

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Joicinele Alves Pinheiro

CORPOREIDADES AFRO-BRASILEIRAS EM PALCO:

da trajetória de mulheres negras a espaços de formação em dança de BH

Belo Horizonte
2025

Joicinele Alves Pinheiro

CORPOREIDADES AFRO-BRASILEIRAS EM PALCO:
da trajetória de mulheres negras a espaços de formação em dança de BH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientador(a): Rogério Lopes da Silva Paulino

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.3
P654n
2025

Pinheiro, Joicinele Alves, 1993-
Corporeidades afro-brasileiras em palco [recurso eletrônico] : da trajetória de mulheres negras a espaços de formação em dança de BH / Joicinele Alves Pinheiro. – 2025.
1 recurso online.

Orientador: Rogério Lopes da Silva Paulino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Dança – Belo Horizonte (MG). 3. Antirracismo – Teses. 4. Dança – Estudo e ensino – Teses. I. Paulino, Rogério Lopes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **JOICINELE ALVES PINHEIRO** - Número de Registro **2023706895**.

Título: **“Corporeidades afro-brasileiras em palco: da trajetória de mulheres negras a espaços de formação em dança de BH”**

Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues – Presidente da Comissão – EBA/UFMG

Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) – Titular – UFG

Profa. Dra. Elisângela Chaves – Titular – EEFFTO/UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Cezarino Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 04/09/2025, às 10:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata de Lima Silva, Usuária Externa**, em 08/09/2025, às 10:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisângela Chaves, Professora do Magistério Superior**, em 08/09/2025, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 09/09/2025, às 12:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4522279** e o código CRC **F8EF9D0C**.

Dedico essa escrita a todos os meus alunos que não puderam subir aos palcos ou retornar a eles depois de serem vistos junto às corporeidades afro-brasileiras, bem como a todas as mulheres negras que subiram aos palcos e se fizeram serem vistas junto a essas e as tornaram danças em luta, em especial as aqui presentes nesta escrita.

AGRADECIMENTOS

“Menina, põe sentido no que você está fazendo!”

Essa é uma frase comum entre os meus. Toda vez que ouço, ou lembro, dos meus mais velhos dizendo essa frase é a certeza do puxão de orelha por estar distraída, pelo risco que corro naquela tarefa ou pela grandiosidade do que se está fazendo. Essa é uma frase que venho relembrando constantemente durante essa escrita. Primeiro por perceber que a cada palavra aqui escrita é repleta de sentidos, significados, conceitos e teorias que podem me embaralhar e me deixar sem sentido. Segundo, que durante essa escrita pelo cansaço da vida, dos mil afazeres e da própria academia é fácil entrar para ela distraída. Terceiro, porque essa escrita é repleta de sentido não só no significar, mas no sentir do sensível também, existe uma grandiosidade para nós nisso aqui.

E quando digo nós, digo junto daqueles que me ajudaram a construir os vários sentidos que essa escrita carrega.

Assim de modo muito especial agradeço a todos os meus estudantes do Núcleo de Formação em Dança, todos que já passaram ao longo desses 8 anos e aos que estão, vocês me ajudam a construir a professora, artista e pesquisadora que sou. Obrigada por toparem as várias aventuras que a dança e os nossos corpos nos permitem construir juntos. Essa escrita do jeito que é, existe porque o Núcleo existe. E o Núcleo existe porquê tem uma galera massa demais que trabalha lá e que acredita muito no que faz lá dentro, mesmo com os incômodos, os atravessamentos, os desconfortos e os conflitos. Obrigada por sermos coletivamente a melhor curadoria. Essa escrita é carregada de desconfortos, mas principalmente de muito orgulho e admiração. É bom demais trabalhar junto à quinta série e ter pessoas que cuidam da gente como mãe!

À minha família, mãe, pai e Abel! Obrigada por partilharem comigo o valor do conhecimento e da importância de sermos pessoas aguerridas, de termos consciência de onde viemos e na certeza que devemos sim lutar para chegarmos aos lugares que sonhamos. Pai, bora pra cima deles! Mãe, com calma, uma respiração profunda, a gente chega lá! Bel espero que você se sinta orgulhoso de mim, nessa escrita! Seguindo na família não posso deixar de agradecer o carinho, o amor e o cuidado das marmitas enviadas enquanto essa escrita acontecia, obrigada por me alimentarem! Graci, Laura, Lunna e Paulo, obrigada por deixarem meus intervalos de estudo mais gostosos com a presença da vida de vocês! Obrigada meu Ipê favorito! Aos amores que chegaram e fazem essa família ser mais gostosa, cunhada linda do meu coração, Raissa, que bom que você chegou!

Edglênia, Linda, obrigada é pouco para dizer de tudo que sinto em agradecimento. Reforço quanto que sua parceria, sua torcida, seu cuidado, paciência, carinho e amor foram fundamentais para essa fase. Obrigada por me lembrar os sentidos que isso aqui tem para mim, mesmo qdo eu queria deixá-los de lado.

Dyânà, amiga que construiu lar para que essa pesquisa pudesse fazer morada, em todos os sentidos! Amigaaa, obrigada por emprestar seu computador! kkkk

Julian, minha analista, obrigada pela excelente profissional que é. Te contar que essa escrita não resolveu os problemas todos que achei que resolveria não. A análise segue sendo fundamental, rsrs Até tentei elaborar algumas coisas aqui, mas tem coisa que é só no divã mesmo,né?rsrs

Ao Orisamba, o melhor bloco de BH! rsrs Em especial às Kapangueiras, por toparem fazer da rua nosso palco mais vivo! Por me darem ferramentas e ensinamentos de como colocar em festa e espetáculo um corpo coletivo da e na rua.

Ao Africanidades e Cidades, grupo de pesquisa, que me ajudou a concretizar e materializar uma forma de realmente estar na universidade coletivamente, de não me sentir só mesmo quando eu fugia da pesquisa. Tenho um orgulho imenso em olhar ao lado durante esse percurso e enxergar que era vocês, com seus corpos, pesquisas e cenas negras que caminhavam ao meu lado.

Á MATUTA, minha comunidade de pesquisa em terreiro, obrigada pelos cuidados e alimentos destinados ao meu Ori, vocês são “fundamento/ais”. Obrigada por me lembrarem em meio a pesquisa que há um modo nosso de fazer. E que esse nosso é gigante e que ele carrega parte das várias dimensões desse mundo.

Um agradecimento especial às danças, pesquisas e trajetórias de mulheres negras que sustentam e alimentam tanto essa escrita.

Aos meus entrevistades, Júnia, Débora, Rodrigo, Camila e Patrícia, pelas partilhas, pela confiança e por serem agentes da formação pública em dança da nossa cidade.

Ao meu orientador, Rogério, por topar essa orientação e por me lembrar que não dá para eu ser outra coisa que não eu mesma. Guardo um carinho e uma admiração muito grande pela pessoa e profissional que é. Dá gosto de ver e é inspirador. Obrigada!

Aos meus amigos, amores da vida inteira, cês são meu aconchego e minha segurança: Odoyá News, Teóricas da Safadeza e Pangua. Obrigada por todas as vezes que perguntaram da pesquisa, que chamaram para estudar, que aconselharam, que torceram e deram colo. Amo ter amigos estudiosos e inteligentes.

Nicole e Linda, paro para constatar que vocês são as pessoas que mais sabem da pesquisa e do processo dela. Dedico essas três linhas, nos últimos momentos de escrita, a vocês! Sei que sabem do valor delas, rsrs

De modo único a minha família de santo, Casa Pai Jacob do Oriente, em especial minhas mães mais velhas, as que estão em terra e as que nos acompanham do Orum, madrinha Michele, padrinho Gabriel, Mãe Sheila e Pai Ricardo, a força que encontro em vocês é única e incomparável.

Assim meu eterno agradecimento a toda força ancestral e espiritual que me carrega nessa escrita. Nzambi UA Kuatesa Iansã que me fez ter raiva e mover com ela para a escrita, à Nanã e Iemanjá que me permitiram boa cabeça e sabedoria para os pensamentos e que estiveram comigo todos esses dias finais, a Oxum, por lá na adolescência ter me mostrado a beleza e a força que carrego junto a minha identidade e meu dançar, Meu pai Ogum por me proteger e me fazer uma boa batalhadora e meu pai maior, Oxalá.

Zambi N'quatesá!

De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a sincopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal —palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta — no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

O corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravidão procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro.

(SODRÉ, 1998)

RESUMO

Essa pesquisa tem o objetivo de problematizar como as corporeidades afro-brasileiras estão presentes cenicamente em espetáculos de dois espaços de formação em dança da cidade de Belo Horizonte, Núcleo de Formação em Dança do Sesc Cenário e Centro de Formação Artística e Técnica (CFEART). Pensando a relação das presenças destas em palco e apresentações junto à aspectos de construção da luta antirracista em dança. Parte das problematizações que são feitas para os trabalhos destes espaços, partem de outras análises feitas a partir de um olhar analítico cênico de retorno. Em que se analisa a presença cênica e histórica de importantes mulheres negras da dança, que também ocupam e ocuparam o palco junto às corporeidades afro-brasileiras, como Katherine Dunham, Mercedes Baptista, Marlene Silva e Júnia Bertolino, bem como na articulação conceitual vinda de obras de Leda Maria Martins e Muniz Sodré com demais referências do campo da dança.

Palavras chave: corporeidades afro-brasileiras; palco; presença negra; formação em dança.

ABSTRACT

This research aims to problematize how Afro-Brazilian corporealities are scenically present in dance performances produced by two dance training institutions in the city of Belo Horizonte: the Núcleo de Formação em Dança at Sesc Cenário and the Centro de Formação Artística e Técnica (CFEART). It considers the relationship between these stage presences and the construction of anti-racist struggles within the field of dance. Part of the investigation is grounded in a generational scenic lineage that includes Katherine Dunham, Mercedes Baptista, Marlene Silva, and Júnia Bertolino, as well as in conceptual articulations drawn from the work of Leda Maria Martins and other key references from the field of dance.

Keywords: Afro-Brazilian corporealities; stage; Black presence; dance training.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho de duas ondas	22
Figura 2 – Desenho espelhado de duas ondas na horizontal	23
Figura 3 – Desenho fig 2 na vertical	23
Figura 4 – Adinkra- Sankofa	23
Figura 5 - Katherine Dunham	27
Figura 6 - Mercedes Baptista	28
Figura 7 - Marlene Silva	28
Figura 8 - Júnia Bertolino	29
Figura 9 - Katherine Dunham em Choros	31
Figura 10 - Mercedes Baptista em exposição 2005	43
Figura 11 - Marlene Silva em 1993	55
Figura 12- Júnia Bertolino bloco carnavalesco Angola Janga	66
Figura 13 – Avó da estudante que participou do espetáculo Avistado	113
Figura 14 a 16 - Experimentações com saias e bacias feitas em sala de aula pelos estudantes	114

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BH	Belo Horizonte
CCPJO	Casa Pai Jacob do Oriente
CEFART	Centro de Formação Artística e Tecnológica
CENARAB	Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-Brasileira
NFD	Núcleo de Formação em Dança
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
MG	Minas Gerais
SESC	Serviço Social do Comércio
MEC	Ministério da Educação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O MOVIMENTO DAS PRESENÇAS NEGRAS E FEMININAS EM PALCO: KATHERINE DUNHAM, MERCEDES BAPTISTA, MARLENE SILVA E JÚNIA BERTOLINO	27
2.1	Primeira onda: Katherine Dunham - o corpo negro em pesquisa e palco	31
2.2	Segunda onda: Mercedes Baptista - a dança dos Orixás em palco	42
2.3	Terceira onda: Marlene Silva- ancestralidade em dança na capital mineira	55
2.4	Quarta onda: Júnia Bertolino - continuidade e criação viva	66
3	DANÇA PRETA NUM PALÁCIO - O ESPETÁCULO GINGA, BRASIL E FEMININO	72
3.1	CEFART - formação em dança de um palácio, território de disputa	73
3.2	O gingado das corporeidades afro-brasileiras em palco: análise cênica de <i>Ginga, Brasil e Feminino</i>	82
3.2.1	Corpo ritmado - O domínio do Tempo	84
3.2.2	E elas estiveram presentes - O empoderamento feminino negro	87
3.3	E mesmo quando preta, ainda em sombras brancas	94
4	DANÇA E ENFRENTAMENTO: CORPOREIDADES AFRO-BRASILEIRAS NO NÚCLEO DE FORMAÇÃO EM DANÇA	98
4.1	O Núcleo de Formação em Dança do Sesc Cenário: Entre o plano pedagógico, a sala de aula e a apresentação	98
4.2	O chão da sala como território de invenção (2017– 2024): Os cestos, balaies e alguidares de antes, aqui são as bacias	104
4.2.1	A Folia do Boi Primavera (2017)	106
4.2.2	5incronicidades (2022)	108
4.2.3	Avistado (2024)	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surge de atravessamentos vivenciados por mim enquanto uma artista-docente negra, que lida com os avanços e entraves raciais de construções cênicas vindas de instituições de formação em dança de Belo Horizonte (BH) destinada a crianças, adolescentes e jovens e que possuem as “Danças Afro-populares Brasileiras” ou “Danças Históricas e Populares Brasileiras” enquanto constituintes da formação em dança, sendo estes espaços: o Núcleo de formação em Dança do Sesc Cenário (NFD) e o Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART).

Assim, a pesquisa concretiza o desejo em problematizar como as corporeidades afro-brasileiras estão sendo levadas cenicamente para as apresentações em espetáculos construídos por estas duas instituições. Afim de questionar a relação das presenças destas em apresentações e em palco junto à aspectos de construção de uma luta antirracista em dança. Tanto pela formação feita em palco, quanto pela formação feita em sala de aula.

Com isso, o principal objetivo desta pesquisa está sob a construção de um olhar analítico cênico para o espetáculo e processo de montagem de *Ginga, Brasil e Feminino*, estreado pela escola do CEFART em 2022, sob a direção de Júnia Bertolino, bem como trechos de espetáculos apresentados pelo NFD do Sesc Cenário, ao longo dos últimos 8 anos, em que estou enquanto professora da formação, dirigido pelas equipes de professores do próprio NFD.

Logo, entendo como necessário, também, olhar para outros modos já existentes de criações racializadas das presenças destas corporeidades em palcos e apresentações. O que levou à pesquisa a ter como um dos objetivos secundários construir análises das presenças cênicas criadas por Katherine Dunham, Mercedes Baptista, Marlene Silva e Júnia Bertolino, considerando a importância histórica que seus nomes, corpos e trabalhos assumem no cenário da dança e da interrelação de suas trajetórias.

Para o objetivo principal, além de levantamento bibliográficos e correlações teóricas, foram feitas análises cênicas de registros em vídeo de *Ginga Brasil e Feminino*, bem como entrevistas semi-estruturadas com pessoas envolvidas no processo de montagem do espetáculo, além de importantes dados recolhidos através do relato da minha própria experiência enquanto público desse espetáculo, e artista, pesquisadora e docente do NFD. Não tendo dentro da pesquisa graus hierárquicos dentre esses dados e procedimentos, tendo até mesmo a perspectiva questionadora de pesquisa que a própria Katherine Dunham (1994), enquanto uma mulher negra que produziu ciência, problematizou desde os seus períodos

iniciais de pesquisa.

Poderia Herskovits me contar... poderiam Téoline ou Dégrasse [dois de seus conselheiros Haitianos do Voodoo] me contar qual parte de mim vive sobre o chão da terra, sentindo consciência emanando das pessoas e das coisas a minha volta e qual parte mantém-se apartada tomando notas? (...) Eu estou aqui não para acreditar ou não, mas disposta a ser exposta, a participar e onde a participação começa e a ciência termina, eu certamente não sei dizer (DUNHAM, Katherine. *Island Possessed*, 1994, p.106, tradução nossa, apud Ferraz, 2017, p.78).

Para os objetivos secundários, também serão considerados os mesmos procedimentos metodológicos: levantamentos bibliográficos e de registros cênicos, análises destes, bem como dados de experiências vivenciadas por mim. Boa parte desse fazer metodológico se alicerça em uma perspectiva de pesquisa qualitativa de cunho exploratório.

Para a construção das análises cênicas, as principais bases teóricas utilizadas partem de Leda Maria Martins em *As Cenas em Sombras* (1995) e *Performance Espiral do Tempo: poéticas do corpo-tela* (2021). Onde foi possível ter em Martins (1995) uma referência de olhar cênico crítico, analítico e de pesquisa sobre aspectos antirracistas e também racistas que operam em construções dramatúrgicas, poéticas e corporais cênicas. Mesmo que nesta obra Martins (1995), traga a referência de análise sob o teatro negro, muito faz sentido para olhar a construção cênica da dança aqui proposta. A ideia de cenas que permanecem ou saem de sombras impostas pela hegemonia branca, traça boa parte da escrita e do olhar analítico desta pesquisa. Em *Performance Espiral do Tempo: poéticas do corpo-tela* (2021), as noções de “tempo espiralar” bem como “corpo-tela” foram de extrema importância para compreensão de aspectos operantes do aqui estamos chamando enquanto corporeidades afro-brasileiras.

Martins (*ibidem*) apresenta elementos fundamentais na constituição de tempo, corpo, movimento, espaço e da relação estabelecida entre estes para aqueles que vivem em sua constituição o movimento da afrodíaspóra:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas (Martins, 2021, p. 88).

Com “corpo-tela” foi possível ampliar aspectos de como se olhar para essas corporeidades afro-brasileiras, com tudo que possa a vir a compô-lo - sons, texturas, cores, cheiros, e outros - bem como também ele enquanto “um corpo-imagem” (Martins, 2021). Essa tela/imagem, que a partir da minha leitura, é o espaço de criação, composição, imaginação, ressignificação, reconstituição, afirmação, para se ver e ser visto, para sentir e ser sentido, para ouvir e ser ouvido.

Onde nessas possibilidades de recriações e ressignificações afrodiaspóricas, Muniz Sodré possibilitou outra importante base teórica das análises, através de *Samba o Dono do Corpo* (1998) e *O Terreiro e a Cidade: a Forma Social Negro-Brasileira* (2002), onde atravessado por vários elementos sócios culturais do povo negro brasileiro, ele possibilita a pesquisa olhar de forma social, histórica e poética aspectos da “reterritorialização” (Sodré 2002) através da dança, como aspectos de um “corpo-ritmado” (1998). A referência do ritmo por exemplo é algo que interliga esses dois teóricos, construindo abordagens que comungam entre si sobre o “tempo”. Sendo a referência de tempo algo importante para as análises, quanto para a própria construção desta escrita.

Mesmo tendo esses dois teóricos como importante base da pesquisa, esta não deixou de articulá-los com outras importantes referências da dança, como também do teatro, como por exemplo: Paulo Melgaço (2007), Evandro Passos Xavier (2011), Fernando Ferraz (2017), Luciane Ramos da Silva (2018), Júnia Bertolino (2024), André Souza (2022), Rogério Paulino (2022), Carla Moraes (2019), Renata Kabilaewatala (de Lima Silva) (2010, 2021 e 2022), Elisangela Chaves (2021), entre outros.

Pensar o palco e espetáculos a partir do modo com que as corporeidades afro-brasileiras se fazem presentes dentro de espaços de formação em dança de Belo Horizonte, é reconhecer e tensionar o papel que estes, palcos e apresentações, assumem dentro de uma educação antirracista através da dança. E de como lugares de poder e hegemônicos se relacionam com a cultura afro-brasileira e as chamadas “culturas populares”. Para o inglês Sturt Hall (2003), sociólogo negro de origem jamaicana, o próprio termo “popular” se estrutura nas condições sociais e materiais do povo em relação e tensão com o “bloco de poder”. (Hall, 2003).

Diz-se de um tensionamento à lógica de poder que se relaciona com a hegemonia branca do nosso país. Isto é, os modos de presenças, ou ausências, da cultura afro-brasileira em espaços historicamente não ocupados por ela diz do reconhecimento das hierarquias históricas sociais constituintes da nossa população. O que nos leva ao reconhecimento que a presença destas nestes espaços é resultado das lutas, dos enfrentamentos, das ocupações e das

resistências construídas pelo “Movimento Negro” no Brasil. Nilma Lino Gomes (2019) fala da protagonização deste movimento nas conquistas e mudanças sociais do nosso país. Porém, não podemos deixar de considerar a própria forma com que a hegemonia reage a esses tensionamentos. Stuart Hall (2003) fala dessa ação enquanto o “mecanismo da hegemonia cultural” quando esta ao ser questionada e amedrontada responde de forma “receptiva” ao reconhecimento da diversidade, ou multiculturalismo para ainda se manter com controle.

As práticas culturais não se situam fora do jogo do poder. Uma das formas pelas quais o poder opera na esfera aparentemente descentrada da cultura é através da luta por seu aproveitamento a fim de sobrepô-la, regular e cercar suas diversas formas e energias transgressivas dentro da estrutura e da lógica de um duplo normativo ou canônico. Como argumentei anteriormente, essa operação cultural está sempre ligada, de certa forma — e continua ligada, mesmo em nossa cultura pós-moderna diversificada — aos mecanismos da hegemonia cultural. Seria extremamente ingênuo acreditar que as atuais controvérsias em torno do "multiculturalismo" e do cânone — a forma contemporânea do debate cultural do alto/baixo — são uma conversa desinteressada entre estudiosos, sem relação com as questões da autoridade cultural e a contenção do perigo transgressor do hibridismo social, étnico, de gênero e sexual. (HALL, 2003, p. 239, 240)

Reconhecendo assim que a presença do que tem se chamado de “cultura popular” dentro dos espaços de formação cênica podem atuar tanto a favor das lutas e conquistas quanto serem ferramentas de manutenção de poder hegemônico, isto é, promover apagamentos ou fortalecimentos raciais dependendo do caminho que se é construído e é levado para cena. Rogério Lopes da Silva Paulino (2022), aponta justamente um exemplo de invisibilidade racial na construção cênica que trabalha a “cultura popular” de um espaço de formação em teatro da cidade de BH, o Teatro Universitário:

Mesmo que este seja um levantamento preliminar que mereceria estudos mais aprofundados, parece-me estar aí uma das possíveis gêneses de uma das marcas pelas quais o T.U. é conhecido na cidade, a recorrente presença dos tambores em cena. Já da década de 90 para cá, período em que ingresso como aluno na escola, poderia citar o exemplo de alguns professores, que apesar de não serem negros, traziam temáticas correlatas ao universo africano. O professor Geraldo Vidigal trazia uma série de referências das danças afro-brasileiras por ser integrante do grupo Aruanda de danças folclóricas e o professor Fernando Limoeiro trazia elementos ligados à cultura nordestina como os bois e os mamulengos. Mas mesmo assim, ao que me lembro, poucas vezes era atribuída a herança negra destes elementos que eram trabalhados em sala, ficando tudo agrupado no que conhecemos como folclore ou cultura popular, expressões que muitas vezes contribuem para esse apagamento. (Paulino, 2022, p. 6)

Para isso considero importante trazer aqui o motivo pelo qual essa pesquisa tem nomeado enquanto “corporeidades afro-brasileiras” e de como essa nomeação pretende de forma resolutiva articular com tantas outras já existentes, considerando por exemplo que a

obra *Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspóricas* (2020) de Júlio César, já tem relacionado esses termos a partir de vários teóricos, bem como o próprio Muniz Sodré também pensa em torno “das corporeidades” na “Aula magistral - Dança e Corporeidade” em 2021.

Essa pesquisa se situa em interface com lugares que partem de denominações já existentes que dizem de recortes políticos, históricos, estéticos, sociais e raciais muito estabelecidos dentro do campo da dança, quanto da história do nosso país. Quando considera-se que é uma pesquisa que pretende falar sobre construção cênica vinda de espaços de formação em dança, o primeiro lugar de diálogo destas corporeidades dentro dessas formações, vai se dá em primeira instância, através das “danças populares brasileiras”, com tudo que essa já carrega de origem das “danças folclóricas”.

O “movimento folclórico” proporcionou condições para estabelecer-se o debate sobre a cultura brasileira e a sociedade, apregoando a unidade possível entre o regional e o nacional, a unidade brasileira diante da diversidade e das diferenças regionais. Não havia, na problemática da diversidade debatida pelos folcloristas e demais envolvidos no problema, responsáveis por esse “movimento folclórico”, a questão do lugar ocupado pelas diferentes manifestações folclóricas, tampouco a questão da origem social como tema das desigualdades regionais e sociais. A preocupação era com a unidade na diversidade, no âmbito da cultura como mediação da identidade nacional (...) A “cultura do povo” ou “cultura popular”, considerada folclórica e imbuída da ideia de identidade, serviu aos objetivos da política do Estado Novo em construir, com base nessa identidade, uma “cultura nacional”. (BRITO e SILVA, 2016, p. 4,5)

E ainda, por uma perspectiva institucional, esses espaços de formação ainda se veem alimentados por essas visões.

Mas ao mesmo tempo a pesquisa propõe diálogos com trabalhos e construções cênicas que transita entre outras denominações enquanto “dança negra”, ou “dança afro” - dentro do movimento histórico que foi construído no Brasil a partir dos anos 40 e 50- as próprias “danças-afro brasileiras” - que muito foi atrelada às Danças do Orixás a partir, principalmente pelo movimento de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro e Clyde Morgan na Bahia- , como também as criações que partem do que tem-se chamado mais recentemente enquanto uma possível “dança negra contemporânea” (Kanzelumuka, 2017).

Assim, reconhecendo os lugares de intersecção que podem existir entre essas, a pesquisa se propõe a olhar para as corporeidades afro-brasileiras reconhecendo a possível aproximação a todas essas denominações já existentes, até mesmo a “dança popular”. Não tendo aqui, nenhuma pretensão de defesa conceitual, e sim, apenas, mas não só, um termo articulador racializado e territorializado.

Mas reconheço a importância de pensarmos, problematizarmos as denominações, principalmente dentro dos espaços de formação. Como disseram Kabilaewatala, Laranjeiras e Santinho (2022), dentro do contexto de graduações em dança, mas expando aqui para outros tipos de formações:

Os diferentes termos e denominações utilizados para se falar de danças e práticas culturais indígenas e negras que dão título para as disciplinas as quais ministramos precisam ser problematizados. Eles indicam o quê? Quais os pensamentos por trás desses termos? É possível abarcar a pluralidade de sentidos que esses termos sugerem? Danças populares, danças tradicionais, danças brasileiras, danças do Brasil, danças afro-indígenas, danças afro-ameríndias, danças afro-brasileiras, danças negras etc. Para essa problematização, talvez seja importante compreender que diferentes modos de nomear as disciplinas dizem respeito às particularidades dos Projetos Pedagógicos em seus contextos. E, ainda, levando em consideração o que já alertou Antônio Bispo dos Santos (2015) sobre o fato de nominar ser uma das etapas da disputa de poder, frequentemente utilizada para dominar, parece-nos que resistir a essa dominação colonial passa por rever conceitos generalizantes em cada contexto e por compreender as pautas políticas que emergem deles. (Kabilaewatala, Laranjeiras e Santinho, 2022, p.26)

Bem como reconheço a falta e a falha que se faz na pesquisa ao não conseguir trazer ou abordar aspectos ameríndios dentro dela.

Outro importante recurso utilizado dentro das análises cênicas, aqui feitas, é a referência de “dramaturgia negra”, ou “dramaturgias negras”, onde podem sim partir de vários lugares e percepções, mas que comungo muito do direcionamento de pensamento que Kabilaewatala (2021) vai trazer em *Acordar o chão: Dramaturgias em Danças Contemporâneas Negras* (2021), organizado por Kanzelumuka e Murilo de Paula. Kabilaewatala constrói o pensamento dessa dramaturgia negra associada ao lugar da afirmação da identidade negra, bem como a relação com o tempo e a ancestralidade.

Foi interessante constatar que meu primeiro movimento de apropriação da ideia de dramaturgia já é feito relacionado à ideia de identidade (ou identificação) em um lugar social e político, já que a dança para mim foi um lugar de afirmação de identidade negra, de colocar a identidade negra em movimento e de me movimentar a partir de identificações negras.(...) E eu trago esse relato porque, revisitando essa história, me parece que ali eu começo a desenvolver um sentir-pensar dramatúrgico em minha dança, já relacionando corpo e ancestralidade. Pensando a ancestralidade aqui como força, como espírito que nos conecta ao passado-presente africano. Acredito que nessa relação chego em uma concepção de dramaturgia negra, embora esta possa ser pensada a partir de outros valores, como o do racismo e do trauma da escravidão. (Kabilaewatala, 2021, p. 43 e 45)

Nessa contrução de Kabilaewatala, ela se distancia, mas também reconhece dramaturgias que se fazem a partir do trauma da escravidão e das dores do racismo. Considerando que nesta pesquisa algumas análises tratam de construções cênicas referentes

aos anos 40, elas são perpassadas fortemente por esses lugares de dores, e de que essa perspectiva também está presente em trabalhos cênicos mais recentes aqui também analisadas.

Dentro desse contexto, de olhar para a cena pela afirmação da identidade negra ou pela dor do racismo, considero que parte da justificativa que sustenta e impulsiona essa pesquisa diz da referência e das minhas experiências junto a essas corporeidades vivenciadas também nos palcos e apresentações. Tanto as experiências positivas, quanto às negativas.

Um dos primeiros episódios de valorização da minha identidade negra se deu na adolescência, no momento em que tinha acabado de passar por minha transição capilar, junto ao Grupo de Danças Populares do Colégio Santo Antônio, colégio de classe média alta de Belo Horizonte no qual fui aluna bolsista. O episódio consistiu no momento em que minha professora me escolheu para dançar um solo de Oxum dentro da coreografia de afoxé. Momento em que soube que Oxum era uma deusa negra, deusa da beleza, do amor e das águas doces. E ao dançar Oxum dentro do cenário racial do colégio, foi um dos poucos momentos em que me senti empoderada de minha beleza negra naquele lugar, era o momento em que me sentia como uma rainha dançando diante de um público branco, responsável por algumas violências raciais pelas quais lá vivenciei.

Muniz Sodré (2002) aponta a partir da noção de território a importância que a dança e todo o patrimônio imaterial vai ter para o fortalecimento identitário dos corpos negros diaspóricos no Brasil. Isto é, a dança assume a função de reterritorialização desses corpos e fortalecimento de suas identidades.

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com os outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das relações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira do *Raum* heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que vão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço - sistema indiferenciado de definição de posições, onde qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar - outra é o território... O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se "reterritorializar" na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. (SODRÉ, 2002, p. 23 e 53)

Sendo as corporeidades afro-brasileiras, quando não embranquecidas ou “em sombras” Leda Maria Martins (1995), importantes ferramentas de construção de pertencimento e reterritorialização para os sujeitos negros que adentram e ocupam esses

apausos hegemônicos historicamente negados a eles, como os espaços cênicos de poder.

Reconhecendo a potência das corporeidades afro-brasileiras enquanto agenciadoras do fortalecimento identitário racial, é possível se veicular-las a construções e processos educacionais antirracistas.

Jéssica Gonçalves Lima (2020) fala do lugar de fortalecimentos identitário de seus estudantes negros, dentro da Educação para Jovens e Adultos, através do trabalho feito com estas:

É nesse sentido, que utilizamos as danças populares brasileiras (manifestações ligadas direta ou indiretamente à descendência negra) ... como também construção, agenciamentos e fortalecimento de suas identidades (negros). Mesmo que o trabalho seja igual para todos os sujeitos, com o direcionamento sendo um só, ele gera mobilizações diferentes nos corpos brancos e nos corpos negros,..., dado que o discurso racializado se fixou nestes corpos e no meu corpo. E neste ensaio, é de extrema importância separar o objetivo destinado ao alunado negro (propõe-se fortalecimento), visto que estamos falando de práticas antirracistas, e que as danças abordadas serão “danças negras”. (LIMA e BUARQUE, 2020 , p. 135 e 136)

Elisângela Chaves (2021), em seu artigo “*Negritude, identidade e dança*” destaca essa relação, dança e educação antirracista, para o recorte de projetos sociais: “... com o intuito de explicitar a potencialidade do ensino de danças de matriz afrodiaspórica ao serem abordadas em projetos educacionais socioculturais como mecanismo de empoderamento, valorização e identidade cultural.” (Chaves, 2021, p. 746)

Outro argumento de justificativa desta pesquisa é o de continuidade para problematizações e questões do campo de conhecimento da dança, na cidade de BH. Esta pesquisa parte do lugar de continuidade do meu TCC: “Território, identidade e festejo - As “danças populares” na sala de aula”, onde problematizei a importância da racialização dentro do processo formativo em dança através das “danças afro-populares brasileiras” trabalhadas no curso de formação livre do NFD, defendido no ano de 2022. No mesmo ano foi defendido e publicado pelo pesquisador, professor e bailarino negro André Luiz de Souza, a dissertação: “Abordagens de ensino-aprendizagem em dança interculturalmente orientadas: Educação das Relações Étnico-Raciais em processos educativos no Curso Técnico em Dança do Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologia – CICALT ” . Em que o pesquisador também problematizou a importância da racialização em processos formativos de dança dentro do cenário de Belo Horizonte, com o recorte da efetivação e execução da lei 10.639/03 no curso técnico em dança do CICALT, através do processo de ensino e aprendizagem construído a partir da disciplina de “Danças de Matrizes Africanas, Folclóricas e Populares”. Ou seja, esta pesquisa reconhece a importância e relevância do que tem sido produzido

academicamente dentro do espectro de racialização das formações artísticas em dança, mas percebe que existem ainda importantes apontamentos a serem feitos para as cenas, espetáculos e apresentações vindas destes processos.

Um dos subtópicos dos capítulos da dissertação de André Souza (2022) se chama “Vivências Artísticas de imersão cultural”, onde é colocado a importância do movimento de um professor em promover apresentações artísticas afro-referenciadas dos estudantes do CICALT em espaços externos ao da escola. Assim Souza apresenta três falas, uma de uma outra professora, de um estudante e do próprio professor:

Além disso, esse professor organizava apresentações para proporcionar essa experiência de estar no palco, de estar em cena, foi algo que ele trouxe muito forte em sua proposta pedagógica. (Professora Cássia) O estudante Igor, conta: Teve um professor que abriu um leque de possibilidades artísticas de dança: ele nos levou para viajar para apresentar fora, apresentamos no Curta Dança - que é um evento de Belo Horizonte –, que eu vejo que é uma galera muito elitista, é sempre aquele mesmo grupo de pessoas que se apresentam, com as mesmas propostas de dança. E esse professor possibilitou a turma de vivenciar esse lugar artístico. Também viajamos para Diamantina para fazermos uma apresentação numa festa de Congado junto com o professor. Então, essas foram experiências muito ricas e que agregaram muito na minha percepção de dança. (...) O professor Tales conta-nos como foram pensadas essas propostas e alguns aspectos que ele percebeu ressoando em estudantes, mas também aponta alguns empecilhos institucionais que minaram a continuidade dessas vivências externas à escola, mesmo quando os custos eram subsidiados pelo professor e pelos convites que ele recebia: “... Mas a questão institucional começou a ficar difícil e comecei a diminuir as propostas de saída, pois no Estado tem umas burocracias... Foi uma luta conseguir levar eles a Diamantina. (Professor Tales) E completa, Para além de olhá-los como aluno eu os vejo como artistas. Por isso eu fiz o movimento de convidá-los para fazer as apresentações nos espaços nos quais fui convidado, pois percebia que eles estavam ávidos por mostrar esse corpo negro na cena. (Souza, 2022, pág. 95)

Estes trechos demonstram a importância do lugar do palco e das apresentações nesses processos artísticos antirracistas, mas também apontam para a existência de entraves e dificuldades nomeadas pelo professor enquanto “burocracias” e “questões institucionais”. Porém a partir de experiências vivenciadas por mim enquanto uma artista-docente negra, com um trabalho junto às danças “afro-populares brasileiras” em instituições também conhecidas como “burocráticas”, suponho que parte dessas questões burocráticas e institucionais são perpassadas por atravessamentos racistas que engendram essas instituições. Mas mesmo com elas, muitas coisas veem sendo produzidas e construídas.

Assim, é com o problema desta pesquisa: Como as corporeidades afro-brasileiras estão sendo levadas cenicamente para as apresentações em espetáculos construídos por dois espaços de formação em dança de BH, CEFART e NFD? Que a pesquisa buscará reconhecer

os “dispositivos de criação e enfrentamento” (Paulino, 2022) que tem-se feito nas formações destas instituições.

Para isso, a estrutura da dissertação se fará em três capítulos.

O primeiro, “O movimento da presença negra feminina em palco: Katherine Dunham, Mercedes Baptista, Marlene Silva e Júnia Bertolino”, é um capítulo que me proponho a olhar para os modos com que as corporeidades afro-brasileiras se fizeram presentes historicamente e cenicamente a partir da importância das trajetórias destas mulheres. Reconhecendo as interconexões que existem entre elas. Considerando a grandeza que esses nomes carregam, sabe-se que muito ficará de fora a partir do que será demarcado ou problematizado aqui, como também a trajetória de tantas outras mulheres negras que também fizeram e se fazem presentes em palcos ¹, porém existem alguns motivos que fazem o porquê da escolha dessas mulheres nessa escrita.

O primeiro vem de como a conexão entre as trajetórias e o nome dessas mulheres surgiu e se fez presente para mim:

Ainda nas aulas da Licenciatura em Dança, em uma disciplina sobre metodologias de ensino, um dos exercícios dado pela professora Ana Cristina Carvalho Pereira, onde tínhamos que procurar entrevistar um professor de dança sobre sua metodologia de ensino, sua trajetória e que tivesse mais de dez anos de docência. Um trabalho feito em dupla, onde minha sugestão foi que entrevistássemos Júnia Bertolino, considerando que já na metade do curso muito pouco tínhamos estudado sobre personalidades negras e era um importante nome da dança afro-brasileira de Belo Horizonte.

Ao apresentarmos sobre a trajetória de Bertolino dentro do seminário da aula e ela ter destacado a presença de Marlene Silva como uma de suas mestres e referência, o comentário mais marcante, para mim, que a professora nos fez foi: “Nossa, acho que é possível fazer uma linha do tempo de Katherine Dunham até Júnia!”. Naquele momento, como até hoje, fez /faz muito sentido essa afirmação. Porém, reconheço o quanto que falarmos em linha do tempo partimos de uma lógica de progressão com o tempo, de uma reta, que pouco diz do movimento de retorno que aqui pretendo. Assim, trato as análises aqui construídas a partir de uma referência de legados, onde ao invés de ter uma linha do tempo reta e de datas e

¹ Poderia aqui listar diversos outros nomes de mulheres negras que poderiam estar também presentes nesta análise, mas espero imensamente que assim como eu, elas também se reconheçam nessas mulheres aqui presentes - Lu Silva, importante nome da dança afro de BH, mãe de Adrielle, minha aluna no Sesc Cenário. Marilda Cordeiro, também importante nome da dança afro de BH, mãe da minha xará e irmã de santo Joyce Cordeiro,. Elisâmia Lima mulher preta que me apresentou mãe Efigênia, e parceira de luta em espaços conflituosos como Sarandei. A Ivana Motta, mulher inspiradora com o seu modo de pesquisar e que também ocupou palcos por esse país, ao Clã das Sambadeiras que dançam e encantam por essa BH. Luiza Machalla, Anne Vaz, Jéssica Knowles, Clarisse Araujo ...

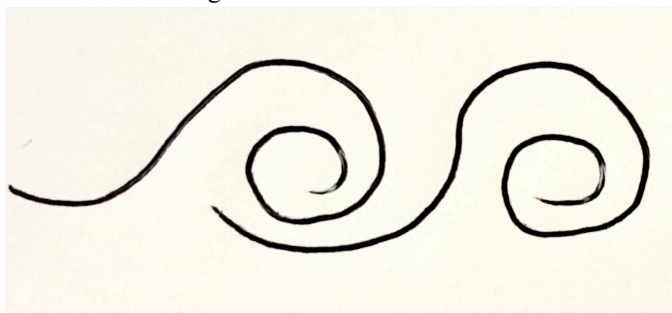
acontecimentos proponho um movimento próprio, que se configura quase que um desenho de retorno, com espessura, texturas e cores. Que ainda não sei dizer do real formato e nem cor, mas às vezes me parece um semicírculo, um zigue-zague, uma espiral ou uma onda. Como Martins (2021) nos fala, “Nas temporalidades curvas tempo e memória são imagens que se refletem.” (Martins, 2021, p. 23). Considerando que parte das análises construídas podem também assumir outras formas a partir de quem aqui lê e como lê.

Porém, a forma como que vejo e as reconheço diz até mesmo sobre como os subtítulos deste capítulo foram nomeados: “Primeira onda - Katherine Dunham”, “Segunda onda - Mercedes Baptista”, “Terceira onda- Marlene Silva”. Além de um jogo com a uma divisão temporal da história dos movimentos recortados no tempo enquanto ondas, como o dos movimentos do feminismo por exemplo. Porém, mesmo podendo ter essa associação de fases históricas, a escolha dessas ondas vem de uma relação prática com a docência.

Em 2021, nas primeiras aulas de Histórias das Danças, dentro do Núcleo de Formação em Dança, para uma turma de 11 a 13 anos de idade, perguntei para as estudantes o que era história para elas, e começamos a conversar sobre presente, passado e futuro. Helena, uma aluna negra, muito esperta, participativa e imaginativa, me respondeu: “Para mim, história é como uma onda, professora.” Eu sem entender pedi a ela que me explicasse e ela: “É como a onda do mar professora. A onda não vai e volta? Toda vez que vem uma onda nova, que ela vai pra frente ela não precisa voltar e buscar mais água, que estava lá atrás?”. Desde então, não consigo mais dissociar essa imagem para falar em história.

No ano seguinte, 2022, lecionando a mesma aula para outra turma, resolvi desenhar no chão da sala, com o giz branco, essa imagem que Helena gerou em minha mente. Naquele momento desenhei bem grande duas ondas no chão, como o da imagem abaixo, para tornar concreta para as outras estudantes a resposta de Helena.

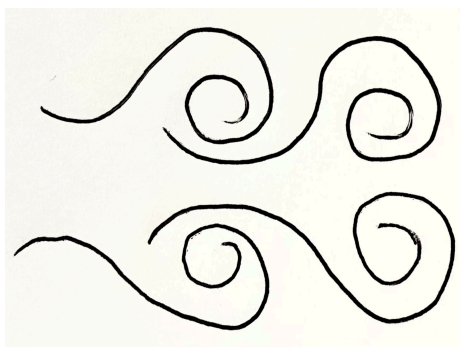
Fig.1-Desenho de duas ondas



Fonte: Desenho feito pela pesquisadora

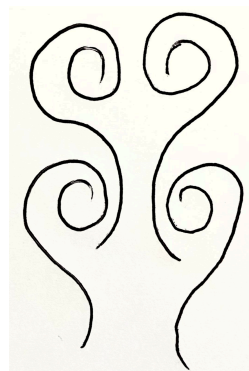
Ao terminar de desenhar, observei que se eu dobrasse o desenho acabaria desenhando um Sankofa, como as imagens a seguir:

Fig. 2 Desenho espelhado de duas ondas na horizontal



Fonte: Desenho feito pela pesquisadora

Fig. 3 Desenho fig 2 na vertical



Fonte: Desenho feito pela pesquisadora

Fig.4 Adinkra- Sankofa



Fonte: Dicionário de Símbolos

Sankofa, enquanto um Adinkra do povo Akan, de Gana, um ideograma que tem a filosofia de que “Não é tabu ou vergonha se voltar atrás para pegar o que se deixou para trás”². Assim, no ano de 2022, parte do trabalho dessa turma foi em torno do movimento de “sankofiar”, mas aqui nessa escrita, além da relação e a significação da história que Helena construiu, ela diz do meu movimento de retorno às trajetórias e às presenças em palco dessas mulheres.

Como quarta onda, para completar esse desenho, trarei um pouco da trajetória de Júnia Bertolino, e do seu trabalho cênico construído no CEFART, com o espetáculo *Dança Ginga e Feminino*, no mesmo ano dessa experiência em sala de aula, 2022. Fazendo uma relação sobre um legado cênico da presença das corporeidades afro-brasileiras em palco, mas como também desse trabalho se relacionando com um contexto de formação em dança de Belo Horizonte.

Já o segundo e terceiro capítulo serão permeados por tudo que já foi dito aqui, mas cada um com direcionamento específico para a construção das formações e dos trabalhos cênicos do CEFART e do Núcleo de Formação em Dança do Sesc Cenário.

No segundo capítulo, “*Dança preta num palácio- O espetáculo Ginga, Brasil e Feminino*”, estão presentes as análises e problematizações de como as corporeidades afro-brasileiras aparecem em *Ginga, Dança e Brasil* e seu processo de montagem dentro do contexto que envolve a escola de dança do CEFART. Neste capítulo também existirá trechos

² SANKOFA. Símbolo Adinkra do povo Akan de Gana que representa a filosofia de que “não é tabu ou vergonha voltar atrás para pegar o que se deixou para trás”, enfatizando a importância de resgatar conhecimentos e valores do passado para o crescimento presente e futuro. Disponível em: <https://jornalismo.ufsj.edu.br/van/ensaio-simbolos-adinkra-em-sao-joao-del-rei/#:~:text=Sankofa,%C3%A9%20preciso%20conhecer%20o%20passado.&text=Embora%20esses%20Sankofa%20abaixo%20se,em%20frente%20com%20mais%20sabedoria..> Acesso em: 25 jul. 2025.

de entrevistas realizadas com cinco pessoas envolvidas na construção deste. A escolha destas pessoas para serem entrevistadas passaram pelos seguintes critérios: um professor negro efetivo dentro da escola, que está em atuação dentro dela com bastante tempo anterior à construção do espetáculo, a professora referente à disciplina de danças populares da época da montagem e em atuação também atualmente, uma coordenadora da época da montagem, uma estudante negra da escola que também já foi aluna do NFD e a diretora do trabalho.

Para o terceiro capítulo, “Dança e enfrentamento: Corporeidades afro-brasileiras no Núcleo de Formação em Dança” ele traz análises cênicas de trechos de espetáculos que correspondem a construções cênicas feitas entre os oito últimos anos em que estou em atuação como professora da formação. Estas análises partirão da partilha do processo pedagógico, da criação dentro da sala de aula, até elas se tornarem apresentações/espetáculos, atravessando pela perspectiva de estarem ou não em palco. Anterior a isso há uma contextualização dos oito anos de implementação do NFD, focando nas propostas das construções cênicas que foram criadas ao longo deste período. Para esse capítulo, alguns paralelos e correlações com os capítulos anteriores são construídos. Metodologicamente capítulo se baseia quase que em cem por cento nas minhas próprias experiências enquanto artista, pesquisadora e docente em atuação nesta formação.

Vale ainda aqui dizer dos motivos que me levaram a escolher os trabalhos cênicos dessas duas formações. O Núcleo de Formação em Dança do Sesc Cenário é um projeto social do Sesc MG de formação básica e continuada em dança para crianças e adolescentes prioritariamente de baixa renda de BH e região metropolitana, ofertando além da formação, passagem, lanche e apoio psicossocial. A formação se propõe a três anos básicos, seguidos de anos subsequentes denominados aprofundamento. No primeiro ano de formação os estudantes têm aulas de danças afro-populares brasileiras, danças urbanas, percepção corporal e musicalização, com um direcionamento pedagógico de que primeiro se estuda o “eu”. No segundo ano as técnicas trabalhadas são o balé clássico, a dança moderna e filosofia e fruição que se propõem pedagogicamente a estudar o “outro” e no terceiro ano a linha pedagógica é o “eu com o outro” o “nós”, tendo como conteúdos a dança contemporânea, a improvisação e as histórias das danças.

Todos os anos as turmas se envolvem no processo criação de espetáculo de final de ano, com um tema comum a todos, mas trabalhando com as particularidades técnicas e de criação de cada ano, que é apresentado no grande teatro do Sesc Palladium, um dos maiores teatros da cidade de BH. Até o período anterior à pandemia, os estudantes do primeiro ano se apresentavam em espaços fora de palcos, por outras unidades do Sesc e faziam uma

participação dentro do trabalho de palco. Hoje, além do espetáculo de final de ano no Grande Teatro do Sesc Palladium neste mesmo palco acontece o Ciclo de Diálogos com as Danças Populares, um encontro entre alguns artistas ou grupos que possuem um trabalho direto com as danças afro-brasileiras e ou populares junto a trabalhos do próprio NDF.

Já o Centro de Referência e Formação Artística e Tecnológica, mais conhecido como CEFART, até pouco tempo CEFAR, é uma escola com mais de quarenta anos de história e formação artística dentro da cidade de Belo Horizonte e do estado de Minas Gerais. A área da dança é subdividida atualmente em três cursos, o de formação básica para crianças e adolescentes, com duração de seis anos, o preparatório, para jovens, com duração de um ano, e o de formação técnica para jovens e adultos, com duração de três anos. São formações públicas do Estado de Minas Gerais, gerenciado pela Fundação Clóvis Salgado, vinculado diretamente com o Grande Teatro do Palácio das Artes, mas que dentro da história da escola é recente o processo de gratuidade das vagas, como a vinculação ao Ministério da Educação (MEC), desde 2015.

A escola de dança surge como desenvolvimento da necessidade de formação de bailarinos para dançar nas óperas a serem apresentadas no Palácio das Artes, tendo assim uma trajetória marcada e reconhecida pela formação clássica, mas que tem desde as mudanças de 2015 problematizado o currículo.

Deste modo podemos traçar aqui paralelos comuns entres os dois espaços que são importantes para o recorte feito dentro desta pesquisa. Primeiro, que ambas as formações são gratuitas, o que possibilita dentro do contexto sócio-racial brasileiro uma maior presença de pessoas negras no corpo discente, considerando a intersecção entre raça e classe no nosso país. Além disso, são formações continuadas em dança destinadas a crianças, adolescentes e jovens. Em ambos os espaços, seus estudantes têm acesso, ocupam e dançam em dois grandes e importantes palcos da cidade de BH, Sesc Palladium e Palácio das Artes. As duas formações constroem espetáculos que envolvem todos os seus estudantes e como principal recorte, possuem componentes curriculares dessas formações continuadas “destinadas” a trabalhar com danças afro-brasileiras, seja através das “Danças afro-populares Brasileiras” ou das “Danças Históricas e Populares Brasileiras”.

Ambos os espaços constroem formações artísticas dentro da cidade de BH com vínculos e especificidades ligados também à educação pública. Um por ser uma escola pública regida pelo MEC e outro por ser um projeto social, construindo assim uma forte ligação entre dança e educação.

E por fim, deve-se ao fato de que em 2022, enquanto lidava com questões e conflitos sobre os modos com que as corporeidades afro-brasileiras iriam para o trabalho cênico de final de ano do NFD, que seria apresentado no Sesc Palladium, assisti ao *Ginga, Brasil e Feminino*, que tinha decidido naquele ano levar essas corporeidades para o palco do Palácio das Artes, o que não é comum para o histórico da formação do CEFART. Me colocando desde então, inquieta para entender mais sobre o “como” elas se fizeram presentes ali, podendo correlacionar ou não com as experiências vivenciadas no NFD.

Dentro do processo de análise cênica, foi escolhido transcrever as letras das músicas, bem como algumas palavras pronunciadas nas cenas analisadas. Parte dessa escolha, vem por acreditar na importância da palavra proferida e firmada, em contextos em que muita das vezes não se pode falar. Bem como acredito que diante do desafio de transcorrer em palavras escritas imagens, sons, luzes e corpos em movimento a música se torna uma aliada poética dentro dessa escrita. A ponto de que sugiro a quem aqui está lendo que a cada encontro musical feito dentro dessa escrita, possa ser feito uma pausa para se ouvir a música que provavelmente compôs a cena a qual você terá lido. Abrindo espaço para que a música cantada te ajude a compor cenicamente em sua imaginação do que foi descrito e/ou analisado, como também, se permita acionar suas próprias memórias e imagens diante delas.

Pois junto dessas palavras cantadas existem corpos que os cantam e dançam:

Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicitava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora. À interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa. (Martins, 2021, p.162)

2 O MOVIMENTO DAS PRESENÇAS NEGRAS E FEMININAS EM PALCO: KATHERINE DUNHAM, MERCEDES BAPTISTA, MARLENE SILVA E JÚNIA BERTOLINO

Fig.5 Katherine Dunham



Fonte: ailey.org/people/katherine-dunham

Fig. 6 Mercedes Baptista



Fonte: asminanahistória

Fig. 7 Marlene Silva



Fonte: Portal MUD

Fig. 8 Júnia Bertolino



Fonte: Blog do Arcanjo

Subo nesse palco
 Minha alma cheira a talco
 Como bumbum de bebê
 De bebê
 Minha aura clara
 Só quem é clarividente pode ver
 Pode ver
 Trago a minha banda
 Só quem sabe onde é Luanda
 Saberá lhe dar valor
 Dar valor
 Vale quanto pesa
 Pra quem preza o louco bum-bum do tambor
 Do tambor
 Fogo eterno pra afugentar
 O inferno pra outro lugar
 Fogo eterno pra consumir
 O inferno fora daqui
 (Gil, 1981)

E todas essas mulheres subiram ao palco e mesmo com a distância dos anos o cheiro de suas almas ainda chega às minhas narinas. Na certeza de que precisaram construir clarividências para que enxergassem e não apagassem a presença delas. Na certeza de que todas levaram suas bandas de Luanda e que prezaram o “louco bum-bum do tambor”.

Katherine Dunham (1909- 2006), Mercedes Baptista (1921- 2014), Marlene Silva (1937- 2020) e Júnia Bertolino. Quatro mulheres negras que levaram aos palcos o protagonismo negro através das danças e das referências de corporalidades afro-brasileiras. Onde cada uma influenciou a partir de suas técnicas e formas de criação cênica o trabalho da outra dentro de uma perspectiva de construção de legados. Júnia Bertolino foi aluna e dançou junto a Marlene Silva, em Belo Horizonte, que por sua vez foi aluna e dançou na companhia de Mercedes Baptista, no Rio de Janeiro, que foi aluna e dançou junto à Katherine Dunham, nos EUA. Todas elas são mulheres fundadoras de companhias de dança com protagonismo negro, em que assumiram e assumem destaque dentro da cena da dança de seus territórios, como fora deles também.

Reconheço, no entanto que a trajetória de outras e outros criadores e criadoras também foram importantes para que elas pudessem alcançar seus pioneirismos, principalmente por se tratar de trajetórias negras, que dificilmente são feitas sozinhas, mesmo que a gente saiba que dentro dos espaços hegemônicos pouco ou nenhum espaço é dado às presenças negras, reforçando o lugar da presença única.

Assim, destaco que um dos lugares de importância que a presença destas assume nesta pesquisa como um todo é o lugar da coletividade feita nessa presença negra em palco, construída em uma de maneira que não se situa só no tempo estático, mas se faz principalmente na presença de um tempo espiralar (Martins, 2021), onde seja possível encontrarmos elementos das trajetórias delas umas nas outras.

É com alegria que essa pesquisa pôde lidar com um número consideravelmente grande de produção bibliográfica referente aos trabalhos destas mulheres, até mesmo a mais nova delas, o que tira o foco aqui de recontar as trajetórias destas mulheres, por mais necessário que seja trazer, mas o olhar se dará dentro de uma análise cênica sociocultural e política através das presenças destas em palco.

Pausa para uma digressão: - Um dia dentro dos estudos na antropologia, cursando Ciências Sociais e tentando buscar formas de trazer o corpo e a dança para meus estudos, me propus de forma independente à ler o livro *Cuerpos en Movimiento- Antropología de y desde las danzas* (2012), de Silvia Citro e Patrícia Aschieri. Nesta leitura o que ficou mais forte em minha memória não foram os pensamentos ou debates construídos a cada capítulo e sim reconhecer que o percurso de praticamente todos os autores, tinham a prática em dança e uma formação reconhecida em dança antes da especialização em antropologia. O que me deu forças e inspiração de redirecionamento do meu percurso e assim me dedicar ainda mais à

dança tanto enquanto prática cênica, de docência e acadêmica. Assim, aos semestres finais do curso de Ciências Sociais decidi trocar e cursar Licenciatura em Dança.

Reconhecer que dentro das trajetórias e legados de bailarinas negras, dentre as quatro, duas também são antropólogas, e que todas são pesquisadoras, me reconectam e me relembram por onde o meu percurso já passou, bem como me faz de alguma forma me sentir mais próxima delas. O que destaco nessa digressão é que a mais velha quanto a mais nova, Katherine Dunham e Júnia Bertolino, entre as artistas tratadas neste capítulo, são bailarinas antropólogas.

2.1 Primeira onda: Katherine Dunham - o corpo negro em pesquisa e palco

Fig 9: Katherine Dunham em Choros³



Fonte: Library of Congress- Katherine Dunham

³ Choros foi uma coreografia criada por Dunham em 1944, como um quadrilha com elementos coreográficos das danças brasileiras, estudadas por Dunham. Trecho coreografico disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jbJebQRXFgY>

Katherine Dunham foi um nome pouco estudado por mim dentro da licenciatura em dança, entre 2016 e 2023, e muito menos na antropologia, dentro da Ciências Sociais, nos anos de 2012 à 2015, ambas na UFMG. Luciane Ramos Silva (2018), coloca essa realidade para além do curso de dança da UFMG.

A técnica Dunham, mesmo oriunda de contextos do norte, embora saibamos que não se trata de um norte hegemônico, raramente é referenciada no campo dos estudos de dança no Brasil. Daí perguntarmos quão comprometidas com a diversidade crítica estão as instituições de ensino superior. (Silva, 2018, p.80)

Fui estudá-la quando na pandemia, 2021, assumi a disciplina teórica de Histórias das Danças dentro do Núcleo de Formação em Dança (NFD), ao buscar um diálogo com a disciplina prática de jazz que estava sendo ministrada por outra professora, encontrei um pouco da sua história entre a história negra do jazz dance. E nesse estudo a surpresa em descobrir as suas relações estabelecidas com o Brasil, principalmente por saber que a história da nossa primeira lei antirracista, Lei Afonso Arinos, de 3 de julho de 1951, muito teve a ver com a repercussão mundial que o episódio racista vivenciado por ela aqui, em 1950, ganhou, e que muito se relaciona com as problematizações abordadas nesta pesquisa.

Katherine Dunham em 11 de julho de 1950, em estreia no Theatro Municipal de São Paulo, utilizou do seu poder em ocupar aquele espaço e com cobertura de imprensa, e no intervalo entre os atos do seu espetáculo denunciou o racismo vivido por ela em um dos hotéis mais renomados da capital paulista, Hotel Esplanada, onde foi negada estadia a ela por ser uma mulher de cor. A denúncia ganhou repercussão mundial, pela importante figura pública que Dunham era, bem como ia contra a imagem de um Estado Democrático, também racial, - falsa “democracia racial” - construído e divulgado dentro do plano varguista - discussão essa já apresentada na introdução deste trabalho.

O que levou à apresentação do projeto de lei do deputado Afonso Arinos à Câmara Parlamentar, no dia seguinte à denúncia de Dunham, e aprovação no legislativo em um ano depois. Este ato pode gerar certo estranhamento ao reconhecermos Afonso Arinos enquanto um homem branco e de trajetória partidária conservadora, porém, não se torna estranho ao entender o interesse dele pelo voto eleitoral da população negra nas eleições que se seguiria, bem como uma tentativa de silenciamento do ativismo negro da época.

A astúcia da lei Afonso Arinos, justo nessa conjuntura, é que ela cumpre duas finalidades, conforme nosso entendimento: 1) desmobiliza a luta do Movimento Negro; e 2) retira do Executivo, ou seja, do ‘colo’ de Getúlio Vargas, eleito presidente em 1950, o tema da discriminação racial que se insinua como tema de crescente tensão e passível de apropriação para fins retóricos e populistas. (Grin; Maio, 2013, p. 40 e 41).

Anterior ao projeto de lei de Afonso Arinos, em 1946, o movimento negro levou um artigo de proibição do preconceito racial à Assembleia Nacional Constituinte, porém não entrou para a constituição. (Westin, 2020).

Mesmo com todo questionamento possível para a construção desse fato histórico e sua real efetivação nos anos que se seguiram, é inquestionável a importância da presença de Dunham dentro da perspectiva de uma aliada no fortalecimento da luta racial no Brasil. E dentro dessa importância, referente ao ano de 1950, é possível destacarmos no mínimo quatro importantes ações: 1) A presença de sua companhia, majoritariamente negra, dentro do Theatro Municipal de São Paulo; 2) Sua denúncia contra um ato racista, provocando mobilização política no país; 3) Sua participação enquanto palestrante dentro do 1º Congresso do Negro Brasileiro, organizado por Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro (TEN); 4) O contato e o vínculo construído com Mercedes Baptista. Esse último, assumi dentro desta pesquisa um importante fato, que será mais bem elaborado nos próximos tópicos.

Porém, a relação estabelecida de Dunham com o Brasil e a sua importância na relação desta com a valorização identitária, não se restringe apenas ao ano de 1950. Ela é estabelecida anteriormente também, desde os anos de 1935 e 1936 (Ferraz, 2017), onde, ainda em seu trabalho de campo enquanto uma das primeiras antropólogas a fazer o movimento de busca da diáspora negra, estudou algumas danças negras do Brasil. Sua articulação com a diáspora negra em termos práticos e conceituais foi de tamanha relevância que pode ter antecipado a própria ideia de Atlântico Negro (Silva, 2018). Antropologia esta que não teve apenas os cadernos de bordo como registro, mas também o palco e as salas de aulas de dança.

Entre os ritmos citados em seus espetáculos estão a rumba e o bolero cubanos, a rumba mexicana, o merengue, a mazurca martiniquense, a cúmbia, o tango, o samba, o xaxado, o baião, o frevo, uma série de danças folclóricas do Sul dos Estados Unidos, a chamadas plantations and minstrel dances (juba, cakewalk etc.) e ritmos afro-estadunidenses, como o rag time, o shimmy, o boogie woogie, o honky-tonk etc. (Ferraz, 2017, pág. 84)

Os estudos de Fernando Ferraz (2017) nos apresentam uma vasta documentação sobre essa relação de Dunham com o Brasil, através dos registros dos espetáculos e das vindas de sua companhia aqui, além do que era trabalhado em sua escola. Em um desses registros, Ferraz (2017) encontrou filmagens desse contato de Dunham com o candomblé brasileiro através do babalorixá Joãozinho da Gomeia:

Nas filmagens feitas em Trinidad jovens e senhoras negras dançam em frente a tambores tocados por homens. Elas usam saias brancas, giram, cantam e acompanham o ritmo com chocalhos. Homens de terno e gravata sentam-se em volta da dança, todos de branco. Após o corte, para minha surpresa, o

próximo registro revela um terreiro de candomblé, tendo como principal figura Joãozinho da Gomeia. No terreiro de chão de terra batida, ergue-se um barracão rústico sustentado por vigas de madeira. Na parede feita por vigas menores, duas bandeiras do Brasil estão dependuradas. O espaço do barracão é delimitado por uma cerca baixa de madeira, com bancos de madeira nas bordas. Diante da parede, três atabaques, um rum, um rumpi e um lê tocados por ogãs jovens, outro homem segura um agogô.

Na primeira dança Joãozinho da Gomeia, sozinho, percorre um círculo de sentido anti-horário com o olhar para o centro da roda. Veste sapato, calça, camisa de mangas curtas e cabelo alisado. É assistido por várias mulheres negras paramentadas com saias rodadas volumosas, panos e lenços brancos na cabeça. No segundo corte, Joãozinho da Gomeia dança com outro homem vestido de branco. A dança parece um conflito, dançam um de frente para o outro, percorrendo o espaço do terreiro. No último take, um xirê, mulheres ostentam saias rodadas de diferentes cores, camisa de renda branca. Algumas com lenço na cabeça e contas no pescoço, giram em sentido anti-horário e em torno de si mesmas. Joãozinho da Gomeia aparece sentado com um lenço na mão assistindo a dança. Uma criança debruça-se na grade de madeira e assiste também. As mulheres ajoelham-se no círculo, Joãozinho da Gomeia levanta-se com elas e começa a dançar junto, olhando atento e fazendo correções na performance delas. Joãozinho da Gomeia demonstra um passo. (Ferraz, 2017, p. 80)

Joãozinho da Gomeia, é um importante nome para nos referirmos à presença das danças afro-brasileiras nos palcos, não só pelo diálogo que ele estabelecia com pesquisadores, mas pela liderança que assumiu, entre os anos 30 a 60, enquanto um sacerdote do candomblé de Ketu e Angola em Salvador e no Rio de Janeiro, e da sua própria presença nos palcos e no meio da dança.

Famoso por sua dança também dirigiu e coreografou um grupo folclórico levando elementos das danças rituais para os palcos dos cassinos, conhecido pela mídia, possuía entre os frequentadores de sua casa políticos e artistas de renome. Nos anos 1960, o sacerdote também lançaria um disco com cantos do candomblé (...) É interessante pensar como Joãozinho da Gomeia insere-se na história dos fazeres da dança negra ao ser informante de artistas como Katherine Dunham e, anos depois, de Mercedes Batista, sendo ele mesmo coreógrafo de um grupo folclórico inserido no show business carioca nos anos 1950. (Ferraz, 2017, p. 79 e 80)

A historiadora Andréia dos Santos Nascimento (2022) apresenta em sua dissertação aspectos da trajetória artística de Joãozinho da Gomeia e a importância deste para a dança, a sua relação com importantes nomes da história da dança brasileira e de suas criações:

“Esta revolução de cores, brilhos, sons e passos, revelam também aspectos da luta de um homem negro no período pós-Abolição que rompeu o “véu da invisibilidade” e construiu um projeto de ascensão social nos campos artístico e religioso.” (Nascimento, 2022, p. 13)

Retomando à Katherine Dunham, com suas pesquisas de uma África diaspórica, Dunham, levou no início dos anos 40, para os palcos e para o cinema internacional elementos constituintes das corporeidades afro-brasileiras em corpos negros. Diferente do que foi construído no mesmo período com Carmem Miranda, Heros Volúcia e Any Guaíba e outros nomes representantes da dança nacionalista brasileira.

Katherine Dunham lança em seu trabalho as bases para uma grande dança do negro. Atualmente, graças ao seu artesanato, conseguiu transplantar as danças sociais do seu povo para o palco e torná-las teatralmente eficazes. Ao mesmo tempo, manteve a frescura e a qualidade da improvisação que encontramos na música negra e que queremos na dança negra. (Walter Terry apud Ferraz, 2017, pág. 99)

Assim, trago para o lugar de reflexão e análise o espetáculo “Carnival of Rythm”⁴ de Dunham, um curta-metragem em formato de espetáculo de dança, de 18 minutos de duração, do ano de 1941, gravado para Broadway. Uma das primeiras referências do que é possível reconhecer hoje enquanto dança afro-brasileira em uma construção cênica em um espaço comum ao poder hegemônico. O espetáculo analisado é de fácil acesso na internet, tendo até nos dias atuais um registro dele colorido, possível através do uso de inteligência artificial⁵.

Em primeira instância, antes mesmo de trazer aspectos cênicos, de movimentos corporais e ritmo, dentro do trabalho, gostaria de pensar no que o próprio nome *Carnival of Rythm* (1941) pode nos oferecer dentro dessa lógica da presença negra em espaços brancos. Por mais que possa parecer só mais uma reiteração da imagem identitária nacionalista vendida através do carnaval, a dramaturgia amarrada nessa criação e a presença quase que em sua totalidade de corpos negros, me faz deslocar dessa imagem e associar ao que o carnaval foi-se constituindo para o povo preto, como por exemplo o movimento de inserção, ocupação e reterritorialização negra do espaço urbano branco. O samba no Rio de Janeiro, por Sodré (1998), adentra o carnaval através do que se chamava de “rancho” ou “cordões” e afirma através do corpo e da dança uma identidade negra.

Os ranchos aproveitaram a festa europeia do Carnaval, para retomar dos cordões, a **tática de penetração coletiva (especial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra.** Nos cordões, esta afirmação cultural não se definia por meras representações (gestos, sinais, emblemas, cantos, etc.),

⁴ Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=BD5U1Yln8GM&list=RDBD5U1Yln8GM&start_radio=1
Acesso em: 25 jun. 2025.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bpo0O95Er9Y&list=RDBpo0O95Er9Y&start_radio=1
Acesso em: 25 jun. 2025.

pois incluía também um movimento “selvagem” de reterritorialização (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros) de busca de uma livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra. (Sodré, 1998, p.36, grifo meu)

Assim, considero a presença deste trabalho de Dunham e sua companhia, também uma “tática de penetração coletiva” e de afirmação “através da música e da dança, um aspecto da indetidade cultural negra” em um espaço colocado dentro de uma divisão não destinada aos negros, tanto do palco, como da mídia. Vale destacar que essa foi a primeira participação cinematográfica de Dunham na Broadway, segundo Ferraz (2017).

Um curta cinematográfico composto por quatro coreografias, *Cidade Maravilhosa, Os Índios, Batucada e Adeus Terra* (Ferraz, 2017), dentro de um cenário representativo de uma pequena urbanização portuária brasileira da época, com bares, feiras, ponte, mar e barcos. Dançado em quase sua totalidade por bailarinas e bailarinos negros. Uma dramaturgia perpassada pelas relações comerciais e amorosas entre homens e mulheres, tendo um casal principal, dentro desse cenário portuário. Além desse cenário portuário, existe uma dramaturgia temporal, demarcada pelos acontecimentos que ocorrem ao decorrer de um dia. É possível perceber essa dramaturgia temporal em elementos como as horas cronológicas de um relógio cenográfico que marcava as horas da manhã, da tarde e da noite, como também na fala do narrador entre as mudanças de cena, pontuando que entardeceu ou anoiteceu, das mudanças das tonalidades de iluminação representando um dia ensolarado, ou de uma noite onde parte da iluminação se dá pelos postes cenográficos presentes.

Parte da leitura analítica que faço aqui, reconhece um movimento de expansão dessa dramaturgia temporal, onde o tempo cênico construído diz muito mais do que a relação entre dia, tarde e noite. Um dilatação de tempo, onde é possível reconhecer que se conta histórias de um passado coletivo negro diaspórico. O que me faz enxergar a presença de um tempo espiralar:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. (Martins, 2021, p.23)

Dentro desse dia, com manhã, tarde e noite têm a chegada, o encontro, a partida, o reencontro e o retorno, em uma relação temporal expandida entre idas e vindas, possibilitando a presença de elementos como despedidas e saudades vividas pelo povo preto.

O que chamo de chegada, por exemplo, é o momento em que Dunham com um balaio de frutas chega do alto da ponte, como se estivesse vindo de algum lugar além dessa ponte, além-mar, e estabelece dentro da dinâmica já presente da feira uma relação comercial onde as mulheres são protagonistas dessa venda. Tão protagonista que em um momento em que Dunham, enquanto vendedora é importunada por um homem, ela reage empurrando-o com o próprio quadril e derrubando as frutas do seu balaio. Esse momento como um todo é composto por todos os bailarinos cantando a marcha “Cidade Maravilhosa”, hino do Rio de Janeiro, junto à uma percussão tocada ao vivo pelos próprios bailarinos.

Neste momento gostaria de abrir um grande parêntese, o que me faz fugir um pouco da justificativa da análise sobre as relações dramáticas sobre o tempo. Que foi o fato que desde a primeira vez em que assisti esse curta, essa cena me remeteu com muita facilidade às relações comerciais estabelecidas em espaços urbanos por mulheres desde o período colonial com as “mulheres de ganho”. Tanto pelo tamanho dos balaies nas suas cabeças, quanto por serem mulheres negras, por estarem de saias e turbantes. Porém, ultimamente, nesse processo da pesquisa, por pensar na relação cinematográfica construída com esse trabalho, tenho me perguntado o quanto que ele se aproxima ou se distancia das construções hollywoodianas feitas em torno de Carmem Miranda. Assim, reassistindo o trabalho com essa criticidade, enxerguei uma possível proximidade das frutas sobre as cabeças das bailarinas deste trabalho com a estética de Carmem Miranda, principalmente o abacaxi. Com essa relação, re-olhei a estética de Carmem Miranda e só assim enxerguei que Carmem Miranda existe uma “representação” absurdamente expropriada dessa mesma relação comercial originária do período colonial das “mulheres de ganho”, com figurinos com minis balaies de frutas. A expropriação para mim aparenta ser tão grande que, nunca consegui enxergar as mulheres negras desse trabalho comercial de vendedoras, como as baianas do acarajé,⁶ presente até os dias de hoje, mesmo ela cantando “O quê que a baiana tem?”. Apenas me remetia a imagem de uma identidade “brasileira” enquanto uma mulher tropical, que demonstrava beleza e sensualidade com seu corpo, hipersexualizado, com sua música, sua dança - Heros Volúcia quem ajudou a fazer essa preparação corporal de Carmen Miranda- e seu figurino decotado, colorido e repleto de frutas.

⁶ BAIANAS DO ACARAJÉ. **Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil**. Reconhecido pela UNESCO em 2004. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/oficio-das-baianas-de-acaraje/>. Acesso em: 23 jul. 2025.

Ao me deparar com esse questionamento encontrei bibliografias que falam de forma explícita essa apropriação/expropriação dos trajes das baianas feitas por Carmen Miranda. Segundo Vido (2022) a presença desses trajes em palco já se dava desde os anos 20, nos teatros revistas, os quais podem também terem inspirado a criação de Carmen. Um deles foi o da atriz e cantora Etta Motta, mulher negra norte-americana, que atuou vestida de baiana no filme “Voando para o Rio” (1933).

Para este escrito, consideramos apenas as baianas mais aproximadas historicamente falando, ao universo imagético de Carmen Miranda, mas é preciso apontar as diferenças entre as atrizes apresentadas, pois algumas eram mulatas, enquanto Carmen era branca e de olhos verdes. Vários trabalhos que encontramos, dentre eles o de Fernando Balieiro (2014), falam exatamente deste branqueamento da baiana e, portanto, do samba. (Vido, Oliveira e Guimarães, 2022, p. 5)

Vale ressaltar o problema dessa citação ao tratar as mulheres negras enquanto “mulatas” em pleno ano de 2022, mas ela está aqui sendo utilizada especialmente para evidenciar o apagamento e o embranquecimento feito a partir dessas corporeidades em palco a partir da perspectiva de Carmen Miranda. Em destaque a fala de um dos figurinistas de Carmem: “Em 1960, Alceu afirmou ser o responsável pela estilização nos figurinos de baiana usados por Carmen, **justificando que ela não era cantora de folclore, por isso precisava adaptar aquele traje para os palcos.**” (Vido, Oliveira e Guimarães, 2022, p. 5, grifo meu)

É importante destacar, que quando a primeira coreografia do trabalho de Dunham, aqui analisado, foi elaborada em 1939, *Bahiana* (Ferraz, 2017), - correspondente ao trecho *Batucada* - foi o ano também do lançamento internacional de Carmem Miranda com o filme *Banana da Terra*, produzido no Brasil. Em 1940 Carmen Miranda participou pela primeira vez de um filme hollywoodiano (Vido, 2022). Assim, o lançamento de *Carnival of Rythen* em 1941 coloca uma outra brasilidade em palco e em mídia, talvez já presente em momentos anteriores como por exemplo o da atriz mencionada à pouco Etta Motten.

Depois desse grande parêntese, retorno à análise dramatúrgica do tempo em que expande a percepção cronológica e reconheço que nele há a chegada, o encontro, a partida, o reencontro e o retorno. A cena que percebo enquanto “encontro” é marcada principalmente pelo encontro amoroso entre o casal principal, sendo a mulher representada por Duham. Ela é laçada pela cintura pelo “seu amor” e dança cantando “Batucada” junto à percussão, com uma relação de encantamento e enamoramento entre os dois. Neste momento existe uma grande movimentação de quadris dela, e os ombros dos dois bailarinos. Porém releio o encontro retratado não apenas enquanto um encontro amoroso dos dois, mas do próprio encontro de

Dunham com o samba brasileiro e dos que vieram de África, especificamente Luanda com o Brasil, onde ao final do trabalho ela vai nomear estes enquanto os que vieram de Luanda.

Meus senhores te apresento esse samba brasileiro,
tá batucando com muito cuidado,
Há quem goste da batucada desse país estrangeiro,
dessa gente que faz batucada,
eu tenho um garoto brasileiro e todo mundo fica já desafiado
Baila muchacha! Baila papaizito!...
(Ferraz, 2017, p. 86)

Chamo de despedida o momento em que o bailarino que representa o seu amado é levado embora a força, para o trabalho, ao som do apito do navio. Representação essa que diz de novo para além da superfície do romance, pois retrata partidas e separações que também aconteceram com os corpos sequestrados de África para a colonização das américas. Logo após, com o entardecer, Dunham canta sua tristeza em uma representação de luto. Ela canta pela saudade e pela dor de não estar com o amado que se foi, marcado musicalmente principalmente pelo som da flauta.

...a tristeza anda apertando meu coração...
peço a Deus que mande embora a tristeza que vive em mim...
(Ferraz, 2017, p. 86)

Porém em meio ao lamento eles ouvem de longe as vozes de homens ao som de um tambor, e já é o anoitecer. As mulheres se alegram e se preparam para recebê-los, no momento do reencontro.

Esses homens também em um canto de lamento, falam da despedida de Luanda, de Cabinda e de Uganda, nos negros porões, ao léu e sob o mar, parte da música de Dorival Caymmi, *Navio Negreiro*⁷ (1940). Todos os bailarinos que olham a chegada desses pela ponte, fazem pequenos movimentos ondulares com seus troncos, construindo uma imagem de ondas de mar. Dunham é a única que permanece parada sentada em uma das mesas que compõem o cenário do bar.

Navio Negreiro

Adeus Terras de Luanda
De Cabinda e de Uganda
Foi entre o mar e o céu
Sobre as ondas ao Léu
O veleiro a rogar
Adeus Terras de Luanda
De Cabinda e de Uganda

⁷ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=nvwZ4aPk6ro&list=RDnvwZ4aPk6ro&start_radio=1 Acessado: 08 ago. 2025

Era a escravidão
 E no negro porão
 Triste coro a cantar
 Adeus Terras de Luanda
 De Cabinda e de Uganda
 Piedade Senhor
 Pelos homens de cor
 Que perderam seu lar
 Adeus Terra de Luanda
 De Cabinda e de Uganda
 (Dorival Caymmi, 1940)

Aqui retorno à epígrafe deste capítulo com a música *Palco* (1981) de Gil, “Só quem sabe onde é Luanda, saberá lhe dá valor”, na confirmação de que Dunham sabia do valor da negritude a qual ela estava dançando, um Brasil em diáspora africana.

A percussão acelera, o canto para e os movimentos de ondulação do tronco aumentam tanto no corpo quanto espacialmente, onde antes todos tinham a base dos pés parados e todos faziam as ondulações para o mesmo sentido, neste momento as ondulações acontecem entre trios, com movimentos de idas e vindas também dos pés, construindo a sensação de agitação desse mar. Tendo as ondulações um aspecto importante na técnica desenvolvida a partir do seu trabalho:

Rigorosa em suas criações e ideias, colocou em relação elementos do balé clássico europeu e as danças rituais caribenhas, construindo uma técnica com linhas, isolamentos e ondulações, além de variedades de tempos e ritmos mais amplos do que as formas de dança de concerto da primeira metade do século 20. (Silva, 2023, sp)

Por mais que essas ondulações me propiciem a leitura de referências do movimento de mar e alimentam parte das análises aqui presentes, sabe-se que a base de ondulações do trabalho de Dunham vem a partir de movimentos da dança haitiana Yanvalou, com referência ao movimento da serpente (Silva, 2018). O Yanvalou, tradicional dança haitiana, está presente também em ritualidades do vodu haitiano, para honrar a divindade Damballa, que é representada por uma grande serpente, em que suas espirais moldaram os cosmos e a terra.⁸

Essa trecho em específico de *Carnival Of Ryten* (1941), em que todos os bailarinos estão em movimentos ondules entre si, a partir de uma sinalização com os braços de um dos homens que “veio de Luanda”, Dunham, vai ao chão movimentando bastante os ombros. A partir desse trecho do curta, faço uma associação e inferência a outro trabalho de Dunham,

⁸ Disponível em:

<https://haitiantimes.com/pt/2020/09/21/explorando-yanvalou-a-dan%C3%A7a-sagrada-do-haiti/>
<https://www.learnreligions.com/voodoo-gods-4771674#:~:text=Damballah,%2C%20forma%20o%20arco%2D%C3%ADris.>

<https://www.youtube.com/watch?v=Ocl3wLnnw0w> Acesso em: 31 de jul. 2025

Shango (1947)⁹. Onde através de trechos de vídeos e entrevistas¹⁰, a mesma fala da representação em palco da incorporação da divindade Damballa, e da importância do culto à Xangô, e de como Ele esteve presente em todos os países ao qual ela viajou nesta pesquisa da diáspora negra¹¹.

Assim, por mais que possamos questionar as misturas e talvez generalizações etnográficas feitas por Dunham, quando traz a referência de uma divindade haitiana para um trabalho com referências brasileiras, destaco a importância que ela constrói para as análises, quando em 1941 ela vai abordar aspectos de movimento e dança de divindades negras em palco, mesmo que ela assuma isso em *Shango* (1947) e não necessariamente em *Carnival of Rythen* (1941). Pois afinal, todos os próximos nomes das artistas que compõem esse capítulo, vão levar ao palco, assumidamente danças referentes às divindades afro-brasileiras.

Ao final, depois desse momento que estou considerando de uma “incorporação”, depois de ficar de pé, é o momento em que Dunham junto de seu amado consegue fazer o retorno a Luanda, de braços dados, eles retornam pela ponte, a mesma ponte de onde Dunham chegou. Enquanto retornam os outros bailarinos cantam “Adeus terras de Luanda”...

Retomo aqui ao início do curta-metragem, onde como um prólogo em que o narrador fala sobre a pesquisa de Dunham. Durante essa narração ela dança com giros, balanços de ombros e transitando entre se agachar e ficar de pé. Neste momento ela dança em primeiro plano, aparentemente sozinha, com homens tocando percussão em segundo plano. Coloco o “aparentemente sozinha” pois em terceiro plano, aparecem três sombras de mulheres, que em sombras usam roupas semelhantes à de Dunham e também dançam movimentos muito similares aos que ela faz em primeiro plano. Entre si, as três se deslocam em um movimento espacial anti-horário. Cria-se uma relação como se as três fossem sombras da própria bailarina

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59OLNKBlpmk> Acesso em: 04 de ago. 2025

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ab6KWufcCUw> Acesso em: 04 de ago. 2025

¹¹ Escrever sobre esses trabalhos enquanto danço, dou aulas, crio, firmo, cumpro as obrigação de meu terreiro, festejo com os meus, me alimento e partilho o axé, torna essa escrita ainda mais simbólica. Parte dessa página foi escrita no dia 24 de junho de 2025. Mas para além da correria, foi o dia da festa de Xangô lá de casa. Festa que cumprimos promessa de Mãe Mariinha, matriarca e fundadora já falecida da nossa casa, em que hasteamos a bandeira do menino São João em comemoração da vida de um de nossos ogãs, junto à todos os erês da casa. Dia em que acendemos fogueira no meio da encruza do Buraco Quente, que interferimos no fluxo do tráfico da favela, para que os Caboclos de Xangô dançassem na fogueira. Dia em que os nossos Xangôs vem e buscam seus machados na pedreira, em que as lansãs e Oxuns vem dançar junto a Eles. Dia em que mandei, para uma irmã de santo, filha de Xangô, um texto que descrevia um pouco da dramaturgia do espetáculo *Shango* (1945), e o texto fala que em uma parte do espetáculo um galo branco é sacralizado para Xangô, e ela me respondeu: “Ontem também cortei um galo branco para Xangô”. Esse foi um dia em que retornei para casa na certeza de estar viva e querer viver, e viver para aqui também escrever. Dia em que olho essa escrita, olho a escrita e o trabalho de Dunham e tenho a certeza de viver realmente em um “tempo espiralar”, onde meu corpo realmente dança um tempo em um coletivo que eu nem consigo dimensionar o tamanho. Afinal Xangô gosta de vida longa, né?, Kaô Kabecile!

em primeiro plano. Assim, enquanto olhar analítico, leio como uma forma cênica em dizer que Dunham não dança sozinha, ela dança com quem veio antes, ela dança junto daquelas que não são possíveis de enxergar corporalmente, uma representação cênica da ancestralidade. O que me remete de forma direta à um trecho de Leda Maria Martins (2021) quando ela fala da presença do ancestral e no espelhamento da divindade, da aliança da pessoa com a coletividade dentro do tempo espiralar:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (muntu), a coletividade (bantu) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. Agência da sophya, a ancestralidade funda a cinese, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiência das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais (Martins, 2021, p. 58).

Mesmo com todas essas análises não contesto a possibilidade de encontrarmos elementos que atualmente consideramos exotizados, estrangeiro e possivelmente muito distante do real da época.

Aschenbrenner (2002) relata a negociação contínua de Dunham frente às pressões de seus produtores em reduzir os custos da companhia diminuindo seus integrantes, seja a orquestra, seja pessoal técnico que a acompanhava, e, ao mesmo tempo, pressionavam-na a ressaltar o apelo sexual das performances. Lembremos também a controvertida atitude em mandar assegurar as pernas de Dunham em um milhão de dólares do empresário Sol Hurok, durante turnês internacionais nos anos 1940 e 1950. As imagens construídas e disseminadas em torno do exotismo e sensualidade de Dunham contribuíam para o apelo comercial e a popularidade da companhia, no entanto, entravam em conflito com os objetivos artísticos da coreógrafa, que desejava incorporar o erótico em temas mais abrangentes da vida e da morte. (Ferraz, 2017, p.108)

Porém, é inegável a presença de uma dramaturgia cênica e corporal que não trate das questões de uma diáspora negra em território brasileiro. Aos que quiserem ver apenas uma história de romance com as idas e vindas de um casal acho pouco provável que não se perguntem o porquê de tantas outras coisas serem contadas junto a esse enredo.

2.2 Segunda onda: Mercedes Baptista - a dança dos Orixás em palco

Fig. 10: Mercedes Baptista em exposição 2005



Fonte: GELEDÉS Instituto da mulher negra

Considero importante dizer novamente o quanto que os próximos parágrafos aqui escritos não pretendem dar conta de toda a trajetória e da magnitude de Mercedes Baptista (1921- 2014) para a dança, considerada por alguns autores como a criadora e codificadora das danças afro- brasileiras (Monteiro, 2011; Melgaço, 2007). Esta escrita se propõe a demarcar aspectos cênicos construídos por ela dentro do recorte da presença das corporeidades afro-brasileiras em palco, correlacionando-os com aspectos das trajetórias destas outras mulheres aqui presentes. Neste primeiro momento, relacionado principalmente

com Katherine Dunham, buscando elementos que possam ser comuns a estas dentro dos palcos construídos por elas. Para isso, além de articular com autores que já se dedicaram ao seu trabalho, será construído um olhar analítico para o trabalho cênico da companhia Ballet Folclórico de Mercedes Baptista, apresentado na TV educativa do Rio de Janeiro, entre os anos de 1974 e 1978 (Santiago e Monteiro, 2006)¹², com 26 minutos e 46 segundos de duração. Essa filmagem pertenceu aos arquivos da própria Baptista, em que Santiago o encontrou ao coletar materiais para o documentário *Balé de Pé no Chão- a dança Afro de Mercedes Baptista* (2006) e está disponível na íntegra no youtube desde 2018, disponibilizado por esta pesquisadora. Não foi possível identificar o nome específico do trabalho, mas ele é construído inteiro com as danças dos orixás em palco. Trechos deste trabalho, amarram a dramaturgia do documentário supracitado.

Mercedes Baptista, uma bailarina negra, Brasileira, nascida em 1921 na cidade de Campo dos Goytacazes que ainda na infância foi morar no Rio de Janeiro junto à mãe costureira. Em 1950 foi para os EUA estudar junto à Katherine Dunham. Relação essa estabelecida na vinda de Dunham para o 1º Congresso do Negro Brasileiro organizado por Abdias do Nascimento e para a turnê de sua Companhia no Brasil (Melgaço, 2007).

Mas antes da relação estabelecida com Dunham, Baptista já tinha uma trajetória importante dentro do Brasil. Tendo feito aula com Eros Volúcia, foi a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio, bem como foi uma das integrantes do Teatro Experimental do Negro (TEN).

Esses fatos da trajetória de Baptista marcam aspectos importantes para o recorte aqui estabelecido.

No que se refere à dança no Rio de Janeiro, Mercedes Baptista foi uma das precursoras em levar danças de expressões negras brasileiras para o palco, trazendo-as do lugar religioso e sagrado para inseri-las no campo das artes, um movimento significativo de descentralização. Com essa empreitada Mercedes Baptista propõe outros estilos para os espaços da dança que se encontravam imersos em orientações europeias. (Dias, 2021, p. 4005)

Uma jovem que se deslumbrava com as atrizes dos filmes que acompanhava enquanto trabalhava na bilheteria de um cinema carioca, mas que começou a dançar tardiamente (dentro dos estereótipos da bailarina clássica), tendo suas primeiras aulas com Eros Volúcia.

Eros Volúcia (1914 - 2004) é um nome que já apareceu anteriormente nesta escrita, quando abordado a trajetória de Katherine Dunham, porém neste momento acaba sendo

¹² Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=xx8TrK-wZq8&t=776s> Acessado em: 30 de jun. 2025

relevante trazer mais elementos, pois o trabalho de Baptista vai evidenciar o quanto que o trabalho de Volúcia se alicerçou em apagamentos raciais. Volúcia, uma bailarina clássica, com forte interesse na “liberdade” das culturas populares, vai ser contratada como ação do Estado Novo para fundar um balé brasileiro, para fortalecimento da identidade nacional miscigenada. O que fez com que o balé de Volúcia se tornasse receptivo às presenças negras. Porém, construiu-se uma referência de dança baseada na apropriação cultural e no embranquecimento.

Ex-bailarina da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela deixou o balé clássico europeu para se dedicar a uma pesquisa autoral e interpretação livre de danças afro-brasileiras como o frevo, o maracatu e as danças de terreiro. Volúcia era uma *enfant terrible* – entre as décadas de 1930 e 1960, ela, Luz del Fuego e Felicitas Barreto foram algumas das mulheres que fizeram nome no Rio de Janeiro levando para a cena performances atravessadas pelo exotismo que marcou tanto o modernismo nas artes em seu contexto mais amplo quanto a narrativa da brasilidade em sua demanda pelo embranquecimento da imagem do país. (Villeroy, 2021, p. 114)

Em sua escola, criada em 1939 com financiamento público, para dedicar a construção desse balé nacional, Volúcia se tornou “receptiva” às pessoas negras dentro da sua escola. Afinal, a democracia racial se balizou nessa identidade plural e miscigenada, porém a presença dessas pessoas dentro desse espaço foi marcada por experiências racistas.

Mercedes reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volúcia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas. Talvez isso possa ser considerado um sinal de que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos círculos culturais mais elitizados, um espaço real para a atuação do bailarino negro ainda não se efetivara. (Monteiro, 2011, p.6)

Baptista, saiu do balé de Volúcia e entrou para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, se tornando a primeira bailarina negra a conseguir esse feito. Mesmo enfrentando “boicotes raciais” dentro do processo seletivo e durante o seu período enquanto funcionária do Municipal, ela quase nunca era escalada para os espetáculos. Porém é a sua presença em palco que faz com que ela seja vista por Abdias do Nascimento.

Nome esse que também já apareceu nesta escrita, Abdias do Nascimento (1914- 2011) dentre as suas inúmeras ações, uma das mais importantes foi a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, onde questionou as ausências negras em palco, bem como as formas com que apareciam sempre em papéis subalternos ou a partir do lugar da

ridicularização como o que chamamos hoje de “black face”. O TEN foi um importante movimento na construção de uma geração política e artística negra no Brasil. Assim, o contato de Mercedes com Abdias, de forma artística e pessoal, pois se tornaram amigos, possibilitou grandes mudanças na trajetória dela, em que ao integrar o TEN passou a construir caminhos de uma dança consciente politicamente e ativista.

A licença de Baptista do Teatro Municipal para ir à Nova York junto à companhia de Dunham, teve o auxílio de uma carta escrita e enviada por Abdias ao Municipal, onde o mesmo assume de forma documental que a ausência de Baptista não faria falta ao corpo de baile já que ela era escalda poucas vezes por questões de cor da sua pele. Com o fim da sua licença, Baptista precisou retornar ao Brasil em 1952 (Melgaço, 2007).

Com o seu retorno, Baptista deu início a construção da sua técnica e de suas criações junto às danças afro-brasileiras, misturando suas referências técnicas entre balé clássico, dança moderna e a dança dos orixás. Reuniu um importante número de negros desde filhos de santo, seguindo o movimento do TEN só que na dança.

Sua referência de dança dos orixás se fez a partir do seu contato com o candomblé do Babalorixá Joãozinho da Goméia, nome que também apareceu nas referências de Dunham, porém o contato entre ele e Mercedes era um contato explícito e de uma relação de anos. Mercedes não era do terreiro, dizia apenas ir ao terreiro enquanto frequentadora e pesquisadora, dizendo que do âmbito pessoal apenas sua tia era responsável pela limpeza das roupas do terreiro de Joãozinho da Goméia.

Desse modo, percebemos o quanto que novamente Joãozinho se tornou uma figura muito importante para a presença das corporalidades afro-religiosas brasileiras em palco. Não construiu uma escola ou uma técnica específica como Mercedes Baptista, mas ele foi um importante babalorixá que enquanto coreógrafo, em 1947 (Nascimento, 2022), levou coreografias suas aos palcos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como em 1953 criou sua própria companhia: “*Companhia Baiana de Folclore Oxumarê*”:

A Companhia baiana de Folclore Oxumarê seria fundada nessas bases: o fascínio pela arte, pela dança, pelo folclore e pelo candomblé. Os ventos precisavam mudar a direção para os palcos. Joãozinho precisava, enfim, ocupar profissionalmente a cena coreográfica, de forma profissional, o que pôde ser compreendido pela necessidade de criação de novos trânsitos, que construiriam de fato Joãozinho como um artista de teatro. (Nascimento, 2022, p.138)

O ano de 1953 também foi período em que Mercedes Baptista fundou sua companhia Ballet Folclórico Mercedes Baptista, “uma companhia formada exclusivamente por artistas

negros e mestiços” (Melgaço, 2007, p. 42) - releio enquanto pretos e pardos, atualmente os grupos que compõem racialmente a categoria de negros para o IBGE¹³- Tendo construído junto à companhia diversos trabalhos no período entre o início dos anos 50 até meados da década de 80. Trabalhos apresentados em teatros de revista, carnavais, TVs e palcos estrangeiros.

Quando observa-se a relação colocada à Baptista para com o palco, em que mesmo dentro do corpo de baile do Theatro Municipal sua presença não era legitimada e nem reconhecida, sendo muito pouco escalada para os trabalhos, percebe-se que é uma relação que se estende também à sua companhia. Em que mesmo com anos consideráveis de trabalho, com reconhecimento estabelecido até mesmo internacionalmente, foi só depois de nove anos da criação do grupo que a companhia teve condições para construir um trabalho próprio, em 1962:

Desde a criação do grupo, seu trabalho foi direcionado para o Teatro de Revista, shows e viagens, a fim de divulgar a cultura afro-brasileira. Esse caminho percorrido não foi, de imediato, uma opção estudada – era a necessidade do momento. Organizar espetáculo em teatro requer apoio financeiro – patrocínio. Nesse sentido, Mercedes afirma: “Durante toda minha carreira nunca consegui ajuda em dinheiro para montar um espetáculo. Cada empresário dava uma desculpa diferente, mas o dinheiro não chegava”. Por isso, demorou a se apresentar nos teatros brasileiros em espetáculos próprios. Em 1955, o coreógrafo responsável pela temporada oficial de bailados do Theatro Municipal era Leonide Massine (1895-1979) . Nessa ocasião, ele criou para o Corpo de Baile a coreografia *Hino à Beleza*, com música de Francisco Mignone. Enquanto trabalhava com o Corpo de Baile, ficou conhecendo Mercedes Baptista, que, embora não fosse incluída nos “casts”, ainda era bailarina da casa. Assim, ele convidou o seu grupo de bailarinos negros para participar de sua coreografia. Os bailarinos do Ballet Folclórico Mercedes Baptista e sua diretora viveram *Os Horrores*, na única coreografia de Massine criada em solo nacional. (...) Porém, o primeiro espetáculo exclusivo do grupo, só aconteceu em 1962, no teatro de Arena da Guanabara. Com o título *África* (...) (Melgaço, 2007, p. 51)

É possível considerar como consequência e uma forma de resposta de Baptista à essa situação, a criação da primeira comissão de frente de escolas de samba, dentro da Salgueiro, em 1963¹⁴. Transformando assim, de forma grandiosa, a rua em palco. Levando elementos da sua criação e da sua técnica para um espetáculo de rua. Porém neste mesmo ano também, ela constrói essa resposta em palco, pois ela também leva ao palco do Theatro Municipal sua companhia.

¹³ Conforme convenção do IBGE, no Brasil, negro é quem se autodeclara preto ou pardo, pois população negra é o somatório de pretos e pardos. Para fins políticos, negra é a pessoa de ancestralidade africana, desde que assim se identifique. (Oliveira, 2004, p. RESUMO)

¹⁴ Dado recolhido em Melgaço 2007. p. 72

O Ballet Folclórico se apresentou no palco do Theatro Municipal em 1963. Foi uma grande vitória para Mercedes Baptista. Neste espetáculo, ela foi a produtora, diretora, coreógrafa, primeira bailarina de um grupo formado por bailarinos negros, reconhecido nacionalmente dançando no palco da casa que a ignorou como bailarina. (Melgaço, 2007, p.52)

Segundo Paulo Melgaço (2007), a companhia passou por dois momentos de criação e construção de trabalhos. O primeiro foi dos anos iniciais até o ano de 1966, onde a companhia esteve ativa, fazendo várias turnês internacionais, onde construiu coreografias como: *Coco-Baião, Batuque, Mondogô, Senzala, Corta-Jaca, África, Mensagem para o Harlem, Dança dos Zumbis, Congo, Candomblé, Aruana, Dança dos Gaúchos, Palmares, Evocação a Xangô, Lavadeiras, Cafezal, Pregões, Gafieira e Carnaval no Rio* (frevo, batucada e samba). Entre o final da década de 1960 e o início de 1980 o grupo ficou sem apresentação em teatros, mas continuou com a divulgação. A partir dos anos iniciais da década de 80 a companhia retorna aos palcos com a apresentação de trabalhos como *Orungá e Iemanjá, Visita de Oxalá ao Rei Xangô e Mondongô*.

Cruzando as informações encontradas a partir de Melgaço (2007) com as de Santiago e Monteiro (2006), a partir dessas referências dos nomes dos trabalhos que Melgaço nos apresenta entre esses períodos de trabalho da companhia de Baptista, e a referência de anos em que o vídeo foi gravado, disponível pelas pesquisadoras no seu documentário, 1974 à 1978, esse período corresponde ao momento em que a companhia não se apresentou nos teatros, mas permaneceu em trabalho e divulgação. O que me leva a inferir a possibilidade do espetáculo corresponder ao trabalho coreográfico *Candomblé*, considerando os elementos cênicos que nele aparecem e olhando para os demais nomes das coreografias construídas até esse período.

Antes de trazer a análise em específico do trabalho gravado para a TV Educativa do Rio, gostaria de considerar que os quatro primeiros segundos do vídeo disponibilizado, traz a imagem de uma ala de escola de samba na rua onde todos estão vestidos de branco com roupas de axé, dançando ao som mais nítido de um agogô e no último segundo é possível identificar o canto da palavra “afoxé”, que em iorubá significa “a fala que faz, encantamento, palavra eficaz” (Rebouças, 2005, p. 26). O que me faz imaginar inicialmente, pensando em uma gravação de um especial de TV, que talvez antes de mostrar o trabalho, tenha-se passado alguma reportagem falando da presença do trabalho de Mercedes também nos carnavais, junto às escolas de samba. Bem como, sendo uma gravação em VHS, o programa possa ter sido gravado em uma mesma fita que já tivesse uma primeira gravação de alguma escola de samba. Mas diante de qualquer situação possível de ser imaginada nesses quatro segundos,

por coincidência ou não, podem aludir ou exemplificar essa importante relação construída por Baptista entre espetáculos e palcos nas ruas do carnaval, bem como o de levar para os palcos aquilo que vem da rua e dos terreiros. Não à toa a primeira cena do trabalho é Mercedes Baptista de Exú, o dono da rua, bem como um trabalho de um corpo de “palavra eficaz”.

Um trabalho marcado pela dramaturgia de um Xirê, com a dança de alguns Orixás. Começando por Exú, dançado por Mercedes Baptista. Onde ele dança, fuma charuto, bebe cachaça, ri, cumprimenta os atabaques presentes - o Rum, o Rumpi e o Lê, tocados ao vivo pelos Ogãs- dança em torno da mesa posta à ele - um tecido vermelho ao chão, sob um padê, o charuto, um copo de cachaça e a garrafa de cachaça também. O cenário é composto, além dos atabaques à direita do palco, por semi-círculo de folhas. O figurino é composto por um vestido em vermelho e preto, um grande arranjo de cabeça com penas e plumas vermelhas e um colar de dentes finos e longos, uma maquiagem que transfigura o rosto com mudanças do formato da sobrancelha, mudança do tom de pele, a presença de formas geométrica triangular na testa. Um espetáculo que se inicia na gargalhada, no cheiro do charuto e da cachaça, ritmada, dançada com cores e saudada entre brados “Ah Laroîê!”

Como um “corpo-tela” que Leda Maria Martins nos apresenta:

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória. (...) Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo. Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, (...) portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, p. 79)

Gostaria de destacar uma proximidade de movimentação corporal desse trecho inicial de Exú e os fragmentos encontrados do espetáculo de Shango (1948) de Dunham, disponível na página do Facebook do Institute for Dunham Technique Certification¹⁵, onde nos dois trabalhos se vai ao chão ajoelhado e o tronco se curva para frente e para trás, como também existem giros com o tronco curvado. Não que ambas estejam dançando a mesma coisa, mas como os códigos corporais, os “corpos-telas” afro-diaspóricos se aproximam nos trabalhos

¹⁵ Disponível em: <https://web.facebook.com/watch/?v=1707883066039601> Acessado em: 04 de ago. 2025

destas duas, tanto pelas fontes de referência para a construção dos trabalhos, como também do contato de Baptista com o trabalho de Dunham..

Após a saída de Exú, tem uma mudança de take, onde o cenário já é outro, com uma cadeira central, como um trono, e uma sombrinha sob ela, sendo a renda branco o tecido destes dois elementos. A cada lado da cadeira há uma quartinha também em branco, os atabaques e os Ogãs permanecem por todo o espetáculo em mesmo posicionamento. Nesse momento entra um cortejo circular de sete mulheres em duas filas, uma ao lado da outra, carregando sob suas cabeças as comidas de santo, vestidas de roupas de axé, com saias rodadas, panos da costa, ojás (“turbantes”) e guias (colares). Todas à frente de uma Ekedí (ou representação dela) que ao som de seu Adjá, conduziu a entrada de Oxalá.

Esse trecho constrói semelhanças estéticas e cenográficas com a entrada das mulheres carregando frutas em *Carnival of Rythem* (1941) de Dunham. A semelhança vem tanto pelo lugar estético onde em ambos os trabalhos essas mulheres estão vestidas com saias longas e segurando sob suas cabeças grandes recipientes com comidas, cestos ou alguidares, quanto da movimentação coreográfica de andarem umas atrás das outras nessa ideia de um cortejo circular. Em ambos os trabalhos as rodas giram em sentido anti-horário, no movimento do retorno da referência de uma diáspora negra.

Gestos bailarinos. Assim também se grafa o tempo, composto pelos voltejos do corpo e pelas poéticas de seus gestos que constituem e instauram a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. Nessa estética dançante, as expansões espaciais espelham as temporalidades que se curvam nos voleios que riscam os espaços; nas giras do corpo sobre si mesmo; nos movimentos de retornos e andamentos que criam contração e expansão da terra e do ar; nos redemoinhos transversos da rotatividade anti-horário que precede e constitui o horário atrás e o adiante, sempre uma conquista, esgarçando a presença ancestral no presente, sempre conotado pelo antes, o durante e o depois, simultaneamente; (...) As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. (Martins, 2021, p. 209 e 2010)

O cenário comercial em que essas mulheres aparecem no curta-metragem de Dunham não está desassociado ao cenário do terreiro e do se montar a mesa do santo, com suas comidas. Afinal, na realidade quase sempre, as mesmas mulheres que constroem essa relação comercial, como as baianas do acarajé, são também as mesmas mulheres de terreiro que carregam as comidas dos santos.

Herdeiras dos ganhos, as baianas de tabuleiro, baianas de rua, baianas de acarajé ou simplesmente baianas, segundo o costume regional, preservam

receituários ancestrais africanos, sobretudo da costa ocidental, com destaque para os dos Iorubá. Verdadeiras construtoras do imaginário que identifica a cidade de Salvador – com suas comidas, sua indumentária, seus tabuleiros e suas maneiras de vender –, essas mulheres, monumentos vivos de Salvador e dos terreiros de candomblé, são um tipo consagrado, revelador da história da sociedade, da cultura e da religiosidade do povo baiano. (IPHAN, 2007, p.16)

Uma particularidade interessante nesta cena dentro do trabalho de Baptista é que das poucas pessoas brancas ou de peles mais claras que dançam no trabalho elas dançam apenas neste lugar. Em que dentro da dramaturgia com um todo que tem o foco nos Orixás, acabam assumindo um lugar de menor hierarquia a partir da própria lógica de terreiro, considerando a presença dos orixás, da ekedi ou dos ogãs. Não que não seja importante quem leva a comida ao orixá, pelo contrário, a ritualística não existe sem a presença destas, porém quem tem maior autoridade são os demais, e todos esses foram dançados por pessoas pretas retintas ou de peles escuras. É tanto que em nenhum momento existirá um solo destas pessoas e na maior parte do espetáculo elas compõem as bordas. Provocando assim não só uma lógica outra das relações raciais da nossa sociedade, mas como uma outra lógica também da presença e protagonismo negro em palco.

Martins em *A Cena em Sombras* (1995), fala das mudanças cênicas provocadas pelo teatro negro, a partir muito das construções do TEN, esse que tanto influenciou o trabalho de Baptista. Assim olho para aponta esse movimento que a coreógrafa construiu nesse posicionamento coreográfico citado no parágrafo anterior, semelhante com que Martins olha para o teatro negro:

No palco convencional, o sujeito negro tem sido figurado através de esteriótipos. A imagem ali projetada, ideologicamente, traduz o desejo do grupo dominante, que simboliza o sujeito negro, em particular, e a cultura negra, por extensão, como antônimos do sujeito e da cultura branca. (...) Descentrando essas imagens estereotípicas, fabulando, no palco, a complexidade do sujeito, encenando o impulso do desejo e a variedade de sua natureza, no movimento e no desenho das relações subjetivas, o Teatro Negro fende as espessuras das imagens paradigmáticas, monolíticas, rompe seus hábitos, arruína suas repetições, e libera o signo da clausura e libera o signo da clausura dos sentidos dogmáticos e apriorísticos (Martins, 1995, p.193 e 194).

Essa é uma análise a qual não consigo fazer por exemplo em relação ao trabalho de Dunham, pois afinal seu trabalho foi gravado, originalmente em preto e branco, e por mais que eu tenha suspeita da presença de pessoas brancas, não consigo afirmar com convicção, pois entre o preto e o branco é difícil identificar a negritude que se recorta no colorismo, mas principalmente pela evidência da forte presença de pessoas negras retintas e pele escura.

Assim, me pareceu difícil enxergar as pessoas que parecem com tons de pele mais claros enquanto pessoas brancas, dentro do trabalho de Dunham, aqui analisado. O vídeo colorido pela inteligência artificial, coloriu uma bailarina enquanto uma mulher branca.

Ao final desse cortejo, Oxalá dança ao centro com seu Opaxorô, na companhia da ekedi, se senta na cadeira ao fundo e a mesa é montada aos seus pés com todas as sete comidas. A partir daí os outros Orixás vem dançar para Oxalá, aos quais eu os identifico pelas vestimentas, pelos cânticos, pelas saudações e pelas cores enquanto: Ogum, Iansã, Obaluaê, Oyá (Iansã) e Xangô, todos eles paramentados com as roupas do respectivo santo.

Nas coreografias destinadas à Ogum, Oyá e Xangô constrói-se “solos”, onde apenas eles dançam ao centro do palco, porém todas as filhas de santo que estão posicionadas ao redor em meia lua, também dançam. O que nos remete novamente a uma análise que já apareceu aqui quando falava-se de Dunham, que em seu solo inicial em *Carnival of Rhythm* (1941), ela mesmo dançando em primeiro plano sozinha, ao fundo outras mulheres dançam com ela. Remetendo assim à essa dança que não é individual, mas sim coletiva, mesmo que em solos.

Nas ricas sophyas que têm o pensamento dos povos africanos como suporte, as noções de pessoa, coletividade, mundo, natureza, cosmos e suas tranças no universo compósito da ancestralidade e da sacralidade são elementos essenciais para sua compreensão. Nas línguas Banto, a raiz ntu se dissemina em um vocabulário rico e evocativo de uma consciência pensante, ligada às divindades criadoras, aos ancestrais, a toda a natureza e à sacralidade que a tudo imanta. O termo muntu designa a pessoa, consciência de pensamento criativo. Segundo Fu-Kiau, o muntu, “pessoa”, é “um sistema de sistemas, o padrão dos padrões em ser”. (Martins, 2021, p.56)

Outro ponto de relação é a presença nos dois trabalhos é a formação coreográfica triangular e circular, onde esse trio dança de forma igual, com mesmo passos, mas deslocando entre si. Na coreografia de Iansã isso acontece, bem como a de Obaluaê. Com Obaluaê a estrutura de formação coreográfica é muito semelhante à de Dunham, onde há um pessoa à frente e as outras três um pouco atrás, também em uma formação triangular e circular. Em que se movimentam e se vestem muito semelhantes ao que está mais à frente, mas não executam exatamente igual à essa quarta pessoa à frente, é estabelecida uma relação reverberante entre eles.

Depois da dança destes orixás, todos eles retornam ao palco para ver a dança de Oxalá, momento em que até então o que era um semi-círculo se torna um grande círculo. Neste momento não existe ninguém de costa para a dança de Oxalá, todos estão voltados para ele, mesmo que alguns fiquem de costa para o que seria a frente do palco, ou onde estaria localizado o público. Logo após todos se levantam e acompanham Oxalá em uma grande roda

que se movimenta também em sentido anti-horário com todos fazendo o mesmo passo, mesmo que ele tenha qualidades específicas e diferentes para cada orixá.

Todas as coreografias destes orixás se apresentam com ritmos, toques e cantigas específicas de cada um, como movimentos fortes e vibrantes, com pequenos, constantes e rápidos pulsar dos pés, que reverberam em toda estrutura corporal, assim como a pulsação rítmica dos atabaques, em que as vezes esses pulsares se tornam saltos, que também são acentuados na percussão, em consonância com a saudação falada, cantada ou bradada do orixá que está dançando, todos os movimentos possuem direções muito bem estabelecidas e firmes, até mesmo quando curvas ou em giros. A dança de cada orixá apresenta movimentações particulares e simbólicas de cada um, assim como nos terreiros. Poderia-se tentar construir uma tradução destas movimentações e dos passos apresentados, mas qualquer uma seria rasa e falha diante do que elas são dentro da referência religiosa a qual elas partem, bem como seria apenas fazer um processo descritivo da grandiosidade do que Baptista fez, que foi reconhecer os códigos e técnicas presentes nas danças dos orixás e levá-los a um espaço que nunca foi feito e pensado para a presença destes, mas que de forma disruptiva se fez presente.

As canções, o ritmo dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. Essa orquestra de palavras, sons, imagens, luzes e sombras, máscaras e totens, cores, ritmos e cheiros criam uma linguagem teatral sinestésica, envolvendo o palco e a plateia em uma atmosfera de receptividade e engajamento coletivos: O “evento”, torna-se o contexto da realidade, um campo de força fenomenal, que é ritualizado. Para que este evento seja iluminador, precisamos de autores que sejam capazes de ir além do caráter descritivo e de opressão sócio-gramatical, diretores que se preparam com o conhecimento das mitologias africanas e afro-americanas e que sejam capazes de discernir a resposta motivada do povo negro a certos ritmos; e atores que [...] possam mover-se, com segurança, no ritmo das modalidades com graça e potencia naturais (Martins, 1995, p. 101)

Fazendo aqui uma transposição dessas evidências colocadas ao Teatro Negro, por Martins, para a dança afro-brasileira, reconhecendo o que está sendo colocado enquanto construção cênica também no trabalho de Baptista.

Vale destacar que ao final, antes dos agradecimentos, todos retornam, de menos Exu, para uma coreografia composta por duas rodas. Onde elas estão uma dentro da outra, e elas modificam constantemente essa relação de qual está dentro e qual está fora, atravessando, inter cruzando uma pela outra espacialmente. Os passos que compõem esta coreografia são igualmente feitos pelas duas rodas. O que diferencia uma roda da outra é que uma é composta

por todos os orixás que dançaram, menos Exú, e a outra é composta pelas filhas de santo. Uma coreografia cênica simbólica para pensarmos e construirmos imagens cênicas da relação cosmológica negra brasileira entre as dimensões do mundo. Onde é difícil reconhecer quem está dentro ou está fora, em que por mais que exista uma importante diferenciação entre o humano e não humano, entre o cosmo e a terra, eles transitam e provocam reverberações constantes um no outro. Onde, mesmo que Exú não esteja presente fisicamente, sua presença se dá pela entrecruzamento desses mundos, do espelhamento e da comunicação feita entre eles, pois quem possibilita esse trânsito é Ele.

Leda quando vai falar da encruzilhada (2021), lugar de morada de Exú, o apresenta enquanto o cosmograma que é possível reconhecer em sua definição elementos constituintes deste momento coreográfico:

Na concepção filosófica de muitas culturas africanas e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmo e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. É assim, como pensamento e ação, locus de desafios e reviravoltas; compressão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos. (Martins, 2021, p.51)

Um dia desses, em conversa com um irmão de santo e também historiador, pesquisador, Arthur Melo, ele me explicou o porquê de na nossa casa -enquanto uma casa de umbanda com base Bantu- não falarmos que “incorporamos” o Orixá ou o Santo, e sim “virmos no Santo”. E a imagem que ele me construiu é que o Orixá está sempre dentro da gente, e que quando ele vem em terra é como se nos virasse do avesso e mostrasse o que temos dentro. Desse modo trocamos de lugar entre esse dentro e fora com o nosso Orixá, assim como esta coreografia.

É ao final, junto aos agradecimentos que Exu, na pessoa de Baptista retorna ao lado de Oxalá. Um agradecimento feito em três filas, organizadas de forma também hierárquica, filhas de santo, os Orixás e por último Exú, Oxalá e a Ekedí. Em agradecimento todos se curvam, menos Exú e Oxalá. Esse agradecimento continua de forma dançada e coreografada com passos de idas para frente e para trás e terminando com todos dando um abraço em si mesmos, mas como se fosse também um abraço no público. A retirada do palco é também dentro da ordem hierárquica, e assim como começou, Exú é o último a ir embora e cumprimentando e agradecendo aos atabaques e Ogãs, assim como começou.

E novamente retorno ao início da análise em olhar para Exu enquanto também o dono da comunicação, reconhecendo a importante comunicação que Baptista construiu em mundos tão distintos e distanciados, o terreiro e o palco.

2. 3 Terceira onda: Marlene Silva- ancestralidade em dança na capital mineira

Fig.11: Marlene Silva 1993



Fonte: Jornal Estado de Minas

A história da dança afro em BH, traz em si a marca desta mulher que dedicou sua vida à pesquisa, a criação e a contação de uma história de resistência. Marlene ressignificou os movimentos corporais dos corpos pretos como nenhuma outra pessoa.

Quando assistíamos seus espetáculos, não só admirávamos a beleza dos passos, a leveza dos saltos, mas também aprendíamos como nossos corpos podem transmitir sentimentos, dores, alegrias, força, cadência e resistência.

Tive o prazer e a benção de conhecê-la, ainda quando não entendia muito o significado de ser uma mulher negra. Estava aprendendo a me conhecer e a me posicionar enquanto uma cidadã de direitos, era ainda uma jovem medrosa de tudo, já marcada pelo racismo e suas práticas cotidianas.

Ficava boquiaberta ao assistir os espetáculos de dança afro apresentados, de ver como aqueles corpos se comunicavam comigo, me faziam sentir mais forte, mais gente e mais completa. Aprendemos com esta mulher que nossos corpos da cor de azeviche são capazes de traduzir movimentos que falam por si só de nossas trajetórias, de nossas histórias, de nossas bravuras para resistir.

Marlene Silva, se transformava em uma gigante quando o assunto era a arte, a dança afro, a luta contra o racismo protagonizada por movimentos febris, sincronizados por um corpo em busca da liberdade. Ela nos trazia por meio da dança a compreensão de que liberdade é muito mais que a ausência de correntes a nos apertar o corpo.

Com Marlene Silva nos foi dada a possibilidade de aprender, com a mestre, que nosso corpo é nosso templo, que por meio dele podemos redesenhar na linha do tempo os movimentos que nos remontam a nossa origem: a África.(Gonçalves , 2020)

Makota Celinha Gonçalves é jornalista, empreendedora social da Rede Ashoka e coordenadora nacional do Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-Brasileira (CENARAB) e uma grande e importante referência de mais velha dentro do terreiro de umbanda ao qual sou filha, Casa de Caridade Pai Jacób do Oriente.

Começar a escrever sobre Marlene Silva com as palavras de Makota Celinha diz do prazer em encontrar os que já me são referência, da alegria e da honra em fazer uma pesquisa bibliográfica e encontrar as palavras e ensinamentos de minha Makota. Da tranquilidade, do privilégio e da honra em PODER dizer que faço uma pesquisa onde tenho muitas referências bibliográficas e esta referência é para além de bibliográfica, é referência viva de axé, de ensinamentos, cuidado e de luta! À benção Makota Celinha!

Se torna simbólico para além da significação da palavra a presença desse “poder”, pois a presença dessas mulheres em meio a minha escrita me empodera, me fortalece e me faz reconhecer o “poder” que é construído em comunidade. E de quanto que esse poder é permeado por afeto e proximidade. Considero importante destacar que a escrita que se seguirá a partir desse ponto, será atravessada por memórias e relações estabelecidas de forma direta entre o meu corpo e o corpo das que aqui estarão presentes, mesmo que de forma pontual.

Tive a honra de “poder” conhecer Marlene Silva pessoalmente em um encontro organizado pelo Coletivo EnegreSer¹⁶ em dezembro de 2018, dentro do Teatro Espanca, em Belo Horizonte, em que ela estava conosco para conversar sobre sua técnica, suas resistências e para podermos agradecê-la por tudo construído. Não obstante, que me recordo, que foi nessa noite a primeira vez que consegui falar em público sobre um dos casos de enfrentamento racial que vivenciei em meu trabalho sobre a presença afro-brasileira em apresentações - um dos casos que será abordado no próximo capítulo.

Marlene Silva, nasceu no ano de 1937 e até os dez anos de idade foi criada por sua avó no bairro Concórdia, em Belo Horizonte.

Considero importante o destaque sobre o bairro em que Marlene cresceu, pois como diz Rainha Belinha, rainha Isabel Cassimira da guarda de congo Treze de Maio, é um bairro que pode ser considerado “um grande quilombo e uma pequena África”. Dentro da história da construção de BH foi um bairro em que as pessoas que trabalharam na construção da cidade, bem como os antigos moradores da Fazenda Dell Rei, foram morar depois de expulsas, após a construção do planejado. Um bairro onde essas pessoas “concordaram” em ir morar, levando para o mesmo os seus costumes e tradições. Desde então é um bairro com grande concentração de terreiros de Umbanda, Candomblé, de Reinados, de blocos de carnavais como também o Boi da Manta, que arrasta centenas de pessoas pela cidade nas vésperas do treze de maio. Destaco, assim, que crescer e pertencer a esse território é estar envolto de muita resistência cultural negra desde muito nova, movimento esse que vai acompanhar toda trajetória de Marlene Silva e que a mesma vai carregar para seus trabalhos de palco.

Aos dez anos foi morar junto à mãe, no Rio de Janeiro, pois tinha inaugurado um salão de beleza no estado e foi o sustento que permitiu acessos econômicos e culturais. Em entrevistas Marlene destaca não ter passado por problemas financeiros em nenhuma fase da vida, pelo contrário, fala com muito orgulho dos acessos que teve. Ressalto uma fala que vi presente em duas de suas entrevistas, em que ela dá importância em mostrar evidências concretas desse acesso, provavelmente por ter precisado provar ao longo da vida o fato de não ter sido uma criança negra pobre. “Em 48 eu era uma negra que andava de bicicleta, no

¹⁶ EnegreSer é um coletivo, formado pela iniciativa de alguns estudantes negres# do curso de Licenciatura em Dança da UFMG, no ano de 2016, que pelas ausências epistêmicas e artísticas negras dentro do curso passaram a promover debates, oficinas, mostras artísticas como questionamentos e tensionamentos constantes dentro e fora da universidade. De forma muito simbólica, o caminho trilhado por estes, dentro do curso e na pós-graduação, são uma das importantes influências para que eu também construísse o desejo pelo curso de mestrado.

Campo de Santana. Eu tenho fotos se você quiser ver.”. (Silva, 2016)¹⁷. Essa frase se repete de modo muito similar em uma entrevista dada por ela a Luíz Faria também em 2016.¹⁸

Assim, percebemos que mesmo não sendo exposta à fome ou à pobreza, ter crescido nesse meio a expôs a outras violências raciais, como a de nunca ter tido a atenção ou cuidado da professora de balé ainda em sua infância por ser uma aluna negra, também destacado por ela nessas entrevistas. Esse fato levou-a se distanciar da dança e estudar acordeon e se formar em teoria musical, mas foi, já adulta, assistindo à Mercedes Baptista e sua companhia em palco, que ela desejou retornar e dançar como os bailarinos daquele corpo de baile. Junto à companhia participou de várias viagens nacionais e internacionais, dançou coreografias como Cafezal, Maracatu, Candomblé, Samba, África e Mondongo.

Foi dando aulas no Centro de Dança Rio¹⁹, um espaço que por ter paredes de vidro possibilitou que Marlene fosse observada pelos diretores do filme *Xica da Silva* (1976), onde ela pode coreografar para um filme pela primeira vez, coreografando Zezé Motta que interpretava Xica da Silva e mais doze atrizes enquanto suas mucamas, mas a partir daí dançou e coreografou diversos outros trabalhos para TV.

Dulce Beltrão²⁰, já conhecia o trabalho de Marlene pela televisão, mas foi dançando junto ao Ballet Folclórico de Mercedes Baptista no palco do teatro do Francisco Nunes, em BH, que ela convidou Marlene para retornar à cidade para ministrar workshops. Suas vindas fizeram muito sucesso até que a mesma passou a dar aula de forma fixa na cidade. Em entrevista cedida para Evandro Passos Xavier (2011), Beltrão diz:

Conheci a Marlene Silva quando ela ainda participava do Balé Afro da Mercedes Baptista. Fomos apresentadas no Teatro Municipal Francisco Nunes, após o espetáculo, no início dos anos 70, ainda no camarim. Imediatamente, fiz o convite para que ela viesse ministrar um curso, temporário em nossa academia. A princípio veio para cursos de férias, mas logo em seguida, eu e minha sócia fizemos a ela a proposta de que ficasse definitivamente no quadro de professores. (Beltrão, apud Xavier, 2011, p. 55 e 56)

Em 1980 duas das alunas de Marlene Silva abriram uma escola de dança para ela, na rua Carangola, no bairro Santo Antônio, zona sul de BH, o Espaço de Dança e Cultura Brasileira. Foi nesse mesmo momento que sua companhia Cia Danç’Arte, também se fundou.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Ejgm3UCk48> Acessado em 4 de ago. 2025

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xEgzW1XL1dE&t=2309s> Acessado em 4 de ago. 2025

¹⁹ Escola de Dança da Carioca Mariza Estrella, quem foi por anos Presidente do Conselho Brasileiro da Dança (CBDD), órgão vinculado ao Conséil International de la Danse (CID-UNESCO).

²⁰ Um dos importantes nomes da história do balé, principalmente da década de 50 e 60, em Belo Horizonte e Minas Gerais, aluna de Carlos Leite, ela é uma importante e renomada coreógrafa.

Esse foi o mesmo período em que o Ballet Folclórico de Mercedes Baptista também retornava aos palcos, o que possibilitou até mesmo que as duas companhias dividissem palco: “Em 1981, o Ballet Folclórico apresentou o espetáculo “Visita de Oxalá ao Rei Xangô” no teatro João Caetano. Desta vez, o palco foi dividido com o grupo mineiro dirigido por sua ex-aluna Marlene Silva.” (Melgaço, 2007, p. 57) Esse mesmo trabalho foi remontado por Marlene Silva, junto à sua companhia em BH, e estreado em 1992 no dia 13 de maio, às 21:00 no Palácio das Artes.²¹

Marlene destaca o sucesso dessa apresentação em BH e de como foi um trabalho em que levou as pessoas de terreiro para o teatro, em entrevista para a Rede Sola de Dança em 2016 ela fala: “Quando a luz acendeu eu disse assim: Foi tanta gente de branco! (risos) Acho que foram muitos terreiros, né?” (Silva, 2016). O que me faz imaginar que provavelmente Makota Celinha, trazida no início dessa escrita, esteve presente nessa plateia.

Destaco nesse fato a construção geracional de palco construída entre essas duas mulheres, Mercedes e Marlene, não obstante um palco em luta, assim como Dunham também construiu. Xavier (2011) evidencia como que as trajetórias destas duas brasileiras foram fortemente marcadas pelos movimentos e ativismo negro da época, tanto por influenciar os pensamentos críticos e estéticos da valorização identitária negra em palco, como por promover um público negro que ansiava por trabalhos como o delas, garantindo-as público negro em espaços como os teatros. No estado de Minas Gerais junto à Marlene Silva, Evandro Passos Xavier vai destacar o Movimento Negro Unificado, bem como a consolidação das Comunidades Congadeiras, o Candomblé, a Umbanda, as Escolas de Samba e os grupos de Capoeira como fortes influências do trabalho dela.

A nova ascensão do Movimento Negro no país teve um importante papel na trajetória da Dança Afro. Se o Teatro Experimental do Negro (TEN) contribuiu para a aparição de personalidades negras como Mercedes Baptista, o Movimento Negro Unificado, na sua vertente mineira, favoreceu o trabalho de uma ex-aluna de Mercedes, a mineira Marlene Silva, que acabava de retornar a Belo Horizonte. (...) A força da ancestralidade afrodescendente na cidade concretizada nas tradições afrobrasileiras disseminadas nas Congadas e nas religiões de matriz africana, constituíram o solo fecundo onde floresceu o trabalho de Marlene Silva e a consequente consolidação da Dança Afro de palco. Marlene Silva em seus espetáculos, frequentemente, se inspirava em tradições afro mineiras já consolidadas como a Festa do Preto Velho ou Noite de Libertação (Xavier, 2011, p. 55 e 57)

²¹ Prêmio Leda maria martins, colocar o link

Marlene, assim como Baptista, construiu esse trânsito enquanto uma artista e pesquisadora, entre a potência negra vinda de espaços diversos, como as ruas e os terreiros para o palco. Porém, em entrevistas Marlene pontua como que quando sua companhia ocupava as ruas a relação que o público estabelecia era violenta e racista.

Fui eu quem iniciou essa modalidade de Dança Afro para palco em Belo Horizonte e consegui ter um nome por aqui. Mas não foi fácil, tive que levar a Dança Afro para as ruas da cidade também. Apresentei na praça da rodoviária, praça da Liberdade e outras da cidade, antes de ganhar as academias. Chamavam-nos de macacos, macumbeiros e outros apelidos pejorativos, jogavam pedra e tudo mais. (Silva apud Xavier 2009, p. 60)

Fala essa sempre colocada em contraponto ao palco. Se tornando este um lugar de desejo, mas principalmente de afirmação, de reconhecimento, de poder e até mesmo de uma possível segurança.

Naquela época grupos de dança negro era realmente difícil de arrumar espaço, mas eu digo, eu quero é o Palácio das Artes. Eu digo assim: Vem o balé Bolshoi, se vem o balé, vem o teatro não sei o quê. Eu disse assim: Não, meu balé vai dançar no palco do Palácio das Artes!... Foi liberado o domingo, que era o Concertos para Juventude, que era dez horas da manhã ao domingo. Foi o primeiro espetáculo que eu apresentei lá. Depois, depois desse sucesso. Eles me deram, um mês depois, eles me deram a sexta e o sábado. (Silva, 2016)

Assim, tendo o palco um importante espaço para o trabalho de Marlene, esta pesquisa se dedicará à análise do seu trabalho *Raízes de Nossa Terra*²², dançado por sua companhia no palco do Teatro João Caetano, no ano de 1987, no Rio de Janeiro. Tive acesso a ele via youtube, em uma sequência de 8 vídeos, disponibilizados pela Cultne.TV desde 2011²³, acervo online negro da América Latina.

Raízes de Nossa Terra (1987), apresentado no Rio de Janeiro, foi dançado por um número grande de bailarinos, em sua maioria negros, com diversas cenas subsequentes, em uma dramaturgia que perpassa diferentes referências identitárias das corporeidades afro-brasileiras. Trazendo aspectos religiosos, aspectos de uma identidade real e guerreira, uma identidade relacionada ao trabalho e ao social das populações negras no Brasil, e também do que era construído enquanto folclórico na época.

O espetáculo, assim como nos trabalhos de Mercedes e Katherine, aqui já analisados, tem a presença da percussão e do canto ao vivo, de modo que eles se dialogam de forma constante com o corpo sonORIZADO, vocalizado e dançado, desde o bradar da voz dos

²² Na página do YouTube em que a TV Cultne descreve o vídeo, ela o nomeia enquanto *Raízes Africanas*, porém, em nenhuma das entrevistas ou dos materiais escritos sobre o trabalho de Marlene Silva encontrei esse nome de coreografia, apenas *Raízes de Nossa Terra*.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uUOdYaXpD1M> Acessado em 04 de ago. 2025

bailarinos em palco, como também da poesia declamada ao sons de correntes. A poesia em questão é declamada logo ao início do espetáculo e dá espaço para dança com esses três versos finais: “Voce vencerá a luta negro /Na busca da sua raíz/ O teor dessa disputa negro/ É ver você feliz!” (Raízes de Nossa Terra, 1987)

No contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento. Como aponta Zumthor, “a palavra proferida pela Voz cria o que diz”. A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os iníquos, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida. (Martins, 2021, p. 93)

Após o poema inicial aparentemente um ser encantado, coberto com palha da cabeça às pernas, e com um maracá em mão, acorda os três orixás presentes em palco, um a um, Oxum, Oxóssi e Iansã. A cada acordar o orixá dança ocupando o palco e finaliza retornando ao seu lugar.

Em seguida, se inicia o “Tributo à Rainha”, rainha essa vinda de África, ao som do canto de Marlene com um dos punhos cerrados ao alto:

“Olorum quem me deu, quem me dá, quem me dou
Olorum quem me dera viver, minha mãe
Rumba, macumba, quem me deu
Foi Ogum quem me deu África, África
Se um dia você voar por aí
E a força da África você sentir
Vai ver dedos negros tocando tambores da terra divina”
(Transcrição minha)

Canto esse que expressa um desejo a ser vivido “quem me dera viver, minha mãe”, e da conexão possível à essa “mãe África”, a partir do tocar dos tambores, bem como da força divina deles e dos Orixás, nesse caso Olorum, o criador do mundo e do guerreiro Ogum.

Essa rainha, guerreira, entra em palco, ao som da voz de Marlene, rodeada por um pequeno cortejo de soldados e logo após de se colocar em seu posto, danças são ofertadas à ela. Estrutura semelhante ao trabalho analisado anteriormente, de Mercedes Baptista, em que Oxalá depois de entrar em cortejo e se colocar em seu posto tem uma mesa de comidas ofertadas, quanto danças.

Essa cena em questão, com tudo que a compõe, carrega em si parte das lutas dos movimentos negros no Brasil da época, em que se precisou lutar para o reconhecimento e o não apagamento da nossa origem africana enquanto constituição da população brasileira, trazendo essa referencia de África como mãe, bem como o da afirmação identitária e da resignificação e valorização do “ser negro”, destacando elementos da beleza negra e do reconhecimento da realeza africana em diáspora, mas principalmente da beleza e da força da mulher negra.

A Frente Negra Brasileira dos anos 1930, o Teatro Experimental do Negro, o Movimento Afro-Baiano, a criação em 1978 do Movimento Negro Unificado (MNU), correspondem a diferentes "momentos". Partindo de diferentes postulados, a construção de uma consciência identitária negra afirmando-se no seio da sociedade e buscando reverter o quadro histórico da discriminação racial brasileira. Em jogo nesta luta, a reapropriação por parte do negro do direito de dizer quem ele é, de fazer reconhecer a sua própria definição das palavras "negro" e "raça negra", de passar de uma situação de imposição e de atribuição externa do significado de ser negro a uma dinâmica de "auto-afirmação" do sentido e dos valores da negritude brasileira. Fazendo eco ao lema norte americano do "Black is beautiful", os anos 1980 revelaram uma explosão criadora negra, uma celebração da sua beleza, da sua estética, da sua espiritualidade, da sua música, mas também da atuação política, da mobilização e da conscientização propiciadas pelos diversos Movimentos Negros. (Ribard, 2008,p.207 e 2008)

O que não nos impede, atualmente, de enxergar os lugares essencializadores que foram se gerando ao longo dos anos com algumas destas referências.

Os figurinos dessas cenas são compostos por poucas roupas, a maioria em amarrações, em tons de peles correspondente às variações de tons de peles negras e estampas peles de animais, como onça. Sob às cabeças coroas de pedrarias e penas.

A bailarina, rainha, entra com parte dos seios à mostra, o que nos remete aspectos de sensualidade e beleza, porém a postura de guerreira que existe em sua expressão e ao seu lugar de rainha, desloca, ao meu ver, do lugar puramente da hipersexualização exotizada. O que não nos abstém de alguma forma problematizar essa exposição. Em que pode ser de alguma forma alimentada pelos estereótipos brancos construídos em torno do corpo negro, porém, reconheço que dentro das perspectivas afro-centradas, a exposição dos seios ou de partes íntimas não dizem necessariamente de uma hipersexualização à serviço ou em função do desejo branco, pelo contrário, é uma beleza muito bem protegida e respeitada, e em um lugar de poder, não atoa em todo seu momento em palco junto à ela está seus soldados.

Cenograficamente, existe ao fundo um tecido com imagens de árvores, durante todo o espetáculo. Nessa cena em específico, ao fundo a rainha se posiciona sob uma estrutura que a eleva, em relação aos demais, como um pequeno palco dentro do palco, que me remete ao

trono em que Oxalá se sentou no trabalho de Baptista, bem como a ponte da qual Dunham sobe para cantar ou é utilizado como travessia ou de elevação cênica. Nos três, esse elemento de elevação traz tanto aspectos hierárquicos cenicamente, atravessados por aspectos hierárquicos culturais negros, como de uma relação entre planos e espaços para além da fisicalidade que se apresenta em cena.

Nesse momento aqui, vou evidenciar novamente a presença dos cestos, carregando algum elemento, que aparecem novamente no lugar de oferta, assim como em Mercedes Baptista com as comidas de Santo, tanto em Dunham com as vendedoras do espaço da feira, próximo às mulheres de ganho. Com esse trabalho de Marlene, a primeira dança oferecida à rainha, as mulheres seguram cestos e balaies em suas mãos. Estes não possuem frutas ou comidas, possuem penas e plumas coloridas. O que me faz pensar, nessas plumas, enquanto recurso cênico, para demonstrar que se tem algo a oferecer e que não prejudique a movimentação, pois diferente das outras coreografias nos trabalhos de Dunham e Baptistas, esses cestos não vão à cabeça, ou só ficam apoiados em alguma parte do corpo, eles participam dos giros rápidos das bailarinas, eles são levados ao alto e ao baixo com muita velocidade, o que provavelmente seria difícil de se fazer caso estivessem cheias de elementos pesados.

Uma composição cênica que também se repete entre Marlene e Mercedes, é a estrutura dessas mulheres que entram dançando com cestos, permanecendo em palco, nas bordas, enquanto outra dança acontece ao centro, e que essas presenças se relacionam umas com as outras enquanto disposição cênica entre centro e bordas, mas também enquanto semelhança de movimentações.

Durante todo esse momento, a figura dessa rainha, em seu palco dança transitando entre posturas e pausas expressivas como também movimentos fortes de braço, tronco e quadril. No momento de seu solo, ela desce e dança dentro de uma roda feita por todas as outras mulheres que também compõem a percussão rítmica dançada por ela, através de uma percussão corporal coletiva entre palmas e brados. Estrutura essa que também aparece em Marlene Silva quando Oxalá desce e dança.

Essa cena termina fazendo o mesmo movimento de como começou, com Marlene Silva cantando e com um cortejo em volta dessa rainha, porém agora com o sentido do retorno ao mesmo lugar de onde entraram.

Após essas duas cenas, primeiro a dos orixás e depois o tributo à rainha, tem uma coreografia entre casais remetendo à colheita do café e logo depois se inicia o que identifiquei enquanto dança folclórica.

Não atoa, que essa parte se inicia com uma coreografia em par, entre um homem negro, dentro da estética de um malandro, e uma mulher branca, dentro da estética que transita entre uma passista de frevo e uma dama a ser cortejada. Os passos que compõem a coreografia dançada pelos dois pertencem a diversas danças, como o frevo, o maracatu nação, o calango mineiro, o forró, entre outras.

Muito me intriga, pensar e perceber uma parte folclórica e com a presença branca considerando toda a luta e movimento que o próprio espetáculo traz em suas primeiras partes. Porém, Marlene Silva, se colocava também enquanto uma coreógrafa e pesquisadora do folclore, o que enxergo enquanto uma pequena subversão da lógica pela qual o próprio movimento folclorista se faz, pois essas mulheres colocam elas mesmas enquanto pesquisadoras e não o objeto a ser pesquisado.

Logo após esse duo vem uma sequência de três coreografias, com passos, movimentos e figurinos muito parecidos com os que foram dançados na segunda parte do espetáculo, o Tributo à Rainha, porém com um grande número de bailarinas brancas - destaco que nesse momento a câmera que está filmando cria focos em algumas bailarinas brancas, que não parecem ter necessariamente um foco e destaque dentro da cena coreográfica.

Porém, não só pela quantidade de bailarinas brancas, mas pela composição cênica e dramática que é feita em torno dessas três coreografias, onde considero elas quase que soltas dramaturgicamente dentro do espetáculo.

Saliento que provavelmente a localização da escola de Marlene na zona sul de BH, muito pode ter influenciado a quantidade de pessoas brancas dentro do elenco de seus trabalhos. Júnia Bertolino fala o quanto que a “dança afro chamada de sala, nasce elitizada e na academia” (Bertolino, 2024, p.43), Evandro Passos Xavier, ressalta mesmo que estando nessas localizações existia desde o início a presença negra e periférica, desde o primeiro curso ministrado por Marlene em BH:

Importante sinalizar que, já no curso ministrado por Marlene Silva, houve a presença de moradores da periferia da cidade, como Marcio Valeriano, que posteriormente tornou-se professor da academia, assim como Guda, Anderson Valeriano e Carlos Afro. Essas pessoas passaram a disseminar a linguagem da Dança Afro em suas comunidades, vilas e favelas. Tais bailarinos eram incentivados por Marlene a ocupar espaços urbanos que, até então, excluía as manifestações afro e, com isso, realizavam uma ponte entre o centro e a periferia, através da prática de Dança Afro. (Xavier, 2011,p.56)

Porém, ressalto, que dramaturgicamente essas coreografias acabam ficando relativamente deslocadas, primeiro que enquanto movimentações elas se assemelham muito

com as danças ofertadas à Rainha, porém, agora sem a rainha. Segundo que quando se ecerra esse bloco, todos os bailarinos negros, e somente eles, retornam ao palco para dançar o samba.

Mas aí, mais uma vez existe um atravessamento do olhar folclorizado sob esse samba, mesmo que dançando apenas pelos bailarinos negros. Primeiro que a cena vem em um tom cômico dentro de lugares exotizados do samba e ela acontece sob o cantarolar de *Aquarela do Brasil* (1939) de Ary Barroso, com os bailarinos dançando samba de gafieira. Em *As Cenas em Sombras* (1995) Leda Maria Martins vai chamar essas construções cênicas de “o negro caricatural, cujo comportamento ridículo e grotesco motivava, e ainda motiva, o riso das plateias” (Martins, 1995, p. 41). Onde reconheço dentro do trabalho como um todo, todo esse momento folclorizado ainda a presença de uma sombra branca dentro do trabalho de Marlene.

Porém ao final desta mesma cena, há uma quebra desse ambiente, após a representação de brigas entre eles todos cantam, e não apenas cantarola, como em *Aquarela do Brasil*, um samba de roda que diz “Eu moro na Lapa”. O que chega a me parecer além de uma quebra estética, um possível rompimento do próprio lugar folclorizado presente na cena.

Ao final retornam todos ao palco, seguindo em um enorme cortejo atrás de Oxum todos dançando e cantando para ela. E mais uma vez o retorno se faz com a dança que começou e em sentido anti-horário, parecido com os elementos cênicos apontados aqui em Mercedes Baptista.

As cortinas se fecham, a música não para, os bailarinos retornam ainda cantando e dançando, ninguém se curva, e Marlene Silva sobe ao palco e dança também, momento do seu solo, elas está vestida desde o início com saia branca, bata, pano da costa e turbante.

Imagem que me lembra muito lá em casa, meu terreiro, de umbanda, quando ao final da sessão, todos os guias já foram embora e os ogãs não querem parar de tocar e todo mundo se empolga. As mães mais velhas observam tudo no cantinho ao lado do altar e sentadas no toco ao qual elas trabalharam incorporadas a noite inteira, até que eles puxam uma cantiga do tempo de vó Mariinha, que só elas sabem, elas levantam, cantam e dançam! Todos nós abrimos espaços e cantamos mais alto ainda. Só depois delas levantarem, dançarem e cansarem que os ogãs vão parar de tocar e vamos encerrar a sessão. “Deus adiante será a nossa guia...Gira a umbanda! Gira!” Benção Mãe Geralda, benção Mãe Noeme, benção Mãe Oziva, Benção Mãe Xana, benção Mãe Marli, benção Mãe Sheila, benção madrinha Michele!

Ao ser nomeada e agradecida em palco enquanto coreógrafa e diretora do espetáculo, a mesma pega o microfone e agradece Mercedes Baptista e à chama para subir ao palco caso esteja na plateia, agradecendo todo o legado e trabalho construído.

2.4 Quarta onda: Júnia Bertolino - continuidade e criação viva

Fig. 12: Júnia Bertolino no bloco de carnaval Angola Janga



Fonte: Blog do Arcanjo

Deixe-me ser dança! Eu sou dança, eu sou dança e eu sou dança!
(Júnia Bertolino, 2024)

Aqui, tanto quanto na escrita sobre Marlene Silva, começo a escrita munida de alegria, honra e poder com as palavras em escrita, voz, dança e corpo vivo sobre quem escrevo. Júnia Bertolino! Existe uma imensa alegria em poder aqui escrever junto a ela, em que durante esta

pesquisa foi literalmente presenteada por ela mesma com o seu livro *Performance, Ancestralidade e Ritualidade: corporeidades negras da Cia Baobá Minas* (2024), o qual ela autografou com os dizeres: “20.02.2025 Joici, nguzo! Escrevivências, histórias dançantes sobre nós! Obrigada por tudo, Axé. Jùnia.”

E é assim que reconheço o quanto de poder carrego em mais uma vez escrever junto às minhas, em poder tê-las enquanto referência bibliográfica. Assim, muito dessa escrita foi construída a partir do próprio livro de Jùnia, de reportagens disponíveis na internet, quanto da entrevista cedida pela mesma a esta pesquisa no dia 17 de julho de 2025.

Júnia Bertolino uma mulher negra, bailarina, capoeirista, arte-educadora, jornalista, produtora cultural, antropóloga e fundadora da companhia de dança Baobá Minas, com uma trajetória, com mais de trinta anos, junto às danças afro-brasileiras em Belo Horizonte vem se espalhando pelo mundo afora.

Atualmente, há integrantes e ex-integrantes da Cia. Baobá pelo mundo afora, são artistas semeando novos frutos. Desta forma, hoje os efeitos da Baobá abraçam o mundo. Conforme disserta Martins (1997) há cerca de um milénar e gigantesco baobá, situado na capital do Reino de Zaire, no século XIX, por mais que o tronco dessa árvore tivesse sido marcado com signos e escritas de viajantes colonizadores, ali resistia e sepultava a robustez e a resistência da herança territorial e cultural africana. Contudo, não seria redundante ou desconexo dizer que a Cia. Baobá é de baobá. Algo que nos remete às raízes africanas. Baobás: árvores e uma companhia de dança espalham sementes, geram frutos, promovem sombra e acolhimento. Em torno desses baobás se estabelece uma paisagem propícia para a contação e a encenação de histórias. (Tourinho, apud Bertolino, 2024, p. 48)

Nascida e criada em Belo Horizonte, no bairro Boa Vista, por uma família preta em festa, com quem aprendeu o desejo e o prazer pela dança. Hoje é um dos principais nomes da dança afro-brasileira a nível nacional, com uma luta antirracista ativa dentro e fora da dança, defendendo o protagonismo negro, como por exemplo através do Prêmio Zumbi de Cultura, em que a mesma idealizou e fundou em Minas Gerais. Um prêmio que vem sendo realizado, desde 2009, considerada a maior premiação negra do estado, com mais de 120 personalidades reconhecidas ao longo desses anos. Subindo aos palcos da cidade de BH todo ano, no mês de novembro, com o intuito de homenagear os protagonistas que trabalham com temáticas negras na cidade, considerados “Herdeiros de Zumbi”, o prêmio é dividido nas categorias dança, teatro, música, destaque mulher negra, religiosidade, literatura, educação, manifestação cultural, personalidade negra, menção honrosa, destaque homem negro, protagonismo juvenil, artes visuais, resistência LGBTQIA+, representatividade mirim, atuação política, empreendedorismo negro, mestre de cultura popular e comunicadores negros (as),

gastronomia e audiovisual.²⁴ Marlene Silva, por exemplo, foi homenageada em duas edições do prêmio, em 2010 e 2016.²⁵

Há 25 anos sua companhia Baobá Minas está presente na cena da dança de BH enquanto um espaço da força feminina negra. Mas antes de fundar sua própria companhia, Júnia dançou junto à Evandro Passos²⁶, na Cia. Bataka, e de Carlos Afro²⁷, dentro da Cia. Ponta da Terra, sendo ambos importantes nomes do legado de Marlene Silva dentro de BH. Também dançou junto a Cia Primitiva de Arte Negra, de Mestre João e a Cia Balé Afro Willian Silva, com quem fundou em 1999 a Cia Baobá de Arte Africana e Afro-Brasileira, que originou a Cia Baobá Minas.

Júnia também foi aluna de Marlene Silva e dançou junto à companhia enquanto bailarina convidada de espetáculos, como por exemplo do espetáculo *Brasil Mestiço* (1996) e *Kizomba - 500 anos a Festa* (1999).

Mesmo não pertencendo à companhia Danç'Arte, Bertolino é uma mulher que carrega em sua trajetória e por onde passa o legado de Marlene Silva, não só por ter tido contato direto com seu trabalho e suas técnicas, mas também por ser uma força feminina negra na dança, que faz do seu trabalho uma reverência à ancestralidade negra e por ter uma postura dentro da cena artística de BH muito parecida com a de Marlene, de enfrentamento e de luta pela dança.

Júnia é uma mulher que dança ao e com o vento, que toma o espaço por onde quer que ela passe, pois existe no seu dançar a força e a presença de um búfalo, deixando sempre as marcas e os registros de um raio. Sim, ela é filha de Iansã! Epahei Oiá!

A primeira vez que vi ao vivo uma companhia negra dançando em palco, foi a Cia Baobá Minas, entre os anos de 2010 e 2011, não me recordo bem o ano, mas me recordo com muita nitidez do dia. Eu já havia assistido a um trabalho afro-brasileiro em palco,

²⁴ Disponível em:

<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/com-apoio-da-pbh-livro-do-premio-zumbi-e-lancado-no-dia-da-abolicao> Acessado em: 25 de jul. 2025

²⁵ Disponível em:

<https://www.secult.mg.gov.br/component/content/article/139-2013/4070-cia-baoba-minas-realiza-vii-edicao-do-premio-zumbi-de-cultura-2016> Acessado em 25 de jul. 2025

²⁶ Evandro Passos é um importante nome da dança Afro e Afro-brasileira na cena artística de Minas Gerais e do País, um dos importantes nomes para falar do Legado de Marlene Silva, atuando de forma constante na pesquisa e no ativismo negro, em destaque à acadêmica.

²⁷ Carlos Afro é um importante nome da Dança Afro de Belo Horizonte e Minas Gerais, pertencente ao legado de Marlene Silva é bailarino, coreógrafo, professor de dança, figurinista, roteirista e aderecista.

*Quebranto*²⁸, do grupo Sarandeiros²⁹, um dos trabalhos que me fez desejar muito estar também em palco, porém o Sarandeiros é um grupo majoritariamente branco e de classe média. Cheguei a integrar o grupo por quase três anos, entre os anos de 2012 e 2015, na expectativa de algum dia dançar *Quebranto*, porém lá dentro descobri que a linguagem técnica do espetáculo (a dança dos orixás e o contemporâneo) não era a linguagem comum do dia a dia da companhia, bem como, lugares e trabalhos de destaque do grupo era em quase noventa por cento do tempo ocupado pelos corpos brancos de sempre. Hugo Martins Silva (2024), um ex integrante do grupo, e do Balé Folclórico da Bahia, negro, mestre em dança pela UFBA e conterrâneo meu de Betim, já apontou esses lugares em sua dissertação:

O grupo Sarandeiros, por exemplo, expressa com a dança a história e a identidade cultural brasileira pela perspectiva das pesquisas de seus criadores. No entanto, ao olhar mais de perto, percebemos as violências simbólicas e estruturais presentes nas dinâmicas de poder dentro do grupo, refletindo padrões de exclusão e desigualdade que são reproduzidos pelas instituições que os cercam. Isso reflete na desigualdade de representatividade de classe e raça do elenco. (Silva, 2024, p. 50)

Esse momento em que vi a Cia Baobá Minas, foi um momento após apresentação do grupo de danças folclóricas que eu integrava do colégio³⁰, coordenado por uma professora integrante também do Sarandeiros. Fomos à Praça da Liberdade, pois estava tendo uma agenda de dança. Na época eu não sabia ainda da existência da Baobá Minas e nem do trabalho de Júnia.

Me lembro que quando assistia me surpreendi com aquele grupo de mulheres negras que misturavam várias linguagens em palco. Em que, entre as danças havia muita declamação de poemas que falavam sobre a luta e a beleza da mulher negra, bem como elas cantavam e bradavam junto à percussão e suas danças.

Mesmo sendo uma apresentação na praça, ela acontecia em uma estrutura de palco. Se não me engano era um grupo em média entre cinco a sete mulheres e dois homens percussionistas. Todas as mulheres usavam turbantes entre as cores vermelho, verde e amarelo, blusas pretas, saias nas mesmas cores dos turbantes e pinturas corporais brancas entre suas peles negras. Na época eu tinha acabado de passar pela minha transição capilar e

²⁸O Espetáculo *Quebranto* que o Grupo Sarandeiros estreou em 2008 procura quebrar com conceitos e pré-conceitos sobre as divindades africanas e afro-brasileiras cultuadas no Brasil.

²⁹ Fundado em 1980, Grupo Sarandeiros é um projeto de extensão, artístico e cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), dedicado à pesquisa e divulgação da dança folclórica brasileira e outras manifestações culturais do país.

³⁰ Fui aluna bolsista do Colégio Santo Antônio de Belo Horizonte, nos anos de 2009 a 2011, ao qual integrei o grupo de Danças Folclóricas do colégio, uma das poucas atividades extracurriculares gratuitas. O grupo não tinha vínculo direto como o grupo Sarandeiros, mas se relacionava com ele a partir da professora que era integrante do mesmo.

comecei a tentar encontrar entre os turbantes quais daqueles se pareciam com o meu. O momento mais marcante que ficou em minha memória foi o momento em que se abriu uma saia em torno de uma das mulheres e as outras balançavam as bordas da mesma.

Me lembro que quando assisti achei que o que estava sendo dançado ali era muito diferente do que eu tinha dançado no mesmo dia junto ao grupo do colégio, não percebia nenhuma relação, tínhamos dançado uma coreografia de Guerreiros, que na época eu apenas sabia que tinha haver com uma dança do período junino do nordeste. Para mim a dança que eu tinha dançado era uma dança de festa e aquela que assisti era uma dança que falava da luta do negro, e na época para mim ainda não entendia as possíveis relações, pois afinal ainda lidava com as referências das danças populares e folclóricas dentro da lógica de apagamentos identitários e raciais.

Hoje em meio a essa pesquisa a partir do livro *Performance, Ancestralidade e Ritualidade: corporeidades negras da Cia Baobá Minas* (2024), de Bertolino, foi possível identificar que as memórias que carrego comigo desse momento se referem ao espetáculo *Ancestralidade: herança do corpo* (2009), tanto pelos registros fotográficos presentes no livro, quanto pelo livro descrever os poemas que compõem a dramaturgia do espetáculo. E nesse quesito, essa pesquisa me mostrou que para além desse momento ter sido a primeira vez que eu vi um espetáculo dançados por corpos negros em palco, também foi a primeira vez em que ouvi um poema de Conceição Evaristo. Houve uma grata surpresa em saber que naquele dentre os vários poemas que me chamaram atenção, um deles tinha sido *Vozes- Mulheres* (1990) de Conceição Evaristo:

Vozes -Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos

com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Conceição Evaristo, 1990)

Hoje olho para esse poema e o reconheço em presença por toda a escrita que se faz nessa pesquisa. E se parte dela tem sido carregada das gratas surpresas dos encontros, existe as surpresas e a honra dos encontros diversos que a vida me deu junto à Júnia Bertolino, pois hoje trabalhamos juntas dentro do Arena da Cultura³¹, dançamos juntas dentro do bloco afro-periférico Orisamba³², bem como, também, somos irmãs da mesma casa de santo, Casa Pai Jacob do Oriente (CCPJO).

Júnia se faz uma constante pesquisadora, viajando pelo país e integrando diversos grupos, como de capoeira angola, do Mestre João e o tambor de Crioula Rosa de São Benedito, do Mestre Paulo Lobato. Destaco nessa característica o perfil destas mulheres negras enquanto artistas, pesquisadoras e criadoras. Sendo Júnia Bertolino, também antropóloga, assim como Katherine Dunham, de onde se iniciou essa análise.

Como continuidade da análise traçada da presença cênica construída por essas mulheres, trarei como análise no próximo capítulo o espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino* dirigido por Júnia Bertolino, dançado em 2022 por toda escola de dança do CEFART, no grande teatro do Palácio Das Artes. Porém, por se tratar de uma construção feita junto a uma escola de dança de Belo Horizonte ela seguirá no próximo capítulo: Dança preta num palácio- O espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino*.

³¹ O Arena da Cultura em BH, mais especificamente a Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA-Arena), é um projeto da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte que oferece formação artística e cultural gratuita para a população. Ele funciona como uma escola livre, com cursos e oficinas em diversas áreas, buscando a democratização do acesso à cultura e a participação social.

³² O bloco afro-periférico OriSamba é um bloco de carnaval de Belo Horizonte, Minas Gerais, que nasceu na Lagoinha e se destaca por sua identidade com a cultura afro-brasileira e as religiões de matriz africana. O bloco valoriza a música, a dança e a ancestralidade, levando para as ruas a beleza das cores e a alegria dos tambores.

3 DANÇA PRETA NUM PALÁCIO - O ESPETÁCULO *GINGA, BRASIL E FEMININO*

Quando falamos em palácio e sua relação com a dança, a partir de elementos constituintes e contados com frequência sobre uma história ocidental da dança (Paul Bourcier, 2001), é fácil associarmos a referência que os palácios tem dentro da história do balé clássico, através da sua relação com o balé de corte, com o Palácio de Versalhes, e de como a dança e as artes de modo geral estiveram à serviço das coroas européias.

No nosso contexto histórico brasileiro de modo geral, para além da dança, os nossos imaginários e realidades, de palácios, estão muito associadas à espaços de poder ocupados pela hegemonia branca. Não seria diferente com o Palácio das Artes. Considerando que ele faz parte de um projeto de modernidade do governo mineiro dos anos 40 (Baldwin, 2020), que tem em suas bases dentro da sociedade brasileira o autoritarismo, a eugenia e o racismo (Santana e Santos, 2016) . O projeto do Palácio das Artes, um centro cultural urbano, data do ano de 1941, feito por Oscar Niemeyer, em encomenda de JK, ainda enquanto prefeito de Belo Horizonte.³³ Não à toa, até os dias de hoje frequentemente é comum encontrar pessoas periféricas e negras da cidade que nunca entraram no espaço ou do recente conhecimento do espaço enquanto um espaço público.

Porém muitas vezes esquecemos ou realmente não sabemos de referências de realezas e palácios negros, tanto de um lugar histórico, de realezas negras que vieram para o Brasil no período de escravização, quanto das realezas negras existentes na atualidade em nações africanas e no Brasil. E de como também existem danças que se relacionam com as histórias dessas realezas. E por que não adentrarmos com as realezas negras e suas danças nos palácios desse país?

Atualmente, cada vez mais, a presença negra tem-se feito mais expressiva neste centro cultural, resultado das lutas históricas dos movimentos negros brasileiros, e de figuras importantes para essas lutas, como Marlene Silva, e de que esses resultados tem interferido em estruturas importantes desse palácio como nos projetos ligados a a formação artística mantidos por esta instituição. Logo, esse capítulo, abordará aspectos das presenças negras e das corporeidades afro-brasileiras no espaço de formação em dança do Palácio, o CEFART, a partir da análise de experiências mais recentes como a criação do espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino* (2022), Bem como dará continuidade às análises construídas no primeiro capítulo,

³³ Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/palacio-das-artes/> Acessado dia 08 jul. 2025

com a trajetória de Júnia Bertolino, e sua presença dentro do Palácio das Artes, através do CEFART.

Porém, antes de colocar as análises construídas sobre o trabalho, se faz necessário contextualizar um pouco sobre a escola de dança do CEFART, buscando articular sobre qual cenário de construção cênica e de formação em dança ele se faz, contextualização essa construída a partir de referências bibliográficas, como de entrevistas realizada dentro da pesquisa junto a professores, coordenadora e uma estudante. Que são, respectivamente, Rodrigo Antero - professore negre de dança contemporânea e moderna dentro da escola- , Camila Magalhães - professora parda de Danças Históricas e Tradicionais Populares-, Patrícia Werneck, - atualmente professora de balé clássico e em 2022 coordenadora, branca -, e Débora César - estudante do CEFART desde 2019, e ex-estudante do Núcleo de Formação em Dança, negra³⁴.

3.1 CEFART - Formação em dança de um palácio, território de disputa.

A partir da dissertação de Carla Moraes (2019) e informações do site da Fundação Clóvis Salgado tem-se a referência histórica da construção da escola de dança do CEFART, ainda enquanto CEFAR - Centro de Formação Artística-, datada a partir de 1986, surgindo da necessidade do meio artístico da dança de Belo Horizonte em construir de modo formal um espaço profissionalizante de dança dentro da cidade e do estado de Minas Gerais, reconhecendo na figura institucional, política e financeira do Estado mineiro o meio viável dessa construção. Porém, antes de se tornar uma escola profissionalizante, dentro deste espaço físico onde viria a ser o CEFAR, já funcionava desde 1972 a Escola de Dança, junto ao reconhecido bailarino e professor de balé clássico Carlos Leite³⁵.

Essas aulas tinham o intuito de formar bailarinos para dançar nas óperas da cidade, dentro do Corpo de Baile da Escola de Balé da Fundação Palácio das Artes, atualmente Cia de Dança Palácio das Artes. A escola de dança do Cefar foi-se formando em torno desse grupo e da forte influência que o próprio Carlos Leite assumia dentro dessa construção, tendo

³⁴ A forma com que cada entrevistado está identificado racialmente está de acordo com as respostas dadas por cada um em entrevista.

³⁵ Carlos Leite foi um importante mestre e coreógrafo de dança clássica em Belo Horizonte, conhecido por sua influência na formação de gerações de bailarinos e por sua atuação na criação do Ballet Minas Gerais e na direção da Escola de Dança Clássica e do Balé do Palácio das Artes. Em entrevista, cedida a Rede Sola de Dança em 2016, Marle Silva relatou ter tido conflitos junto à Carlos Leite, em que mesmo tendo apoio de várias pessoas importantes do balé clássico de BH ele não uma dessas pessoas.

até mesmo como profissionais do período de fundação pessoas envolvidas com o corpo de baile do Carlos Leite.

Mesmo que rápida, essa contextualização, nos permite reconhecer um pouco mais da origem do CEFART enquanto uma referência de formação em dança clássica em BH e MG, entendendo elementos importantes dentro da história da instituição. Carla Moraes (2019), apresenta que mesmo dentro de uma linha mais clássica a escola abriu ao longo dos anos diálogo e espaço para a dança contemporânea, bem como tentou levar em consideração desde sua fundação a importância de se estudar a dança brasileira. Muito influenciada pelo movimento que Klauss Vianna estava provocando sobre os métodos de ensino e criação do balé para corpos brasileiros. Assim, a escola tem desde o seu surgimento as danças folclóricas em seu currículo pedagógico.

Segundo Alvarenga (2003), Klauss Vianna questionou, a priori, algo inquestionável na época, a relação de ensino/aprendizagem, pautadas na subordinação, obediência e violação do corpo brasileiro, anulando suas raízes e matizes culturais, a partir de procedimentos autoritários e rígidos; e sua defesa e luta, sempre foram, por um balé brasileiro: (...) A partir dessas prerrogativas, a disciplina de “danças populares e folclóricas”, se fez presente na matriz curricular do CEFAR, desde o início de sua elaboração, abrindo espaço para se pensar, não apenas as especificidades deste saber e sua contribuição para a valorização da cultura do país, mas também, a possibilidade de fortalecimento da identidade brasileira na dança mineira. (Moraes, 2019, pág. 87)

Atualmente essa disciplina é denominada dentro da escola enquanto “Danças Históricas e Populares Brasileiras”, mas já esteve presente por muitos anos enquanto duas disciplinas, Danças Folclóricas e Danças Populares, como pontua Águeda Kallas, professora de danças folclóricas dentro da escola de 1987 até 2010, em entrevista para Carla Moraes (2019) Águeda disse:

Eu era o bichinho feio, mas eu fui conquistando os espaços. Aí a Jacyara sofreu um acidente de moto e eu assumi a sala de dança popular dela. Eu aposentei e ela assumiu as salas de dança folclórica, só que eu não sei, depois disso, acho que a Jacyara é uma pessoa responsável, ela deve ter estudado, porque ela era só uma praticante. Ela era uma bailarina clássica ... (Águeda, apud. Moraes, 2019, pág.88 e 89)

Águeda, que foi se tornando uma pesquisadora e teórica dentro do âmbito das danças folclóricas junto à docência dessa disciplina no CEFAR (Moraes, 2019), pontuou a diferença entre essas duas danças, dentro de sua própria perspectiva. Perspectiva esta que provavelmente influenciou a forma da escola trabalhar em relação a essas danças até o ano em que a mesma esteve em atuação na escola, 2010, ano em que Águeda se aposentou.

Toda a dança folclórica é popular, mais nem toda dança popular é folclórica. Então você tem uma dança popular...é popular, todo mundo dança, mas não é folclórica. Você tem a dança do tchan, você tem lambada, lambada é uma dança popular, foi né, mas não é folclórica. Pra ser folclórica você tem que ter sete características: pra ser folclórica ela tem que ser primeiro tradicional, que é isso, passar de geração a geração; ela tem que ser anônima, ou seja, o autor, não é que não exista um autor, o autor se perdeu na história, ou o autor é desconhecido; ela tem que ser vulgar, o que é a vulgaridade? A vulgaridade é o seguinte, vamos pegar o atirei o pau no gato, que é uma coisa que você vai entender: o velho, o novo, o gordo, o magro, o judeu, o cristão, todo mundo tem acesso? Ou aquele fato é apropriado pelas elites ou pela classe dominante? Não, ele é de todo mundo. Então ele tem que ser vulgar, no sentido de vulgos, de povo, vulgaridade; ele tem que ser funcional, talvez uma das mais importantes características, a funcionalidade ela tem que ter uma razão de ser, que ela persista, que faça com que ela permaneça na história, por exemplo, as crianças ainda hoje contam atirei o pau no gato? Então ela tem uma razão de ser. Tem que ser espontâneo, no sentido do próprio querer; tem que ser dinâmico, no sentido de sofrer transformações com o passar do tempo; e tem que ser coletivo, não existe folclore meu, ele tem que ser do coletivo, ele tem que ser da sociedade (Águeda, apud Moraes, 2019, p. 89 e 90)

Pode-se trazer para esse momento toda a discussão já apresentada na introdução sobre aspectos referentes aos apagamentos raciais e as questões políticas e sociais envolvidas em torno da visão e do movimento folclorista, entre as décadas de 40 e 60, retroalimentado pelo nacionalismo da época, cenário esse ao qual os métodos e as criações de Klauss Vianna estiveram expostos, já que ele teve uma forte atuação entre as décadas de 50 e 60. Logo tanto a presença destas danças dentro do currículo pedagógico, quanto a percepção de Águeda são alimentadas por essas perspectivas. E se considerarmos que a atuação dela dentro da escola durou quase 25 anos, podemos dizer que essa perspectiva esteve presente dentro das formações por todo esse tempo, bem como pode ainda existir reminiscências dele até os dias atuais.

É importante destacar como que apagamento identitário aparece de forma explícita na noção de não se propôr reconhecer a autorialidade ou propriedade de quem dança as danças estudadas dentro do folclore quando Águeda fala de uma “autoria anônima”. Bem como a adjetivação enquanto “vulgar”, que por mais que seja relacionado ao significado “do povo”, não deixa de expressar o caráter de inferioridade que a palavra carrega em si. Porém, Carla Moraes (2019), a partir de suas entrevistas junto à Águeda, pontua como que a própria escola, institucionalmente, e para além da forma de ver o folclore desta professora, lidava com esse conteúdo e com essas danças a partir de uma perspectiva de inferioridade em relação às demais técnicas. Águeda relata uma sensação de solidão e de se sentir um patinho feio: “As

danças folclóricas e populares, apesar de estarem no currículo do CEFAR, sempre estiveram, na visão de [Águeda] à margem.” (Moraes, 2019, pág. 89).

Em entrevistas realizadas dentro desta pesquisa, percebe-se que atualmente o contexto da escola em relação a esse período tratado na pesquisa de Moraes é outro. Alguns outros professores passaram por esse cargo, e não se tem mais essa separação entre danças folclóricas e populares, como apontado por Águeda, porém alguns aspectos desse contexto ainda permanecem. A partir de algumas perguntas do roteiro semi-estruturado, foi possível entender um pouco melhor sobre o contexto e o cenário da escola em relação a essas presenças, tanto no período de montagem de *Ginga, Brasil e Feminino* (2022), como atualmente, três anos depois da montagem. As perguntas que auxiliaram na coleta desses dados foram: 1) Institucionalmente, como você percebe a relação da escola (CEFART) para a construção dessa presença negra em cena neste espetáculo?; 2) Existe alguma relação entre as aulas de danças populares brasileiras, ou danças tradicionais brasileiras com o processo criativo do espetáculo? Se sim, quais? Poderia me explicar?

Enquanto um roteiro semi-estruturado essas perguntas não seguiram necessariamente essa ordem para todas as entrevistadas, variando um pouco, de acordo com a função em que cada um exerce dentro da mesma. Por exemplo, a atual professora referente a essa disciplina, abordou essas questões com mais antecedência e com mais detalhes do que a estudante entrevistada, mas todos os cinco entrevistados trouxeram elementos que corroboram com parte da percepção da professora Águeda, de institucionalmente ter uma tratativa de menor importância. Camila Magalhães, professora que desde o período da montagem do espetáculo leciona na escola diz:

A instituição se orgulha muito de desenvolver um trabalho desse, de que faz muita vista de trazer esse lugar da cultura popular e das afro-corporeidades, das africanidades e tudo mais, de tudo que não é ali eurocêntrico, mas quando você chega no dia a dia da sala de aula, você tem turmas que têm 10 horas de aula de balé por semana, 2 horas de aula de danças populares. E quando você tem uma conversa para reorganizar o currículo, os professores falam “Na minha aula de balé você não vai mexer, é ainda pouco tempo, eu gostaria de mais.” Quando você tem uma reformulação de currículo a partir da instituição, a primeira está acontecendo esse ano, uma reformulação de currículo, uma pessoa de fora foi contratada para reformular o currículo e está dando um treinamento para os professores. Qual é a primeira disciplina escolhida? O balé clássico. Então, eu sinto que é uma coisa muito vistosa, lindo, maravilhoso, mas quando você pensa na formação do dia a dia, o que pesa mais é a visão eurocêntrica, o que pesa ainda é a visão eurocêntrica. (Magalhães, em entrevista cedida à autora no dia 16 jul. 2025)

Na fala das duas professoras, mesmo que em tons distintos e em épocas distintas, tem-se uma questão explícita que é o lugar das disputas dos poderes curriculares, e que

mesmo separadas por quinze anos de atuação dentro da escola - 2010 foi o último ano de atuação de Águeda dentro da escola e a entrevista realizada com Camila foi no ano de 2025-, ambas enfrentam os mesmos problemas e dilemas curriculares, dentro do CEFART. André Souza (2022) em sua dissertação sobre o Cicalt, outro importante espaço de formação artística da cidade nos coloca:

O currículo, portanto, configura-se como um artefato sociocultural implicado dinamicamente com os contextos que o produz, não sendo possível pensar uma prática curricular que não esteja situado geograficamente, temporalmente e politicamente (SOUSA e ALVARENGA, 2021). Por isso, estabelecem-se disputas para que determinadas perspectivas estejam dentro e assumam centralidade no currículo enquanto outras são colocadas em um outro plano ou excluídas. Em uma perspectiva eurocêntrica, conhecimentos não-hegemônicos são expressamente invisibilizados e descreditados como modo possível de produção de conhecimento o que cerceia, em alguma medida, o acesso a essas outras formas de pensar-fazer que não passam pelos modelos europeus de pensamento e existência. (Souza, 2022. p.54)

E por tratarmos de questões de formação é inevitável não esbarrarmos ou chegarmos nesse lugar, das relações estabelecidas dentro do currículo, mas o foco desta pesquisa acaba se fazendo no lugar de pensar essa formação atrelada à construção e a apresentação do espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino*. O que me inquietou ainda mais, para saber do processo de montagem deste, já que dentro da estruturação da formação há pouco espaço para a presença das danças e epistemologias negras considerando a história e a identidade da instituição.

Saliento que as montagens cênicas do CEFART acontecem em dois momentos dentro do ano letivo. No primeiro semestre constrói-se a mostra coreográfica em que os próprios estudantes criam esses trabalhos em grupos, duos, solos... utilizando dos repertórios trabalhados em sala de aula. Ao final do ano, constrói-se um segundo momento dirigido e coreografado por um ou dois artistas convidados de fora da escola. Estes convidados normalmente constroem um espetáculo para a turma que está concluindo o curso dentro da formação técnica e um segundo trabalho envolvendo toda a escola, a formação básica é destinada para crianças e adolescentes e a técnica para jovens e adultos.

No ano de 2022, primeiro ano de abertura total pós pandemia, foi um ano em que a escola ficou praticamente todo o ano sem professor que assumisse as aulas de danças populares, sendo a contratação da professora Camila feita praticamente junto ao processo de montagem do espetáculo. Logo, em todas as entrevistas feitas, quando se pergunta sobre a relação desta disciplina com o trabalho apresentado, as respostas foram negativas, ou muito pouco se sabia o que estava sendo trabalhado dentro da disciplina anterior ao trabalho.

Porém, anterior a esse período da ausência de um professor na disciplina no ano de 2022, em 2021, um período em que a escola estava em funcionamento virtual, quem lecionou essa disciplina foi o professor Jadiel Ferreira dos Santos, um artista-pesquisador negro, alagoano com uma pesquisa intrinsecamente ligada as questões etnico-raciais na dança, quanto das referências apstêmicas de dança afro-brasileira. O nome deste professor aparece na entrevista da coordenadora da época Patrícia Werneck, como no site da escola enquanto divulgação dos cursos de extensão online do ano de 2021, sendo eles: *Danças afro-brasileiras: estudos em poéticas negras para criação em dança*, *Dança Afro-brasileira (módulo 01)* e *Dança afro-brasileira para iniciante*, a ementa desses dois últimos cursos, que se apresentam disponível na página e acompanhada de uma trilha sonora percussiva diz exatamente sobre o recorte desta pesquisa, modos de construção da presença cênica das corporeidades afro-brasileiras em espaço de formação em dança, ementa de *Dança Afro-brasileira (módulo 1)*:

A dança Afro- brasileira proposta neste curso tem como princípios artísticos e pedagógicos pensar a dança afro-brasileira para o contexto cênico e como um projeto corporal de emancipação de dança de estéticas negra afrocentrada e antirracista. Investigando possibilidades de criação contemporânea de estéticas negras e suas poéticas políticas. Entendendo-a como um modo de pensar, perceber, sentir e ser que visa decolonizar ressignificar as representações de corpos negros na Dança/Arte, Educação em nossa sociedade. Neste sentido, objetivamos com este curso por meio de aulas teóricas/práticas, possibilitar aos participantes noções básicas de técnicas de danças afro-brasileira para o contexto cênico, histórico da dança afro no Brasil e estímulos para criação de novas epistemologias de estéticas negras no âmbito da criação de dança contemporânea. (Santos, 2021)

Ementa de *Dança Afro-brasileira para iniciante*:

A dança Afro- brasileira proposta nessa oficina tem como princípios artísticos e pedagógicos pensar a dança afro brasileira como uma dança de estética negra contemporânea e ação cognitiva ancestral do corpo negro africano, afro-brasileiro e das diásporas, entendendo-a como um modo de pensar, perceber, sentir e ser enquanto um projeto corporal emancipatório que descolonize o conhecimento nas práticas de ensino e criação de dança, assim como as representações sobre o corpo negro na Dança/Arte, Educação e sociedade. Objetivando desta forma possibilitar aos participantes noções básicas de técnicas de danças, gestos, movimentos do universo e contexto das corporeidades ligadas as danças afro-brasileiras dando suporte e estímulos para criação de novas epistemologias estéticas de dança, inovação, criação e investigação nos âmbitos de criação artística, preparação corporal, identidade cultural e socioeducativa dos participantes. (Santos, 2021)

Porém em nenhuma das cinco entrevistas realizadas apareceu elementos que conectam o trabalho construído por ele ao espetáculo. Júnia ao responder sobre quais papéis assumiu dentro do trabalho, ela fala da necessidade de precisar dar aulas, para além de dirigir e

coreografar no trabalho, observando o fator do zero contato dos estudantes com a linguagem técnica do espetáculo:

Eh, montar, fazer essa montagem em três meses, quatro meses para alguém que nunca tinha dançado afro, aí não foi só isso, né? Acabou que eu dei aula de dança afro, tipo, né? Dirigi, né? Assim, e ainda montei coreografia, né? Eh, eh é isso. (Bertolino, entrevista cedida à pesquisadora em 17 de julho de 2025)

Um dos trabalhos realizados anteriormente ao processo de montagem do espetáculo que acabou sendo aproveitado por Júnia foi uma criação feita em aula de professor Rodrigo Antero, professor de dança contemporânea, que enquanto professor negro tem feito o movimento, nos últimos anos, de trazer abordagens afro-referenciadas para suas aulas. Mas esse trabalho em específico foi construído a partir de uma referência em se homenagear algumas mulheres, e entre os nomes das que foram homenageadas tinha-se nomes de personalidades negras.

Existe um importante fator do contexto histórico e do perfil da escola que muito se relacionam com *Ginga, Brasil e Feminino*, que diz do aumento gradativo que tem-se construído na escola sob a presença de estudantes negros, e muito está ligada ao fator da escola ter se tornado gratuita, pois até o ano de 2015, mesmo sendo uma instituição estatal, cobrava-se mensalidade. Esse dado já apareceu na pesquisa de Carla Morais em 2019, do aumento do número de estudantes negros a partir dessa mudança, quanto nas entrevistas de Rodrigo Antero, de Patrícia Werneck e da estudante Debora Hellen, cedidas a esta pesquisa.

Por ter se tornado uma escola gratuita, o perfil do aluno tem mudado bastante, pontua [Ana], “porque essas pessoas provavelmente não teriam oportunidade de estar fazendo isso se elas tivessem que trabalhar”, e aponta não apenas a mudança social, mas também racial. “Uma pessoa falou assim: se você entrasse aqui 10 anos atrás não tinha nenhum negro” e [Ana Cristina] continua, “entre na sala de aula, é muito perceptível, e isso eu acho um ganho muito grande pra nossa comunidade artística, pra cidade” (...) Isto se confirma por mim, que ao adentrar nos corredores do CEFART, me deparei, surpreendentemente, em contraste com as paredes brancas do lugar, com muitos corpos negros. (Moraes, 2019, pág.132, 138 e 139)

Deborah Hellen, hoje estudante do segundo ano da formação técnica, disse em entrevista realizada no dia 11 de julho de 2025: “Um dia desses estava eu e minha amiga observando, quando a gente contou, a gente descobriu que somos a maioria da turma, e não era assim quando entrei.”

Logo, o espetáculo ao trazer as corporeidades afro-brasileiras para o palco, teve a possibilidade de trazê-las em corpos negros e com protagonismo negro. Realidade essa, que

talvez se construída anterior ao ano de 2015, seria a cultura negra em palco, porém em corpos brancos.

Além deste trabalho de Júnia Bertolino, outros dois trabalhos e artistas negros apareceram nas falas das entrevistas, enquanto diretores convidados que trouxeram corporeidades afro-brasileiras ou minimamente propuseram alguma mudança a partir de um outro referencial que não eurocêntrico.

O primeiro que apareceu, e na entrevista de Rodrigo Antero, foi a releitura de um balé de repertório feita sob a direção de Rui Moreira, no ano de 2018, onde em uma mistura de linguagens do balé clássico, da dança contemporânea e das danças populares construí-se *Quebra Nozes, Um auto Natalino* (2018). Rodrigo destaca que normalmente, nos balés de repertório, existe a primeira bailarina, que seria a bailarina principal de todo o espetáculo. Nessa releitura proposta por Rui Moreira, construiu-se duas bailarinas principais, que revezavam entre elas o papel principal, sendo que uma das pessoas que assumiu esse lugar de destaque foi uma estudante trans. Não encontrei registros em filmagem do espetáculo, apenas uma foto de divulgação, que não demonstram esses elementos abordados por Rodrigo. Mas destaca-se o lugar de um importante nome da dança negra nacional dirigindo um trabalho dançado por toda a escola.

Na entrevista de Patrícia Werneck, apareceu o nome de Léo Garcia e Naline Ferraz, no ano de 2021, ambos bailarinos negros da Cia de Dança do Palácio das Artes, do referido ano. Eles assinaram a direção artística e coreográfica da formatura da turma da formação técnica em um filme chamado *BENNU* (2021), onde o fio condutor da dramaturgia era a psicodelia, por escolha dos estudantes, muito ligada ao contexto pandêmico. Porém Patrícia, traz o trabalho tanto pela referência negra na sua direção, quanto por ter sido um trabalho que trouxe o funk enquanto linguagem técnica e dramática, buscando as referências de trabalhos que trouxeram as corporeidades afro-brasileiras dentro da escola.

Assistindo ao trabalho, disponível no canal do youtube da fundação clóvis salgado³⁶, foi possível reconhecer outros elementos para além da corporeidade do funk, em destaque a própria trilha sonora que traz o funk, uma composição de Milton Nascimento, o berimbau de Naná Vasconcelos, mas como também um samba cantado na voz de uma das bailarinas negras da turma, *Samba da Utopia* (2018) de Jonathan Silva³⁷, um músico negro:

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YKblyJ29Llw&t=2473s> Acessado em: 05 ago. 2025

³⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KDXX7m3iBzc&list=RDKDXX7m3iBzc&start_radio=1 Acessado em)8 de ago. 2025

Se o mundo ficar pesado/ Eu vou pedir emprestado/ A palavra poesia/ Se o mundo emburrecer/ Eu vou rezar pra chover Palavra sabedoria/ Se o mundo andar pra trás/ Vou escrever num cartaz/ A palavra rebeldia/ Se a gente desanimar/ Eu vou colher no pomar/ A palavra teimosia/ Se acontecer afinal/ De entrar em nosso quintal/ A palavra tirania/ Pegue o tambor e o ganzá/ Vamos pra rua gritar/ A palavra utopia (Silva, 2018)

Essa é a primeira música que aparece no espetáculo logo após as falas dos estudantes sobre sentimentos e sensações dessa psicodelia, e considero importante trazer a letra da música para que ela se materialize, assim como foi materializada na voz da estudante negra, pois mesmo não tendo como tema a identidade negra, o trabalho traz em si muitos elementos do que aqui estamos nomeando enquanto corporeidades afro-brasileiras. Como por exemplo elementos de composição de figurinos, em retalhos e cheios de texturas e cores, como um destaque e relativo protagonismo dos corpos negros, evidenciando elementos estéticos como o blackpwer, a trança, os cabelos cacheados e volumosos...

Porém esse é um trabalho que foi construído apenas com uma turma do técnico, diferente da proporção do trabalho de *Ginga, Brasil e Feminino* que foi realizado com toda a escola. No ano de 2021, não houve espetáculo de final de ano com toda a escola, apenas a mostra coreográfica online, devido reflexos da pandemia de acordo com Patrícia, porém, do registro dessa mostra os trabalhos constituintes dela não expressam nenhuma relação com a presença e ou o trabalho do professor Jadiel, que dava aula na escola neste ano.

Na fala de Rodrigo e Patrícia também apareceu como que ao longo dos anos a escola vem tentando mesclar o perfil dos espetáculos de final de ano, entre um ano e um trabalho de balé clássico, no ano seguinte um de contemporâneo. O que segundo Patrícia, não tem se mantido tanto à risca, porém Rodrigo pontua quando que outras linguagens e técnicas serão levadas para a cena para além dessas duas, e que foi um dos seus argumentos ao sugerir o nome da Júnia Bertolino para a direção. Aqui destaco, a importância de Rodrigo para essa sugestão/curadoria, pois nessa mesma época Júnia estava trabalhando junto à Cia de Dança do Palácio das Artes, coreografando um lundu para a uma ópera em homenagem a Aleijadinho. Rodrigo trás em entrevista, a importância de ter ocupado nos anos anteriores a coordenação da escola e entender parte dos processos burocráticos e reconhecer a presença dela na companhia de dança uma estratégia para que ela também estivesse dentro da escola.

Com o espetáculo *BENNU* (2021), foi possível reconhecer a presença das corporeidades afro-brasileiras dentro de uma linguagem contemporânea, ou como diz Kanzelumuka (2017) um dança negra contemporânea. Porém se não racializarmos o contemporâneo, como Leo Garcia e Naline Ferraz fizeram, ou as demais técnicas trabalhadas,

como até mesmo as danças populares brasileiras, continuará se perpetuando técnicas e criações distantes das negras identidades presentes na escola, como retroalimentando apagamentos da nossa sociedade.

Assim, é dentro desse cenário e contexto histórico que o espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino* (2022), dançado por toda escola, se apresenta enquanto uma possível quebra disruptiva da lógica de uma história embranquecedora de formação cênica em dança, na cidade de BH, ou uma possível estratégia de criação e enfrentamento (Paulino, 2022).

A importância do espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino* (2022) não se dá necessariamente só pelo lugar de exclusividade do tema, mas pela forma com que ele se sobrepõe e acontece mesmo diante de um histórico não comum e sem explícita polidez, atravessado pelo lugar subjetivo construído dentro desta pesquisadora.

3.2 O gingado das corporeidades afro-brasileiras em palco: análise cênica de *Ginga, Brasil e Feminino*

O fato da escolha de análise do trabalho de Júnia ser um espetáculo dançado pelo CEFART e não pela Baobá Minas, diferente das análises construídas com as demais trajetórias presentes no primeiro capítulo, deve-se ao fato da intersecção que ele me possibilita de problematizar cenicamente sobre estas presenças em espaço de formação em dança de BH, bem como, pelo atravessamento causado em mim, enquanto plateia, quando o assisti, me inquietando a ponto de me trazer até esta pesquisa.

A estreia de *Ginga, Brasil e Feminino* (2022), se deu na semana seguinte ao tensionamento vivido por mim dentro do NFD, relacionado a não possibilidade de se apresentar uma coreografia, que explorava movimentações relacionadas a um dos elementos da dramaturgia do espetáculo “vento”, que tivesse em sua trilha ou movimentos com explícita relação com Iansã ou referências de orixá. Assistindo ao espetáculo, supracitado, me vi novamente, muito surpresa, quando uma escola, com um histórico e reconhecimento dentro do balé clássico, levou ao palco coreografias com a representatividade e de forma explícita de Iansã, Iemanjá e Oxum. Logo, ver a presença do que estava me sendo ausência construiu lugar de fortalecimento no protagonismo negro na dança e no palco, bem como de enfrentamento, pois naquela noite nasceu o desejo de entender e problematizar como que um espaço de formação em dança, reconhecido por sua formação clássica, levou ao grande teatro do Palácio das Artes essas corporalidades sob a direção de uma importante mulher negra da dança afro-brasileira e tendo uma plateia repleta de familiares destas estudantes. Deste modo,

as análises do espetáculo que aqui seguirão, assumem em primeiro, para mim, um lugar afetivo, simbólico e político, mas também estético e analítico.

Em entrevista Júnia também fala da grandiosidade e da importância desse trabalho dentro da sua própria trajetória: “Acabou que esse espetáculo, se pá, foi a oportunidade de eu colocar tudo que eu tava pesquisando. Foi o espetáculo sonho. O que eu não pude fazer com a Baobá, eu fiz com 100 alunos, se pá.”

O espetáculo *Ginga, Brasil e Feminino* parece trazer a mediação e a ligação entre a dança, brasil e o feminino por meio da ginga. Essa que já é mulher, é meneio de luta, balanço de corpo, que nos coloca da esquiva ao ataque, que é aquele modo de estar atento, maleável e ágil e que na pronúncia e na sua origem nos lembra que pode ser nome de rainha também. “Somos Rainhas e Reis”!

Essa última frase, é uma das frases que compõe, na metade do espetáculo, o cenário projetado. Em cena, ao som do Maracatu Nação, um pequeno cortejo de realeza negra, composto por estudantes negros, em uma escola e sociedade que tradicionalmente constrói poucos espaços de protagonismo para seus corpos. O espetáculo em si, não permite qualquer outra interpretação de que foi construído e pensado no protagonismo das identidades negras, afro-brasileiras e em especial as femininas.

É tanto que sua cena de abertura é uma mulher negra ao centro do palco tocando um djembe, em que ela está alinhada espacialmente ao tronco de um grande baobá em imagem projetada ao fundo do palco, com a frase: “Mãe África, mulher!”. Enquanto ela toca, meninas estão posicionadas em reverência ao seu redor, aos poucos mais estudantes entram com movimentos de ondulações, partindo do quadril e se posicionando nas bordas do palco, todos se viram a ela e erguem seus braços em pequenos balanços. Ela, mãe áfrica, mulher negra percussionista, Jocasta, os cumprimenta em todas as direções com o seu toque. Aos poucos ela sai do foco central e divide ele com um lindo e grande estudante negro, que com gigantes movimentos de braços, pernas e contrações do tronco transpassa com seus movimentos esse foco de luz. Eles, percussão e corpo, dialogam! Eles, mãe África e filho Brasil dialogam. Dois corpos negros, retintos, afro-brasileiros! Depois de ocuparem o centro do palco recuam lentamente e dão espaço para um espetáculo que leva àquele palco “Legados, Memória e Ancestralidade”, frase que preenche o cenário da cena descrita.

As análises aqui presentes, não se propõem ao lugar de descrição ou reflexões sobre todas as cenas e coreografias do espetáculo. Elas se deterão a construir reflexões a partir de cenas as quais considero relevantes para esta pesquisa, na certeza de que muitas cenas e elementos cênicos ficarão de fora. O espetáculo não construiu necessariamente uma

dramaturgia contínua, de interconexão entre todas as coreografias, parecido com estruturas semelhantes às construções de teatro de revista, apontados nas análises construídas no primeiro capítulo. Porém, nenhuma delas foge da valorização identitária e cultural afro-brasileira. Buscarei também, construir outras mais possíveis correlações com os trabalhos das demais artistas já presentes nesta pesquisa.

3.2.1 Corpo ritmado - O domínio do Tempo

Retomando à cena inicial, destaco que esta cena inaugura dentro do espetáculo um importante fator que se apresenta por todo o trabalho que é a música, a percussão ao vivo. Sendo a primeira coreografia que aparece à luz deste espetáculo de dança é a coreografia de um corpo que toca e produz som, os diálogos estabelecidos entre o duo dessa cena inicial me remete à Muniz Sodré em o *Samba o Dono do Corpo* (1998) quando ele pontua a interdependência da música com a dança dentro da cultura negra:

Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. Mas esse relacionamento dialético entre as estruturas, assim como entre conteúdo e forma, é ainda mais amplo. A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social... (Sodré, 1998, pág. 22)

Ressalto como que essa relação corpo, música, movimento, som, dança, voz, passo e ritmo constroem no trabalho uma relação técnica e estética, quanto também de afirmação da identidade social negra dos estudantes que o dançaram. Diálogo que não necessariamente foi simples e fácil de acontecer durante o processo de montagem do espetáculo, considerando o distanciamento construído dentro da escola dessa perspectiva e técnica negra, não necessariamente para todos os envolvidos. A professora Camila Magalhães, trás em dois momentos de sua entrevista a sua percepção atenta da dificuldade encontrada desse diálogo dentro da montagem:

Essa professora gravou esses passos, memorizou essa ordem e determinou uma quantidade seguindo uma lógica de oitavas. Eh, e aí, eh como era tudo dentro de uma lógica de oitavas e como esses músicos não conheciam para esse diálogo entre música e dança ficar melhor, tinha uma parte na música que tinha uma mudança de velocidade. Ao invés dessa mudança vir de uma maneira que seria espontânea, a gente apresentou a demanda para os músicos. Olha, quando vier esse movimento depois de tantas vezes, a gente quer que tenha mudança da música. Então não veio como um diálogo entre chegar num acordo, mas veio como, precisamos que a mudança na música

seja assim, porque assim as estudantes se organizam melhor. (Magalhães em entrevista cedida à pesquisadora no dia 16 jun. 2025)

Em outro momento ela aborda de novo essa dificuldade e diz do conflito vivido por ela enquanto educadora sensível a essas questões dentro dessa instituição:

É, porque aquilo que eu falei desse lugar de organizar os passos, no fim das contas é uma sistematização pela lógica europeia que nós, que alguns de nós, tivemos que fazer assim, né? Que é o embranquecimento... A gente não pode negar isso. É um embranquecimento. Aí vem a Júnia e traz uma sequência que ela tá muito pela lógica do escutar a música e a gente na aula seguinte fala: "Então vamos fazer isso por x oitavas, porque isso ajuda os estudantes". Isso é embranquecimento. Mas eu tenho 1 mês e 1/2 para ensaiar essas alunas, elas não tão acostumadas a dançar com música ao vivo, elas não vão pegar de ouvido as deixas da música, vou ter que sistematizar em oitava. É o mais correto? Não sei. (Magalhães em entrevista cedida à pesquisadora no dia 16 jun. 2025)

Uma das coordenadoras da escola na época da montagem, Patrícia Werneck, diz do esforço dos percussionistas para construir esse diálogo junto às estudantes:

O Buda fez a direção musical. E tocou também e tal, e a dificuldade que ele teve das pessoas sentirem o ritmo, né? Porque parecia que tava distanciado um pouco desse pulsar natural, né? Ele falou: "Gente, aqui! Pisa! No mesmo momento que eu bato aqui no tambor, você pisa." Aí tinha umas coisas assim que você via e falava: "Meu deus!", né? Mais simples, mas estava distanciado, né? E mas eu acho também que é por várias coisas. Não só pelo tipo de treinamento que tinha aqui, mas porque a gente está um pouco mais distanciado do corpo mesmo, né? ... Da dificuldade nossa, né? De reconhecer isso que tá aqui dentro também. É, talvez o tambor veio só para lembrar disso, né? Lembrar disso, a gente tem um pulso interno, né? [Em um momento anterior na entrevista, em um outro contexto Patrícia já tinha dito também] Parece que é só isso, ninguém pensa que tem um coração pulsante. Sendo que também é um ritmo, né?

Nessa fala de Patrícia, em que ela coloca a construção rítmica, a partir de uma conexão interna, do pulsar interno, me fez lembrar a compreensão de ritmo em Sodré (1998), em que ele traz a lógica do tempo, em uma perspectiva filosófica e concreta. Em que ele utiliza do entendimento de um viajante português sobre o modo de dançar e cantar em Angola, em que o viajante diz que devido tamanha entrega dos participantes o que ele observa é que parece religioso, mesmo não sendo, Sodré concorda e diz:

Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos — gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar

uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração — é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. (Sodré, 1998, p. 23)

Nessa relação em que ele fala do ritmo enquanto tempo capturado, me faz pensar na própria expressão que usamos em sala de aula ou de ensaios: “pega o tempo” e quase sempre com um estalar de dedo ou uma palma batida, e não necessariamente a oitava. É o que Buda, o percussionista, estava ali tentando construir, essa captura do tempo. Esse que tem uma dimensão tão grande, mas que o ritmo o torna espaço, e isso acontece pelo nosso corpo (Sodré, 1998).

Voltando nesse pulsar interno, no ouvir os batimentos do próprio coração, e de como isso nos faz sentir a vida e dialeticamente a morte, reconheço que todo esse movimento também pode se dar dentro de uma esfera do coletivo. Um coletivo que se dá tanto desse tempo do agora da captura, construído pelo fato de ser um diálogo entre corpos, e não um monólogo, quanto de um coletivo anterior, ancestral, pois esse ritmo já foi construído e dançado em outros tempos, por muitas pessoas.

E nesse tempo e ritmo coletivo, o cenário, da cena em questão termina com a projeção não mais do baobá, mas de uma árvore com troncos mais finos e ramificados com o dizer: “Legados, memória e ancestralidade”, quase que como uma materialização ou preenchimento dos espaços construídos pelo diálogo entre a percussão e a dança, dos dois corpos em foco. O que me remete a uma ideia da possibilidade de ver a ação de um “tempo espiralar” (Martins, 2021) no trabalho:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. Segundo Oliveira:

O tempo africano é impregnado de Força Vital. É um tempo sagrado (zamani) que envolve o tempo vivido (sasa). O passado é privilegiado, pois esse é o tempo dos antepassados. O passado, no entanto, não é fossilizado. Ele é potencialmente transformador, tal como a tradição-acúmulo de tempo transcorrido. O tempo africano, tal como o universo africano, está prenhe de ancestralidade. Assim como o visível não se separa do invisível [...] assim também o tempo dos mortos não se encontra separado do tempo dos vivos. [...] Esse universo e esse tempo não são vazios. Além de habitados pela Força Vital (atributo do sagrado) e pela harmonizadora presença dos

antepassados (que vivem numa dimensão transcendente), o universo e o tempo acolhem em suas entranhas a pessoa.(Martins, 2021, p.63)

E de como essa ancestralidade e de um tempo em espiral é cênico também, considerando que aquele mesmo palco, Palácio das Artes, quando ocupado por Marlene Silva e a Danç'Arte!, em 1992, trinta anos antes de *Ginga, Brasil e Feminino*, também foi materialização da força da identidade negra, e da força feminina negra. Não à toa elas, Júnia e Marlene constroem dramaturgias cênicas próximas, como desta cena em reverência à uma “Mãe África”, de direção de Júnia, como também já apareceu na construção cênica do trabalho de Marlene Silva, “O tributo à Rainha”, aqui analisado no primeiro capítulo. Sem falar de como que para muitos estudantes pode ter sido o primeiro espetáculo afro-brasileiro a ser dançado naquele palco, como foi para Júnia junto à Marlene Silva:

Mas assim, dançar um espetáculo afro em lugares como Francisco Nunes, em lugares como o Palácio das Artes, pela primeira vez foi para a Marlene, porque ela queria realmente o melhor teatro, ela queria o melhor corpo de bailarinos e queria também o melhor grupo musical, né? (...) Então, era uma referência, né? De mulher negra, né? De poder. De poder ela, Marilene Silva, o pessoal abria a porta para ela. “Ah, Marilene pediu uma data no Palácio das Artes”. É a Marilene Silva, né? (Bertolino em entrevista cedida no dia 17 jul. 2025)

3.2.2 E elas estiveram presentes - O empoderamento feminino negro

Nesse movimento do retorno pensando nos estudantes dentro do processo de montagem, trago a referencia de elementos constituintes das identidade negras deles, como o black, as tranças ou os cabelos cacheado, que diz de um elemento cênico e estético do trabalho, mas também diz de um forte elemento estético identitário dos estudantes negros. Em uma lógica de “restabelecimento” e “transformação”, trago a transição capilar vivida por Débora Hellen dentro da montagem de *Ginga, Brasil e Feminino* (2022). Onde ela conseguiu nesse período assumir o cabelo crespo para dançar o espetáculo, construindo assim uma transformação e um reestabelecimento de si. Débora contou esse fato com um sorriso grande no rosto. E esse fato não se deu de forma isolada, ela relatou que viveu essa transição junto a outra amiga da turma. Logo, acredito que possa ter ocorrido com muitos outros estudantes também.

E falar da presença de estudantes negras com cabelos black power, trançados ou cacheados em cena, diz tanto de um lugar estético e cênico, quanto lugar formativo e pedagógico de uma formação anti-racista pela cena.

Júnia fala, que ao final do espetáculo uma mãe chegou até ela e agradeceu pelo trabalho como um todo e que em três anos, aquela tinha sido a primeira vez que a filha pôde dançar com seu black e as suas raízes. Camila, falou que o movimento no camarim, diferente de outras vezes, teve uma mãe que se disponibilizou a trançar o cabelo das estudantes e o espaço daquele lugar precisou lidar com uma fila de estudantes que estavam ali para trançar o cabelo.

Ressaltando que ao falar de uma educação antirracista, também se aciona e chega à comunidade. Um educação antirracista movimenta outras peças para além da sala de aula, em consideração também, a cada cadeira ocupada dentro do Grande Teatro do Palácio das Artes.

Nesse lugar de fortalecimento identitário negro, através de fatores dramatrúgicos e estéticos em palco, também ocorreu a possibilidade que uma estudante provavelmente pertencente a alguma religião de matriz afro³⁸ pudesse enquanto filha de Oxum - dado que apareceu na entrevista de Rodrigo e Patrícia - dançar o solo em que ela era a própria Oxum da coreografia. E esse é um dado que me conecta mais uma vez a esse tempo espiralado que se fez lá naquele palco e naquele dia, como também se faz nessa escrita. Para isso vou me ater neste momento a trazer a cena da presença negra feminina através da cena das três Iabás: Iansã, Iemanjá e Oxum.

Antes das coreografias de cada uma das orixás, quase como um chamado a essa força feminina, aconteceu uma coreografia que já tinha sido construída anteriormente ao processo de montagem, durante as aulas de professore Rodrigo Antero, que teve como estímulo de criação homenagear mulheres. Essa coreografia transita entre solos, duos, trios e quartetos. Uma dança coletiva de meninas, que mesclam entre referências de se dançar com um Abebê na mão, quanto de movimentos tidos da dança contemporânea ou moderna. Em uma roda em giro elas bradaram em uma voz coletiva e ecoante “Meu corpo mulher grita: poemas, revoltas, cantos, dor, força, escrevivências.” No cenário, havia uma estrada em terra em que apareciam trechos do poema Vozes Mulheres de Conceição Evaristo: “A voz de minha bisavó, a voz de minha avó, a voz de minha mãe”, “A minha voz, a voz de minha filha, a fala e o ato”, “O ontem, o hoje e o agora”. - O mesmo que eu ouvi pela primeira vez quando assisti a Baobá Minas.- Além de pinturas de rostos de várias mulheres negras, que em entrevistas soube-se que vieram também de trabalhos de artistas negras. Débora, a estudante entrevistada

³⁸ Não tive dados se de candomblé, ou qual candomblé, omoloko ou umbanda, pois foram dados que apareceu nas falas dos professores sem especificação, mais uma informação a qual gostaria de ter tido mais tempo de trabalho para trazer para pesquisa.

nesta pesquisa, era uma das meninas mulheres que compuseram essa cena. Todas elas vestiam vestidos esvoaçantes em azul.

Logo após a um blackout, aos poucos o palco começa a ser iluminado pelos raios que aparecem ao fundo no telão e nos revela nove estudantes todas vestidas em vermelho com uma saia e uma espécie de bata de um ombro só, nesse momento a percussão não toca, mas é possível identificar o violão e as vozes do Ticoãs do canto inicial de *Deixa a Gira Girar* (1973). Um coreografia que transitou entre passos e movimentos comuns do repertório trabalhado dentro da escola com movimentos característicos da dança de Iansã, no cenário a chuva se fez presente como a fogueira de Xangô também, e o interessante que nesse momento se fazia uma dança percussiva com os pés e as palmas batendo no chão lembrando os estalos da madeira em fogo. O giro, veio aparecendo timidamente já mais ao final da coreografia, mas momento em que também, uma estudante negra entra representando Iansã, ao meio do palco e entre todas as estudantes.

Deixa a Gira Girar

Iê, ô.

Iê, ô.

Ih, iô.

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Ô, gira, deixa a gira girá.

Ô, gira, deixa a gira girá.

Ô, gira, deixa a gira girá.

Ô, gira, deixa a gira girá.

Deixa a gira girá...

Saravá, Iansã!

É Xangô e Iemanjá, iê.

Deixa a gira girá...

Iê...dururururu, lá, lálailá, lálaiálá.

“Zambi, Nô, Zambi

Zambi na qua tê sá

Baquice, baquice, Tatabaquice de Orixá

Kylê Pai, toté de maiongá

Xê Marouba labundengo tá solto

Atotô, Babá!”

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Ô, gira, deixa a gira girá.

Ô, gira, deixa a gira girá.

Ô, gira, deixa a gira girá.

(Ticoãs, 1973)

A música acaba e elas ainda estão em palco, elas atravessam e saem do palco com o escurecer das luzes entre a chuva que cai na cenografia. Assim que elas saem alguém na

plateia grita o nome de uma delas e diz que é a mais bonita, as palmas aparecem e entre as palmas alguém brada da plateia: “Epahei!”, entre mais palmas, assovios e gritos outros “Epahei” aparecem como ecos, um deles era o meu.

Ao som de *O Mar Serenou* (1975) de Clara Nunes, quatro estudantes vestidas com collant e saias esvoaçadas, longas em azul claro, entram em movimentos de remadas, duas de cada lado do palco. Débora também participa dessa coreografia. Com muitos movimentos de braços e deslocamentos laterais elas formam uma meia lua e uma outra estudante também negra entra nessa meia lua, achei que seria a estudante que dançaria representando Iemanjá, porém alguns segundos depois entra a estudante que representou Imenajá e assumiu o meio do palco e da meia lua. Essa estudante por sua vez é uma pessoa branca de cabelos longos, similar a algumas representações populares e embranquecidas de Iemanjá. Na projeção as ondas do mar vão e voltam. Nesse trecho em específico, não há dúvidas de que se dança para Iemanjá, porém até mesmo pela letra da música como pelo lugar de destaque ter sido ocupado por uma estudante branca, acho que é possível pensarmos ainda sobre como elas foram levadas para o palco, ou se diante de tudo que estava sendo proposto cenicamente as vezes era necessário uma “amenização”, afinal, tinham acabado de dançar *Deixa a Gira Girar* e se dançaria para Oxum na coreografia seguinte..

O Mar Serenou

O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 O pescador não tem medo
 É segredo se volta ou se fica no fundo do mar
 Ao ver a morena bonita sambando
 Se explica que não vai pescar
 Deixa o mar serenar
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 A lua brilhava vaidosa, de si orgulhosa
 E prosa com que Deus lhe deu
 Ao ver a morena sambando, foi se acabrunhando
 Então adormeceu o sol apareceu
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 Um frio danado que vinha do lado gelado
 Que o povo até se intimidou
 Morena aceitou o desafio:
 Sambou e o frio sentiu seu calor

E o samba se esquentou
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 A estrela que estava escondida
 Sentiu-se atraída, depois então apareceu
 Mas ficou tão enternecida
 Indagou a si mesma:
 A estrela, afinal, será ela ou sou eu?
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 O mar serenou quando ela pisou na areia
 Quem samba na beira do mar é sereia
 (Clara Nunes, 1975)

Aparentemente as mesmas nove estudantes que dançaram Iansã, retornam ao palco vestidas com saias longas em estampa florida em amarelo, com muitos movimentos de balanço das saias, a coreografia é composta por algumas bases de movimentação do afoxé. Das três coreografias, esta foi a única que trouxe a presença da roda, batendo palmas, quase que chamando a Oxum, essa roda se abre em meia lua e a estudante aqui já referida entra de Oxum, vestida em amarelo e dourado e com seu black, seu solo é marcado por muitos movimentos característicos da dança de Oxum. Seus familiares gritam o seu nome e puxam uma palma ritimada com a música, que neste caso *É d'Oxum* (1985), de Gerônimo Santana, na voz de Mariene de Castro e Duduzinho. Ela se junta a todas as outras estudantes fazendo essa roda girar em sentido anti horário, dessa roda ela puxa uma fila para saída delas do palco. Antes dela, a estudante de Oxum, dar um passo a dentro da coxia, para sair do palco, ela parou de frente para a plateia, levou uma das mãos ao chão e logo depois a sua cabeça. Essa estudante pode bater cabeça em palco para seu orixá. Quase ao final da saída dessa fila, se ouve duas vezes “Ora ie ie ô!”, provavelmente puxado pela família desta estudante.

É d'Oxum
 Nessa cidade todo mundo é D'Oxum
 Homem, menino, menina, mulher
 Toda essa gente irradia a magia
 Presente na água doce
 Presente na água salgada e toda cidade brilha
 Presente na água doce
 Presente na água salgada e toda cidade brilha
 Seja tenente ou filho de pescador
 Ou importante desembargador
 Se dar presente é tudo uma coisa só
 A força que mora n'água não faz distinção de cor
 E toda a cidade é D'Oxum
 A força que mora n'água não faz distinção de cor
 E toda a cidade é D'Oxum, é D'Oxum iê, iê, iê

É D'Oxum, é D'Oxum
 Eu vou navegar, eu vou navegar
 Nas ondas do mar, eu vou navegar
 Eu vou navegar, eu vou navegar
 Nas ondas do mar, eu vou navegar (É D'Oxum)
 Nessa cidade todo mundo é D'Oxum
 Homem, menino, menina, mulher
 Toda essa gente irradia a magia
 Presente na água doce
 Presente na água salgada e toda a cidade brilha
 Presente na água doce
 Presente na água salgada e toda a cidade brilha
 Seja tenente ou filho de pescador
 Ou importante desembargador
 Se dar presente é tudo uma coisa só
 A força que mora n'água não faz distinção de cor
 E toda a cidade é D'Oxum
 A força que mora n'água não faz distinção de cor
 E toda a cidade é D'Oxum, é D'Oxum iê, iê, iê
 É D'Oxum, é D'Oxum
 Eu vou navegar, eu vou navegar
 Nas ondas do mar, eu vou navegar
 Eu vou navegar, eu vou navegar
 Nas ondas do mar, eu vou navegar (É D'Oxum)
 Oh, oh, oh, oh
 Oh, oh, oh Oxum ora iê iê
 Oh, oh, oh, oh
 Oh, oh, oh Oxum ora iê iê
 É D'Oxum

Essa também foi a trilha que compõe a primeira vez que dancei de Oxum e me senti empoderada e forte em minha identidade negra e na minha dança. Eu tinha entre 15 e 16 anos de idade, talvez idade também dessas estudantes que dançaram. Me questiono, se aqui nesse momento dessa escrita, eu não esteja constatando mais uma possível volta do tempo espiralar de Leda.

E reconhecendo os lugares de empoderamento explícitos das identidades negras de alguns estudantes, que apareceram durante a pesquisa, teve o solo de uma das estudantes, que se sentiu confiante e confortável de propôr um solo. Patrícia, coordenadora entrevistada, disse que durante o processo de montagem, essa aluna que era do técnico, perguntou se poderia mostrar e sugerir um solo que ela tinha construído para o espetáculo. E esse solo entrou para o trabalho. No palco, ele foi novamente um solo/duo, em que ela dançou junto ao som do berimbau ao vivo, os dois/três, pois tem a presença também do músico. Não digo de uma relação direta entre fatos, mas fato é, que essa mesma estudante que propôs esse solo dentro de *Ginga Brasil e Feminino* em 2022, foi em 2025, uma das bailarinas que compuseram o elenco da performance *O Barco- Ato II* (2021) de Grada Kilomba,

apresentado no Inhotim. E por mais uma vez pude viver a grata surpresa em lhe ver nesses lugares.

O trabalho traz diversos outros elementos que compõem aspectos representacionais da identidade negra, como por exemplo a capoeira, a presença da mulher na capoeira, o samba de gafieira, entre muitos outros. Ao final, depois do solo criado pela própria estudante, as turmas do técnico dançaram saudando e agradecendo a força feminina negra de importantes nomes da dança. Marlene Silva, Mercedes Baptista e Nadir Nóbrega³⁹.

Coreograficamente, em um trecho da sequência se formam quatro filas, construindo espacialmente uma encruzilhada, na minha forma de enxergar e analisar a cena, onde no centro há o vazio e a possibilidade dessas quatro direções/filas, estas se cruzam entre si, como também giram, mudando suas direções, sem perder sua forma, das quatro filas e de ser uma encruza. Enquanto no cenário as imagens dessas mulheres apareceram com seus nomes. O final acontece com os bailarinos dando dois saltos em giro, o último toque dos tambores colocam todos eles em uma pose expressiva de ataque e de defesa, base aberta direcionada para frente, joelhos flexionados, quadril ao centro, um braço a frente do corpo como um escudo, e o outro para cima, como uma espada. Pose expressiva muito comum de se ver nas fotos de Marlene Silva. E sob eles, no cenário a escrita: “Mulheres Negras, obrigado mestras!”. As luzes se apagam, fim do espetáculo.

O agradecimento, assim como o trabalho de Mercedes Batista e Marlene Silva, aqui já abordados, é um agradecimento dançado e em grupo, em clima próximo ao clima de festa. Todos retornam ao palco cantando, marcam a pulsação da música com palmas, a percussão entra com eles, eles se deslocam pelo palco em círculos diversos e ainda cantando. O cenário por sua vez trás diversas pinturas com corpos negros presentes e o dizer: “Corpo Negro, escrevivências meu corpo produz”, “Na cultura, na dança, meu canto”, “Com narrativas negras, nos ritmos ancestrais”. Nessa última frase, estão todos juntos ao centro, com os braços para cima e as mãos em balanço, pequenas ondas, o que me faz imaginar galhos e todos eles como um tronco, rememorando a mesma imagem que abriu o cenário inicial. As luzes se apagam novamente.

Quando as luzes reacenderam, para o agradecimento dos professores e de Júnia, algumas estudantes fazem o agradecimento característico do balé clássico - um passo para um lado, abrindo o braço suavemente, e abaixando o tronco, o mesmo se repete para o outro

³⁹ Nadir Nóbrega tem uma longa trajetória ligada à dança, tanto na pesquisa quanto na prática. Ela estudou com importantes nomes da dança moderna e danças africanas, como Clyde Wesley Morgan e Buly Soukol. Escritora da obra *Dança Afro-Sincretismo de Movimentos* (1992).

lado-, mas outros estudantes não. Acredito que alguns entenderam que a sequência anterior não fosse necessariamente o agradecimento do trabalho, afinal, elas estão acostumadas com outra forma de estar, subir e agradecer em palco.

3.3 E mesmo quando preta, ainda em sombras brancas

Pensando no espetáculo enquanto um lugar de criação e enfrentamento (Paulino, 2021), todos os elementos abordados anteriormente dizem de um enfrentamento minimamente “gostoso” ou “agradável” de viver ou de ver acontecendo em cena, se é que posso utilizar essas adjetivações para falar de enfrentamento, porém existem partes do processo, quanto do próprio espetáculo, que dizem de enfrentamentos que não são “confortáveis” e ou “gostosos” para aqueles que se implicam nessa construção cênica antirracista. Diante disso, trago alguns elementos que percebo dentro desse olhar analítico da cena, quanto de dados que foram surgindo através das entrevistas. E esses acontecimentos me inquietam, enquanto uma artista-pesquisadora e docente, pois eles me chegam ainda enquanto elementos de operação do racismo tanto sobre a cena quanto sobre o processo formativo.

Martins (1995), trabalha semioticamente com elementos constituintes da cena para apontar suas problematizações sobre os modos com que a presença negra se dá no teatro a partir do olhar, do imaginário e do desejo do branco, onde ela vai chamar de mascaramento branco, a partir do diálogo com Fanon (1952). Como também vai sinalizar, através do aspecto da iluminação, que essa presença se dá nas sombras deste branco, onde aspectos importantes ainda permanecem “invisíveis” e “indizíveis”(Martins, 1995, p.40).

Logo, questões que podem parecer menores em contextos artísticos hegemônicos, dentro de uma referência afro-brasileira, podem não ser. Ou algo que possa ser só mais uma falha cênica, ou técnica, que acontecem corriqueiramente, tornam-se muito difíceis de não serem associadas a uma lógica operacional do racismo quando lidamos dentro de determinadas conjunturas raciais.

Parto da lógica da problematização desses lugares, não como apontamentos pessoalizados, mas de como cada aspecto considerado e analisado pode ser uma parte da engrenagem de algo que sabemos que é estrutural, mas que se mantém pelas nossas ações dentro dela.

E aqui chamo a atenção para a cenografia, que no campo da dança às vezes assume lugar secundário, diante da coreografia e da música. Porém ao falarmos de uma construção cênica afro-brasileira, o cenário não é menos importante. Pelo contrário, podem carregar

símbolos e significados de importância ancestral e secular. Na seção anterior, por exemplo, apontamos a importância do cabelo não só como um adereço de composição do figurino, mas enquanto um importante agente da identidade de quem está em cena e as vezes de quem está na plateia, pois diz de um elemento constituinte e pertencente a um grupo. Não atoa, Martins (2021) nos fala da presença de um “corpo tela”.

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. (Martins, 2021, p. 162)

E o cenário dentro do audiovisual, quanto alguns objetos cênicos aparecem como importantes elementos da construção do trabalho na fala de alguns entrevistados, tanto pelos lugares assertivos dentro da construção dramatúrgica, quanto dos lugares não assertivos.

Os entrevistados destacam diferentes perspectivas sobre o lugar do audiovisual dentro da composição cenográfica, e não deslegítimo ou desqualifico a sua importância, pelo contrário, mas tanto em mim enquanto plateia e agora pesquisadora, quanto em Júnia enquanto diretora houve incômodos e desconfortos. O primeiro foi a diagramação de algumas imagens, principalmente de rostos de pessoas conhecidas e homenageadas, ou das imagens de orixás que apareceram com o rosto pela metade.

É, infelizmente, por exemplo, fiquei um pouco chateada porque as fotos que eu combinei com a projeção, né? É, teve hora que, por exemplo, era a foto da mestra, né? Era a foto dessas referências femininas que eu coloquei, que às vezes, é, ele falou que ia arrumar a foto, né? Que ia botar na dimensão certa, mas apareceu cortada, por exemplo. E aí como é que você vai explicar para uma pessoa que você tá fazendo homenagem para ela, né? E aí, uai, entrou cortada, tipo, a cabeça da Alcione cortada ou alguma coisa assim, né? (Bertolino em entrevista cedida no dia 17julh. 2025)

E aí eu repito a pergunta de Júnia: Como se explica, para essas importantes mulheres negras, que já carregam ou carregaram em suas trajetórias tantos “cortes”, que ela vai ser homenageada, e nesse momento que é de valorização dela e do seu trabalho o rosto dela não aparecerá, ou aparecerá pela metade? E não é um corte que acontece por uma perspectiva de poética do cenário.

Júnia também trás a importância de alguns objetos cênicos. Como por exemplo importância em ter-se feito o samba de gafeira com o salto alto, para as estudantes e para o que desejava da cena, ou dela ter emprestado a coroa da rainha para o cortejo de Maracatu. Mas ela comenta do incômodo e da insatisfação do cortejo ter sido acompanhado por um guarda chuva e não um guarda sol bem trabalhado ou elaborado. Nesse cortejo tinha a presença da Dama do Paço, mas essa estava em cena sem a Kalunga.

Diante dessas ausências nesta cena, Júnia, trás a importância do preenchimento das imagens no audiovisual. Porém, me questiono se a imagem que foi colocada no cortejo do Maracatu não correspondia a uma imagem de Maracatu Rural, ou de baque solto, que é uma outra manifestação pernambucana diferente do Maracatu Nação, ou de baque virado. Parte dessa dúvida, se deve pelas cores e bordados que aparecem nas imagens se assemelharem muito aos constituintes das roupas dos Caboclos de Lança, um dos personagens do Maracatu Rural. E mesmo sendo do Maracatu Nação, não dar brecha para a dúvida é importante, diante de um cenário em que comumente é descaracterizado e desapropriado.

Camila, aponta sobre a construção dessa cena, que ela enquanto professora sentiu falta destes elementos serem melhor explicados e abordados para os alunos, no lugar da contextualização e dos significados. E considero muito importante a preocupação que ela aborda, pois acredito que pelo movimento da folclorização e da forma do sudeste olhar para o nordeste, caímos com facilidade em lugares estereotipados. E aqui, coloco em plural, pois eu também me vejo, em algumas circunstâncias, pertencente a esses lugares, infelizmente.

De modo geral houve abertura e receptividade da grande maioria dos estudantes em relação ao trabalho como um todo. Porém, Patrícia, coloca que alguns pais e estudantes evangélicos chegaram a se posicionar para a coordenação de não se sentirem confortáveis ou de não poderem dançar ou ter a filha dançando aquele trabalho, ou parte dele. Uma das estratégias colocadas, por exemplo, a partir do que Patrícia trouxe, foi não colocar a turma das crianças menores para as danças das Iabás. E que institucionalmente, a escola junto à figura da diretora da época, Marta Guerra, construíram um pensamento e uma postura de didatizar os conflitos e tentaram reforçar o lado artístico do trabalho, mas não necessariamente de forma coletiva e dentro da sala de aula, mas de forma pontual dentro dos próprios conflitos. Uma estudante em específico, por exemplo, não pode dançar uma cena, e foi liberada em acordo com coordenação que ela não dançaria.

A aluna Débora nessa relação com o público nos aponta que uma parte da família dela que acompanhava suas apresentações ao longo dos anos, desde esse espetáculo não voltou mais para assisti-la, e ela sabe que o motivo desse não retorno foi o descontentamento

religioso. A família de Débora e ela são evangélicos, mas ressalto a importância dela, mesmo sendo evangélica, conseguir, estar e viver o seu processo dentro do trabalho, a ponto até mesmo de convidar a família a vê-la.

Patrícia aponta, que na sua percepção, foi importante para as famílias que questionaram a participação do filho verem o trabalho dentro da sua perspectiva artística:

Sim, porque acho que ali talvez no espetáculo tenha ficado clara a questão artística. Porque assim, ele foi bem acabado e foi bem feito. Estava todo mundo vibrando. Talvez o ir para o palco ajudou a entender. Entender o que é que estava sendo feito. Por mais que seja complexo e como que leva? E como que vai? ... Quando vai para o palco aí que aparece o artista, né? O filho artista. (Wernck, entrevista concedida à pesquisadora no dia 3 julh. 2025)

E é com essa colocação de Patrícia que gostaria de terminar a escrita desse capítulo. Primeiro entendendo que quando falamos de formação antirracista em dança, tratar de aspectos curriculares e pedagógicos se tornam primordiais e fundamentais, porém eles não estão desassociados da construção cênica e do palco. Principalmente quando nos referimos a um dos maiores palcos da cena artística mineira, o Palácio das Artes. Em que é possível encontrar dentro dos relatos de pessoas negras da cidade de BH o receio que se tinha, ou se tem, em saber se poderia entrar ou não neste espaço, e de como que para uma escola que tem mudado a sua história principalmente por estar recebendo mais estudantes negras, e que provavelmente os pais dessas frequentem esse teatro apenas nas apresentações de suas filhas, é fundamental que esse espaço de formação permita a essas crianças construir não só um imaginário de ser bailarina e artista, afinal, existem muitas outras possibilidades e mais próximas de quem elas são, mas sem negá-las também a possibilidade de se desejarem enquanto bailarinas clássicas. E aos familiares a possibilidade de fruir e viver experiências diversas de arte e de dança.

E para as mulheres negras que já dançam e fazem histórias em movimento com seus corpos por onde quer que elas estejam, não lhe seja negado o direito de aparecerem inteiras e sem cortes onde quer que eles queiram, no palco ou fora dele. Afinal, uma mulher negra com mais de cinquenta anos que diz “Deixe-me dançar!”, ela não está dizendo isso atoa.

Que não deixemos serem únicos, ou isolados, os movimentos e as presenças negras em palácios.

4 DANÇA E ENFRENTAMENTO: CORPOREIDADES AFRO-BRASILEIRAS NO NÚCLEO DE FORMAÇÃO EM DANÇA

Esse capítulo é um capítulo destinado a análises e reflexões cênicas em torno da presença das corporeidades afro-brasileiras dentro de espetáculos construídos no Núcleo de Formação em Dança (NFD) do Sesc Cenário - do Sesc em Minas. Ao qual eu sou professora desde a sua fundação no ano de 2017. Assumindo a disciplina de Danças Afro-populares Brasileiras, que já foi nomeada como Danças Populares por muitos anos, bem como Histórias das Danças, também já nomeada enquanto História da Dança.

Assim como nos dois primeiros capítulos, o foco dessa escrita está direcionado às corporeidades afro-brasileiras em cena e os modos com que estas se dão em palco e apresentações. Porém, metodologicamente neste momento eu assumo um lugar distinto enquanto pesquisadora, por mais que durante toda a escrita dos demais eu traga os atravessamentos subjetivos e pessoais com que me relaciono ao que estava sendo analisado. Nesse, por exemplo, eu tento fazer um pouco do exercício contrário, buscando minimamente algum distanciamento, se é que é possível.

Outro fator importante que acontece dentro da escrita desse capítulo, é que ele trará mais elementos constituintes do processo formativo das montagens dos espetáculos do que os anteriores. Sendo que por ter participado de toda a construção, acabo trazendo mais correlações de processos vividos em sala de aula. Bem como pelo perfil do modo com que se dão as criações e montagens dos espetáculos do NFD, em que as criações são de autoria dos professores e não de diretores convidados de fora.

Logo, os dados deste capítulo acontecem principalmente pelo lugar de relato das experiências as quais estive envolvida, bem como de olhar crítico e analítico em torno destas.

4.1 O Núcleo de Formação em Dança do Sesc Cenário: Entre o plano pedagógico, a sala de aula e a apresentação

O Núcleo de Formação em Dança (NFD) do Sesc Cenário é um curso de formação básica, continuada e gratuita em dança para crianças, adolescentes e jovens de Belo Horizonte e região metropolitana, com aulas de danças urbanas, danças afro-populares brasileiras, percepção corporal, balé clássico, dança moderna, dança contemporânea, improvisação, histórias das danças, musicalização e fruição/filosofia. O NFD é composto pela formação básica, correspondente a três anos subsequentes de formação, e pelas turmas de aprofundamento, que são turmas destinadas preferencialmente a alunos que tenham

completado a formação básica e com direcionamento para uma maior circulação cênica pela cidade e estado. Todas as turmas juntas, constroem para o final de cada ano um espetáculo, que são apresentados no grande teatro do Sesc Palladium. Parte das análises deste capítulo se debruçarão a trechos de alguns espetáculos que compõem a cena construída pelo NFD ao longo dos anos em que estou em atuação dentro da formação e que correspondem a pouco mais de oito anos.

Fundado em 2017, como um projeto social do Sesc MG, vinculado à companhia de Dança do Sesc, ainda existente na época, através da implementação de um plano pedagógico construído por professores universitários do Curso de Dança da UFMG, como Arnaldo Alvarenga e Juliana Azoubel. É uma formação artística em dança que se vincula enquanto um projeto social dentro das ações sociais do Sesc MG, destinado preferencialmente para públicos em situação de vulnerabilidade socioeconômica e trabalhadores de bens de comércio e serviços. Como esse formato, além de ser uma formação gratuita, ela disponibiliza, vale transporte, lanche, uniformes e recentemente apoio psicossocial, durante toda a formação.

Sua localização, bairro São Francisco, BH, está desvinculada do centro da cidade e próxima a importantes vias de acesso, possibilitando que seus estudantes venham de regiões diversas e mais deslocadas do centro. Tem-se um número significativo de estudantes da região de Venda Nova e Pampulha, estudantes de Contagem, de Santa Luzia, Sabará e Ibirité, todas estas cidades da região metropolitana de Belo Horizonte.

Esses fatores supracitados são fatores, que interseccionados aos aspectos de raça e classe da sociedade brasileira, justificam uma grande presença de estudantes negros desde os primeiros anos de implementação do curso.

O curso de formação básica é realizado em três anos, tendo idade inicial para entrada no primeiro ano de 09 a 13 anos. As turmas de aprofundamento, sem uma pré-definição de tempo de duração, tem estudantes a partir de 14 anos, sem uma idade limite, mas hoje tem-se estudantes de até 21 anos.

Desde a sua implementação, reavaliações e alterações vêm sendo construídas dentro do percurso de consolidação desta formação. Depois da extinção da Companhia de Dança do Sesc Minas, no início de 2019, o NFD passou a ser a principal atividade exercida na unidade. Em sua origem a unidade foi construída especificamente para atender às necessidades da companhia que possuía em seu repertório trabalhos coreográficos de balé clássico e dança contemporânea. Hoje, também, junto ao NFD tem-se implementado no mesmo espaço, desde 2023, o Núcleo de Formação em Teatro, destinado à jovens e adolescentes.

O plano pedagógico foi, e em certa medida ainda permanece sendo, um forte e importante direcionador da implementação da formação. Sendo que ele baliza em partes as disciplinas que são trabalhadas em cada ano, o eixo filosófico do curso e muito já balizou os formatos das apresentações de final de ano. Em que para reconhecer um pouco mais desses formatos e destas apresentações se faz importante compreender mais sobre o próprio plano.

Existe um eixo filosófico que norteia o plano pedagógico e as práticas de dança da formação, onde primeiro se estuda o Eu, depois o Outro e por último o Nós, onde cada um dos anos, primeiro, segundo e terceiro, da formação básica representam respectivamente cada parte desse eixo. Este também norteou parte das propostas cênicas feitas nos anos iniciais da implementação.

Atualmente os conteúdos trabalhados em cada ano são:

- Primeiro ano, o EU: danças urbanas, danças afro-populares brasileiras, percepção corporal e musicalização, criação e composição. (A danças urbanas passaram a integrar os conteúdos do primeiro ano a partir de 2020, e até 2024 se chamava Danças Populares)
- Segundo ano, o OUTRO : balé clássico, dança moderna e filosofia e fruição, criação e composição. (Em alguns anos também é trabalhado jazz-dance)
- Terceiro ano, NÓS: dança contemporânea, improvisação e histórias das danças e criação e composição.

Uma das propostas pedagógicas do plano é que os conteúdos estudados em cada ano trabalhem também de forma integrada. Para isso, muitas das aulas são dadas de forma conjunta por mais de um professor, mesmo tendo um professor referência para cada conteúdo específico. O que acaba refletindo e possibilitando maior integração entre técnicas e de criações para os trabalhos cênicos.

Em 2018 aconteceu a primeira modificação do plano pedagógico, que foi o aumento da carga horária das danças populares brasileiras para as turmas de primeiro ano, em que dentro do plano proposto era sugerido em dois trimestres de aula, e com a modificação ela passou a estar presente nos três trimestres.

As danças urbanas não estavam previstas dentro do plano pedagógico do NDF, sendo inserida na formação a partir de meados de 2020, durante a pandemia, através de uma percepção e uma readequação a partir do olhar da nova supervisão que assumiu no início do mesmo ano. Entrando para o quadro de disciplinas a partir de uma readequação da carga horária da disciplina de musicalização.

As danças afro-populares brasileiras também fazem parte de uma recente mudança, 2025, onde até então se nomeava enquanto Danças Populares. Renomeação esta, vinda de apontamentos e questionamentos feitos a partir da proposta artística e pedagógica racializada construída por mim ao longo desses anos e por apontamentos feitos a partir do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança, “Território, Identidade e Festejo-As “danças populares” na sala de aula” (2022).

Essas modificações supracitadas foram alterações de cunho artístico e pedagógico que provocaram mudanças no próprio perfil desta formação, em especial para as turmas de primeiro ano. Mas é importante ressaltar que essas modificações em específico contribuem, a partir de aspectos técnicos e sócio-políticos, de modo intencional para uma perspectiva racializada de dança.

Vale salientar que a idade de entrada para a formação, com entrada somente no primeiro ano, era de 7 a 10 anos de idade. Sendo a idade de saída deles da formação, ao concluírem, entre 10 a 13 anos. Atualmente a idade de entrada para o curso de formação básica é a partir dos 9 anos aos 12 anos de idade, concluindo a formação entre 12 e 15 anos.

Com um perfil de idade muito novo de saída e com um grande interesse de permanência e continuidade dos formandos, em 2020 também foi criado a turma de aprofundamento. Essa turma assumiu um perfil de formação dedicada de forma muito mais direta à criação e à composição, com intuito de construir trabalhos cênicos com maior facilidade de circulação. Atendendo assim não só uma necessidade de continuidade dos estudantes, mas da própria instituição em conseguir através dessas circulações maior divulgação do projeto.

Para essa turma não se construiu um plano pedagógico formatado, deixando a intenção de que todos os estilos de dança trabalhados dentro da formação básica pudessem circular pela turma ao longo dos anos. Começando inicialmente com as danças urbanas e com a dança contemporânea, mas passando também pelas danças afro-populares brasileiras, o balé e a dança moderna. Essa turma desde sua criação teve ao longo desses anos muitos trabalhos apresentados em diversos eventos do Sesc, não só dentro do Palladium, como também em praças, feiras e outras unidades. Mesmo tendo essa circulação de “estilos” o que mais predomina dentro dos trabalhos dessa turma é a dança contemporânea e as danças urbanas.

Das apresentações e espetáculos, inicialmente, dentro do que estava proposto no plano pedagógico a partir do eixo filosófico do Eu, o Outro e o Nós, era proposto uma apresentação para cada ano com formatos distintos. Para o primeiro ano tinha-se a proposta de uma apresentação em formato de roda, que acontecesse em espaços diversos de unidades do Sesc

BH que não o palco. Para o segundo ano uma apresentação para palco italiano com indicação do Grande Teatro do Sesc Palladium e para o terceiro ano uma apresentação em formato de intervenção de rua. Tendo uma perspectiva de cena que o plano considera a partir de cada técnica e estilo trabalhado em cada ano. Em 2018 e 2019 nas apresentações dentro do Sesc Palladium, quem assumiu o protagonismo nos espetáculos apresentados foram as turmas de segundo ano - as que se dedicavam ao conteúdo do balé clássico e da dança moderna- e os demais anos, as turmas de primeiro e terceiro apenas faziam participações. As participações do primeiro ano quase sempre foram destinadas a passagens pela platéia e de pouca presença em palco. Porém em 2017, 2018 e 2019 os trabalhos construídos pelo primeiro ano circularam por muitos espaços como Praça da Liberdade, como a Feira Nacional de Artesanato do Brasil que acontecem no Expominas, na escola de Belas Artes da UFMG, bem como unidades do Sesc BH.

Após a pandemia, a partir de 2022, quando já era possível retornar aos teatros da cidade, o perfil dos espetáculos de final de ano do NFD passou por algumas mudanças. Inicialmente que o protagonismo que era destinado apenas ao segundo ano deixou de existir. O trabalho era construído a partir de um tema comum para todas as turmas em que a partir das técnicas trabalhadas no seu ano desenvolveria coreografias para compor o espetáculo como um todo. Então, a partir de 2022, o primeiro ano, o segundo, o terceiro e o aprofundamento passaram a compor o espetáculo sem uma relação hierárquica entre anos, entre idade, tempo de formação ou técnica específica. A composição do trabalho se dá por uma relação dramaturgica da partilha de um tema comum com elementos artísticos e cênicos criados a partir dos conteúdos de cada ano, podendo misturar as linguagens e as turmas. Nos anos anteriores, 2018 e 2019, existia uma proposta temática, que perpassou de alguma forma por todas as turmas, mas foram construídos mais de um trabalho, um para cada ano da formação e dentro do recorte de técnicas.

Assim, os outros formatos de apresentações, como os espaços diversos do primeiro ano, ou a rua para o terceiro ano, passaram a assumir um valor levemente secundário em relação ao espetáculo de final de ano do Sesc Palladium. Nos anos de 2023 e 2024, por exemplo, as turmas de primeiro ano não se apresentaram em outros espaços que não o palco do grande teatro do Sesc Palladium. As turmas do terceiro ano tiveram suas formaturas em unidades do Sesc que permitissem às turmas um pequeno diálogo com a rua, como ruas em torno do Sesc Palladium, bem como as ruas em torno do Sesc Mercado das Flores, ambos no centro da cidade.

Cabe nesse momento trazer de forma sucinta como as relações se dão com esses espaços de apresentações, para além do que é proposto no plano pedagógico, pois são aspectos que se correlacionam com elementos das problematizações e análises desta pesquisa.

Nos anos iniciais de implementação do NFD a perspectiva das apresentações das turmas de primeiro ano tinha-se a proposta de acontecer em formato de roda, em espaços “alternativos” e em uma proposta de “circulação”. Essa circulação agenciava um processo de produção junto a todos os espaços envolvidos e devido às demandas desses espaços quase sempre eram apresentações em horário comercial que não atendia aos familiares dos estudantes, tendo essas apresentações pouco envolvimento das famílias. A partir do segundo ano de implementação, em 2018, foi notório a maior participação das famílias para a apresentação no Sesc Palladium que aconteceu fora do horário comercial. Em 2019, mesmo com a apresentação em um sábado, a formatura das turmas de terceiro ano, que foi na Praça Alberto Dalva Simão (em frente ao Portal de Iemanjá na Lagoa da Pampulha) teve pouco envolvimento familiar. Atualmente, com o formato de um único espetáculo acontecendo no grande teatro do Sesc Palladium, em 2023 e 2024 os ingressos esgotaram, tendo praticamente 90% da plateia convidados e familiares dos estudantes.

Logo as análises construídas aqui, abordarão trabalhos que foram apresentados em pátios, quadras, praças e espaços abertos, bem como trabalhos que foram apresentados no grande teatro do Sesc Palladium. Ao longo desses anos, tenho reconhecido que o que se dança e o que não se dança no palco, parte de perspectivas hierarquizadas de dança, tanto essas definições vindas de um plano pedagógico, quanto de outras vias de operações e construção de cena.

E por mais que possamos aqui construir um pensamento de pedagogicamente e filosoficamente se construir uma formação que não trabalhe com lógicas hierarquizadas entre palco e rua, existe um movimento que é dado anterior à essa formação, onde nos conectará a ideia de palácio abordada no capítulo anterior. Isto é, sendo uma formação em dança destinada preferencialmente a um público em vulnerabilidade socioeconômica, na grande maioria das vezes estamos lidando com estudantes e familiares que acessam muito pouco ou quase nada os teatros e palcos da cidade. Afinal, historicamente eles não foram construídos para a presença destes dentro deles, nem como plateia nem no palco. E se a família do estudante que entra e permanece no curso já tem uma grande dificuldade em reconhecer que o filho está em uma formação de dança, mas que não fará aula de balé no primeiro ano, onde é preciso convencer os familiares e as próprias crianças de que as corporeidades afro-brasileiras também correspondem a uma formação técnica e artística em dança, não levá-los para o palco

torna ainda mais difícil o trabalho. Bem como, faz com que estas crianças que no primeiro ano de formação, entre nove e doze anos, que fizeram danças urbanas, danças afro-populares brasileiras e percepção corporal não acessem através destas um espaço tido como espaço de poder da nossa sociedade.

Em contrapartida, levar essas danças para o palco, faz com que o processo de construção lide com entraves estruturais, físicos e não físicos, do que é levar essas corporeidades para ele. Colocados tanto do palco para com estas, quanto do inverso.

Considerando tudo isso, as análises deste capítulo, não tratarão de um único espetáculo em si. Elas abordarão trechos cênicos que foram apresentados dentro de trabalhos maiores e que se relacionam com processos formativos dentro da sala de aula, a partir da presença das corporeidades afro-brasileiras. Logo a análise se dará através dos dispositivos criação e enfrentamento que perpassam mais de um trabalho cênico. Sendo que alguns lidam com aspectos da criação em palco e outros ou fora do palco.

4.2 O chão da sala como território de invenção (2017–hoje): Os cestos, balaies e alguidares de antes, aqui são as bacias.

Dentro da ementa presente no plano pedagógico do NFD, para as Danças Populares Brasileiras, existe o direcionamento de se trabalhar danças brasileiras dentro de três ciclos festivos: carnavalesco, junino e natalino. Sendo da escolha do professor quais danças trabalhar. Assim desde 2017 iniciei a partir do samba, mas não considerei iniciar pelo samba das escolas de samba não, considerei chegar até ele partindo do lugar que faz sentido e atravessava os meus lugares de propriedade, que seria pelo samba de roda, em que me conectam com as minhas referências. Assim, desde o início acabei me deslocando um pouco da referência da ementa dos ciclos festivos, mas elas foram e ainda balizam algumas referências e construções.

Uma pergunta que me acompanhou por muito tempo no fazer docente e criativo cênico no NFD foi pensar em “qual dança popular eu trabalharia”. Pergunta essa que norteou parte da escrita do meu TCC. Considerando as experiências que já havia vivenciado enquanto discente, enquanto artista que esteve junto a grupos parafolclóricos, enquanto filha de santo da CCPJO, e principalmente enquanto pertencente a uma família negra festeira. E foi atrás dessa resposta, que se deu de forma prática em sala de aula e nas apresentações, que entendi que venho tentando trabalhar dentro de uma perspectiva de racialização do que estava sendo

colocado enquanto dança popular. Entendido essa afro-referência, hoje essa disciplina é nomeada, dentro do NFD, enquanto Danças Afro-populares Brasileiras.

Assim, antes de chegar no samba de roda com sua base rítmica, cantos, passos e movimentos, considere que era importante falar das ganhadeiras, e das lavadeiras. Mulheres que também construíram boa parte de cantos e dos contextos que permeiam parte das rodas de samba, com referência as rodas do recôncavo baiano, como as que acompanho em BH. Para isso parto de um lugar meu, da referência das lavadeiras, das cantigas e histórias que aprendi com minhas avós. Mulheres e famílias vindas do Norte de Minas, vindas dos vales mineiros, Vale do Mucuri e do Vale do Jequitinhonha. E da mesma forma com que eu tenho histórias minhas para contar, ao longo do processo os estudantes também vem contando várias das histórias dos seus.

Assim o trabalho de criação começa do exercício deles chegarem em casa e perguntarem aos seus mais velhos como se lavava roupa antigamente. Se cantava alguma cantiga enquanto lavava a roupa. Esse é um exercício que acontece todos os anos, com as turmas do primeiro ano, em alguns anos ele vai pro trabalho cênico do final de ano, em outros não.

Depois da pandemia, como o maior vínculo das crianças com as redes sociais e os celulares, esse passou a ser um exercício onde abriu-se a possibilidade das partilhas em sala de aula serem feitas com os áudios ou vídeos das próprias pessoas que responderam, na maioria das vezes as avós das estudantes. E de como mesmo as estudantes que não moram próximo de seus mais velhos conseguem se comunicar através de áudios de whatsapp. Esses registros têm permitido construções pedagógicas em sala de aula e cênicas carregadas de afetos, memória e identidades, na maioria das vezes vindas das famílias negras dos estudantes.

Essas memórias, vozes e aprendizados retroalimentam o processo de construção corporal do samba de roda. Em que a partir do objeto bacia - elemento comum, característico, e às vezes estereotipado do trabalho das lavadeiras - buscamos uma relação com o nosso próprio corpo, o quadril, ou como dizem alguns mais velhos “a bacia”. E estudamos através da estrutura óssea do nosso corpo, e dos órgãos que a compõem, como a bexiga, o útero... Tornando a estrutura constituinte dessa parte do nosso corpo o elo de associação com o próprio objeto. Brincando com as possibilidades de movimento do objeto bacia, encontramos possibilidades de movimentos do quadril que auxiliam o estudo do samba de pé no chão, entendendo as possibilidades de rotação e liberação do objeto e do quadril.

E todo esse estudo é feito a partir do diálogo que se encontra dentro da percussão do samba e das cantigas aprendidas, mas uma percussão que não é feita ao vivo, mas que é feita pelo ouvir a música ou cantar junto com ela e não necessariamente só pela lógica de oitavas. Junto ao estudo de movimentos como o miudinho, deslocamentos pelo espaço que explorem as movimentações circulares do quadril, a umbigada e o funcionamento de uma roda de samba, entendendo quando se entra, quando se sai e como se cumprimenta quem está na roda, como acontece o diálogo do dentro e o fora da roda. Todos estes são desdobramentos que fazem parte da construção em sala de aula, mas que também podem ser levados para as apresentações.

4.2.1 A Folia do Boi Primavera (2017)

Mesmo acontecendo todos os anos esse estudo dentro de sala de aula, não é todos os anos que ele vai para o trabalho cênico do final de ano. Em 2017, foi um dos anos que esse trabalho foi para a construção cênica, a primeira apresentação do NFD, *A Folia do Boi Primavera*, ainda em formato de roda e em espaços alternativos, como UFMG, Expominas e unidades do Sesc.

A mesma bacia que participou de todo esse processo dentro de sala de aula, foi a bacia que demarcou a roda de apresentação, considerando que o que estava dentro da roda era cena e o que estava fora era público, bem como foi possibilidade de improvisação junto às bacias (bacia objeto e bacia quadril) ao som das variações rítmicas que o *Batuque Nas Águas* (2011)⁴⁰ de Naná Vasconcelos as provocavam. E falo, que em 2017 quando comecei a trabalhar esse exercício, a bacia que levei para sala de aula, foi uma bacia de alumínio, pequena, que minha avó paterna deu para minha mãe. Para a construção cênica comprou-se 18 bacias de plástico coloridas, o que permitiu que em cena elas delimitassem o espaço descrito, como cada estudante tivesse sua própria bacia. Essas 18 bacias que foram compradas para a apresentação de 2017, permanecem até hoje como recurso didático de sala de aula, quanto de elemento cênico de outros trabalhos que vieram nos anos seguintes a 2017.

Abro aqui um parêntese sobre esse trabalho que não se relaciona com as criações feitas a partir da referência das lavadeiras ou com o samba de roda, mas que diz de uma construção cênica desse mesmo ano e que permitirá construir outros pontos de análise.

⁴⁰ Essa é uma música toda instrumental, mas coloco seu link aqui para que a pausa sugerida na introdução. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aGo6SEPXRB8&list=RDaGo6SEPXRB8&start_radio=1 Acessada em 06 de ago. 2025

(Por ser um trabalho de criação e composição coletiva, tinham cenas vindas dos trabalhos de todos os professores, nesse, ao final, com diálogo junto ao professor de percepção musical da época, o trabalho se encerrava com todas as crianças saindo em cortejo cantando *Calix Bento*⁴¹, uma cantiga que considera-se pertencer às Folias de Reis, muito comum na região do sudeste brasileiro, e que ganhou gravações em vozes negras como a dupla Pena Branca e Xavantinho em 1994, como de Milton Nascimento em 1976.

Calix Bento

Oh! Deus salve o oratório
 Oh! Deus salve o oratório
 Onde Deus fez a morada
 Ô, ai, meu Deus
 Onde Deus fez a morada, eia
 Onde mora o calix bento
 Onde mora o calix bento
 E a hóstia consagrada
 Ô, ai, meu Deus
 E a hóstia consagrada, eia
 De Jessé nasceu a vara
 De Jessé nasceu a vara
 Da vara nasceu a flor
 Ô, ai, meu Deus
 Da vara nasceu a flor, eia
 E da flor nasceu Maria
 E da flor nasceu Maria
 De Maria o Salvador
 Ô, ai, meu Deus.
 De Maria o Salvador, eia

Mesmo sendo uma cantiga em que se diz de domínio público e que foi gravada por vozes distintas, é uma cantiga pertencente a todo o universo que compõe as Folias de Reis.

Quando se ouve Pena Branca e Xavantinho interpretando Calix Bento, percebe-se que tanto as repetições dos versos, quanto a pronúncia de algumas interjeições, como “ai”, “ô” e “eia”, lembram a maneira como é cantada a folia de reis. Nela, normalmente, o capitão-mestre canta os primeiros versos, os quais são repetidos em forma de coro pelos outros foliões que prolongam ao máximo as últimas sílabas, finalizando o verso com o canto agudo de algumas interjeições, como “êêê”, “ai”, “eia” etc. Além disso, a melodia e os instrumentos também permitem associar Calix Bento às canções, geralmente, cantadas nesses encontros festivos. Na canção em análise, por exemplo, é possível identificar o som do pandeiro, do acordeom, bem como da viola e do violão, instrumentos também utilizados na folia de reis. (Paula, 2015, p. 3 e 4)

⁴¹ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=5ryuWc91WPg&list=RD5ryuWc91WPg&start_radio=1 Acessado em 06 de ago. 2025

E as Folias de Reis foram uma das referências de trabalho construído naquele ano, ao que se enquadrava dentro do plano pedagógico pertencente ao ciclo natalino. Quando em trabalho, ao se estudar um pouco do jogo corporal em referência à figura dos palhaços, alguns estudantes, evangélicos, se sentiram incomodados religiosamente com o personagem, mas em nenhum momento teve-se queixa sobre *Calix Bento*. Considerando que mesmo as Folias de Reis sendo uma festividade católica os palhaços são figuras mascaradas, coloridas que seguem a frente da folia, brincando e assustando as pessoas, sendo possível associar às africanidades brasileiras (Kabilaewatala, 2023) e muita das vezes associado ao diabo (Paulino, 2011)

Cenicamente, nesse cortejo cantado pelos estudantes, as corporalidades vinda dos palhaços apareceram quando uma ou duas estudantes se deslocavam do grupo e iam a frente deste, entre brincadeiras e movimentações próximas as quais foram experimentadas a partir de referências de corporalidades vindas dos palhaços.

Esse parênteses aberto, permitirá um diálogo com outras cenas que serão analisadas um pouco mais à frente. Reforço o destaque em que mesmo tendo referências religiosas na cantiga, durante o processo de criação a figura do palhaço trouxe mais incômodos religiosos, do que a cantiga.)

4.2.2 5incronicidades (2022)

Seguindo as apresentações que levaram para a cena o trabalho construído a partir das lavadeiras, das bacias e das cantigas. Em 2022, junto ao Espetáculo *5incronicidades*, que foi com todas as turmas do NFD e apresentado no GT do Palácio das Artes, agora não mais em roda. *5incronicidades* (2022), foi um trabalho que em comemoração aos cinco anos do NFD, buscou inspiração em referências diversas a partir do 5, como os 5 sentidos, 5 elementos da natureza, entre outros. E esse trabalho possibilitou trazermos o elemento água para o palco através do canto em áudio da avó de uma das estudantes, a referência do próprio rio, e de modo específico o Rio Jequitinhonha, que permeia as histórias dessas lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, que já apreciam nas aulas desde 2017.

Cenicamente construiu-se um rio composto pelos corpos das próprias estudantes em palco, tendo uma relação de rio dentro do seu próprio corpo onde a cabeça seria as nascentes, suas colunas o leito do rio e seus quadris/bacias as lagoas, os braços e pernas seriam os outros rios que nascem desse rio central. Um grupo, de 7 sete estudantes, carregando de variadas formas as bacias e explorando a movimentação do próprio quadril, seguiu em cortejo pelo

“leito desse rio”, até o final das fileiras da platéia cantando *Jequitinhonha*⁴² (1982) de Paulinho Pedra Azul, um importante canto do Vale.

Jequitinhonha

Jequitinhonha
Braço do mar
Leva esse canto prá navegar
traz do garimpo
pedra que brilha mais que a luz do luar
Jequitinhonha
jequitibarro
mete essa unha, tira da terra
vida talhada com as mãos
Já te quis, já te quis, já te quis tanto
já te fiz, já te fiz, já te fiz sonho
te cantei, te cantei, te cantei pranto
como a água da chuva que inunda esse chão.
(Paulinho Pedra Azul, 1982)

E nesse momento foi uma construção em que o atravessamento das minhas memórias familiares de infância se fizeram presentes junto às vozes em áudio das avós que responderam às perguntas de suas netas no exercício do início do ano. Essa música é carregada para mim de muito afeto e memória familiar, pois foi junto dela com meu pai tocando violão que ouvi algumas das várias histórias dos vales mineiros, pelos quais a minha família paterna atravessou até chegar na grande BH.

Assim, como na análise do trabalho anterior, aqui também abrirei um novo parênteses que desloca do lugar de criação a partir da referência das lavadeiras.

(Em *5incornicidades* (2022), sendo um trabalho onde estávamos criando a partir de elementos da natureza, e em conjunto com outros professores. A turma, já estava explorando junto ao professor de danças urbanas criações pelo elemento ar dialogando com o vento produzido por ventiladores. Em contrabalanço passei a trabalhar com referência aos ventos naturais, a partir da observação de movimentos que ele provoca, referenciando-o também junto à dança de Iansã, e de quem é essa orixá. Em processo de estudo de movimentação e de composição coreográfica começamos a criar junto a música *Embalá Água* (2010)⁴³ da Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene, boa parte dela é instrumental, mas existe uma estrofe que se repete várias vezes:

⁴² Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=HB26LcANQZl&list=RDHB26LcANQZl&start_radio=1 Acessado em 06 de ago. 2025

⁴³ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=lwEJj40VLKo&list=RDlwEJj40VLKo&start_radio=1 Acessado em: 06 de ago. 2025

Embala Água

Embala água na ladeira sem poder subir
 Ó minha Santa Bárbara, vem me acudir
 Orixá xá de relampuê
 Orixá xá de relampuá
 Embala água na ladeira sem poder subir
 Ó minha Santa Bárbara, vem me acudir
 Orixá xá de relampuê
 Orixá xá de relampuá
 (Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene, 2010)

E na construção coreográfica que estava sendo feita, quando começava a parte cantada os alunos se empolgavam e cantavam quase que aos gritos. Tudo isso era depois de já termos procurado entender quem era Iansã através do livro *Omo Obá - Histórias de Princesas* (2009) de Kiusam de Oliveira, depois de já termos visto imagens de Iansã e termos estudado seus movimentos não só enquanto vento, mas enquanto búfalo e borboleta também. Pensando nas possibilidades e qualidades desse vento produzido no corpo e pelo corpo.

Porém essa construção coreográfica não pode ser finalizada e nem levada para o espetáculo. Onde um pai ao buscar a filha mais cedo, encontrou com ela toda empolgada cantando e mostrando para o pai qual era a música que sua turma estava trabalhando para o espetáculo de final de ano, e ele questionou a filha em frente a coordenação se era realmente aquela música que a filha estava dançando.

Com receio das possíveis maiores retaliações foi-se orientado que a coreografia não fosse para a apresentação de final de ano no palco. Dentre algumas frases que ouvi durante esse episódio acho importante trazer algumas: “Mas se não falasse esse nome, né?”; “Temos que tomar cuidado com o que vai para aquele palco”; “Em sala de aula o trabalho continua o mesmo, não precisa se mudar as propostas”.

E aqui, mais uma vez, destaco aspectos de criação e enfrentamento que estão diretamente ligados ao racismo religioso junto às religiões de matrizes africanas. Contraponho, como que em Calix Bento, mesmo tendo também vinculações religiosas, o enfrentamento não se deu pela cantiga ou pelo que era falado nela, o que gerou incômodo é o que nela tem de mais próximo às referências africanas, os palhaços.)

4.2.3 Avistado (2024)

Fechado o parênteses sobre *5cronicidade* (2022), ano passado, 2024 a partir do espetáculo *Avistado*, as referências afro-brasileiras, como populares, estiveram um pouco mais

transversalizadas dentro das várias linguagens técnicas trabalhadas dentro da formação. Isso porque o tema norteador do espetáculo era as várias mineiridades do estado mineiro.

No ano de 2024, o exercício de perguntar aos mais velhos como se lavava roupa antigamente, foi o ano em que as estudantes mais trouxeram registros em áudios das respostas de suas avós, tias e mães. Parar para ouvir o áudio da voz da avó de uma colega em sala, estimulava a outra também trazer a voz de algum familiar seu. Isso muito em função do diálogo construído por uma aluna, junto à sua avó, que não mora em BH, via whatsapp.

Para descrever como aconteceu esse exercício, usarei codinomes para cada pessoa envolvida no exercício.

O diálogo como um todo trazia camadas dessa relação entre gerações. Por exemplo, Belinha, no primeiro áudio, pede à benção para sua avó e pergunta se está tudo bem, antes de perguntar como se lavava as roupas antigamente. Vó Celina, explicava parte por parte, construindo todo o território que compunha essa sua memória, desde a bica que era longe, o sabão de barra... porém, em meio a essa memória ela se perde com qual das netas ela está conversando, e para a descrição dessa memória para perguntar com qual “das meninas” ela está falando. Belinha fala: “Com a Bela, vó! Filha da Natália”. Vó Celina responde: Aaaaaahhhh Belaaa! O diálogo termina com vó Celina abençoando Belinha, e dizendo que a amava muito mesmo estando longe.

Chamo a vó de Bela enquanto vó Celina aqui, pois ao final do diálogo, todas nós, que estávamos em sala, nos sentimos netas e também abençoadas por Dona Celina. Na hora, de modo instantâneo resolvi agradecer vó Celina em áudio pela partilha feita por ela. E todas as estudantes gritaram ao fundo “Vó Celina! Vó Celina! Vó Celina! Vem assistir a gente no final do ano aqui em BH”. Vó Celina agradeceu e disse que aquela mensagem deixava ela emocionada e muito “sartisfeita” e mais uma vez nos abençoou novamente.

Depois dessa aula, todas as alunas trouxeram algum áudio de suas mais velhas, Carla, trouxe duas cantigas de sua tia-avó, uma delas foi:

Eu pisei o meu pé na barca
 Ô, lavadeira
 A barca escorregou
 Ô, lavadeira
 Se eu não for na barca nova
 Ô, lavadeira
 Na velha também não vou
 Ô, lavadeira

Lavadeiras me ajuda
 Ô, lavadeira
 Eu sozinha lavo bem

Ô, lavadeira
 Com vocês lavo melhor
 Ô, lavadeira

Eu pisei o meu pé na barca
 Ô, lavadeira
 A barca escorregou
 Ô, lavadeira
 Se eu não for na barca nova
 Ô, lavadeira
 Na velha também não vou
 Ô, lavadeira

Se eu pudesse escrever n'água
 Ô, lavadeira
 Como escrevo no papel
 Ô, lavadeira
 Escrevia São Francisco
 Ô, lavadeira
 Na pedra do meu anel

Eu pisei o meu pé na barca
 Ô, lavadeira
 A barca escorregou
 Ô, lavadeira
 Se eu não for na barca nova
 Ô, lavadeira
 Na velha também não vou
 Ô, lavadeira

E tanto esse diálogo, quanto essa cantiga foram compor a trilha de *Avistado*. Vó Celina nem a tia-avó de Carla puderam estar com a gente no dia, mas Dona Amélia, vó de Gabriela pode estar. Assim, em palco, ao som desse diálogo e dessa cantiga, Dona Amélia, a avó de Gabriela, estendeu a roupa em um varal no palco. Foi a primeira vez em que alguém das famílias das estudantes subiu ao palco junto com as estudantes.

Fig. 13 Avó da estudante que participou do espetáculo Avistado

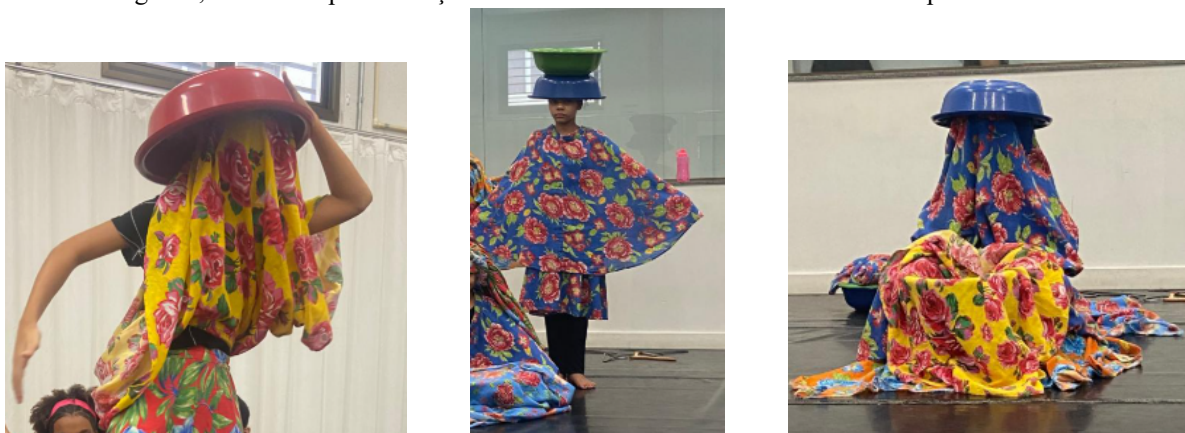


Fonte: Divulgação do espetáculo no Instagram do Sesc Palladium

Ainda sobre essa cena, mas relacionando com as construções feitas a partir do estudo junto à bacia, em sala de aula, também experimentamos as variações desses movimentos e das corporeidades junto a saias coloridas, também mais um elemento que é facilmente estereotipado dentro desse universo. Porém neste ano ele se transformou em outros elementos para além de saia. Ao final de uma das aulas, três alunos, que brincavam de frente ao espelho de colocar a saia em outras partes do corpo que não à cintura e a bacia na cabeça, começaram a construir entre eles um pequeno processo de mascaramento

E a partir desse brincar entre os três, ampliamos essa exploração para toda a turma e construímos processos de mascaramentos diversos junto às saias estampadas e as bacias, cena essa que se dava em sequência ao estender de roupa de Dona Cida, como se a partir dos áudios, dos movimentos e das intimidades estabelecidas com aqueles objetos, mais do que reproduzir os movimentos de se lavar roupas dentro de bacias, àquelas crianças conseguiram ali construir novos seres e os seus próprios sentidos para aqueles objetos. Em que, encantados por verem o equilíbrio de bacias sob as cabeças, abriram espaço para os seus imaginários e suas cabeças se tornarem outras cabeças, seus corpos se tornarem outros corpos.

Figs. 14,15 e 16- Experimentações com saias e bacias feitas em sala de aula pelos estudantes



Fonte:Arquivo pessoal da pesquisadora

Imagens essas que enxergo enquanto “corpos-telas”, com espaço para ressignificação, bem como de reterritorialização, pois a intimidade que faz esses estudantes terem com esses objetos e roupas, mesmo ouvindo toda a história de suas avós sobre como se lavavam roupas antigamente, hoje essas crianças não vivenciam esse trabalho, e levar para cena o lavar a roupa não seria nada mais do que reproduzir de forma distanciada, mas o brincar e o transformar esses elementos não é uma reprodução, é tornar essas histórias e esses objetos a forma deles contarem essas histórias.

Assim como nos outros espetáculos foi aberto uma parênteses para contar sobre outros aspectos cênicos dos trabalhos que dizem sobre os modos com que as corporeidades afro-brasileiras estiveram ou não estiveram em cena, neste espetáculo também abrirei um novo parênteses, mas que virá em um lugar diferente dos anteriores.

Trabalhar com o tema das mineiridades permitiu com que as corporeidades afro-brasileiras atravessassem praticamente todas as cenas do espetáculo. Como por exemplo, a turma do terceiro ano, que trabalha tecnicamente com a dança contemporânea e a improvisação foram se referenciar nas mulheres fiandeiras do Vale do Jequitinhonha, dançando sob uma música de uma cantora angolana, e que por mais que levem corporalmente para lugares estéticos outros, as estudantes sabiam que estavam ali falando dessas mulheres. Uma aluna chegou nos contando muito empolgada que quando o tema da redação na escola falou sobre a presença negra dentro da identidade brasileira ela escreveu sobre as fiandeiras e suas histórias. As danças urbanas, o balé clássico e a dança contemporânea trouxeram o funk. As danças urbanas, trouxeram os mineradores, e diversos elementos constituintes do movimento e da dança negra de Belo Horizonte, como os bailes soul da cidade e da praça sete, as batalhas de rap do viaduto de Santa Tereza e o futebol.

As danças urbanas, junto a forma com que é trabalhada e pelo profissional que a assume, Leandro Belilo, tem sido uma forte aliada para a presença das corporeidades afro-brasileiras, mesmo partindo tecnicamente de lugares norte-americanos. O lugar de intersecção afrodiaspórico se dá em diversos pontos. Corporalmente, musicalmente, bem como nos lugares de criação e enfrentamento. Déborah, a aluna entrevistada no segundo capítulo, aluna do CEFART e que já foi aluna do NFD, quando perguntada sobre a presença dessas corporeidades afro-brasileira nas coreografias em que participou, ela falou que com certeza ela percebeu essa presença na coreografia de “Amarelo” (2019), dançado em 2022, construída dentro das danças urbanas. Uma coreografia que todos os alunos negros que estavam ali se sentiam atravessados tanto pela letra, e se auto-identificando pela própria luta que o artista Emicida, Majur e Pablo Vittar trouxeram. Foi uma coreografia que além da forte presença de estudantes negros, também teve o protagonismo de forma muito explícita deles, terminando com duas alunas negras retintas de punhos cerrados ao alto.

Amarelo

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado: Deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado, eu morri, mas este ano eu não morro
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado, eu morri, mas este ano eu não morro
 Ano passado, eu morri, mas este ano eu não morro
 Ano passado, eu morri, mas este ano eu não morro
 Ano passado, eu morri, mas este ano eu não morro
 Eu sonho mais alto que drones
 Combustível do meu tipo? A fome
 Pra arregaçar como um ciclone (Entendeu?)
 Pra que amanhã não seja só um ontem com um novo nome
 O abutre ronda, ansioso pela queda (Sem sorte)
 Findo mágoa, mano, sou mais que essa merda (Bem mais)
 Corpo, mente, alma, um tipo Ayurveda
 Estilo água, eu corro no meio das pedra
 Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo
 Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo
 Sem melodrama, busco grana, isso é hosana em curso
 Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso
 É um mundo cão pra nóiz, perder não é opção, certo?
 De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
 Num deixa quieto, não tem como deixar quieto
 A meta é deixar sem chão, quem riu de nós sem teto (Vai)
 Disposição e Atividade
 Sujeito de Sorte
 Tenho sangrado demais (Aham)
 Tenho chorado pra cachorro (Eu preciso cuidar de mim)
 Ano passado eu morri (Ei)
 Mas esse ano eu não morro (Esse ano eu não morro)

Tenho sangrado demais (Demais)
 Tenho chorado pra cachorro (Aham)
 Ano passado eu morri
 Mas esse ano eu não morro (Belchior tinha razão)
 Ano passado, eu morri, mas este ano eu não morro (Ei, yeah)
 Figurinha premiada, brilho no escuro
 Desde a quebrada avulso
 De gorro, alto do morro e os camarada tudo
 De peça no forro e os piores impulsos
 Só eu e Deus sabe o que é num ter nada, ser expulso
 Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso
 Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste
 "Hoje Cedo" não era um hit, era um pedido de socorro
 Mano, rancor é igual um tumor, envenena a raiz
 Onde a plateia só deseja ser feliz (Ser feliz)
 Com uma presença aérea
 Onde a última tendência é depressão com aparência de férias
 Vovó diz: "Odiar o diabo é mó boi" (Mó boi)
 Difícil é viver no inferno, e vem à tona
 Que o memo império canalha que não te leva a sério
 Interfere pra te levar à lona (Revide)
 Tenho sangrado demais (Aham)
 Tenho chorado pra cachorro (Aham, yeah, yeah)
 Ano passado, eu morri, mas esse ano eu não morro (Ah, ah, ah)
 Tenho sangrado demais (Demais)
 Tenho chorado pra cachorro (Tão precisando de mim)
 Ano passado, eu morri, mas esse ano eu não morro
 Ano passado, eu morri, mas esse ano eu não morro
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Elas são coadjuvantes
 Não, melhor, figurantes que nem devia tá aqui
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
 Alvos passeando por aí
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
 É roubar o pouco de bom que eu vivi
 Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
 É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir
 Tenho sangrado demais (Falei)
 Tenho chorado pra cachorro (É o meu sol que invade a cela)
 Ano passado, eu morri (Ei)
 Mas esse ano eu não morro
 (Emicida, Felipe Vassão e DJ Duhé, 2019)

E aqui, decido terminar a escrita deste capítulo. Ainda teria mais elementos, experiências e criações para serem analisadas, alguns já estão até mesmo escrito em outro documento, porém a escrita deles se faz muito mais motivadas pelas dores que carrego junto a eles do que necessariamente pelos lugares de criação e da importante presença cênica das corporeidades afro-brasileiras. E quando ouço “Amarelo” enquanto escrevo, bem como

lembro do que o próprio documentário “Amarelo” trás, sendo gravado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, repleto de corpos negros em palteia e em palco. Reconheço que é sobre isso e é assim que desejo terminar essa escrita.

Obrigada Débora, por me lembrar de “Amarelo” enquanto corporeidades afro-brasileiras em palco. Obrigada às danças urbanas por se fazerem também enquanto corporeidades afro-brasileiras em cena.

Por fim, hoje, dentro do NFD existem dois grandes eventos que têm como foco principal a presença dessas corporeidades tanto nas nossas salas de aulas, quanto no palco. Uma é o Cenário de Rua, em que um dia de evento inteiro, nossas salas de aulas se transformam em palco de batalhas de hip-hop e o Ciclo de Diálogo com as Danças Afro-Populares Brasileiras, onde convidados artistas negros da cena de BH e do país para estarem no Palco do Sesc Palladium com a gente, com uma plateia de escolas públicas vindas ao teatro com ônibus financiados pelo Sesc Cenário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente essa pesquisa teve a pretensão de construir lupas para os aspectos de falhas, faltas e até mesmo de dores relacionadas aos aspectos cênicos de formações em dança com as questões étnico raciais. Porém, o fazer da pesquisa favoreceu a construção de um olhar para além do que dói e de reconhecimento da importância de se destacar o que também tem se construído positivamente entre essas amarras do racismo, ainda que presente, nos processos formativos e cênicos em dança de Belo Horizonte.

Não digo que esse tenha sido um exercício de pesquisa fácil, quando por estar em contato constante e fazer parte de dentro do que tem sido analisado, distanciar de incômodos e dores, se fez como um desafio dentro do processo, mas dentro dele mesmo, mas não só, foi possível encontrar e apreender outras formas e outros caminhos para lidar com elas. Um deles é a perspicácia ancestral em que diante das faltas e falhas a gente as preenche, e na maioria das vezes as preenche com o próprio corpo. Como diz Muniz Sodré (1998) em *o Samba o Dono do Corpo*:

De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a sincopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal —palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta — no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

O corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravidão procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro. (SODRÉ, 1998, pág. 11)

Não que elas não estejam ou não se façam presentes aqui. Pois os apontamentos são feitos e colocados, mas o olhar analítico quanto as evidências dizem muito mais dos lugares de fortalecimento identitário negro construídos por essas cenas, bem como o meu próprio fortalecimento.

Também se tinha a expectativa de que ao olhar para os modos com que outros lugares estão construindo as presenças ciências das corporeidades afro-brasileiras, dentro dos espaços de formação em dança eu encontrasse “estratégias de criação e enfrentamento” mais bem direcionadas ou mais bem desenhadas, quase que em busca de um manual para que os enfrentamentos não gerassem mais dores ou mais violências. E por mais que até tenhamos “manuais antirracistas” (Ribeiro, 2019), eles se tornam pequenos diante das engrenagens operantes do racismo de nossa sociedade. E talvez um dos primeiros passos desse manual ao qual eu estava querendo encontrar, seja realmente reconhecer que ele existe e opera na dança,

nas formações de dança sejam elas em qual instância for e operam nas criações ciências também. Apenas se abster de não ser racista em cena ou dentro do processo formativo de criação, não é construir uma formação em dança antirracista, aqui trazendo Angela Davis (2016).

Porém ao fazer o movimento do retorno e re-olhar para as trajetórias em palco destas importantes mulheres negras, reconheço o quanto de falta e falhas elas já preencheram, para que eu reconhecesse outras ou até mesmo as mesmas. Porém, ao escrever, e estudar sobre elas, me faz ter a certeza de que me sinto ainda mais fortalecida e fundamentada para enfrentar os entraves raciais dentro dos processos de criação e formação junto às corporalidades afro-brasileiras. E por mais que essa escrita se faça como mais uma tentativa e possibilidade de preenchimento dessas faltas e falhas, e não que não seja. Mas como na síncopa que existe no samba, entendida com Sodré, a palma que meu corpo bate, o balanço que minha bacia faz, já é preenchimento de muitas faltas e falhas. E que me faz pensar que a maioria delas vão se dá pelo corpo e a relação dele com a música e o ritmo, até mesmo porque grande parte das violências se direcionam para a potência desse diálogo. Afinal, é nesse diálogo de corpo em ritmo “capturo o tempo”, transformo-o a ponto de me relacionar e conectar com um tempo passado e até mesmo futuro que eu não dimensiono, ou controlo, mas ele é capturado, e meu corpo sabe e sente isso.

Que essa escrita possa servir de preenchimento de uma possível falha de memória sobre as presenças, tentativas e construções cênicas feitas por todos os corpos envolvidos, mas principalmente os negros, sobre as formações antirracistas, destes dois espaços de BH, CEFART e Núcleo de Formação em Dança do Sesc Cenário. Que a gente não deixe de pensar em ações dentro da sala de aula, bem como dentro do palco, pois essas não estão desassociadas.

REFERÊNCIAS

- BALDOW, Juliane Guimarães. **O Museu de Arte da Pampulha e o Palácio de Artes: os equipamentos culturais e a difusão da arte em Belo Horizonte**. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Design, Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.
- BERTOLINO, Júnia. **Performance, ancestralidade e ritualidade: corporeidades negras da Cia. Baobá Minas**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2022.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRASIL. **Lei nº 1.390, de 3 de julho de 1951**. Inclui entre as contravenções penais a prática de atos resultantes de preconceitos de raça ou de cor. Rio de Janeiro, 3 jul. 1951.
- CARNIVAL OF RHYTHM**. Direção: Stanley Martin; Produção: Warner Brothers; roteiro: Stanley Martin; elenco: Katherine Dunham, Archie Savage, Talley Beatty; narrador (não creditado): Knox Manning. Cor: Technicolor; duração: aproximadamente 18 minutos; Estados Unidos, 23 ago. 1941. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BD5U1Yln8GM&list=RDBD5U1Yln8GM&start_radio=1. Acesso em: 9 ago. 2025.
- CHAVES, Elisângela. **Negritude, identidade e dança**. Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer – UFMG, Belo Horizonte, v. 24, n. 4, dez. 2021.
- CITRO, S.; ASCHIERI, P. **Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- DANÇA AFRO MARLENE SILVA** – Pt 1. Canal Cultne, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uUOdYaXpD1M&t=1s>. Acesso em: 9 ago. 2025.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DIAS, Fernanda Cristina Machado. **As danças negras brasileiras e suas estéticas na cena carioca**. Arte da Cena, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 398–417, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/65586>. Acesso em: 9 ago. 2025. DOI: 10.5216/ac.v7i1.65586.
- ESPECIAL MERCEDES BAPTISTA. Apresentação: Lilian Santiago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xx8TrK-wZq8&t=776s>. Acesso em: 9 ago. 2025.
- EVARISTO, Conceição. **Vozes-mulheres**. In: Cadernos Negros, n. 13, São Paulo: Ed. dos Autores, 1990.

FERRAZ, F. M. C. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

GIL, Gilberto. **Palco**. Álbum Luar. Gravadora WEA, 1981.

GINGA BRASIL FEMINO. Direção: Júnia Bertolino. Belo Horizonte: Cefart / Fundação Clóvis Salgado, 2022. Espetáculo de dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PcRxg0nyiJI>. Acesso em: 9 ago. 2025.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

GONÇALVES, Makota Celinha. **O legado de beleza e resistência de Marlene Silva: pioneira da dança afro-brasileira, Marlene faleceu nesta segunda (13), aos 83 anos**. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 15 abr. 2020. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/mais/arte-e-cultura/o-legado-de-beleza-e-resistencia-de-marlene-silva-1.818101>. Acesso em: 9 ago. 2025.

GRIN, M.; MAIO, M. C. **O antirracismo da ordem do pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco**. Topoi. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2013.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. In: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 247-264.

KABILAEWATALA, Renata de Lima Silva. **E essa tal dramaturgia?** In: KANZELUMUKA, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula; PAULA, Murilo de (orgs.). *Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras*. São Paulo: Edição Independente, 2021. p. 38–49.

LIMA, J. G.; BUARQUE, I. M. A. **Danças negras na educação de jovens e adultos: uma perspectiva educacional antirracista**. In: Anais do 5º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 1ª Edição Virtual. Associação Nacional de Pesquisa em Dança – ANDA, 2020. p. 129-142.

MACHADO, Cândido Guimle de Paula (org.). **Ofício das Baianas de Acarajé**. Dossiê 6. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2007. 104 p. Disponível em: https://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_OficioBaianasAcaraje_m.pdf. Acesso em: 9 ago. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, M. L. **Em performances do tempo espiral, poéticas do corpo-tela**. Belo Horizonte: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Afro: uma dança moderna brasileira**. In: NORA, Sigrid; SPANGHERO, Máira (orgs.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

MORAES, Carla Geruse Gontijo Campolim. **Formação do bailarino intérprete do CEFAR(T) na cidade de Belo Horizonte: desafios, conflitos e contradições**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

NASCIMENTO, Andréa dos Santos. **“AFINAL, EU SOU OU NÃO SOU O REI DO CANDOMBLÉ”: aspectos da trajetória artística de Joãozinho da Gomeia (1936-1966)**. 2022. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2022.

OLIVEIRA, Kiusam de. **Omo Obá - Histórias de Princesas**. 2009.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/a1c77c00-dfa0-4ba1-9bfc-bb32f8336924>. Acesso em: 5 jun. 2024.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **As máscaras dos palhaços da Folia de Reis: imagens e ações do mal no catolicismo popular brasileiro**. 2011. Disponível em: https://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2011/12/Rogério-Paulino_As-Mascaras-dos-Palhacos.pdf. Acesso em: 9 ago. 2025.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **Teatro em preto e branco – O processo de montagem da peça “Os Negros” de Jean Genet pelos alunos negros do Teatro Universitário da UFMG**. Revista Lume, 2022.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Com apoio da PBH, livro do Prêmio Zumbi é lançado no Dia da Abolição**. Prefeitura de Belo Horizonte, 9 jun. 2025. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/com-apoio-da-pbh-livro-do-premio-zumbi-e-lancado-no-dia-da-abolicao>. Acesso em: 9 ago. 2025.

REBOUÇAS, Karoline de Oliveira. **Afoxé Filhos de Gandhi: 55 anos de música afro-brasileira no tempo dos tempos**. 2005. Monografia (Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, jan. 2005.

RIBARD, Franck. **África, mãe negra do Brasil ou apontamentos para uma nova consciência multicultural**. In: RIOS, Kênia Sousa; FURTADO FILHO, João Ernani (orgs.). *Em tempo: história, memória, educação*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008. p. 179-192.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 136 p.

SANTANA, Nara M. C.; SANTOS, Ricardo Augusto dos. **Projetos de modernidade: autoritarismo, eugenia e racismo no Brasil do século XX**. Revista de Estudios Sociales, Bogotá, n. 58, p. 28-38, 2016. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/res58.2016.03>. Acesso em: 9 ago. 2025.

SANTOS, Jadiel dos. **Danças afro-brasileiras: estudos em poéticas negras para criação em dança, Dança Afro-brasileira (módulo 1)**. Curso de extensão online, Escola do CEFART, 2021. Disponível em: <https://cefartvirtual.aix.com.br/login/index.php>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS. **Cia Baobá Minas realiza VII edição do Prêmio Zumbi de Cultura 2016**. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 8 nov. 2016. Disponível em: <https://www.secult.mg.gov.br/component/content/article/139-2013/4070-cia-baoba-minas-realiza-vii-edicao-do-premio-zumbi-de-cultura-2016>. Acesso em: 9 ago. 2025.

SILVA, Hugo Martins. **Afrometáforas em dança: espiralidades entre Salvador (Bahia) e Belo Horizonte (Minas Gerais)**. 2024. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

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

SILVA, Luciane Ramos. **Katherine Dunham**. In: 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/katherine-dunham/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

SILVA, Marlene. **Entrevista concedida a Priscila Patta, fundadora da Rede Sola de Dança, em razão do projeto Desvendando o Código**. Ano de 2016. Disponível em: YouTube (canal Rede Sola de Dança), vídeo “ENTREVISTA COM MARLENE SILVA parte 1”. Acesso em: 8 ago. 2025.

SILVA, Marlene. **Entrevista concedida a Priscila Patta (Rede Sola de Dança), em razão do projeto Desvendando o Código**. Ano de 2016. Disponível em: YouTube (canal Rede Sola de Dança), vídeo “ENTREVISTA COM MARLENE SILVA PARTE 2”. Acesso em: 8 ago. 2025.

SILVA, Renata de Lima; LARANJEIRA, Carolina; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. **Poéticas Afro-ameríndias no ensino superior de Dança: corpos insurgentes em performances de (re)existência**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, abr. 2022.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611834>. Acesso em: 3 set. 2024.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira**. Bahia: prosa e poesia. Secretaria de Cultura e Turismo, 2002.

SOUZA, André Luiz de. **Abordagens de ensino-aprendizagem em dança interculturalmente orientadas: educação das relações étnico-raciais em processos educativos no curso técnico em dança do Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologia – CICALT**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/47121>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SHANGO. Coreografia: Katherine Dunham. Intérpretes: Katherine Dunham Dance Company. Filmagem: Ann Barzel. Chicago, Studebaker Theater, 1947. 1 vídeo (aprox. 8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59OLNKB1pmk>. Acesso em: 9 ago. 2025.

VIDO, Maria do Carmo Martins; OLIVEIRA, Madson Luís Gomes de; GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carmen Miranda: o figurino-baiana e a construção de uma identidade visual**. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 18., 2022, Salvador. Anais [...]. Salvador: UFBA, 2022.

VILLEROY, Erika. **Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960 / Mercedes Baptista Folk Ballet: between Brazilianess and Blackness in Rio de Janeiro during the 1950's and 1960's**. Arte & Ensaios, v. 27, n. 41, p. 110, jan./jun. 2021.

WESTIN, Ricardo. **Brasil criou 1ª lei antirracismo após hotel em SP negar hospedagem a dançarina negra americana**. Arquivo S, Brasília, edição 69, 6 jul. 2020. Agência Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/07/06/brasil-criou-1a-lei-antirracismo-apos-hotel-em-sp-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana>. Acesso em: 9 ago. 2025.

XAVIER, Evandro dos Passos. **Companhia de dança Afro Bataka: ações artísticas, socioculturais e políticas**. 2011. 127 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.