B

Bailarina 103, 146, 149, 174, 235, 239, 243, 244, 247

C

Cena 23, 24, 27, 28, 29, 30, 38, 39, 40, 41, 63, 65, 74, 75, 79, 81, 84, 90, 93, 102, 103, 104, 109, 116, 117, 118, 120, 121, 146, 155, 174, 175, 176, 239, 241, 242, 243

Cinema 1, 3, 5, 13, 15, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 36, 43, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 91, 238

Cinema brasileiro 43, 71, 76, 78, 82

Coleção 44, 57, 61, 67, 68, 170

Corpo 20, 27, 28, 29, 53, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 89, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 176, 205, 212, 215, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 234, 236, 244

Crime 32, 36, 37, 40, 41, 196

Cultura 2, 8, 9, 16, 19, 21, 31, 42, 46, 47, 54, 55, 61, 69, 70, 73, 78, 79, 80, 89, 90, 91, 117,

118, 121, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 132, 139, 141, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 175, 181, 192, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 224, 228

D

Dança 1, 2, 5, 7, 8, 10, 16, 24, 27, 31, 75, 81, 101, 111, 127, 129, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 239, 243, 244

Dança Afro-Brasileira 143, 145, 146, 148, 155, 157

Dramaturgia 23, 28, 30, 91, 93

E

Educação 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 31, 45, 46, 49, 53, 82, 89, 90, 91, 95, 118, 125, 129, 130, 141, 143, 145, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 177, 180, 181, 189, 190, 195, 196, 200, 202, 203, 204, 210, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 245

Encenação 2, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 21, 22, 56, 66, 67, 68, 89, 90, 115, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 126, 131, 134, 140, 156, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 183, 191, 198, 200, 202, 204, 211, 212, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 225

Ensino 6, 11, 89, 170, 190, 191, 192, 193, 200, 210, 211, 212, 216

Espelho 79, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246

Experiência 9, 15, 17, 18, 21, 28, 29, 79, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 98, 102, 103, 107, 108, 109, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 148, 157, 158, 164, 165, 166, 168, 169, 176, 182, 217, 218, 219, 220, 222, 228, 229, 231, 232, 238

F

Fenomenologia 77, 161, 234

Ficção 35, 36, 37, 75, 84, 85, 86, 87, 90, 147, 150, 152

Fotografia 3, 13, 36, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 126, 128, 132, 235, 237, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 247

Fotografia médica 57, 64, 68, 69

H

História 3, 4, 8, 9, 11, 16, 21, 25, 27, 32, 33, 35, 40, 44, 47, 50, 52, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 79, 80, 82, 90, 91, 92, 93, 98, 100, 104, 109, 112, 113, 146, 148, 150, 151, 152, 157, 158, 159, 160, 164, 191, 195, 200, 202, 204, 205, 208, 209, 213, 218, 228, 229, 230, 234, 236, 238, 242, 246, 247

I

Indivuação 106, 112

Intermídia 131, 132

K

Konstantin Christoff 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 69

M

Marabá 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 56

Mediação teatral 120, 121, 123

Membranas 131, 136, 138, 139, 141

Memória 8, 49, 62, 67, 70, 72, 81, 84, 85, 86, 90, 93, 103, 120, 121, 122, 123, 125, 146, 160, 177, 182, 184, 230, 232, 240, 241, 245

Mercedes Baptista 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 160

Mikhail Butkevich 116

Miriti 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 216

Modos de endereçamento 23, 26, 27, 28, 30, 31

O

Oralidade 81, 143, 144, 147, 153, 186, 206

P

Pandemia 217, 218, 219, 222, 223, 225

Pedagogia Crítica Performativa 217, 218, 221, 222, 224

Performance 23, 30, 57, 67, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 115, 131, 132, 133, 135, 136, 144, 155, 175, 177, 179, 182, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226

Processo criativo 5, 13, 16, 23, 24, 28, 30, 110, 148, 150, 154, 156, 239

R

Realidade 9, 14, 20, 35, 63, 66, 74, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 111, 113, 117, 129, 131, 136, 137, 163, 175, 202, 204, 205, 206, 207, 210, 213, 214, 219, 221, 223, 226, 239, 241, 245

Reflexo 4, 7, 29, 235, 237, 240, 241

Respiração 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115

S

Sensibilidade 3, 10, 47, 86, 114, 161, 162, 163, 164, 206

Stanislávski 116, 117, 118

T

Teatro 11, 1, 2, 3, 5, 7, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 23, 28, 29, 31, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 123, 124, 127, 129, 146, 153, 221, 222, 234, 239, 241

Teoria do Fluxo 217, 218, 219, 223

Tradução Intersemiótica 132, 142


V

Vocalidade 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 


ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS