

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - RJ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS - EEFD
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DANÇA - PPGDan

DANDARA DA SILVA FERREIRA

Corporeidade de CRIA (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade): A Teoria Fundamentos da Dança, a preparação corporal e o corpo preto.

Rio de Janeiro

2023

DANDARA DA SILVA FERREIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Dança, com a área de concentração em Poéticas e Interfaces da Dança.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Inês Galvão Souza

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

F383c Ferreira, Dandara da Silva
 Corporeidade de CRIA (corpo, resistência,
 inventividade e ancestralidade): A Teoria
 Fundamentos da Dança, a preparação corporal e o corpo
 preto. / Dandara da Silva Ferreira. -- Rio de
 Janeiro, 2023.
 91 f.

 Orientadora: Maria Inês Galvão Souza.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
 Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2023.

 1. Preparação Corporal. 2. Dança. 3. Corpo Preto.
 4. Corporeidade Preta. I. Souza, Maria Inês Galvão,
 orient. II. Título.

Corporeidade de CRIA (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade): a Teoria Fundamentos da Dança, a Preparação Corporal e o Corpo Preto.

Dandara da Silva Ferreira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Dança.

Aprovada em 11 de Dezembro de 2023.

Prof.^a Dr.^a Maria Inês Galvão (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Tatiana Maria Damasceno (Membro Interno)

Prof.^a Dr.^a Ágatha Oliveira (Membro Externo)

Dedicatória

Dedico esse trabalho para todos os meus pares, para corpos pretos como o meu. Para minha comunidade, meu quilombo.

Agradecimentos

Começo agradecendo à Força da Natureza, os orixás, e à minha ancestralidade. Obrigada por me conduzirem até aqui com muito cuidado e amor. Obrigada por estarem ao meu lado, eu Os sinto!

Agradeço também à minha forte família. Minha mãe Marli, meu maior presente. Obrigada por todo seu amor, carinho, cuidado e lealdade. Você me inspira. Eu te honro! Às minhas irmãs Thalita e Nayara, obrigada por todo apoio e suporte. Nós somos o melhor trio. Amo vocês! Obrigada às minhas sobrinhas, Lívia e Manuella, por existirem e serem as minhas maiores motivações. O mundo pra vocês, meus amores. Ao meu pai Paulinho, te amo! Obrigada por todo o seu amor.

Agradeço às Famílias Ferreira e Lima por todo amor, cuidado, carinho e incentivo durante toda a minha vida e, principalmente, durante esse último ano. Me sinto extremamente amada e sortuda!

À minha orientadora, amiga, professora e aliada, Inesita, minha profunda gratidão pelo seu amor, orientação, acolhimento, ensinamentos e pelo seu afeto. Não sei se consigo expressar em palavras o quanto te admiro e me espelho em você. Sem dúvida, você é um dos maiores presentes que a Dança me deu. Meu amor por você é dessa e de todas as outras vidas que já tivemos e as que estão por vir.

Ao meu amor pra vida toda, Marcelo, por acreditar em mim mesmo quando eu mesma não acredito. Obrigada por sempre cuidar de mim e por me ensinar tanto sobre tudo. Obrigada por ter me apresentado coisas, lugares e pessoas que mudaram a minha vida, assim como você. Obrigada por não deixar eu me entregar para a ansiedade e sempre me resgatar com todo o seu amor e com as melhores risadas. Com toda a certeza, as melhores sempre serão com você, daquele nosso jeito que a gente ama. Te amo pra sempre.

Aos meus amigos e irmãos do coração e de pele que me encorajam diariamente com amor, carinho, risadas, conversas profundas, festas, brincadeiras, danças, praias... e que inspiraram essa pesquisa através dos seus corpos, histórias e vivências. Tayara, Wesley, Alan, Marcelo, Fernando, Yasmin, Suzane, Larissa, Thamyris, Ricardo e Mayara.

Aos meus tantos pares, de perto e longe. Aos corpos pretos que são os protagonistas desse trabalho. Obrigada por me inspirarem e me mostrarem o quanto eu sou capaz.

Obrigada à minha terapeuta Mayara Mattos por todo suporte, cuidado e carinho. Obrigada por me ajudar nessa jornada, por me ensinar a ser mais gentil comigo mesma e com os meus processos.

Ao Departamento de Arte Corporal (DAC) e ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan), obrigada por todo aprendizado. Me sinto honrada e feliz por fazer parte e ser formada por esse espaço e pessoas.

Agradeço aos meus colegas de turma por toda parceria e apoio. Em meio a uma pandemia, nós dançamos e sobrevivemos. Eu admiro cada um de vocês.

Obrigada às professoras Tatiana Damasceno e Ágatha Oliveira, não só por terem aceitado o convite para compor às bancas de qualificação e defesa, mas também por contribuírem e serem referência para mim e para essa pesquisa.

Agradeço também à Fundação Carlos Chaga Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela parceria na concessão de bolsa de pesquisa, sem a qual esta pesquisa não poderia ter sido realizada.

Resumo

FERREIRA, Dandara. **Corporeidade de CRIA (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade): a Teoria Fundamentos da Dança, a preparação corporal e o corpo preto.** Dandara da Silva Ferreira – Rio de Janeiro: UFRJ/EEFD, 2023. Universidade Federal do Rio de Janeiro,EEFD, 2023.

Essa pesquisa é produzida no diálogo entre a Dança, a Preparação Corporal para a cena teatral e a cultura preta (brasileira e carioca). O preparo do corpo do ator é o objeto de investigação e, para isso, nos debruçaremos sobre os parâmetros: Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo/Ritmo e as Corporeidades Pretas, conceituadas e identificadas aqui de Corpo Ancestral, Corpo Baile Funk e Corpo Dengo. Os parâmetros são considerados as principais variacionais do corpo na Teoria Fundamentos da Dança (TFD), elaborada pela Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Helenita Sá Earp. O objetivo da pesquisa é criar um material que auxilie o trabalho do preparador corporal para o Teatro, tendo como base epistemológica a TFD e a corporeidade preta. O referido material foi nomeado de: *Corporeidade de CRIA* (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade).

Palavras-chave: Preparação Corporal; Dança; Corpo Preto; Corporeidade Preta;

Abstract

FERREIRA, Dandara. **CRIA Corporeity (body, resistance, inventiveness and ancestry): the Fundamentals of Dance Theory, body preparation and the black body.** Dandara da Silva Ferreira – Rio de Janeiro: UFRJ/EEFD, 2023. Federal University of Rio de Janeiro, EEFD, 2023.

.This research is produced in a dialog between Dance, Body Preparation for the theatrical scene and black culture (Brazilian and from Rio de Janeiro). The preparation of the actor's body is the object of investigation and, to this end, we will focus on the parameters: Movement, Space, Form, Dynamics and Time/Rhythm and the Black Corporealities, conceptualized and identified here as Ancestral Body, Baile Funk Body and Dengo Body. These parameters are considered to be the main variations of the body in the Theory Foundations of Dance (TFD), drawn up by Helenita Sá Earp, Professor Emeritus at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). The aim of the research is to create material that helps the work of the body trainer for theater, using the TFD and black corporeality as an epistemological basis. This material has been named: Corporeidade de CRIA (body, resistance, inventiveness and ancestry).

Keywords: Body Preparation; Dance; Black Body; Black Corporeality;

Lista de Tabelas

Figura 1 Tabela de informações sobre os parâmetros e os agentes de variação da Teoria Fundamentos da Dança (TFD).

Figura 2 Tabela de informações sobre o *Corpo Ancestral*

Figura 3 Tabela de informações sobre o *Corpo Baile Funk*

Figura 4 Tabela de informações sobre o *Corpo Dengo*

Lista de Imagens

Imagem 1 Pintura rupestre “Mulher com chifres correndo”

Imagem 2 Capa do Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado (MNU)

SUMÁRIO

Introdução	05
I. O corpo preto como fonte de criação	
<i>I.1. Espiritual/Ancestral/Cultural</i>	12
<i>I.2. Artístico</i>	25
<i>I.3. Afetivo</i>	32
II. O diálogo entre a Teoria Fundamentos da Dança, a Preparação Corporal e o Corpo Preto	
<i>II.1. A Teoria Fundamentos da Dança</i>	40
<i>II.2. A Preparação Corporal</i>	46
<i>II.3. A Teoria Fundamentos da Dança em ação na Preparação Corporal</i>	51
<i>II.4. Preparação Corporal e o Corpo Preto</i>	54
III. Corporeidade de CRIA (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade)	
<i>III.1. Corporeidade Preta</i>	57
<i>III.2. Corporeidade de CRIA (Corpo Baile Funk, Corpo Dengo e Corpo Ancestral)</i>	66
Considerações Finais	73
Referências Bibliográficas	82

INTRODUÇÃO

Nos anos 60, em algumas cidades brasileiras, deu-se início a uma série de estudos mais aprofundados sobre o corpo e o movimento. Nessa época, no teatro, começava a se destacar o trabalho de Klauss Vianna que juntamente com sua esposa, Angel Vianna, davam atenção ao trabalho corporal para atores, que, segundo Klauss denominava-se Preparação Corporal:

Em algumas pesquisas na área da dança, o movimento passou a ser trabalhado com um maior enfoque na percepção e na consciência, valorizando as sensações, intenções e o conhecimento do funcionamento do corpo, em lugar da forma e dos passos de dança. Klauss Vianna abordava a forma como resultado de uma intenção e dos espaços internos do corpo, trabalhados conscientemente. No teatro, a primazia do texto começava a ceder espaço ao corpo. Naquele momento, começava-se a falar em expressão corporal e, posteriormente, em preparação corporal, termo este que, na sua concepção de trabalho corporal para atores, foi inaugurado pelos Vianna. (MILLER; NEVES, 2013, p. 1)

A Preparação Corporal é um trabalho específico realizado com artistas de uma determinada área de atuação (como o teatro, o circo e a dança) que tem como objetivo aprimorar o fazer artístico corporal. Esse trabalho é, geralmente, desempenhado por um (a) Preparador (a) Corporal, que possui a responsabilidade de desenvolver práticas e construir caminhos metodológicos para a preparação do corpo.

Segundo Daniel Leuback (2016), há uma variedade quanto às possibilidades de Preparação Corporal, ou seja, não há uma metodologia ou um conteúdo específico para a realização da preparação. Essa característica fornece, tanto para o preparador, como para preparação, uma diversidade de opções acerca do trabalho que pode ser desenvolvido nas criações artísticas.

Helenita Sá Earp (1919-2014) professora universitária, pesquisadora, e diretora artística, criou, há mais de sessenta anos, uma teoria onde educação, técnica e criações em dança caminham juntas a partir dos estudos dos parâmetros: movimento, espaço, forma, tempo e dinâmica - as principais variacionais do corpo. Atualmente, o resultado de sua pesquisa é intitulado Teoria Fundamentos da Dança (TFD). Os três cursos de dança (Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança e Licenciatura em Dança) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) têm a TFD como um de seus eixos epistemológicos. Para a concepção de sua teoria, Earp (2019) buscou

referências de outros estudiosos em dança que também se preocupavam, em seus contextos históricos, romper com padrões corporais vigentes na Dança por longo tempo. O pensamento de Earp foi muito influenciado pelas pesquisas e ideais de Dança de Rudolf Laban (1879-1958), Martha Graham (1894-1991) e Isadora Duncan (1877-1927).

A TFD apresenta-se como uma base teórica que possibilita ao sujeito explorar os conteúdos da dança de forma geral, criando variações do movimento expressivo, em contextos artísticos, educacionais e até mesmo no campo da saúde. Assim, torna-se uma ferramenta crucial para o trabalho e a pesquisa do corpo. Maria Alice Motta (2006), em sua dissertação de mestrado, desenvolve um conceito de corpo-mosaico, e, se apropriando da TFD, analisa o corpo em todas as suas formas de existência (cultural, orgânica, emocional, cognitiva e espiritual):

Esta concepção mosaiquiana do corpo corrobora a aceção da TFD de um corpo visto em sua integralidade (aspectos físicos, mentais e emocionais), acrescentando-lhe as características sócio-culturais e de transcendência paradoxal. Esta última extremamente ligada aos desígnios da linguagem artística, uma vez que há na dança a abertura contínua para outros movimentos tanto quanto para os movimentos de outrem é condição inerente ao corpo em dança. (MOTTA, 2006, p. 92).

Ao entender esse “corpo-mosaico” proposto por Motta (2006) como o conjunto dos aspectos físicos, emocionais e mentais, abrimos um diálogo com os princípios da TFD e uma possibilidade de construir metodologias que viabilizem o acesso a esse corpo integral. É a partir dos conceitos da Teoria Fundamentos da Dança e de sua aplicabilidade que se oriunda essa pesquisa, atrelada ao fato de a Preparação Corporal ser inerente ao corpo - uma vez que é nele, e a partir dele, que o processo acontece - e do mesmo ser o protagonista do trabalho para a cena.

Essa pesquisa nasceu das experiências e descobertas pessoais e profissionais da autora, uma mulher preta e periférica, nascida e criada no subúrbio carioca, no “pé” do Complexo do Chapadão¹, que, ao longo do seu processo de racialização, foi entendendo como seu corpo e da comunidade

¹ Conjunto de favelas da Cidade do Rio de Janeiro (RJ), localizado entre os bairros de Costa Barros, Pavuna, Anchieta, Guadalupe e Ricardo de Albuquerque, todos na Zona Norte da cidade.

preta são fontes potentes de criações artísticas e culturais. À medida que seu entendimento sobre si e o mundo foi atravessado por uma perspectiva afroreferenciada, o trabalho com a Preparação Corporal foi tomando novas formas e volumes, sendo preenchido e protagonizado por corpos, culturas e sabedorias pretas. Assim, para dialogar com a TFD e destacar a potencialidade dos conhecimentos produzidos por corpos pretos, trazemos a corporeidade preta como um dos pilares para a construção de um material para Preparação Corporal para a cena teatral, intitulado: *Corporeidade CRIA*.

Essa pesquisa, que traz a TFD como uma das protagonistas no trabalho de Preparação Corporal, torna-se relevante à medida que reafirma a potência da dança como área artística e de produção de conhecimento, integrando ao mesmo tempo outras linguagens, mas entendendo a Dança como um campo vasto que, extrapolando os seus próprios limites, alcança e contribui em outros campos do saber, enriquecendo-os enquanto interage com os mesmos, adaptando-se e transformando-se através dos seus próprios mecanismos.

A questão da presente investigação não seria, portanto, procurar unificar métodos ou buscar fórmulas, mas se debruçar sobre a riqueza de práticas corporais nesse campo da dança e do imenso pensamento que é produzido no contexto dos estúdios e na própria dança quando é feita. [...] Pretende-se, assim, contribuir para que a dança possa reconhecer “sua própria capacidade, sua própria autonomia epistemológica” (SANTOS, 2018, p. 171)

Para a Preparação Corporal e para os profissionais que trabalham nessa área, esse trabalho pode ser mais um conteúdo voltado inteiramente para esse propósito e uma possibilidade para as áreas que estudam o movimento tendo o corpo como produtor de signos para as artes da cena.

No âmbito da academia, com crescente frequência se encontram pesquisas e/ou publicações que trazem em seu título determinada técnica como preparação corporal. [...] E esta lista não exclui procedimentos originais, articulados por pesquisadores com base em suas próprias experimentações, sistematizados enquanto possíveis processos de preparação corporal. (LEUBACK, 2016, p. 23)

Utilizar a TFD como alicerce teórico e prático nesse trabalho, faz dessa pesquisa um material importante no sentido de alcançar outros âmbitos fora da própria dança, transformando-se em mais um disseminador dos estudos e

conteúdos produzidos em âmbito nacional e dentro de uma instituição pública de ensino, pesquisa e extensão tão importante no nosso estado e no nosso país, a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Queremos destacar também a importância de elaborar um conteúdo sistematizado que possa servir de base para a Preparação Corporal de atores e possibilite também a criação de novas metodologias que tenham como foco a preparação do corpo de artistas.

Para além das contribuições no campo da Dança e da Preparação Corporal, esse trabalho dá luz a sabedorias afroreferenciadas, a partir de autores das áreas artísticas, literárias e filosóficas, se propondo a propagar e destacar outras formas de produção de conhecimento, indo na contramão hegemônica branca e patriarcal. Do mesmo modo, nos comprometemos em estabelecer narrativas alternativas para os corpos pretos nessa pesquisa a partir de suas criações inerentes que aqui serão apresentadas e que, ao longo da história, se solidificaram como base artística, cultural, intelectual e econômica do Brasil, contribuindo direta e indiretamente na solidificação e avanço do país e da população brasileira.

Destacamos assim que o objetivo principal dessa pesquisa é criar um material com propostas de trabalho para Preparação Corporal para o Teatro baseando-se na Teoria Fundamentos da Dança e na corporeidade de corpos pretos.

A ideia é criar um conteúdo teórico-prático que possa ser facilmente aplicado pelos preparadores e, fundamentalmente, que seja adaptável, pois, apesar de abranger o campo do Teatro, deverá levar em consideração a singularidade dos corpos e a própria estética da cena. Ou seja, precisa ser um conteúdo aplicável que seja ao mesmo tempo flexível e poroso.

Esse trabalho, em relação à Teoria Fundamentos da Dança, traz como fundamentação teórica a produção de alguns artistas-pesquisadores que investigam a TFD, como: Maria Inês Galvão, Maria Alice Motta, André Meyer, Tatiana Damasceno e Katya Gualter, todos professores do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir de suas pesquisas e atravessados por suas experiências com a TFD, esses professores desenvolvem trabalhos teóricos como artigos, dissertações

e livros, bem como pesquisas práticas no interior de suas aulas, projetos de pesquisas e de seus trabalhos artísticos.

Portanto, entendemos que a concepção dessa pesquisa é mais uma forma em que a TFD pode ser identificada e utilizada, afirmando sua versatilidade se tratando do estudo do corpo e do movimento. Além de ser um conteúdo teórico voltado especificamente para a preparação corporal, que é uma área que tem crescido nos últimos anos e precisa de contribuições quanto a materiais investigativos.

Acerca das corporeidades pretas, nos baseamos teoricamente em artistas, escritores, filósofos e pensadores pretas e pretos que tratam em suas pesquisas temas e questões voltados para a população negra, como: Jota Mombaça, Angela Davis, Conceição Evaristo, Tatiana Damasceno, Abdias do Nascimento, Lau Santos, Frantz Fanon, Katiuscia Nascimento, Katya Gualter e Agatha Oliveira. Temas como quilombismo, espiritualidade, ancestralidade, racismo, arte, cultura afro, corpo e dança são motes de suas investigações.

A pesquisa indica uma metodologia teórico-empírica, dividida em três partes:

- 1) Fundamentação teórica e pesquisas bibliográficas, para a formulação do conceito *Corporeidade de Cria*.
- 2) Pesquisas práticas para a construção de uma metodologia intitulada *Corporeidade de Cria* baseada nas experiências já adquiridas com a Preparação Corporal, em minhas investigações no âmbito dos projetos de pesquisas *Preparação Corporal para cena Teatral* e *Grupo de Pesquisa Investigações Sobre o Corpo Cênico - GPICC* (ambos inseridos nos cursos de graduação em Dança da UFRJ, sendo o primeiro coordenado pelas professoras Maria Inês Galvão e Lígia Tourinho e o segundo pela professora Maria Inês Galvão) e nas minhas próprias vivências enquanto corpo preto da/na comunidade preta.
- 3) A construção propriamente dita da metodologia *Corporeidade de Cria*.

Segundo Geraldi (2019), a pesquisa guiada pela prática (esse é um dos termos utilizados) é uma nova maneira de se produzir a pesquisa artística. Utilizada em outros campos da arte, a nova abordagem metodológica tem na prática aspecto fundamental do trabalho, a partir dos conhecimentos produzidos através do e no corpo.

Mais recentemente, no entanto, uma terceira distinção metodológica, diferente das abordagens quantitativas e qualitativas, foi proposta por artistas-pesquisadores no âmbito acadêmico – músicos, dançarinos, atores, praticantes e professores de arte –, de modo a não somente inserir a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas, sobretudo, guiar a pesquisa através da prática (HASEMAN, 2015).[...]A característica mais marcante dessa espécie de pesquisa é que ela encara a prática não como simples objeto de estudo, mas como o próprio método de pesquisa. De modo geral, enquanto nas modalidades qualitativas de investigação persiste um entendimento mais objetificado do corpo e de suas práticas – com métodos e estratégias bem estabelecidos e a ênfase em resultados escritos –, as investigações guiadas pela prática se caracterizam, ao contrário, por um tipo de conhecimento que provém do corpo e de práticas encarnadas. A preocupação principal dessa abordagem de pesquisa não é apenas teorizar (sobre) o corpo e a prática, mas ampliar o horizonte de conhecimento por meio do corpo e da prática. (GERALDI, 2019, p. 144)

A pesquisa guiada pela prática não negligencia os estudos teóricos, ao contrário, teoria e prática caminham juntas. Porém, o praticar é tão importante quanto o ato de investigar e compreender as fontes bibliográficas que caracterizam o estado da arte. O corpo e as experiências contidas nele, através do seu fazer artístico, ganham um espaço singular nas pesquisas práticas. Os aspectos que irão determinar o caminho da pesquisa (como as intuições, o conhecimento e a propriedade) resultam das situações produzidas e vivenciadas pelo próprio corpo.

Essa pesquisa é permeada por práticas, tanto as que já foram realizadas, através das experiências com a Preparação Corporal, quanto as que estão por vir. Mas sua concepção se dará, também, a partir das preparações já produzidas e das que acontecerão, através da disciplina Estágio Docente (Mestrado) e dos encontros e debates do projeto *Preparação Corporal para Atores*.

A construção dessa pesquisa, desde o primeiro contato com a Preparação, aconteceu por meio das minhas experiências e práticas. Os processos vividos alimentaram minhas investigações acerca da Preparação Corporal. A criação dos conteúdos para o trabalho com os atores, as rotinas da preparação, a interação com todos os integrantes da peça, desde o diretor até o fotógrafo, os desafios com o tempo de trabalho, a complexidade e singularidade dos corpos enquanto preparadora foram de fundamental importância nos processos de pesquisa. Geraldi afirma que:

Os pesquisadores guiados pela prática iniciam a pesquisa a partir da experiência, isto é, eles começam a praticar para observar, perceber, descobrir possíveis conteúdos e procedimentos que daí emergem. O conhecimento sensível corporal (somático) é aqui prioritário, principalmente quando a área da pesquisa são as artes da cena: é no e através do corpo, da investigação iniciada a partir da prática, que as perguntas, problemas e desafios são identificados, desenvolvidos e contestados (LORENZINI, 2013 apud GERALDI, 2019, p. 144)

Um ponto interessante a ser destacado sobre a pesquisa guiada pela prática é que ela não se apoia “apenas” no fazer. Mas ela se origina, se desenvolve e se fundamenta a partir das questões/situações que são levantadas durante a prática. E é a partir desses apontamentos que o pesquisador passa a identificar e trabalhar no que foi experienciado.

A prática como pesquisa sempre permeou minhas investigações. O meu trabalho é amparado pela prática e atravessado pelas minhas experiências. A partir desses elementos que a pesquisa se constrói e se desenvolve. O corpo é o grande protagonista da pesquisa em questão, é nele que a preparação acontece e é a partir das experiências em corpo e na relação com outros corpos que é possível prosseguir investigando e criando. As experiências dialogam com o trabalho teórico, à medida que um se debruça sobre o outro para fundamentarem as questões levantadas, as hipóteses e os resultados. Dessa forma, ter o corpo em evidência através da metodologia é mais um componente para esse material.

CAPÍTULO 1 - O corpo preto como fonte de criação

I.1 – Ancestral/Espiritual/Cultural

Imagine que você passou toda a sua vida morando numa caverna: pouca iluminação, nenhum ou quase nada de som, um espaço que mal te cabe, sentindo os mesmos cheiros, vendo as mesmas coisas todos os dias sem ter a mínima noção se e/ou o que há fora dela. Até que, de repente, uma parte dessa caverna se quebra e você é atingido. Como uma onda desenfreada, livre, perturbadora e imensa. A realidade do mundo existente fora daquele espaço te engole. Você, que não fazia ideia da existência de um mar e muito menos da força e do poder de suas ondas, não possui habilidade alguma para lidar com a “catástrofe” que acabou de lhe acometer. Você não sabe nadar, nunca viu tanta água, o sal queima seus olhos, nariz, boca e todo o interior do seu corpo. Você é jogado de um lado para o outro pela força da água. Não existe mais nenhum controle sobre o seu corpo. Seus braços e pernas se movimentam independente da sua vontade, parece que se soltarão do tronco e do quadril. Sua cabeça faz movimentos que você nunca imaginou serem possíveis, a sensação é que ela gira sem parar enquanto, simultaneamente, vai da direita para a esquerda e de trás pra frente. Você sente as batidas do coração em cada parte do seu corpo. Acelerado. Você não consegue fazer absolutamente nada além de sentir. Tudo se confunde, ali, bem no meio do furacão. E por mais surpreendente e improvável que pareça, enquanto é atingido e quase esmagado pelo mundo, você (dança) sente. Sente a melhor e a pior sensação que já pode experimentar antes. Tudo é tão vivo que você tem a plena certeza que já deveria ter vivido antes. Que não nasceu para viver sob as cavernas; que aquela imensidão é o seu lugar. Sempre foi. E, como feitiço, você enxerga perfeitamente que foi exatamente dali, da onda gigante, do furacão, do mundo lá de fora que você veio. Essa é a sua origem. Então, o encanto acontece. O instinto de sobrevivência e o pertencimento colocam a tua cabeça para fora e aí, finalmente, você respira. Fôlego. Pronto, o suficiente. Suficiente para você conseguir, minimamente, controlar sua cabeça e o seu olhar. Você percebe que não está sozinho. Você vê outros, igual a você, (dançar) nadar para fora da água. Você vê os braços se levantando, batendo na água e puxando o resto do corpo para frente. Você, ao seu jeito,

também o faz. Você se surpreende em como consegue, tão rapidamente, se movimentar igual aos (seus pares) outros. É intrínseco. O ar passa a entrar nos pulmões com regularidade, sob o seu controle, aliviando-os. Você finalmente chega no raso. Jogado em terra como um peso morto. Sem forças. Os olhos pesados, não são capazes de se abrirem. O som das batidas do seu coração (dançam) se entrelaçam com os sons externos. Você não reconhece na hora, mas, mais tarde, entenderá que poderia descrever essa sensação como “música para os meus ouvidos”. Você não sabe por quanto tempo está ali, na mesma posição, sentindo aquela água que há pouco tempo quase te desmembrou, agora te massagear enquanto bate suavemente pelo seu corpo e volta para o grande mar, num ciclo infinito. Até que você, instintivamente, começa a abrir os olhos e se movimentar para dali sair, seus olhos correm (dançam) por você para te assegurar que está tudo no lugar e quando terminam se encontram com o restante do corpo se levantando do chão. Sem precedentes, como a momentos atrás, você é atingido novamente. Entretanto, dessa vez, não é pela água, é um mar de novo, mas um mar de gente. Como numa dança coreografada, todos estão como você; se erguendo; levantando; fortes; corajosos; sobreviventes; pretos. O mar não dança mais azul, sua cor agora brinca em tons escuros. A coisa mais bonita e forte que você já ouviu, viu e sentiu. Pela primeira vez você se sente livre.

Esse texto inicial escrito em metáforas foi a maneira que encontrei de descrever o meu processo de racialização. Ou seja, me enxergar e me entender (e todo o mundo à minha volta) a partir de uma perspectiva afroreferenciada. Não é fácil, mas foi o que salvou e deu sentido para minha vida. Um paradoxo. Quando comecei a compreender que a nossa sociedade (brasileira), apesar de ser majoritariamente composta por pessoas não brancas, possui parâmetros de vida estabelecidos a partir de uma perspectiva eurocêntrica, branca (pessoas) e machista entendi que a minha própria existência enquanto mulher, preta e pobre já é por si só o inverso das normas que regem esse país. O meu corpo (e dos meus pares) já se faz político uma vez que entendo que ele representa a história que o Brasil quer apagar (assim como as senzalas destruídas na tentativa de eliminar as evidências da escravidão) e os alvos a serem exterminados. O meu corpo vivo, resistente, lutador e consciente de sua ancestralidade e de toda a barbárie que os

poderosos deste país cometem na tentativa de exterminar o meu povo, desde o momento em que foram arrancados de suas terras e forçados a virem pra cá, se faz oposição e ameaça. A força que atingiu a minha caverna e me possibilitou sair dela foi a Dança.

Fui criada na igreja evangélica, tendo como base da minha educação os ensinamentos bíblicos, as normas de comportamentos cristãos e conceitos de uma vida totalmente conservadora. Foram quinze anos aprendendo a negar o meu corpo e tudo o que ele representa. A partir de uma lógica dual, aprendi que tudo que é diferente das ideologias cristãs é errado. Para os cristãos, existe uma batalha do bem contra o mal, onde o bem é representado pelas pessoas que seguem a Cristo (Jesus) e seus ensinamentos e o mal por aqueles que vivem de maneira contrária ao que é pregado pelo evangelho. A frase anterior poderia ser a sinopse de um filme de ação, mas essa breve explicação do entendimento cristão acerca da vida e do mundo é a realidade de um movimento que vem crescendo exponencialmente nos últimos cinquenta anos no Brasil e que tem servido de base para discursos de ódio e perseguições à grupos minorizados que não possuem como estilo de vida a religião cristã.

Atualmente a igreja evangélica (protestante) é o reflexo do conservadorismo brasileiro, tendo como premissa o repúdio a práticas consideradas pecaminosas. Nesse sentido, o pecado é atrelado a condutas fora dos padrões raciais brancos, da heteronormatividade, do machismo/falocentrismo, do capitalismo e do fascismo. Desse modo, os representantes do mal, e alvos da batalha cristã, são todas as pessoas que representam oposição a um regime que, desde a colonização do Brasil, extermina e invisibiliza os povos originários, mulheres, pobres e a comunidade LGBTQIAP+. Ou seja, a minha existência enquanto mulher, preta, pobre, periférica e bissexual é o próprio mal a ser combatido, mesmo quando era eu a algoz. É como se eu fosse um peixe querendo viver no deserto. E foi essa a minha sina durante quinze anos (dos seis aos vinte um), a minha cor, minha ancestralidade, minha sexualidade, meus direitos como mulher foram sendo apagados e substituídos por um jeito de viver que me colocava num lugar de insegurança, ignorância e preconceitos. Mas, toda história possui sua grande virada, aquele marco crucial que muda todo o curso da jornada. No meu caso

foi através da Dança.

Como muitos artistas, o meu primeiro contato com a arte foi na igreja. Apesar de todas as questões ideológicas que atravessam e marcam esse espaço, existe um forte trabalho comunitário que ampara os cristãos em todos os sentidos que fazem a vida se movimentar. A igreja se constrói enquanto espaço de acolhimento e lar quando oferece para seus fieis uma base emocional através de sua rede de apoio composta por todo o corpo eclesiástico; também disponibiliza apoio financeiro, uma vez que, através dessa mesma rede, empregos são gerados, bem como outros tipos de ajuda como a oferta de cestas básicas, por exemplo; muitas das vezes a igreja também é ponte entre seus membros e a prestação de serviços clínicos, desde aplicação de flúor à cirurgias mais complexas.

A verdade é que a igreja consegue chegar aonde o estado não chega, inclusive culturalmente e artisticamente. Existe uma forte relação entre arte e religião. A arte é mais uma maneira de se comunicar, toca as pessoas de maneiras diferentes e até em lugares que não seriam possíveis de serem acessadas a não ser por ela. E, se tratando do cristianismo protestante que possui ideais sólidos a serem pregados e propagados, a arte é um instrumento e aliado potente nas mãos da igreja, não só como espaço do acontecimento, mas também na profissionalização das áreas artísticas.

Eu comecei a dançar na igreja ainda na pré-adolescência, semanalmente tinha ensaios, participava do grupo de dança que corria a cidade e o estado do Rio de Janeiro se apresentando em outras igrejas, muitas vezes em congressos de Dança produzidos por elas mesmas. Um dia, durante uma apresentação na igreja em que eu fazia parte, a dona de um estúdio de Dança do meu bairro me viu dançar e me ofereceu uma bolsa de estudos na academia dela. Foi ela que me incentivou a prestar vestibular para Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

No momento em que ingresso na universidade e começo a pesquisar Dança, conhecer e me relacionar com pessoas com realidades e vivências diferentes das minhas e pensar a partir do corpo percebendo sua pluralidade e complexidades, entendo que todas as questões acerca da perspectiva dualista da igreja e da sociedade (bem/mal, céu/inferno, homem/mulher...) como mais um padrão branco e ocidental. A dança me fez enxergar que a demonização e

a opressão aos corpos são mais uma maneira de silenciar e privar as classes minorizadas (pretos, pobres, comunidade LGBTQIAP+, mulheres, indígenas...) de sua liberdade.

Eu venho de uma família onde muitas gerações frequentavam e praticavam o candomblé. Desde muito pequena ouvia histórias referentes ao contato dos meus familiares e antepassados com a religião de matriz africana. Essa é a minha família materna. Minha mãe foi criada e educada, juntamente as suas irmãs e primos, sob um prisma espiritual e religioso baseado no candomblé. Por vezes ouvi suas histórias, como a de que todas as sextas a vó dela vestia todos os netos de branco e os colocava para ajudá-la a limpar o quartinho dos santos; ou que a minha bisavó aconselhava minha mãe, ainda pequena, a ir para o terreiro com roupas brancas, com a justificativa que a mesma adorava se inserir no meio da gira² para cuidar dos abian³ e dos yawo⁴. Até a geração da minha mãe, todos sempre nasceram, viveram e morreram em Salvador, na Bahia. Eu acredito que o curso da minha história - quando minha mãe nem sonhava em ser mãe, no auge dos seus 20 anos – se definiu no momento em que Marli (minha mãe) decide se mudar de sua terra natal para viver no Rio de Janeiro (RJ).

Diferentemente da minha mãe, a minha criação e das minhas irmãs, foi ancorada nos ensinamentos cristãos (protestante), isso porque, após 20 anos depois de sua saída de Salvador, e com três filhas, ela se integrou a religião cristã e se converteu ao evangelho. Eu nunca tinha parado para pensar no quanto estar em uma religião define toda uma trajetória de vida até deixar de seguir uma.

As religiões cristãs, desde sua concepção, sempre estiveram vinculadas à política e, segundo Ranquetat :

(...) o monarca não cumpria apenas atividades e funções políticas, administrativas e militares, mas também era responsável pelo sagrado. O próprio império ou reino possuía uma aura de sacralidade e um

² Cerimônia realizada pelas religiões de matriz africana onde acontecem as cantigas, danças e outras ritualísticas.

³ Nome, em yorùbá, dado para todos os integrantes de uma casa de candomblé que ainda não passaram pelo processo ritualístico de se iniciar em seu santo (orixá).

⁴ Nome, em yorùbá, dado para todos os integrantes de uma casa de candomblé que já passaram pelo processo ritualístico de se iniciar em seu santo (orixá).

sentido de missão. [...]O político e o religioso, representados e unidos simbolicamente no papel da realeza divina, contribuía para a manutenção e a preservação da ordem social e cósmica. Cabe aqui ressaltar que as sociedades tradicionais eram estruturadas pelo religioso, o sagrado permeava todos os aspectos da vida social. O homem dessas sociedades era fundamentalmente um homo religiosus. A distinção entre sagrado e profano, secular e religioso inexistia; cada atividade, por mais comum que pareça hoje aos nossos olhos, como, por exemplo, o ato de alimentar-se, ou mesmo as atividades domésticas e laborais possuíam, nessas sociedades “arcaicas”, um caráter ritual e simbólico. (RANQUETAT, 2021, p. 91)

No Brasil não é diferente. Atualmente existe uma bancada evangélica⁵ que ocupa o Congresso Nacional e o poder legislativo estadual e municipal que exerce forte influência governamental sobre o país. A igreja evangélica (e seus líderes), em sua maior parte, é uma grande apoiadora e aliada da extrema direita e do atual presidente do Brasil (Jair Messias Bolsonaro). Dessa forma, ter sido criada a partir dos ideais cristãos conservadores dotados de preconceitos (racismo, machismo, sexismo, LGBTfobia, entre outros) sendo uma mulher preta, foi bem desastroso. Foram quinze anos experienciando uma vida pautada na negação e condenação dos desejos mais naturais do ser humano, sob um eterno julgamento definido por outros sobre o que é certo e errado, condenando todo e qualquer pensamento e/ou ideias que fossem diferentes do que já estabelecido pela comunidade cristã e sempre costurado pela lei da compensação (ou da ameaça), uma vez que você só tem direito de não ter uma vida após a morte condenada ao inferno se cumprir as exigências cristãs. E tudo isso maquiado pelo bem da humanidade através do amor de um Deus que deu seu único filho para morrer por nós. Por isso devemos seguir seus ensinamentos que estão descritos na Bíblia e que se manifestam também através da vida de homens e mulheres de bem escolhidos por Ele para cuidar do seu povo aqui na Terra.

E foi exatamente assim que a igreja fez todo o seu trabalho de apagamento e de negação do meu corpo e da minha ancestralidade. Através de uma ideologia conceituada por homens (e mulheres) brancos, a perspectiva cristã é totalmente eurocêntrica.

⁵ Grupo de políticos cristãos composto por deputados estaduais e federais, vereadores, senadores, prefeitos, governadores, juizes e ministros.

Matematicamente, eu vivi mais anos na igreja do que fora dela. Tudo o que eu achava que sabia sobre a vida estava pautada nos ensinamentos bíblicos, até o momento em que eu ingresso na universidade, num curso artístico (Licenciatura em Dança) e me deparo com muitas pessoas e realidades diferentes da minha. Hoje, após oito anos em que me desvincilhei do evangelho, entendo que a minha perspectiva sobre a vida começou a mudar a partir do momento em que comecei a enxergar o mundo através do pensamento sobre o corpo.

Assim como na maior parte do ocidente, a igreja também entende o corpo de maneira dicotômica e daí parte também para uma compreensão dualística sobre o mundo e a vida. Portanto, se é céu x inferno, também é bem x mal, bem como físico x mente. Dentro dessa perspectiva, baseado em pensadores importantes como Platão⁶, por exemplo, o corpo também é inserido na lógica dual. A mente é associada ao mundo das ideias, do que não se pode ver, tocar e/ou ouvir; está ligado ao divino, ao sagrado. Já o físico (que dentro dessa ideia é designado enquanto corpo) está associado à carne, aos desejos impuros, ao pecado, aquilo que é corruptível. Nesse sentido, quando morrermos, essa carne – o corpo – se desintegra e acaba e o que transcende, o que pode se chegar a Deus e usufruir da vida eterna, é a alma e/ou o espírito. Quando começo a estudar Dança, na prática e na teoria, e passo a entender o corpo sem a perspectiva dicotômica, ou seja, compreendê-lo de maneira integral, percebo que o corpo não é um instrumento para estar vivo, mas só podemos viver na Terra por causa dele. Ele é. Desse modo, não mais um ser único que soprou a vida em mim e a colocou em uma matéria, mas o próprio corpo em sua totalidade se criou por uma necessidade natural, assim como todos os outros componentes da Natureza.

Desse primeiro ponto começa a se destrinchar outros lugares, como a singularidade dos corpos, das sabedorias e das referências. O corpo passa a ser o meu principal objeto de investigação, meu fascínio pela potencialidade dos corpos, bem como suas existências (física, mental, emocional, espiritual, social e cultural) que dão forma e cor para o mundo. A pergunta “O que pode o corpo?” norteia meus pensamentos, impulsos e investigações. Porque,

⁶ Um dos maiores filósofos do mundo. Filósofo e matemático da Grécia Antiga. Fundou a primeira instituição de nível superior do ocidente. Discípulo de Sócrates.

dependendo do contexto social, cultural, da sexualidade, da orientação sexual, da fisicalidade, entre outras variáveis, cada corpo pode algo diferente.

Nesse sentido, me aproximo da Preparação Corporal, especificamente do preparo do corpo do ator, da cena. Como preparar corpos diferentes em um trabalho? Que recursos usar para os processos? Quais caminhos percorrer para se alcançar um objetivo específico? Como trabalhar corporeidades diferentes em corpos distintos? Concomitantemente a essas investigações, pessoalmente, fui descobrindo um mundo totalmente desconhecido. Estabeleci relações com pessoas que, através de suas vidas, me levaram a pensar sobre o meu corpo preto e a minha ancestralidade.

É muito comum ouvirmos expressões como essa “*Fulano* descobriu agora que é preto”. Isso significa que essa tal pessoa passou a se olhar a partir de uma perspectiva afroreferenciada. Eu passei por esse processo, e não foi há muito tempo. O Brasil é um país que foi estruturalmente criado a partir da escravização e, conseqüentemente, do racismo. Após o período escravocrata, o Brasil tentou apagar a escravidão, porém a diáspora é impossível de ser vencida. Muitos de nós crescemos com o mito da igualdade racial⁷, sob o discurso que todos somos iguais, assim, se não enxergamos que somos diferentes e que existiu (e existe) um projeto para que continuemos como a base que sustenta a sociedade e o capital, nos adoecendo e nos empobrecendo cada vez mais, não entenderemos pelo que e contra quem lutar. Além disso, outra maneira de escravizar e dominar um povo, é tirar dele sua identidade, sua cultura, sua ancestralidade.

Enxergar sua identidade através da ancestralidade não é um processo fácil. Existem muitos projetos que dificultam o acesso a esse espaço e o entendimento pleno do quanto esse lugar é importantíssimo na luta contra o sistema racista que ancora a sociedade brasileira, como por exemplo, o cristianismo e sua filosofia de vida.

Eu tenho plena consciência que a arte, através da Dança, abriu a porta para que eu trilhasse esse caminho de autodescoberta. É muito estarrecedor que apenas uma geração da minha família tenha me afastado durante vinte e sete anos desse processo. As religiões de matriz africana – e ressalto aqui que

⁷ Termo utilizado para vender a ideia da igualdade entre pessoas brancas e não brancas, tentando apagar a história violenta de opressão, escravização e aniquilamento do povo preto pelo povo branco.

essa escrita é amparada nas minhas recentes vivências com o candomblé e meus estudos sobre o mesmo – são grandes aliadas, e ousar dizer que são fundamentais também, nesse processo de busca pela identidade a partir da perspectiva afroreferenciada.

Enquanto me aproximava da religião de matriz africana, com o desejo de entender mais sobre minha espiritualidade e de vivenciar um estilo de vida diferente e na contramão da hegemonia cristã que me guiou por muito tempo, decidi me inscrever na disciplina “*Processos de Criação Afroreferenciados: coreografia, interpretação e encenação*” da linha de pesquisa PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADES DA DANÇA do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com o objetivo de me aproximar de outros saberes referentes ao corpo e a cena para trabalhar na minha pesquisa em andamento.

Através desses dois lugares, passei a ter contato com a cultura dos meus ancestrais: a forma como se relacionam; como enxergam o corpo (de maneira integral); como se relacionam com a natureza (respeitando-a e entendendo que foi a partir de suas forças que nascemos); como a relação com a pluralidade é muito coerente (respeitando a singularidade de todas as existências do corpo); como o entendimento e respeito ao coletivo é primordial para a sobrevivência da humanidade. O candomblé é plural, não há julgamento de valor, o que pode ser entendido enquanto erro é acolhido, não existe recompensa, existe a vida e a consequência de tudo o que fazemos e emanamos para o mundo. O candomblé, de acordo com a minha interpretação, é um resgate e mantenedor da cultura preta e da nossa ancestralidade.

É nesse sentido que, dentro dessa concepção, entendo a espiritualidade, a cultura e a ancestralidade como fundamentos inseparáveis dentro das religiões de matriz africana que possibilita aos seus descendentes a (re)conexão com a Mãe África, seus irmãos espalhados pelo mundo e seus ancestrais, bem como, a exaltação do corpo preto, suas sabedorias e suas formas de estar e viver no mundo.

No artigo “*Ojú ará Dudu – corpo negro: memórias em movimento*”, os quatro artistas e pesquisadores da dança (Alexandre Carvalho, Katya Souza Gualter, Raphael Luiz Barbosa da Silva e Tatiana Maria Damasceno) relatam suas experiências no minicurso (de nome homônimo ao artigo já citado),

enquanto ministrantes de práticas-corporais com vinte artistas intérpretes criadores brasileiros e latino-americanos, e dissertam sobre a relevância dos terreiros de candomblé para a comunidade preta:

No planejamento das atividades, nós, dinamizadores/facilitadores, chegamos ao consenso de que os terreiros de Candomblé são espaços de salvaguarda de saberes ancestrais africanos, que transmitidos pela oralidade costuram, tecem, grafam no corpo, memórias de geração em geração. Nessa direção de entendimento, as comunidades de terreiro são lugares de junção de memórias da diáspora, reorganizadas para a subsistência e vitalização do Corpo Preto. (SANTOS, et al., p. 2469, 2021)

No presente artigo, os artistas (dinamizadores) desenvolveram práticas ancoradas em uma bibliografia de autores e autoras pretas e de suas vivências no candomblé, construindo um diálogo poderoso e fomentando a produção de conhecimento sob outras perspectivas.

À medida que mergulhava em novos olhares, eu já possuía o entendimento de como o corpo preto é uma fonte de criação para a cena em todos os seus modos de viver. Sendo assim, a existência espiritual - que eu chamo aqui de *espiritual e ancestral*, por entender que, dentro da cultura preta brasileira, uma é intrínseca a outra - também é uma vertente de criatividade:

A festa no terreiro de candomblé reúne múltiplas dimensões. Membros e visitantes se encontram para uma experiência, intra e extra corpo. A experiência no Asé Igbô abriu um vasto campo de possibilidades para os corpos se conectarem com saberes herdados da diáspora, ampliando o repertório corporal, histórico e ancestral, através do canto, do toque dos tambores e da dança. (SANTOS, et al., p. 2471, 2021)

Corpos pretos criam desde que foram arrancados de suas terras para serem escravos. A criatividade, fundamentada nas experiências antes da diáspora, sempre se deu num contexto de resistência. Criar foi a solução que o povo preto encontrou para resistir, existir, viver e manter os laços com a sua cultura e ancestralidade:

O sagrado e o profano se encontram representados na luta simbólica contra morte que se reconfigura em trejeitos de corpo, danças e cantos. Essa é uma forma de resistência agenciada, ou melhor, negaceiada através de sua resiliência aos paradigmas comportamentais eurocentrados. Dentro dessa perspectiva de transgressão o corpo do negro trazido como escravo se torna um elemento fundamental de comunicação e o cantar/dançar no ritmo da percussão, que interage com os batimentos do coração faz deste corpo lugar de libertação. (SANTOS, 2019, p. 2163)

Esse entendimento conduziu o meu olhar para a potencialidade das criações dos nossos corpos para o trabalho com a cena. Há cinco anos minha pesquisa gira em torno da preparação corporal para a cena teatral e sua base epistemológica é a Teoria Fundamentos da Dança (TFD) criada por Helenita Sá Earp, Professora Emérita da UFRJ. A partir das investigações da TFD, o próprio trabalho de campo com atrizes e atores e as minhas experiências enquanto bailarina, busco criar um material que auxilie no trabalho com a preparação do corpo para a cena. Esse processo de racialização, já citado anteriormente, foi se construindo junto ao desenvolvimento da pesquisa em andamento no mestrado (PPGDan). Assim, fui descobrindo que o corpo preto não estaria na pesquisa apenas como investigador, mas como parte estrutural desse trabalho, como lugar formativo a partir das experiências em ser um corpo preto no Brasil.

Criações pretas são a base econômica, cultural, artística e intelectual desse país, nossos corpos criam de maneira inerente. Criam também corporeidades e essas são características imprescindíveis para a construção de personagens e, conseqüentemente, para o trabalho da preparação corporal. E acerca do conceito de corporeidade entendemos como:

[...] uma importante contribuição para tecermos práticas inclusivas abertas às singularidades. A corporeidade que afirmamos aqui é um dispositivo teórico-prático que acolhe, potencializa e afirma o corpo como um “movimento para”. O corpo em sua abertura e devir na sua relação com o espaço e com o tempo. A corporeidade é um conceito relativamente novo que abrange uma vasta área de investigação onde filosofia, história, sociologia, clínica, arte e política se atravessam, operando mudanças significativas no pensamento e nas práticas [...] Podemos destacar na corporeidade as práticas corporais que tentam abrir, nas experiências com o corpo, dimensões que envolvem a historicidade, a produção de subjetividade e a capacidade criadora do corpo e de sua gestualidade. (CALFA; RIBEIRO, 2020, p. 42)

Partindo desse princípio, entendo que corpos pretos, tanto individualmente quanto coletivamente, produzem diferentes tipos de corporeidades. Dessa forma, venho pesquisando quais corporeidades são essas e como as experiências de vida desses corpos abarcam diferentes qualidades e capacidades que podem ser investigadas e trabalhadas, como fonte de criação e preparação de corpos de atrizes e atores. E dentro desse cenário identifico corporeidades específicas na relação espiritual e ancestral desenvolvidas nas religiões de matrizes africanas (dentro e fora do terreiro) como fonte de criação na preparação corporal.

Tenho nomeado algumas corporeidades baseadas nas vivências pretas a partir do nosso contexto social e histórico. E na dimensão espiritual, eu o chamo de *Corpo Ancestral* que conceituo como um corpo com saberes afroreferenciados; que possui um olhar sobre si, o outro e o mundo fora do âmbito dual, mas sim a partir de uma compreensão plural e inclusiva; que se relaciona com as forças da natureza; corpo ritualístico; não monoteísta. Essas características se manifestam também enquanto corporalidades:

No que diz respeito a presença de ser-no-mundo, o jogo sociológico é experienciado pela materialização da síncope em malemolência que podem ser compreendidas pela produção de corporeidades e corporalidades desobedientes, isto é, fora dos padrões colonizadores. (SANTOS, 2019, p. 2162).

Ou seja, qualidades físicas (até o presente momento da pesquisa) como:

- Variações dos níveis e bases corporais: a partir das formas que os corpos ocupam os espaços de candomblé através de rituais e das manifestações das entidades.
- Coluna trabalhada: suporte do corpo nas variações de bases;
- Articulações potencializadas: facilitadoras nos movimentos de quedas e elevações.
- Facilidade na relação com o chão: através das mudanças de bases e de níveis.
- Pés firmes: sempre em contato direto com o chão.

Essas particularidades foram levantadas por meio das minhas próprias experiências na busca pela minha ancestralidade e entendimento da minha espiritualidade no espaço do terreiro e fora dele nas pesquisas teóricas e práticas; também se dão através das relações nesses espaços com outros corpos.

O que ressaltado nesse trabalho é o quanto de potencialidade o corpo preto possui de criar em suas existências: física, emocional, mental, cultural e espiritual. Nesse caso, especificamente, me debruço sobre a face espiritual e ancestral ao entender que a partir das religiões de matriz africana, e aqui trago o candomblé, nos conectamos com a cultura afro e nossos ancestrais. E como as experiências nesses espaços, tanto físicos, como os terreiros, e não visíveis, como nossa perspectiva de mundo e maneira de viver, são espaços formativos para o trabalho com a cena. Nossas narrativas se transformam em fonte criativa e processos de criação uma vez que essa é a maneira como pretas e pretos vivem, sobrevivem e lutam.

Ainda nesse entendimento das corporeidades produzidas por corpos pretos, além do Corpo Ancestral, identifiquei mais duas corporeidades dentro do âmbito artístico e emocional que serão apresentados sequencialmente.

I.2 - Artístico

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.*

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.*

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.*

*A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
e de nossa milenar resistência.*

Conceição Evaristo

É recitando esse poema que abro o espetáculo de Dança – Teatro que estreou no ano de 2022 e ficou em cartaz durante os finais de semana do mês de setembro no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (RJ). O espetáculo foi contemplado pelo Edital de Fomento à Cultura (FOCA) da prefeitura do Rio de Janeiro e é intitulado “Mulher com chifres correndo”. A obra narra o processo de autodescoberta de uma mulher preta, brasileira, carioca e periférica, a partir de uma perspectiva afroreferenciada, e de seu encontro com suas potencialidades levando-a a se enxergar como uma deusa. O título do trabalho faz referência a uma pintura homônima, uma arte rupestre encontrada

em um platô de difícil acesso no Deserto do Saara, produzida entre 6000 e 4000 anos a.C. Segundo os historiadores, o local onde foi encontrada configura-se como um templo sagrado onde se cultuava a “Deusa Cornuda”, considerada também a primeira deusa preta retratada nesse tipo de pintura.



Imagem 1: Pintura rupestre “Mulher com chifres correndo”
Fonte: Pinterest

O espetáculo foi coreografado e dançado por mim, um solo de quarenta e cinco minutos que tem como protagonismo a cultura preta, através das músicas, figurino, cenário e dança. O trabalho traz como referência o meu processo de racialização e a minha pesquisa acerca da potencialidade dos corpos pretos.

O poema escolhido faz alusão às mulheres pretas, Conceição Evaristo⁸ descreve de maneira poética a relação e a importância delas na luta racial e no processo de resistência. A autora, suas obras e conceitos foram grandes referências para a concepção do espetáculo, que é um dos desdobramentos das minhas investigações, e das pesquisas que estão sendo apresentadas

⁸ Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma mulher preta, linguista e escritora brasileira. É uma das figuras mais importantes na valorização da cultura preta no Brasil.

aqui. Um dos conceitos criado por Evaristo que ampara a desenvolvimento dos meus trabalhos é a *Escrevivência*. Uma escrita baseada nas vivências pessoais e coletivas das mulheres pretas, um reflexo histórico das mulheres escravizadas e suas descendentes:

A análise da escrita de Evaristo evidencia o atravessamento de sua condição de mulher negra nascida em uma favela. Da dificuldade enfrentada pela escritora e por sua família na infância, Evaristo lança um olhar para a condição do negro na sociedade brasileira, marcada pela escravidão, exclusão, preconceito e exploração por meio do trabalho subalterno e mal pago. Nesse contexto, Evaristo cunha o termo *escrevivência* para nomear uma escrita que se mescla com a sua vivência, com o relato das suas memórias e das de seu povo. (REMENCHE; SIPPEL, 2019, p. 43)

Quando penso em *Escrevivência* logo me vem as lembranças de momentos em que dividi com outras mulheres pretas situações cotidianas e as maneiras como nos sentíamos e lidávamos com elas. Essas ocasiões me geravam alento. Hoje percebo que, além da emoção, me faz entender como esse conceito fomenta a minha compreensão de que as criações pretas (pessoas) são uma das formas que encontramos para resistir e nos manter unidas através delas. E desse conjunto, ideias são geradas e sabedorias provocadas, gerando e produzindo conhecimentos. E como conceitua Abdias do Nascimento:

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. [...] Cumpre aos negros atuais manter e ampliar a cultura afrobrasileira de resistência ao genocídio e de afirmação da sua verdade. Um método de análise, compreensão e definição de uma experiência concreta, o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país. Um futuro de melhor qualidade para a população afro-brasileira só poderá ocorrer pelo esforço enérgico de organização e mobilização coletiva, tanto da população negra como das inteligências e capacidades escolarizadas, para a enorme batalha no fronte da criação teórico-científica. Uma teoria científica inextricavelmente fundida à nossa prática histórica que efetivamente contribua à salvação da comunidade negra, a qual vem sendo inexoravelmente exterminada. Seja pela matança direta da fome, seja pela miscigenação compulsória, pela assimilação do negro aos padrões e ideais ilusórios do lucro ocidental. Não permitamos que a derrocada desse mundo racista, individualista e inimigo da felicidade humana afete a existência futura daqueles que efetiva e plenamente nunca a

ele pertenceram: nós, negro-africanos e afro-brasileiros. (NASCIMENTO, 2002, p. 263 – 264)

Nos aquilombamos por uma necessidade de estarmos juntos; com a intenção de nos protegermos, assegurar um futuro digno e para manter nossa cultura; e, intrinsecamente, para criar e fazer arte.

A contribuição das criações pretas para o Brasil não só ajudou a construir a identidade artística e cultural do país, como também são geradoras da economia brasileira:

Os africanos no Brasil não abandonaram seus costumes e religiões, apesar do trabalho estafante e do pequeno ciclo de vida. Organizavam festas, adornavam os corpos, lembravam suas origens tais como o Rei Congo, congada, música carregada de sofrimento em contraste com os raros momentos de alegria, em que a língua de origem sobressaía no canto. Essa cultura não podia expressar-se livremente, pela sua condição de escravo, mas sobreviveu nas crenças religiosas e práticas mágicas a que se apegavam em seu desamparo no mundo ostil em que viviam, o qual transformavam em danças e músicas, arrefecendo assim o sofrimento do dia a dia. Juntamente com esses valores espirituais acrescentam-se reminiscências rítmicas, musicais, saberes e gostos culinários. Essa herança africana, associada às crenças indígenas, resultou nessa singular fisionomia cultural brasileira (SANTOS, 2016, p. 219)

Nosso aquilombamento gerou, e gera, frutos artísticos rentáveis para o Brasil e que tornam nossa cultura singular e diversa. Nossas músicas e danças são símbolo de resistência e se caracterizam pela sua qualidade, popularidade e por suas capacidades de se desdobrarem, como os estilos musicais que se originaram do samba; e dos diferentes tipos de Dança Funk, por exemplo.

Eu fui criada num bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, no último bairro da zona norte da cidade, beirando a baixada fluminense. A minha infância foi ambientada nos 90, período em que o Baile Funk já existia:

Raramente noticiado pela mídia corporativa e pouco conhecido pela elite branca dos bairros nobres dessa cidade, nesse período, o hip hop, produzido inicialmente em solo estadunidense, foi batizado, ressignificado e disseminado como funk carioca nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. Segundo algumas matérias jornalísticas publicadas nos anos de 1980 e a referida etnografia de Hermano

Vianna, o funk carioca já reunia, naquela época, cerca de um milhão de pessoas nos 700 bailes que existiam espalhados pelos clubes e pelas quadras de esporte das zonas norte e oeste do Rio de Janeiro – os bairros mais populares da cidade. (LOPES, 2010, p. 25)

A rua onde eu morava era uma das que contornavam uma pracinha com a seguinte estética: o campo de futebol, com mais terra do que grama, rodeados por cercas bem altas pintadas de verde, a frente as mesinhas e cadeiras de concreto para o jogo de dama e/ou xadrez, em uma das laterais tinham umas florezinhas sobreviventes, atrás aqueles equipamentos de ferro para malhar e na outra lateral, um parquinho com brinquedos como escorrega, balanço e gangorra. A minha casa ficava bem em frente ao parquinho. Na época, semanalmente tinha baile. As caixas de som gigantescas formavam um grande paredão que bloqueava a entrada e a saída de veículos de uma das ruas, com a cabine do DJ bem em frente a elas, e em volta, um mar de gente. O baile sempre estava cheio, era uma festa na e para a comunidade:

Porque o baile funk é uma festa de música feita pela e para a comunidade, por MC's – os mestres-de-cerimônia, também conhecidos por rapper's ou animadores - que são o orgulho de sua área e de muitas outras áreas da cidade, dependendo da fama que conquistam. Uma fama que se faz na força do gestos e das palavras, nesse circuito subterrâneo que poucas as vezes chega À grande mídia. E que, quando chega, vê seus ídolos serem tratados como artistas de segunda classe, um exotismo local, uma sensação que não emplaca outro verão. (ESSINGER, 2005, p. 12)

Existem duas lembranças muito fortes desse período de baile na minha rua, época em que eu era criança ainda, uma é o volume do som; lembro que eu e minhas irmãs íamos dormir no quarto dos meus pais que era mais afastado da rua; a outra é de como as pessoas dançavam. Apesar de criança, eu já frequentava a igreja e percebia que os jeitos que os corpos se moviam ao dançar eram diferentes. Existia ali um signo muito presente para a minha percepção de criança, que era o rebolado, esse quadril que parece que vai saltar do restante do corpo. Eu lembro de me fascinar com os rápidos rebolados que eu conseguia espiar pela janela, antes de minha mãe me arrancar de lá. Depois de muitos anos, recentemente até, entendi que o que

me encantava não era o rebolado, eram o que as pessoas transmitiam ao dançar ali, a liberdade.

O ritmo funk, juntamente com a dança, formam uma dupla criativa, cativante, atemporal, abrangente e mutável. Desde sua criação carioca e sua popularização e polarização - atualmente em nível mundial - vem, gradativamente, se consolidando forte e atuante na economia brasileira, gerando emprego em praticamente todos os setores da economia e se tornando uma das áreas artísticas onde há mais oportunidades para artistas pretos, favelados e periféricos.

Como arte criada e consumida (principalmente) por pessoas pretas, dentro da favela e das periferias, todo o universo do funk é alvo de racismo e todo o tipo de preconceito: associado ao tráfico de drogas, julgado como imoral (tendo como foco as mulheres) e muitas vezes não sendo reconhecido enquanto arte.

Embora eu tenha crescido ao lado de um baile funk, levaram-se mais de vinte anos para que eu fosse a primeira vez. Analiticamente, foi uma experiência fundamental para o surgimento dessa pesquisa. Voltar ao baile, praticamente duas décadas depois, e poder experimentar olhar, e viver, a partir de uma perspectiva de quem está participando, já adulta, com uma percepção mais madura e crítica, tendo condições de comparar, foi uma experiência única.

Eu olhava para aquele ambiente, antes de qualquer outra absorção, como espaço de união, um ambiente de encontro. Percebia, através das posturas dos corpos, como estavam serenos, mesmo sendo parte de um mar de gente e com o som nas alturas - isso não mudou. Existia também uma liberdade em se movimentar e de se exhibir, porque o que importava era expressar, em forma de movimento, como aquele espaço era nosso. Percebi ali uma corporeidade, associada à felicidade, liberdade, tranquilidade, sensualidade, diversão, beleza e criatividade.

Frequentar os bailes passou a ser uma um trabalho de campo, espaço de pesquisa. Assim, ainda investigando as corporeidades, nesse contexto, pensando na dimensão artística, eu chamo de *Corpo Baile Funk*, que conceituo como: um corpo livre, sem julgamentos e medo; corpo feliz; corpo exibido e dotado de entendimento, controle e virtuosismo; corpo do coletivo; corpo malemolente. E sobre as qualidades físicas atribuídas ao *Corpo Baile Funk*:

- Agilidade e precisão: presentes nos movimentos do “passinho” – um dos estilos da dança do funk;
- Cintura pélvica bem articulada e forte: para todas as possibilidades de movimento, como o rebolado, por exemplo;
- Tônus muscular ativo: todas as movimentações e gestos estão sendo trabalhadas com intenção e presença, uma vez que o corpo está aberto e livre para o movimento expressivo, para se exhibir, para trocar com outros.
- Resistência física: o corpo que passa muito tempo dançando.

1.3 – Afetivo

*Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover
 E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você
 Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover
 E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você
 Eu sei que SP é terra da garoa
 Mas todo dia à tarde chove em Belém
 Eu sei que o Sudeste é selva de concreto
 Mas em ti vejo a beleza que o Norte tem
 Eu fui lá no Nordeste pra buscar esse beat
 Onde os kit importa menos do que a poesia
 Preta, a gente fica tão bonito juntos
 Mas ficamos mais bonitos no sol da Bahia
 No 2 de fevereiro
 Vendo o cortejo passar
 O sagrado e o profano
 Sobre os olhos de Odoyá
 No 2 de fevereiro
 Preta, eu quero te encontrar
 Ficar de mãos dadas com você
 Ouvindo o barulho do mar
 E quando eu tô contigo, eu nem me reconheço
 Eu fico todo bobo, um menino eu pareço
 Me sinto tendo muito mais do que eu mereço
 É tipo uma oportunidade, é tipo um recomeço
 De quem há pouco tempo olhou pra trás
 E achou que já não tinha chance mais
 De viver algo que fosse tão bom
 Tu é imagem, gosto, toque, cheiro e som
 De felicidade
 Eu quero 'tar contigo em qualquer lugar
 Em qualquer cidade
 Eu quero 'tar contigo em qualquer lugar
 Com qualquer idade
 Eu quero 'tar contigo em qualquer lugar
 Com simplicidade
 Eu quero 'tar contigo em qualquer lugar
 É, é
 Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover
 E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você
 Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover*

*E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você
 Famílias pretas são sementes de comunidades vivas
 Por isso que eu dou minha vida
 Pra nunca deixar morrer
 Essa coisa bonita que entre nós se fortifica
 Preta, hoje tu tá linda, então deixa o tempo correr
 Porque ele só te deixa melhor
 'Tá contigo é muito mais do que não tá só
 Me ajuda a ser melhor do que eu sou
 Me ajuda a entender que a vida começou
 Quando eu te beijei
 E aquele já era um plano de fazer uns pretinho
 Quando eu te beijei
 E aquele já era nosso Odú, nosso caminho
 Quando eu te beijei
 E aquele já era um plano de fazer uns pretinho
 Quando eu te beijei
 E aquele já era nosso Odú, nosso caminho
 Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover
 E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você
 Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover
 E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você
 Preta, se agasalha, pois chegou uma frente fria
 E o jornal falou que vai chover
 E se chover, vai desmanchar a melodia
 De açúcar que eu fiz pra você*

Música: Dengo (part. Zé Manoel) + 05 - Interlúdio I
 Endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=9kt0WOY4vyc>

Estou escrevendo esse subcapítulo ouvindo a canção do Thiago Elniño, que é uma das inspirações e objeto de pesquisa para essa escrita. Caso queira lê-la escutando também, deixei o link para você.

O título desse subcapítulo é sempre o primeiro nome que lembro quando penso em amor preto (palavras que usarei quando me referir ao relacionamento afetivo entre pessoas pretas). O afeto entre pessoas pretas também foi afetado pelo racismo.

Após o período escravocrata, houve um planejamento de embranquecimento da população negra, seja através da imigração e/ou, antes disso, pelo estupro às mulheres pretas escravizadas. Em 1978 Abdias do Nascimento sistematiza:

(...) e denuncia – um processo organizado de eliminação dos povos negro-africanos e seus descendentes. Em um dos pontos da obra, o autor dedica-se a política de embranquecimento racial enquanto estratégia de genocídio através do abandono e negligenciamento do povo negro, do incentivo à mestiçagem e à imigração de europeus. Antes mesmo da oficialização de uma política imigrantista promovida pelo Estado brasileiro, da “ideologia do branqueamento” nas palavras de Clóvis Moura (1988) ou da “política do embranquecimento” nos termos de Abdias, o surgimento do mestiço já era verificável. Os mestiços eram fruto da exploração sexual das mulheres negras, que estavam em número muito menor que o de homens, usadas para satisfazer as necessidades sexuais dos próprios senhores e de outros colonos, quando os primeiros as colocavam a trabalhar como prostitutas (MORAES; BARBOSA, 2019, p. 04)

Enquanto pessoa preta, já ouvi alguma vezes, inclusive na minha própria família, a seguinte frase “tem que clarear a família”. O que significa, sendo negro/a, se relacionar e constituir uma família, com filhos, com pessoas brancas. Uma das faces do racismo.

Nos últimos anos a comunidade preta, principalmente as gerações mais novas, tem trazido à luz, lutado e defendido as relações amorosas entre pessoas pretas – o relacionamento afrocentrado. Em uma reportagem, de 2016, do jornal online “*Alma Preta: jornalismo preto e livre*”, a jornalista Stephanie Ribeiro disserta sobre as dificuldades e desafios das relações afrocentradas. Em seu artigo, intitulado: “*Relacionamento Afrocentrado não é conto de fadas*”⁹, Ribeiro afirma:

Relações afrocentradas são aquelas que envolvem escolha de e entre parceiros negros, podendo ser de diferentes gêneros e orientações sexuais. A atualidade da discussão sobre o tema traz a existência de um preterimento sobre os símbolos sociais que alguns corpos negros representam. Hoje se fala de solidão afetiva também entre mulheres negras trans, mulheres negras lésbicas e também homens negros gays. O amor que designa relações românticas e afetivas **têm cor** sim.

⁹ Link da matéria:

<https://almapreta.com.br/sessao/quilombo/relacionamento-afrocentrado-nao-e-conto-de-fadas-da-disney/>

bell hooks é uma mulher preta, estadunidense, intelectual e escritora. hooks é uma referência quando se trata em pensar e falar de amor, mais especificamente do amor a partir da perspectiva preta. A autora possui uma trilogia de livros dissertando sobre o amor e relacionamentos, intitulado *Trilogia do Amor*, composto pelos seguintes livros: *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, *Salvação: pessoas negras e amor* e *Comunhão: a busca feminina pelo amor*.¹⁰ Segundo hooks:

a destruição da capacidade de amar se dá a partir do ato desumanizador de fazer pessoas funcionarem como coisa e objetos (WATKINS, 1983) e também que o processo de escravidão teve forte impacto na capacidade de pessoas negras de amar e isso reflete num cenário em que leva a uma crise do espírito (YANCY; DAVIDSON, 2009). Os atravessamentos da escravidão na arte de amar para pessoas negras, vai ter impacto crucial no exercício de agência, busca pela liberdade e autodeterminação. (ZACARIAS, 2021, p. 71)

Mas bell hooks também acredita na força e no poder do verdadeiro amor. Em seu primeiro livro, a autora dedica um capítulo ao tema “cura”, refletindo sobre como o amor possui a capacidade de sarar nossas feridas, inclusive as que foram/são causadas pela escravidão e, conseqüentemente, pelo racismo. “*O verdadeiro amor, portanto, recupera o que o processo de escravidão desagregou.*” (ZACARIAS, 2021, p. 71)

Amor preto não é fácil, é como se você não tivesse nenhum conhecimento sobre culinária, mas precisasse cozinhar um prato sem as instruções. No entanto, apesar das dificuldades, não estamos desamparados.

A partir das minhas experiências com o meu relacionamento e do contato com outras pessoas e relações (pretas), tenho percebido o quanto os relacionamentos afrocentrados possuem características muito presentes nas relações familiares e em outras relações afetivas, como a amizade, por exemplo. O amor preto é influenciado e conduzido pelo próprio movimento de aquilombamento, pela necessidade de estar junto, lutando, resistindo e fazendo de todo espaço e encontro, lugar de resistência, empatia, cuidado e força.

¹⁰ Todos os títulos foram traduzidos. Originalmente os títulos são: *All About Love: New Visions*; *Salvation: Black People and Love*; e *Communion: The female Search for love*.

Afetando e sendo afetado. E sobre aprender a se relacionar a partir de relações já estabelecidas, Zacarias aponta:

Um dos destaques feitos por bell hooks é que ao palestrar sobre relações entre homens e mulheres negras a audiência automaticamente assume que ela irá falar sobre os laços românticos, afetivos sexuais. Um importante exercício que a autora faz é lembrar que nessas relações ela inclui as relações entre pais e filhos, irmão e irmã, etc (HOOKS,2005b). E ainda para ela a casa, as comunidades que chamamos de lar, é o lugar fundamental para a construção do amor negro, uma vez que nossas lutas contra dominação devem começar nos lugares onde vivemos (ZACARIAS, 2021, p. 72)

Relações afrocentradas estão além de duas pessoas pretas se amando e construindo uma vida juntos. É um ato político, de luta e de resistência. É ir contra todo o projeto de apagamento da nossa história e aniquilamento do nosso povo. bell hooks argumenta:

que há uma constância da escolha do amor como gesto de resistência para afro-americanos, apesar de muitos fazerem essa escolha por se verem incapazes dar ou receber amor (HOOKS,2015 [1993]). E é também em seus lares que estadunidenses negros, contra as probabilidades históricas, construíram lugares de resistência e luta por libertação por mais que essa realização física pudesse ser circundada de severas limitações materiais (ZACARIAS, 2021, p. 72)

Amor preto é uma ferramenta genuína e forte contra o racismo e todo o poder hegemônico que nos assola há mais de quinhentos anos. Para ilustrar esse entendimento, trago como exemplo um ato de amor, luta e resistência, o beijo público entre duas pessoas pretas:

Nasci em 1991, mesmo ano em que o Movimento Negro Unificado publicou, em seu jornal, a campanha que, talvez, seja a mais importante de nossa história. Destacando o beijo entre um homem e uma mulher (ambos cisgêneros), acompanhada da frase: “Reaja à Violência Racial: beije sua preta em praça pública”, a capa se tornou símbolo nacionalmente conhecido pelos grupos antirracistas, conscientizando sobre a importância da afetividade contra uma cultura baseada em opressões. (CIPÓ, 2020)



Imagem 2: Capa do Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado (MNU)
Fonte: Mídia Ninja

O relato, da citação, é do jornalista Roger Cipó, um dos colunistas do “*Mídia Ninja*” (rede de comunicação livre) e o nome da matéria é: “*Reflexões sobre o amor na luta contra o racismo*¹¹”. Cipó, em seu texto, corrobora com a ideia de que o amor preto transcende a união de duas pessoas e se estabelece também como oponente ao racismo, ato fundamental para nossa liberdade:

Já faz algum tempo que me dedico a compreender as dinâmicas de afetividade dentro das comunidades pretas. Me chama atenção pensar que, se por um lado, o racismo criou espaços e condições de desamor, por outro, há uma força que, ainda no caos, aponta para a urgência de fortalecer e garantir experiências de afeto, fazendo da capacidade de amar uma resposta para emancipação. (CIPÓ, 2020)

O amor preto me apresentou outra corporeidade, construída de uma maneira muito singular. Na dimensão emocional, ou do afeto, como prefiro chamar, esse corpo se estabelece enquanto lugar de cuidado, carinho, amor, luta, força, política e poder. Corpo do encontro e do afeto; que cuida; amoroso; corpos que são lar; corpos-casa: *Corpo Dengo*. A palavra denego foi escolhida

¹¹ Link da matéria: <https://midianinja.org/rogercipo/reflexoes-sobre-o-amor-na-luta-contra-o-racismo/>

pelo seu significado, que em kimbundo (língua africana) significa doçura. A música de Thiago Elniño também traz a palavra Dengo como título da sua música. E na letra mostra como o cuidado, carinho e a ancestralidade são as características do seu amor preto.

A premissa dessa corporeidade são as relações afetivas entre pessoas pretas, gerando corporeidades baseadas no afeto, na dor, na luta e na nossa ancestralidade, como relata Cipó:

Como resposta, gosto de sugerir (e me miro no pensamento de) que nossa capacidade de amar está na possibilidade de conectar com as práticas africanas, anteriores ao período de escravização. Está na possibilidade ancestral de compreender símbolos que mantivemos na língua e ações, como: o dengo, do kimbundo quer dizer “doçura”, que torna o ato de “dengar” uma prática de afetos. Também me inspira saber que, por exemplo, o povo ioruba foi fundado a partir de Ile Ifé, a primeira cidade constituída por Oduduwa, um dos principais ancestrais das tradições do candomblé ketu, do Brasil. Em tradução livre, Ile Ifé significa casa/morada do amor. É simbólico e inspirador pensar que, essa importante cidade da civilização ioruba nasce nessa perspectiva de ser povoada por afeto compartilhado, porque é disso que se trata. (2020)

Abaixo, as qualidades físicas atribuídas e que podem ser trabalhadas no *Corpo Dengo*:

- Flexível: corpo elástico, que protege e abraça, abarcando o outro o quanto couber e der junto a si;
- Expressivo: possui a capacidade e a facilidade de se expressar e demonstrar seus sentimentos e emoções;
- Rítmico: Um ritmo próprio, que conduz.
- Sensível: Não no lugar da fragilidade, mas sim um espaço aberto; porta de entrada das emoções.

O corpo preto se apresenta nessa pesquisa como fonte de criação. Através das minhas experiências pessoais e do meu olhar profissional por meio da Dança e da Preparação Corporal, enxerguei em nós, pessoas pretas, situações e questões complexas em decorrência de toda a nossa história e realidade no

Brasil. Essas corporeidades estão atreladas à aspectos inerentes à vida: ancestral/espiritual/cultural, artístico e afetivo. E são através delas que venho trabalhando na construção de um material que auxilie na Preparação Corporal para a cena teatral, o *Corporeidade de Cria* (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade). A palavra cria não representa apenas a sigla, mas faz alusão a gíria de favela que significa onde você nasceu/viveu, ou seja, onde foi criado. Por exemplo: Eu, Dandara, sou cria de Anchieta.

CAPÍTULO 2 - O diálogo entre a Teoria Fundamentos da Dança, a Preparação Corporal e o Corpo Preto

II.1. A Teoria Fundamentos da Dança

A Teoria Fundamentos da Dança (TFD) é um dos eixos epistemológicos das graduações em Dança (Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança e Licenciatura em Dança) do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A TFD foi criada pela artista da Dança, coreógrafa e pesquisadora Helenita Sá Earp (1919 - 2014), Professora Emérita da UFRJ.

Earp elaborou um trabalho no qual o foco dos seus estudos se centraliza no corpo. Este é entendido, em sua pesquisa, como espaço onde suas existências - físicas, emocionais e mentais - caminham juntas. Para abarcar essa compreensão de corpo, a autora utilizou como ferramenta as concepções de corpo de outras áreas do conhecimento, como a Filosofia, a Biologia, as Ciências Exatas e a Biomecânica, por exemplo. Com isso, Helenita reuniu, na Dança, arte e ciência, se partirmos do princípio que “Dança é a capacidade de transformar qualquer movimento do corpo em arte” (EARP apud MEYER; EARP, 2019, p. 146).

Existe na TFD uma abertura para as possibilidades e potencialidades do corpo porque ela exige que você o enxergue com sensibilidade, atenção, respeito e criatividade. Me proponho a pensar que o trabalho com a TFD é também um mergulho em si, porque as ferramentas ali contidas te transportam ao lugar da própria exploração, levando em consideração todos os aspectos que compõem o ser. Helenita tinha como ponto fundamental em sua pesquisa, o desenvolvimento de um trabalho que não limitasse os corpos, mas, ao contrário disso, trabalho que os libertasse, criando asas a partir do conhecimento. Assim, primeiramente, o trabalho de Earp foi nomeado de Sistema Universal de Dança (SUD):

(...) Um sistema aberto e que procure expressar a natureza total do homem não só para sua realização mas como também para a melhoria da qualidade de sua ação, seja em qualquer aspecto que ela se dê, não quer dizer que não seja evolvível. Seria um absurdo achar que uma obra que procura propiciar o desenvolvimento do Homem Integral

fique acabada em si mesma, contrariando o próprio princípio que apregoa, o princípio da criatividade, da liberdade e da evolvibilidade. Por isso, consideramos que uma organização, para ser realmente eficaz, deve dar margem, fornecer na sua constituição, condições de sua própria evolução, fazendo jus à própria natureza humana. Procuramos dar a este sistema este caráter, o caráter de abertura a muitas descobertas. (EARP apud MEYER; EARP, 2019, p. 136)

Helenita trouxe, como referência ao SUD, a Teoria dos Sistemas¹², padrão de pensamento científico que legitima o organismo vivo como modelo, o que significa encará-lo como um sistema aberto e não como mecanismos fechados. Desde o princípio Earp direcionava suas pesquisas para o corpo e o absoluto aprofundamento nele. Ao investigá-lo, se aproximava dos princípios do movimento, explorando as especificidades contidas em cada um deles, de maneira que, em conjunto, fornecessem ao indivíduo diversas possibilidades de movimentações, de encontros, de investigações e potencialidades. Dessa forma,

(...) é interessante examinar que o uso da terminologia da Teoria dos Sistemas, no então Sistema Universal de Dança - SUD, fica evidenciado nesta passagem do livro Dança na Arte-Educação: Tentativas, Encontros e Desencontros, da professora Celina Batalha, nas seguintes palavras: "(...) a utilização de um sistema de referências cujos elementos de movimento corporal são organizados em unidades e diversificações, desenvolve um processo criativo para a Dança em que o aluno domina os conhecimentos básicos e sobre eles descobre possibilidades com seu próprio corpo. Com estes elementos, se torna capaz de analisar, julgar, avaliar e apreciar se suas descobertas são coerentes, a do professor e ou dos próprios alunos" (BATALHA, apud MEYER; EARP, 2019, p. 290)

A sistematização da pesquisa se deu através da identificação de cinco parâmetros, ou seja, das principais variacionais do corpo, as nascentes do movimento. De acordo com Katya de Souza Gualter¹³, Helenita:

Seguindo um raciocínio científico, definiu que as unidades do sistema de dança poderiam estar organizadas em parâmetros, os quais identificou como: movimento, espaço, forma, dinâmica, tempo, e como

¹² Proposta em 1937 pelo biólogo Ludwig von Bertalanffy.

¹³ Katya Souza Gualter é atualmente Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também atua como professora junto ao Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ.

fator essencial, o estudo dos movimentos do corpo. A partir desta identificação, estes parâmetros podem estabelecer relações entre si, gerando assim, infinitas possibilidades de combinações de formas e movimentos. Além de facilitar a compreensão destes elementos básicos e de suas variações, o estudo dos parâmetros da dança (unidades do sistema) permitem a formulação de uma ação interdisciplinar visto que esses fatores relacionados à dança possuem interseções com outras áreas de conhecimento, principalmente, com as linguagens artísticas. (GUALTER, apud MEYER; EARP, 2019, p. 136)

Movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo/ritmo são os cinco parâmetros nos quais a Teoria Fundamentos da Dança reúne seus estudos. Para cada um deles há aspectos que são relacionados ao corpo e ao movimento expressivo que os compõem e que são investigados. Sobre eles, Maria Alice Motta, professora das graduações em Dança da UFRJ, disserta:

Na Teoria Fundamento da Dança, os parâmetros são fragmentos que compõem o Mosaico da teoria. Haja visto sua inserção nessa fundamentação específica, embora estes mesmos parâmetros habitem toda uma sorte de evento nas ciências, eles deverão ser compreendidos como parâmetros do corpo, inseridos num dado contexto como fatores variantes das ações deste mesmo corpo. (MOTTA, 2006, p. 93)

Apesar das especificidades em cada um dos agentes de variação dos parâmetros, eles atuam em conjunto, tecendo uma grande rede de possibilidades junto ao corpo. “São conceitos-ferramentas e, como tal, expressam um processo de produção. Atuam como estratégia de intervenção no corpo poético.” (MOTTA, 2006, p. 93). Podemos dizer que esses elementos podem abrir caminhos investigativos produzindo descobertas no que diz respeito ao corpo do artista, potencializando-o:

Como partes de um mosaico, estão simultaneamente no corpo que dança e no corpus da dança. Toda vida - que é movimento - acontece no tempo, no espaço, dinamicamente, no espaço através de formas. Para a dança, a manipulação destes parâmetros se dá através do corpo e é intensificando-os e investigando-os profundamente que o intérprete pode desvelar diversos caminhos para sua ação, que é singular. (MOTTA, 2006, p. 94)

Entendo os parâmetros como componentes estruturantes do corpo e que, juntos, geram movimento. Os agentes de variação, são as especificidades

existentes em cada um deles possibilitando inúmeras movimentações através das repetições, combinações, velocidades, ambientes, entre outras variantes. A pesquisa do movimento a partir da TFD nos guia para um aprofundamento nas nossas possibilidades, tendo como referência nosso próprio corpo, este atravessado e constituído pelas nossas vivências. Dessa forma:

Para que os movimentos alcancem suas específicas características e densidades, estes devem encontrar no tempo, no espaço, na dinâmica e na forma sua específica energia de devir. Para tanto, é preciso executar com vigor inúmeras possibilidades do movimento, para que tenhamos dentro de nós, lições de mobilidade substancial. Esta visão tende a gerar uma espécie de acesso não fragmentado das ações corporais. Os parâmetros – como princípios abertos - são universais nos fenômenos, pois forma, função, estrutura, arranjo e configuração são aspectos comuns das artes e ciências. Todos os parâmetros estão interligados e trazem um aprofundamento do movimento não perdendo esse seu caráter relacional. Ainda que todos os parâmetros estejam intimamente ligados, como fica claro no raciocínio exposto anteriormente, a sua organização em separado, é um eficaz recurso didático para o ensino e a criação na dança. Porque isto permite a delimitação de aspectos do parâmetro e sua aplicação na pesquisa de movimento. (MEYER; EARP, 2019, p, 168)

Para contextualizar os parâmetros bem como seus conceitos e agentes de variação, apresento abaixo um quadro elaborado por Ferreira (2022, p. 03), de maneira resumida:

Parâmetro	Conceito	Agentes de variação
Movimento	Mover em Dança é se comunicar; o movimento é expressivo por si mesmo; o trabalho das ações corporais deve ser dotado de sentido; a consciência do corpo em movimento está para além da execução/reprodução do movimento. Importante a compreensão da origem, o caminho e a finalização das movimentações das partes e do corpo inteiro	<ul style="list-style-type: none"> - Movimentos básicos do corpo: rotação e translação. - Estados do movimento: potencial e liberado. - Relações de contatos e apoios (com o próprio corpo e com outra pessoa). - Famílias da Dança: transferências, voltas, saltos,

	<p>pelo espaço. Atenção do corpo em ação no momento presente, presentificação.</p>	<p>locomoções, quedas e elevações).</p>
Espaço	<p>Lugar do acontecimento das formas. Potência. Vazio cênico é latência. (FABIÃO, 2010</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos; - Direções; - Níveis; - Sentidos; - Trajetórias - Volumes
Forma	<p>A configuração/ocupação do corpo no espaço</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Configuração das partes em formas definidas: retas, curvas, angulares; - Preenchimentos dos espaços das formas (relações com o próprio corpo e com o corpo de outra pessoa, ou objeto); - Distribuições do corpo ou corpos no espaço
Dinâmica	<p>Energia. Exercício de variações de aplicação da força muscular e do caminho da energia aplicada ao gesto – intenção e potência do gesto ligadas à maneira como a energia é empregada em toda a execução dos movimentos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Variação da contração da musculatura; - Variações da velocidade do movimento; - Ligação entre movimentos de partes e do corpo global; - Modos de execução do movimento pelas diferentes aplicações da força: percutido, lançado, vibratório,

		balanceado, conduzido, pendular e ondulante
Tempo/Ritmo	Curso do movimento.	<ul style="list-style-type: none"> - Organização da duração da execução dos movimentos; - Relações entre sons e silêncio; - Variações rítmicas de movimentos e sequências; - Pulsação e compasso

Figura 1

Esse quadro foi desenvolvido a partir dos conceitos dos parâmetros elaborados por Sá Earp. Mas o conteúdo resumido foi elaborado através das minhas experiências com o trabalho da preparação corporal, mediante as demandas, em relação ao corpo, que apareciam recorrentemente durante as preparações nos trabalhos com os atores. O conteúdo reunido no quadro é um recorte e aprofundamento em cada parâmetro tendo como perspectiva a manifestação do movimento expressivo no trabalho de corpo para a cena.

Helenita possuía uma visão holística sobre o corpo. A existência visível (face física) e as não visíveis (faces mentais e emocionais) se organizam de maneira integrada na TFD. A partir dessa concepção de corpo, entrou em diálogo com uma pesquisa de movimento que se faz aberta às diferenças, uma vez que o objeto de pesquisa é o próprio ser, e cada um é único dentro de suas singularidades. Ainda que Earp tenha se debruçado sobre o movimento expressivo na Dança, sua teoria pode ser direcionada para as áreas que tenham como foco o corpo e o movimento. A TFD não é uma metodologia, mas é uma teoria que se propõe a pensar a partir do corpo de maneira aberta e integral, tornando-se assim um caminho aberto para diferentes criações metodológicas.

É importante trazer como um ponto de reflexão que os conteúdos em Dança pensados por Helenita se deram num contexto histórico, social e temporal diferentes do momento atual. Sá Earp era uma mulher branca, inserida em uma escola militar, um meio predominantemente masculino, em plena ditadura. Sua luta era sobre a liberdade dos corpos, acerca da liberdade de expressão. Mas era um recorte dentro da sua bolha, sobre corpos brancos, porque era esse o contexto de suas vivências. Trazer para o diálogo com a TFD a corporeidade preta, é um movimento de dedicar, dentro dos estudos dos parâmetros, um espaço para se debruçar sobre as questões raciais que não existem na Teoria. E assim, abrir espaços para possibilidades, abarcando outros aspectos que também compõem o corpo.

II.2. A Preparação Corporal

O campo da Preparação Corporal vem crescendo nos últimos 40 (quarenta) anos, desde seu surgimento no Brasil. Seus propulsores foram o casal Angel e Klauss Vianna, ambos bailarinos, coreógrafos, docentes e pesquisadores da Dança, do corpo e do movimento. Klauss começou seu trabalho, profissionalmente, com o Teatro quando foi convidado, pela primeira vez, para coreografar a peça “*A ópera dos três vinténs*”. A partir daí passou a se dedicar também ao trabalho com atores. Apesar de ser contratado para criar e ensaiar composições coreográficas, Klauss entendeu que a maioria dos atores, naquela época, não possuíam nenhuma relação com a Dança e que seria necessário criar um trabalho de corpo, como ele relata:

Era muito comum acontecer coisas assim, um diretor de teatro imaginar uma movimentação em um espetáculo chamar alguém ligado à dança para criar alguma coisa. Mas era sempre essa “dancinha” e foi nesse sentido que aceitei o trabalho. Mas não fiquei nisso, e outra vez, quis ir mais longe. É claro que os atores não tinham a linguagem da dança; por isso fiz algumas marcações e o resultado foi tão diferente do comum que, pela primeira vez, um crítico de teatro - Yan Michalsku, do Jornal do Brasil - chamou a atenção do público para a existência de um trabalho corporal em um espetáculo de Dança. (VIANNA; 2005, p. 43)

A Preparação Corporal para a cena teatral é um trabalho realizado pelo preparador, mas em conjunto com a direção, o elenco e a equipe. Ou seja, primeiro o diretor expressa o que ele deseja, em termos de corpo e movimento, depois cabe ao preparador criar um plano de trabalho junto aos atores para chegar ao objetivo determinado. As professoras doutoras Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão, integrantes do corpo docente do Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ e coordenadoras do Projeto de Pesquisa Preparação Corporal para a Cena Teatral (DAC/UFRJ), em seu artigo “A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação” dissertam sobre o campo da Preparação Corporal no Teatro, bem como levantam suas considerações e relatos sobre suas experiências enquanto preparadoras, atrizes e pesquisadoras da Dança; e como articuladoras do projeto de Preparação. E sobre a construção inicial de uma obra teatral que possui um trabalho de corpo, elas descrevem:

Um processo artístico que tenha como fim a construção de uma obra cênica pressupõe o encontro entre a equipe de criação para o desenvolvimento da obra, para o acontecimento cênico. O diretor artístico desenvolve a estrutura deste encontro, entrelaça os alicerces para o desenvolvimento da obra, define a equipe, as questões a serem trabalhadas, os conceitos gerais, prepara a estrutura dos ensaios e desenha um caminho pretendido para os encontros entre o grupo. A equipe, ao se conhecer, encontra um processo esboçado e é o encontro que permite que este esboço ganhe um corpo. O preparador corporal, ao iniciar o processo de trabalho, toma conhecimento de vários corpos: os indivíduos atuantes do processo, o corpo coletivo formado por esse encontro e a corporificação deste processo idealizado e esboçado pelo diretor. (TOURINHO; GALVÃO; 2015, p. 182-183)

O meu trabalho com a Preparação Corporal se iniciou a partir da minha inserção no projeto de pesquisa das docentes, durante o período em que cursei a graduação em Licenciatura em Dança na UFRJ. No projeto, os alunos das graduações em Dança realizam a preparação dos elencos das montagens produzidas pelos discentes do curso de Direção Teatral, também da UFRJ. Logo de início percebi o quanto o trabalho do preparador se assemelha com o ofício do professor, no sentido de mediar, facilitar e construir ferramentas que auxiliem o processo de aprendizagem.

Se analisarmos o tempo em que o campo da Preparação vem sendo construído e fomentado, se comparado com outras áreas artísticas, ele é bem recente. E dentro desse panorama, em termos de profissionalização, existem ainda poucos espaços de formação que se debruçam sobre a capacitação desses profissionais. Dito isto, é importante mencionar nessa pesquisa que, geralmente, o preparador corporal é um profissional que pesquisa e trabalha o corpo (de maneira holística) e o movimento e que, a partir da sua formação de origem e experiências, aplica seus conhecimentos como instrumentos em seu trabalho com a preparação. Ter uma visão holística sobre o corpo é, para além de não resumi-lo a uma esfera física, é compreendê-lo levando em consideração todas as suas questões subjetivas, que está relacionada com as existências psicológicas, emocionais, espirituais, filosóficas.

Não é comum vermos em fichas técnicas de montagens teatrais preparação corporal e/ou direção de movimento. Mas o estudo do corpo na Dança e no Teatro tem fomentado pesquisas acerca da preparação do corpo. Na cidade do Rio de Janeiro, a Faculdade Angel Vianna (FAV) tem em sua grade de cursos de Pós-Graduação a especialização em "*Preparação Corporal nas Artes da Cena*"; assim como o Laboratório Artes do Movimento, vinculado ao Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade do Rio de Janeiro), se debruça sobre pesquisas sobre o corpo cênico e em 2019 realizou o "*III Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências*", que tinha como tema preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro; além do "*Projeto de Pesquisa Preparação Corporal para a Cena Teatral*", o Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ também possui na grade curricular das graduações em Dança disciplinas eletivas intituladas "Preparação Corporal para Atores", promovendo encontros, leituras, debates, acompanhamento e orientação na construção e aplicação do plano de trabalho da preparação.

A preparação corporal é um trabalho realizado pelo preparador com o objetivo de desenvolver mecanismos contidos no corpo do próprio ator para ampliação do repertório corporal do artista da cena, fornecendo a ele ferramentas para o seu fazer artístico. Dessa maneira:

o trabalho corporal, ao preparar o instrumento do intérprete (do ponto de vista técnico) não se descuida da preparação direta para o exercício de determinada máscara cênica. Agindo como um modo preparador de atores em processo de montagem, a chamada preparação corporal amplia seus horizontes quando, sem descuidar da afinação corporal propriamente dita, cuida de tornar o intérprete mais disponível interiormente (AZEVEDO, 2017, p 282)

Quando aproximo o trabalho de preparador com o trabalho do professor, me refiro ao espaço de facilitador. Assim como a docência desempenha o papel de levar acesso ao conhecimento de determinada área para seus alunos, a preparação vai auxiliar o artista da cena a encontrar suas potencialidades acerca do movimento expressivo:

Por onde o ator deve procurar adquirir (e por quais meios) conhecimentos práticos e úteis, não só do manejo do seu próprio corpo, mas de sua arte da qual seu corpo é objeto? Qual o método, ou o conjunto de técnicas e pormenores práticos [...] que o ator tem de conhecer e, mais que isso, transformar em ferramenta de trabalho incorporada a si mesmo? (AZEVEDO, 2017, p 278)

As respostas a essas perguntas estão contidas em trabalhos pensados e construídos por preparadores. Estamos produzindo conhecimento a partir de pesquisas que entendem o corpo e o movimento expressivo como fontes de criação e ferramentas para o trabalho com a cena. Apesar da preparação, geralmente, estar vinculada a uma montagem específica, a minha experiência enquanto preparadora me abriu espaço para encarar e entender o trabalho como parte do processo formativo do artista da cena. Ou seja, é pensar e desenvolver práticas que sejam direcionadas para o objetivo do ator, da direção e da obra, mas que também se fixe no corpo do artista de maneira que ele possa acessar dentro do seu repertório corporal para auxiliar o seu próprio fazer enquanto ator/atriz.

Inicialmente, depois de já inserida no projeto de preparação e após algum tempo me debruçando sobre esse tema, a pesquisa tinha como objetivo criar um material para a preparação corporal com base na TFD. Mas, conforme destrinchava esse material, já com a investigação em andamento no mestrado, me parecia que algo faltava. Mesmo com o escopo pronto, faltava a essência. Uma vez ouvi de um professor, após apresentar a pesquisa a ele, que o meu

corpo era o tronco cênico do trabalho. Atravessada por essa informação e pelas minhas vivências diárias, entendi que o *miolo* da pesquisa, o núcleo, a essência que faltava, era o corpo preto. Ou seja, a cultura corporal preta, expressada nas corporeidades que existem em mim e em basicamente tudo à minha volta.

Dessa forma, passo a incorporar nos meus estudos as corporeidades pretas como norteadoras do trabalho da preparação e os parâmetros como suportes técnicos para a novas maneiras de fazer e pensar a preparação, gerando assim possibilidades outras dentro do trabalho com a cena.

II.3. A Teoria Fundamentos da Dança em ação na Preparação Corporal

Venho, há seis anos, atuando, investigando e construindo um trabalho de Preparação Corporal baseado nas potencialidades e possibilidades do corpo e do movimento expressivo, tendo como base epistemológica a TFD. Tenho cruzado as necessidades e especificidades do corpo que vai para a cena com cada um dos parâmetros: movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo/ritmo, para elaborar um material que dê suporte ao preparador corporal, como ferramentas.

Quando comecei a trabalhar com preparação corporal para o teatro, minha primeira referência foi meu corpo, isso porque, ao entender o que é a preparação, encontrei similaridades com o meu processo artístico enquanto artista da cena, mas através da Dança.

Meu repertório corporal vem se construindo através de vários estilos e experiências de/em Dança. Porém, foi me debruçando sobre a TFD, durante a graduação, que me entendi artista e me construí pesquisadora. Sempre achei muito interessante a maneira que a TFD se propõe a olhar para o corpo, existe nela uma abertura para as possibilidades. Esse fato abre espaço para a diversidade e, para chegar no lugar do descobrimento, das infinitas combinações de movimentos, da expressividade do corpo levando em consideração os aspectos visíveis e não visíveis que compõem o ser, é necessário um mergulho profundo em si.

Uma investigação minuciosa que se desdobra em muitas outras pesquisas e indagações. Ou seja, dentro do que eu já era enquanto bailarina, eu pude ampliar e diversificar a minha dança, me impulsionando para novos desafios, eu estava me investigando, dando ao meu corpo ferramentas, eu o estava preparando.

A metodologia compreende, portanto, pontos abrangentes, que possam absorver os referenciais do movimento humano em suas diferentes combinações, através de um labor criativo, experienciado no modo de ser e agir, singular a cada corpo; este, sim, referencial permanente e dinâmico para as estratégias, análises e questionamentos de criação. Os princípios metodológicos da TFD compreendem os pontos fundamentais da execução, a tríade fundamentos, técnica e laboratório, as lições e as progressões. (MOTTA, 2006, p. 131)

Conforme eu estudava os agentes de variação existentes em cada um dos parâmetros, eu comecei a testá-los no meu trabalho com a preparação. Fui os organizando de acordo com as necessidades e os objetivos dos corpos dos artistas e personagens, como uma espécie de combinação. Assim, fui criando um método de trabalho onde os primeiros encontros com o elenco tinham como objetivo conhecer e entender os atores, bem como suas práticas físicas, cuidado com o corpo, relação com atividades físicas e com o movimento expressivo. Após esse mapeamento, construo um plano de trabalho combinando os parâmetros e seus aspectos com a demanda corporal de cada um dos atores. Como um exemplo, trago abaixo uma descrição de parte do processo de um dos meus trabalhos de preparação, este que foi utilizado como estudo de caso para o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na graduação em Licenciatura em Dança:

Para a concepção dos corpos dos personagens, iniciei com laboratórios de criação. Começamos então a pesquisar os corpos dos personagens do bloco 1 (Alice, a lagarta, as flores, a duquesa, o coelho e o caxinguelê). Nesse primeiro laboratório, decidi começar pelo estudo do parâmetro espaço, especificamente o trabalho com os planos (frontal, sagital e horizontal), os níveis (alto, médio e baixo) e eixo. A medida que apresentava para eles cada um desses aspectos do parâmetro espaço (utilizando o meu corpo e as minhas movimentações como exemplo), eles experimentavam no próprio corpo as possibilidades dentro dos níveis, planos e eixo. Após a experimentação, pedi para que realizassem ações cotidianas, uma vez que a construção corporal partiria dessas pesquisas. (FERREIRA, 2019, p. 32)

A maneira como construo o plano de trabalho é amparada pela tríade fundamentos, técnicas e laboratórios. Dessa forma, como um recurso pedagógico, destrinchamos de maneiras diferentes o mesmo conteúdo, ampliando as possibilidades de investigações e aprendizagens, como bem explica MOTTA:

Assim, a partir de uma mesma temática, são suscitadas tanto reflexões sobre os fundamentos de um parâmetro, quanto laboratórios vivenciais sob o enfoque desse mesmo parâmetro, bem como técnica – na acepção de aquisição de valências físicas – dos aspectos pregnantes de tal parâmetro sobre a ação corporal. (2006. p. 133)

Ao longo da pesquisa em torno da preparação do corpo, tendo como base teórica a TFD, de fato me percebi como um tronco nessa investigação, com galhos que se desdobram na construção e realização de práticas sensíveis e abertas, de observações comprometidas com as potencialidades e limitações de cada corpo e na compreensão que o corpo é constituído de muitas existências, inclusive nas dimensões sociais, culturais e raciais, por exemplo. Trazer para o artista da cena as potencialidades do seu próprio corpo como ferramenta é um caminho metodológico dentro do campo da preparação corporal.

As corporeidades pretas surgem no trabalho através das minhas observações durante o meu dia a dia. No trabalho, nas festas, nos terreiros, durante conversas e trocas com os meus pares. Percebo que nossas manifestações corporais, nossa cultura de corpo, contém saberes que eu identifico como as demandas que aparecem nos trabalhos de corpo com os atores. Tanto na intenção do gesto, quanto na maneira como são expressas. Primeiro comecei a identificar o que nossos corpos produzem de maneira genuína e que podem ser trabalhados com os artistas da cena. Depois, me debruçava sobre os parâmetros e mapeava quais agentes de variação eu podia investigar para alcançar aquele determinado aspecto. E assim *Corporeidade de CRIA* nasceu.

II. 4 - A preparação corporal e o corpo preto

Foi num dia de baile que eu descobri a primeira corporeidade. Logo, o primeiro corpo a tomar forma, foi o *Corpo Baile Funk*. Já era de madrugada, talvez quase quatro horas da manhã quando o DJ chamou as pessoas para subirem no palco para dançar. Normalmente nos bailes de favela os palcos são do tamanho o suficiente para os DJs, mas quando tem atração, dá para dividir o palco com aqueles frequentadores de baile que não se contém em dançar só no chão.

Subiu uma quantidade boa, umas 15 pessoas. Tinha tanto homem quanto mulher. Depois que todo mundo já tinha subido, o DJ mudou o funk e aumentou o som, deu o sinal para o show de performances começar. Enquanto todo mundo dançava (por todos os lados) eu me peguei admirando aqueles corpos no palco. Um monte de gente preta, estampando sua beleza e as várias tonalidades de pele negra que nos fazem ainda mais bonitos. Corpos diversos, magro, alto, baixo, gordo, pretos retintos, pretos com tons de pele mais claros. Variedade de cabelos, tinha black power, trança, dread, nagô... Cada um exibindo a sua dança da maneira mais genuína possível.

Reparei na qualidade dos movimentos e nas habilidades físicas necessárias para conseguir executar determinados movimentos. Foi nesse momento que pensei o quão rico seria se pudéssemos ter acesso a esses movimentos como espaço de investigação, para o artista da cena. Então peguei o celular e gravei um áudio com as qualidades físicas que eu via se destacando e se repetindo nos outros corpos dançando. Porque, apesar de cada um trazer a partir do seu próprio corpo movimentos singulares, ressaltava-se um padrão de qualidades físicas e de movimentações expressivas.

A primeira exigência que eu aprendi e passei a aplicar em mim mesma num trabalho de preparação corporal é estar sensível e atenta. E a sensibilidade não num lugar de fragilidade, mas sim como porta de entrada para as emoções. Sensibilidade para lidar com as pessoas, suas expectativas, habilidades e limitações. E atenta no olhar e na escuta, para identificar qual o melhor caminho para trilhar junto ao artista da cena. E eu, enquanto um corpo preto, que na maior parte da vida me senti sempre muito insegura, encontrei

como uma maneira de me defender, o aprimoramento desses sentidos e estados. Acredito que seja por esse motivo que trabalhar com a preparação seja tão prazeroso, porque me sinto segura realizando-o.

E é a partir dessa segurança que mergulho no estudo das corporeidades pretas como base para o trabalho de corpo. Enxergo na construção de cada um dos *Corpos* (ancestral, baile-funk e dengo) referências que podem ajudar a compor um personagem, como também podem ser objeto de estudo para a ampliação do repertório corporal do artista.

Esses *Corpos* são inspirados em vivências, em histórias e pessoas reais. São *Corpos* vivos, que possuem personalidades, habilidades físicas, sentimentos e emoções. Dito isto, são imperfeitos e limitados. Mas eles oferecem possibilidades para o trabalho de corpo, eles são diversos

Antes de trabalhar com a TFD na Preparação Corporal, eu já a investigava enquanto bailarina e professora de Dança. Nesse processo do mestrado pude entender que, de maneira intuitiva, mas não intencional, sempre cruzei o meu corpo, junto a minha ancestralidade, minhas referências vivas e a TFD. Inclusive, isso se reflete no meu trabalho com o espetáculo *Mulher Com Chifres Correndo* (cap. 1). Desde a concepção, passando pelo cenário e figurino e música até o preparo do corpo e a concepção das movimentações, sintetizam, de maneira muito poética, a minha trajetória a partir desses lugares. Uma Poética Afrodescendente e:

Tratar de Poéticas Afrodescendentes, sem dúvida é o delinear de uma expressão cuja potencialidade se inscreve na sua variedade de possibilidades, como marca Evani Tavares Lima na citação acima. Não existe uma poética negra, mas muitas poéticas que irão variar de acordo com processos particulares e territoriais de cada produção artística. Neste viés das Poéticas Negras, temos uma linguagem particular, que se articula de modo múltiplo, considerando expressões idiomáticas e provérbios, como forma de dizer em profundidade, cabendo ao interlocutor completar o sentido, deixando a cargo deste a reelaboração do dito. (FERREIRA, 2019, p. 231)

Ao me reconhecer e colocar como um tronco cênico nesse processo de construção e desenvolvimento do *Corporeidade de CRIA*, eu ofereço uma maneira de se pensar o trabalho para a cena a partir do meu olhar sobre as corporeidades que é totalmente atravessado e influenciado pelo meu contexto de vida, familiar, geográfico, entre outros aspectos. Mas, ele faz parte de um

todo, ele abrange uma parte da população preta brasileira e é fomentado por espaços físicos e signos que nasceram na cultura preta africana e afrodiaspórica.

Dessa forma, entendo que o que venho propondo, reunindo nesse material as minhas experiências, referências, desejos, perspectivas, linguagens e manifestações no mundo, dialoga com a Afrocênica que se interessa:

por uma cena com pessoas negras (ou não) e/ou temáticas mitopoéticas africanas e/ou afrodiaspóricas e/ou um discurso engajado, exaltando a luta e resistência do povo negro. Tratamos de uma cena cuja poética está incensada pelo ancestral, sem perder de vista aspectos históricos de luta e resistência, engajamento e reatualização com mitos e novas problematizações da pessoa negra no status social, além de fricções entre aspectos estéticos tradicionais e novas expressões da cena contemporânea. Esta multirreferencialidade é própria desta perspectiva de pensar africana, que não concebe uma coisa por um sentido apenas (FERREIRA, 2019, p. 235)

Penso que o que estamos criando aqui não só dialoga com a Afrocênica, como também impulsiona o pensamento, de que os saberes afroreferenciados, ainda que em sua forma oral, estão cada vez mais avançando dentro da diáspora e produzindo conhecimento. E essa é uma grande conquista.

Cap. III - Corporeidade de CRIA (corpo, resistência, inventividade e ancestralidade)

III. 1 - Corporeidade Preta

Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como um povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.

Jota Mombaça

Essa pesquisa é uma das maneiras que encontro de me relacionar com o mundo através de quem eu sou e do que eu acredito. Mas ela também é uma arma na guerra contra o racismo. É o meu grito de liberdade através das minhas ideias nascidas, desenvolvidas e fundamentadas na cultura preta e na luta por justiça e igualdade entre os meus pares. É o resgate da minha ancestralidade. É a ligação entre mim e todos os meus antepassados que foram arrancados de suas terras e escravizados. É o meu orgulho em ser uma pessoa preta. É só mais uma prova de que, apesar de nossos corpos serem marginalizados e subjugados, nós não fomos derrotados; não enquanto um povo que, através da sua existência e resistência, contrariando todos os planos de genocídio da população negra no Brasil, vem se expandindo, se potencializando e lutando por seus direitos a partir da consciência de que não existe melhor maneira de derrotar seus inimigos a não ser através da conquista de espaços democráticos que garantam que pessoas pretas possam viver e continuar gerando conhecimento livremente baseada na sua cultura, história, arte, ciência, filosofia, religião e todos os aspectos que compõem um povo, com segurança e respeito. Nesse caminho de expandir, conquistar e atuar que minha voz se soma a de outras pessoas pretas com o propósito de afirmar e ampliar, através dos nossos trabalhos, a potencialidade dos nossos corpos e nossa capacidade inerente de criar em diversos contextos.

Sou uma mulher preta numa família predominantemente composta por pessoas não brancas. Minha mãe é negra e meu pai é branco. Apesar dessa miscigenação, sempre me vi cercada por influências culturais, artísticas, estéticas e territoriais pretas. Minha mãe e a família dela são de Salvador (BA)

- Bahia que, segundo dados divulgados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 2022, é o estado com o maior número de pessoas que se autodeclaram pretas do Brasil. Logo, o que minha mãe traz como referência de educação, comportamento, valores e representatividade é totalmente baseado no estilo de vida de pessoas pretas, com recortes sociais, temporais, geográficos e financeiros muito específicos.

Minha infância e adolescência foram vivenciadas no subúrbio do Rio de Janeiro, nos anos 1990 e 2000, no pé da favela. Minha mãe trabalhava como babá e faxineira e meu pai como rodoviário. Eu e minhas duas irmãs estudamos a vida inteira em escolas públicas no mesmo bairro que morávamos e/ou em bairros adjacentes. Ou seja, para além do que já era fomentado pela minha própria família na construção da minha personalidade e identidade, eu também era atravessada pelos outros contextos em que estava inserida, como morar em um bairro periférico ao lado da favela, na cidade do Rio de Janeiro, ter relações afetivas, em todos os âmbitos, com pessoas, em sua maioria pretas, entre muitos outros fatores que nos ajudam a nos entender no mundo e nos sentir pertencentes.

Eu sempre gostei de dançar. Quando criança, lembro de ouvir minha mãe dizer: “adora mexer essas pernas, rebolar essas cadeiras”. No álbum de fotos das festas de família, lá estava eu em movimento. Acabei por encontrar a Dança na igreja e a partir dela me profissionalizar. O fato é, dentro de todo o cenário e contexto de vida que eu estava inserida durante a infância e a adolescência, ter mergulhado na Dança de todas as maneiras que faziam sentido para mim - como intérprete, educadora, pesquisadora e até preparadora corporal - me fez ter um olhar para o mundo e para todas as questões que me cercavam, dentro de um recorte étnico-racial específico, num país onde o racismo faz parte da sua estrutura, a partir do corpo e do movimento.

Ter crescido rodeada por pessoas pretas já me ensinava, antes de tudo, a perceber o movimento. Os terreiros de candomblé do meu bairro provocavam ritmo no meu corpo; os sambas e pagodes das festas de família me faziam sambar e dançar a dois com meus tios; os sambas-enredo das escolas de samba de Carnaval onde minha avó era costureira e minha prima, passista, me ensinaram que Dança é uma maneira, ancestral, de resistir. Me debruçar sobre

o ensino e pesquisa em Dança é uma potência em mim fomentada pela população negra na qual estou inserida, não só por fazer parte da cultura afro-brasileira, mas, principalmente por ter sido criada por nós.

A minha trajetória na Dança junto às vivências em outras áreas da minha vida me fizeram perceber que quando grupos de pessoas pretas estão reunidos em determinados espaços que fazem parte do seu cotidiano, elas produzem juntas um mesmo estado de presença. Me refiro a estarem em sintonia com o que intencionam, procuram e desejam; estarem alinhados na maneira como se expressam e com propriedade. Quando estão unidos se sentem pertencentes, seguros e livres. Esse estado de presença que está sob a premissa do ser presente, do que está sendo, do aqui e agora, atravessado e somado pelas questões raciais e sociais que assolam os negros, eu leio como corporeidades. A corporeidade é uma rede tecida pelas experiências do indivíduo no mundo expressas no corpo. A maneira como nos relacionamos com as pessoas, com a sociedade, com nossos desejos; como lidamos com as dificuldades do cotidiano, a forma como nos movimentamos, nossos gestos e todos os aspectos que compõem a vida de um ser humano, se dá no corpo que é o lugar do acontecimento. E:

Compreender o corpo então, somente é possível a partir das experiências e vivências estabelecidas nas relações consigo, com os outros e com o mundo. E a esta capacidade da pessoa sentir e apossar-se do seu próprio corpo como meio de manifestação com o mundo chamamos de corporeidade. (BONFIM, 2013, p. 02)

Apono o meu olhar para um espaço de identificação através da corporeidade. Ela nos permite identificar o outro a partir do gesto, do movimento expressivo. Na esfera visível, o corpo físico é o próprio espetáculo. Essa identificação se estabelece entre os pares, de maneira coletiva, dentro de ambientes que são socialmente, historicamente e geograficamente criados, pertencentes e frequentados majoritariamente por pessoas pretas, como favelas, terreiros de candomblé, rodas de samba, baile charme, baile funk, rodas de pagode e quadras de escolas de samba, por exemplo. E, não coincidentemente, mas como ferramentas, esses mesmos espaços são

símbolos de luta e resistência para toda a comunidade preta no Brasil. Como bem explica Cunha:

O corpo e seu modo de ser que, diariamente, sofrem com os significados a eles atribuídos são tidos como espaços de luta, lócus da ancestralidade, memória, conhecimento e lugar. Portanto, “Se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade” (MERLEAU - PONTY, 1999, p. 227). Assim sendo, a experiência da existência ocorre com base na corporeidade, no vivido. À vista disso, diversas são as questões que atravessam o corpo negro. São seus signos e representações que dão teor as relações sociais, e influenciam como cada sujeito será situado dentro da sociedade. [...]As marcas negras que são geradas no espaço, consequência das ações e lugares de resistência, dão origem a diferentes lugares. [...]Logo, as relações raciais são inscritas no espaço, criando e recriando novos espaços. Questões que nos levam a pensar o espaço geográfico brasileiro e o corpo negro mediante a tríade estabelecida por Milton Santos individualidade, corporeidade e cidadania. Na qual, a individualidade está ligada ao corpo enquanto materialidade, um dado objetivo; a corporeidade apresenta o auto - reconhecimento enquanto indivíduo e a consciência crítica perante a sociedade; e a individualidade faz referência aos direitos políticos dos indivíduos em uma sociedade democrática (CIRQUEIRA, 2010). Em uma sociedade como a brasileira, que possui resquícios de valores oriundos do período escravista, é notória a sobreposição da corporeidade negra em relação a individualidade. (CUNHA, 2022, p. 234)

O corpo cria signos no espaço através da fisicalidade, nesse sentido, amplio minha atenção para um coletivo onde a própria existência é carregada de simbologia e estigmas. Como membro desse grupo, naturalmente (e atravessada pela minha predisposição para o corpo e o movimento), minhas perspectivas e os meus interesses se debruçam sobre os aspectos potentes existentes em nós e que dizem respeito ao corpo e suas linguagens, em como nos manifestamos no mundo e no que produzimos enquanto comunidade: a nossa corporeidade.

Como pesquisadora do movimento expressivo, consigo identificar e nomear a corporeidade como esse espaço de reconhecimento e de produção de signos através do corpo. Mas o olhar atento para os nossos pares é uma ação orgânica entre nós. Estamos sempre em alerta, observando. Esse estado advém do silenciamento que sempre nos foi imposto enquanto povo escravizado, cerceado e minorizado. Desenvolvemos um olhar meticuloso e criterioso a fim de nos apoiar e nos defender das questões que nos cercam diariamente proveniente do racismo e do ódio contra o nosso corpo. Através do

jeito de falar, de se vestir, de se portar nos ambientes, tanto em sua maioria de pessoas pretas quanto em meio a branquitude, nos conectamos e nos fortalecemos, sendo esse um dos nossos maiores instrumentos para conseguirmos alcançar uma qualidade de vida melhor no que tange a nossa saúde mental, emocional e física. Assim, teremos melhores condições de enfrentar as adversidades do dia a dia.

Essas observações, em meio as minhas pesquisas acerca da Preparação Corporal, me levaram a enxergar nossas corporeidades como potência para o trabalho com os artistas da cena. Isso porque as características que desenvolvemos ao longo da história na luta por uma vida livre, digna e respeitada, prepararam e preparam nosso corpo para a vida, para atuar em espaços que não nos sentimos confortáveis, que não somos bem quistos e até que não foram feitos para nós. Representamos em momentos que nossos corpos nitidamente são os alvos, quando sentimos medo e desconfiam de nós apenas pelo tom da nossa pele. Mudamos nosso estado de presença de acordo com o ambiente e pessoas, colocamos nossas máscaras de seguros e altivos para não sermos devorados pelos que detêm poder e a arrancamos quando nos permitimos ser vulneráveis e frágeis, entre os nossos. Possuímos muitas versões de nós mesmos, engolimos muitos choros, mergulhamos em nossas próprias lágrimas e somos acolhidos no coletivo. O corpo negro é multifacetado e dentro de um olhar ocidental ele já nasce desafiador, opositor e transgressor, como bem explica Tavares:

Corpo negro, aqui, é entendido como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, auto poético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas formas de 'dobras' e 'quebras' localizadas na pós-travessia atlântica. Corpo que é, sobretudo, plural, síntese dos corpos que já foram aprisionados, embarcados e trazidos para a voraz máquina econômica do antigo sistema colonial. [...]No entanto, quando os sujeitos desses corpos (africanos e afrodescendentes) referiram-se a si mesmos, não o fizeram senão como corpos-arquivos, corpos-armas, lugares de memórias, ferramentas cognitivas e socioculturais de autoperceitualização, produção de presença e reconhecimento. (2020, p. 20)

O que proponho é subverter a lógica e olhar para corpos afrodiáspóricos a partir de uma perspectiva afroreferenciada. Ou seja, enxergar as potências e provocar revolução a partir delas. Corporeidades pretas como espaço de

pesquisa e produção de conhecimento, bem como nossas vivências enquanto referências epistemológicas no campo das artes da cena. Para o trabalho de preparação corporal, segundo Azevedo (2008), é necessário que haja um eixo de contínua ligação que permitirá que o artista da cena construa sua máscara cênica e é nesse sentido que me refiro às corporeidades. Como um canal no preparo do corpo:

Se há um canal que viabilize o intencionado, esse canal possui mão dupla e pode ser estimulado a partir do exterior, provocando reações e a vivência concreta dos impulsos corporificados. Aquilo que chamamos de canal expressivo pode ser descrito como um eixo de contínua ligação externo-interno: imagem mais a energia formam a máscara, qualquer que seja ela. (AZEVEDO, 2008, p. 278)

Segundo um Itan¹⁴ Yorubá, o ser humano foi a primeira obra de arte do mundo:

[...]para os Yorubás a primeira obra de arte foi realizada quando Olodumare pediu que Obatalá, o Deus da criatividade ou o Deus artista, esculpisse em barro a primeira representação de pessoa humana. Para ressaltar o caráter de ação coletiva, os itans nos contam ainda que ao terminar sua parte, Obatalá pediu que Ogun, o Deus da guerra e das ferramentas, terminasse os detalhes do rosto com suas ferramentas. Após terminado os ajustes de Ogun, Oludamare soprou seu espírito, ou emí, a força vital e colocou a obra de arte dentro do ventre de uma mulher para que se desenvolvesse. (EUNGÊNIO, 2020, p. 116)

Nessa perspectiva, me permito fazer uma ponte entre este itan e o trabalho de preparação corporal tendo como fonte de pesquisa as corporeidades pretas: todos nós nascemos com um potencial criador. Mas ele precisa ser explorado, desafiado e lapidado, como num trabalho de corpo. Nós investigamos para criar, mas só é possível executar se tivermos ferramentas. Aprendemos com esse itan que a arte é trabalho e que o preparo da obra é contínuo, porque a mesma se dá nas evoluções e transformações que acontecem no próprio corpo. Assim, o corpo preto se apresenta como um disparador desse potencial criador, como ferramenta para explorar, desafiar e lapidar o fazer do artista da cena. E, de acordo com Eugênio:

¹⁴ Palavra em Yorubá que significa história. Os itans narram histórias do povo Yorubá..

Para que esse corpo consiga se expressar enquanto obra de arte, ele precisa, ao longo da vida humana, se testar enquanto obra de arte. Tendo nele todas as potencialidades das artes, porque foi criado por um Deus enquanto obra e potencialidade, o seu corpo performa, cria meios, elabora a si mesmo a partir do movimento primeiro que lhe foi dado e de símbolos comunitários. Porém, essa elaboração do si mesmo, não é um processo individual, visto que essas potencialidades são testadas dentro da comunidade e agregam elementos culturais e sociais desta, e um yorubá não é um ser individualizado, carrega em seu corpo sua ancestralidade e o compromisso ou a ligação com sua comunidade. Todo trabalho de formação do que poderíamos chamar do si mesmo, não pode, de maneira alguma, descartar a ideia de que esse corpo é um corpo comunitário e que também envolve vivências não materiais. Talvez pensar esse si mesmo como Ará, “ser humano. Pessoa. Habitante. Membro de uma comunidade determinada. Irmandade. Parente. Povo (NAPOLEÃO, 2010, p. 48), seja mais conveniente ao termo yorubá. O desenvolvimento de sua vida será ser a obra de arte que lhe cabe ser e para isso, esse corpo pode desenvolver diversas possibilidades para si – sempre em relação com o outro – e para apreciar o mundo esteticamente. (2020, p. 118)

Venho propondo ao longo deste trabalho depositarmos nosso olhar sobre os aspectos potentes de um recorte específico da população preta brasileira. E, se para dentro do campo acadêmico e das artes da cena essa pesquisa contribui enquanto conhecimento científico, para a população negra essa investigação favorece o encorajamento e a autoconfiança de pessoas pretas. Quero apontar novos caminhos metodológicos e apresentar possibilidades na preparação corporal através de epistemologias afrodiaspóricas, e também desempenhar nosso papel enquanto obra artística que, segundo a cultura Yorubá “precisa cumprir para o bem viver da comunidade” (EUGÊNIO, 2020, p. 117). Numa relação dialógica, me debruço sobre nossas potências como espaço de criação, inclusive para pessoas não pretas, mas também aponto um refletor na busca de estímulos que encorajem pessoas pretas a acreditarem em si mesmas. É sobre ser um espaço de referência e valorização, como bem disse a cantora norte-americana Nina Simone (1933 - 2003) em um fragmento de uma entrevista exibida, em áudio, no documentário “Homecoming” (Beyoncé - 2019):

Acho que você está tentando perguntar por que persisto tanto em passar para eles aquela negritude, aquele empoderamento negro, aquele... Em pressioná-los a se identificar com a cultura negra. Acho que está perguntando isso. Não tenho escolha, para começo de conversa. Para mim, somos as criaturas mais bonitas do universo.

Negros. Meu trabalho é, de alguma forma, deixá-los curiosos o bastante ou persuadi-los, de um jeito ou de outro a se conscientizarem mais sobre si mesmos, de onde vieram, do que eles gostam e do que já temos, e fazer isso florescer. É isso que me encoraja a encorajá-los e farei isso a todo custo. (grifos meus, 2019).

Encorajar pessoas pretas significa abrir espaços e oportunidades, é criar referências e torná-las protagonistas de narrativas para além do que habitualmente é imposto sobre esses corpos. A estrutura da sociedade racista fragiliza corpos pretos em todas as suas existências, inclusive no que tange a sua autoestima e segurança. Quando Nina Simone destaca a “consciência de si” como o seu objetivo de vida, realizado através da arte, ela está afirmando que precisamos saber da nossa história, compreender a nossa ancestralidade, reconhecer as nossas potencialidades e nos orgulhamos da nossa identidade. Todos esses aspectos contribuem para a construção e fortalecimento da comunidade negra, não só enquanto grupo, mas também como indivíduo. Baseada e guiada pela minha “consciência de si” - fomentada pela minha família, pelas minhas relações afetivas e românticas, pela Dança, pelo candomblé, pelas minhas referências artísticas e pelos espaços que eu habitei e que estou inserida - me aprofundar na minha identidade a partir de uma perspectiva afroreferenciada, foi uma construção que me transformou e me inspirou.

A medida que eu conheço mais sobre a cultura, as histórias, as filosofias de alguns dos povos africanos; que eu me debruço em como eles se relacionam e enxergam o mundo e a vida baseados no respeito, amor e na força da natureza; que eu encontro espaços em que o meu corpo se sente pertencente e não inadequado; e que percebo que as minhas escolhas de vida me levam sempre para a direção do aquilombamento; eu concluo que a possibilidade de olhar sobre outras perspectivas para corpos como o meu é a consequência de toda a luta que os povos afrodiáspóricos travaram (e travam) e que prosseguir nessa mesma direção era (é) um dos seus objetivos.

Essas corporeidades que eu identifico e trago como parte de um método de trabalho para a preparação corporal para a cena teatral, se constroem somente no agora. Elas fazem parte do cotidiano de pessoas pretas, mas elas são um fragmento de um grande mosaico. Elas também são uma parte do

material que venho desenvolvendo ao longo dessa pesquisa, destrinchada a seguir.

III. 2 – CRIA

A palavra *cria*, no Rio de Janeiro, é uma expressão utilizada quando se deseja saber de onde a pessoa é, ou seja, em qual bairro da cidade ela nasceu e foi criada. Geralmente, é uma gíria usada entre pessoas faveladas e periféricas. Existe também outra expressão parecida com essa que é *cria de favela* que faz referência a pessoas que vivem em favelas e comunidades do Rio (RJ). Segundo o Dicionário Online Português, o significado da palavra *cria* é: “Animal recém-nascido em período de criação”. *Cria* também é o radical das palavras *criação* e *criatividade*. Nessa pesquisa, ela adquiriu o status de sigla e carrega em suas letras, palavras-chaves que norteiam e, de certa forma, simbolizam e sintetizam o que esse trabalho é: CRIA - corpo, resistência, inventividade e ancestralidade. Quando comecei a pensar e desenvolver esse material, eu não tinha nenhum título para ele ainda, mas, desde o início, imaginava um nome que não só fizesse sentido com o que estava sendo preparado, mas que também, assim como as corporeidades, se destacasse e já anunciasse o que estava por vir. Como um cartaz.

CRIA, como todas as ideias apresentadas aqui, surgiu na experiência, no fazer. Enquanto eu começava a investigar, rascunhar e mergulhar na pesquisa acerca das potencialidades criadoras dos corpos pretos, essa palavra saltava aos meus olhos recorrentemente. Duas vogais e duas consoantes equilibrando os significados variados. Me atravessa num lugar imperativo, como se ao me encarar de volta, me ordenasse a criar. Mas ela me aproxima cada vez mais da minha essência, ela me direciona para o passado de maneira profunda. Porque ela me mostra que existem mais camadas para além do bairro e/ou favela que nasci e fui criada. Há também entre essas letras signos e referências estéticas, comportamentais, físicas e gestuais que entregam, como um anúncio, mais do que o ponto de partida para o mundo. Ele escancara o ponto de origem da nossa vida, na pele. Na cor dela.

Corporeidade de CRIA é um método de trabalho para a preparação corporal para a cena teatral que tem como objetivo amparar o trabalho do preparador corporal apresentando possibilidades investigativas para a construção do trabalho de corpo a ser desenvolvido com os artistas da cena. Essas possibilidades investigativas são os agentes de variação presentes em

cada um dos parâmetros (movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo/ritmo) da Teoria Fundamentos da Dança (TFD) associados às corporeidades nomeadas de: Corpo Ancestral, Corpo Baile Funk e Corpo Dengo.

Cada um desses corpos possui um conceito de acordo com o que aquela corporeidade representa e apresenta. Também são atribuídas a eles qualidades físicas que podem ser desenvolvidas pelo preparador e que estão apontadas através dos agentes de variação dos parâmetros.

O material também destaca as possíveis características da personalidade de cada uma dessas corporeidades. Sabemos que a personalidade é a junção das características psicológicas que norteiam os sentimentos, pensamentos e ações do indivíduo. Ou seja, singular, cada um possui uma personalidade e a intenção aqui não é limitar, nem generalizar. Mas ainda partindo do conceito de corporeidade apresentado nessa pesquisa como espaço de produção de signos, de pertencimento e de identificação, os aspectos da personalidade ajudam a compor cada um dos corpos. E assim, também cuida de assegurar que, quando estamos trabalhando na criação e/ou na composição de um personagem, os aspectos não visíveis que integram o ser também devem fazer parte do desenvolvimento do trabalho de corpo.

Dessa forma, cada *Corpo* possui a seguinte estrutura:

- **Conceito** - apresentação e identificação. Qual significado de corporeidade; o que ela representa; o que ela oferece. É aqui que o preparador vai identificar se o que ele precisa, enquanto panorama geral, para a construção do trabalho está contido naquele corpo. Seja para a composição de um personagem para uma montagem, ou para a construção de um trabalho de aprimoramento do ofício do ator, como um espaço de formação.
- **Características predominantes da personalidade** - características da personalidade atribuídas ao *Corpo* em questão. É também uma opção para o preparador que já tem o escopo do personagem definido através dos aspectos da personalidade do mesmo.
- **Qualidades físicas** - identifica a corporalidade daquele *Corpo*.

Suas potências e valências

- **O que trabalhar** - indica, dentro da TFD e dos parâmetros, o que é necessário desenvolver para alcançar as qualidades físicas e assim auxiliar no próprio fazer do artista da cena

Para melhor compreensão, produzi um material por meio de uma tabela disponível abaixo: *Corporeidade de CRIA*

CORPO ANCESTRAL

Conceito	Características predominantes da personalidade	Qualidades físicas	O que trabalhar
Corpo com saberes afroreferenciados; que possui um olhar sobre si, o outro e o mundo fora do âmbito dual, mas sim a partir de uma compreensão plural e inclusiva; que se relaciona com as forças da natureza; corpo ritualístico; não monoteísta. corpo poroso.	<ul style="list-style-type: none"> ● Atento ● Concentrado ● Prestativo ● Atencioso ● Vaidoso ● Generoso ● Sensível ● Inteligente ● Intuitivo ● Extrovertido ● Afetuoso ● Acolhedor 	<ul style="list-style-type: none"> ● Variações dos níveis e bases corporais. ● Coluna trabalhada, suporte do corpo nas variações de bases; ● Articulações potencializadas: . ● Facilidade na relação com o chão ● Pés firmes: 	<ul style="list-style-type: none"> ● <i>P. Espaço</i>: planos (sagital, horizontal e frontal), níveis (alto, médio e baixo) ● <i>P. Movimento</i>: movimentos segmentares (flexão, extensão, adução, abdução, propulsão, retropulsão, lateralidade, circundução, elevação, supinação, anteversão e retroversão, inversão e eversão e oposição); Famílias da Dança (voltas, quedas e elevações e salto); Bases (de pé, de joelhos, sentada, invertida,

		sempre em contato direto com o chão.	combinada, deitada e suspensa)
--	--	--------------------------------------	--------------------------------

Figura 2

Exemplos:

- Trabalhar as variações de níveis e bases a partir do Parâmetro Espaço com os planos e níveis.
- Trabalhar a base de pé a partir do Parâmetro Movimento com a família (da Dança) voltas.
- Trabalhar as articulações a partir do Parâmetro Movimento com a combinação entre os movimentos segmentares e a base combinada.

CORPO BAILE FUNK

Conceito	Características predominantes da personalidade	Qualidades físicas	O que trabalhar
Um corpo livre, sem julgamentos e medo; corpo feliz; corpo exibido e dotado de entendimento, controle e virtuosismo; corpo do coletivo; corpo malemolente. corpo	<ul style="list-style-type: none"> • Extrovertido • Exibido • Simpático • Debochado • Sagaz • Esperto • Irreverente 	<ul style="list-style-type: none"> • Agilidade e precisão: • Cintura pélvica bem articulada e forte: • Tônus muscular ativo: 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>P. Movimento</i>: movimento de translação, rotação, movimentos segmentares, famílias da Dança, combinações, contatos e apoios, estado potencial e liberado, modos sucessivos e simultâneos, simetrias e assimetrias e bases de apoio. • <i>P. Espaço</i>: direção, sentidos, níveis e eixos. • <i>P. Dinâmica</i>: ligação do movimento, intensidade, entradas e

performático; corpo disponível		<ul style="list-style-type: none"> • Resistência física. 	<p>passagens de força e acentos; Modos de execução: conduzido, ondulante, pendular, lançado, balanceado, percutido e vibratório.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>P. Tempo/Ritmo</i>: pulso, andamento, duração, ritmo, figuras de ritmo, compasso, gêneros musicais.
-----------------------------------	--	---	---

Figura 3

Exemplos:

- Trabalhar o tônus muscular a partir do Parâmetro Dinâmica com o estudo das passagens de força e/ou com a combinação junto ao modo de execução vibratório.
- Trabalhar a agilidade e precisão combinando os Parâmetros Espaço e Tempo/Ritmo do Corpo Baile Funk.
- Trabalhar a cintura pélvica a partir do Parâmetro Dinâmica com os modos de execução.

CORPO DENGO

Conceito	Características predominantes da personalidade	Qualidades físicas	O que trabalhar
<p>Corpo enquanto lugar de cuidado, carinho, amor, luta, força, política e poder.</p> <p>Corpo do encontro e do afeto; que cuida; amoroso; corpos que são lar; corpos-casa:</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Amoroso ● Afetuoso ● Engraçado ● Tímido ● Teimoso ● Persistent e ● Coerente ● Leal ● Protetor ● Atencioso ● Perigoso ● Passional ● Ciumento ● Inseguro 	<ul style="list-style-type: none"> ● Flexível ● Expressivo ● Rítmico ● Forte ● Sensível 	<ul style="list-style-type: none"> ● <i>P. Forma</i>: linhas (curvas, angulares, retas e mistas), amplitude e ângulos. ● <i>P. Espaço</i>: direção, sentidos, níveis e eixos. ● <i>P. Movimento</i>: movimentos segmentares (flexão, extensão, adução, abdução, propulsão, retropulsão, lateralidade, circundução, elevação, supinação, anteversão e retroversão, inversão e eversão e oposição); contatos e apoios; estado potencial e liberado. ● <i>P. Tempo/Ritmo</i>: pulso, andamento, duração e dimensão sonora do corpo. ● <i>P. Dinâmica</i>: ligação do movimento, intensidade, entradas e passagens de força e acentos.

Figura 4

Exemplos:

- Trabalhar a flexibilidade a partir do Parâmetro Movimento com o estudo dos movimentos segmentares.
- Trabalhar a força a partir da combinação entre o Parâmetro Tempo/Ritmo e os agentes de variação contatos e apoios do Parâmetro Movimento.
- Trabalhar a sensibilidade a partir de laboratórios de criação experimentando as relações de pausa e continuidade presentes nos Parâmetros Tempo/Ritmo e no Parâmetro movimento através dos estados potencial e liberado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Coisa de Pele - Jorge Aragão

*Podemos sorrir
Nada mais nos impede
Não dá pra fugir
Dessa coisa de pele*

*Sentida por nós
Desatando os nós
Sabemos agora
Nem tudo que é bom vem de fora*

*É a nossa canção
Pelas ruas e bares
Que nos traz a razão
Relembrando Palmares*

*Foi bom insistir
Compor e ouvir
Resiste quem pode
À força dos nossos pagodes*

*O samba se faz
Prisioneiro pacato dos nossos tantãs
O banjo liberta
Da garganta do povo as suas emoções
Alimentando muito mais
A cabeça do compositor
Eterno reduto de paz
Nascente das várias feições do amor*

*Arte popular do nosso chão
É o povo quem produz o show e assina a direção
Arte popular do nosso chão
É o povo quem produz o show e assina a direção*

Eu estava no show do Jorge Aragão quando ele começou a cantar essa música. Ele é um dos meus sambistas preferidos. Costumo dizer que ele é um cara a frente do seu tempo e com canções atemporais. Em suas letras encontramos reflexões acerca do racismo estrutural, encorajamento e orgulho da população preta, sobre amor e relacionamento - a partir da perspectiva de um homem preto, entre outros temas. Suas canções sempre me levam para um estado profundo de reflexão e com “*Coisa de Pele*” não é diferente..

Voltando ao show, durante o momento em que ele entoava essa música e a multidão ao redor inflava o pulmão e projetava a voz como num grande coral, acompanhando-o, eu comecei a reparar o quanto essa letra reflete, de maneira muito genuína, sobre temas que eu tenho investigado e apresentado nesta pesquisa.

A começar pelo próprio título da música. Logo na primeira estrofe, Aragão já nos aponta que, enquanto pessoas pretas, não há como fugir e, muito menos, não sofrer com as consequências do racismo, porque está estampado na nossa pele através da cor. Mas, ao mesmo tempo, ele subverte essa narrativa e, não só nos traz uma perspectiva diferente, como também nos presenteia com um olhar muito bonito sobre nós. Ele nos mostra que a nossa pele possui talento natural, um dom.

Gosto de pensar, ou interpretar, que o que ele está trazendo como destaque e ponto de reflexão é a força e o poder da nossa ancestralidade expressadas na nossa vida, na nossa maneira de lidar com o mundo, de lutar pelos nossos direitos, na nossa resistência que nos abriu caminhos e possibilidades, nas nossas criações. Aragão traz como protagonismo nessa música o orgulho das nossas raízes e ancestralidade e a força afrodiaspórica da população preta brasileira.

E como fundamento, ele destaca as nossas vivências. Nosso cotidiano como espaço de inspiração e de manifestação das nossas habilidades. Existe nessa letra o reconhecimento e a exaltação do que é nosso, de quem somos,

do que criamos e produzimos. Ele chama a nossa atenção para considerarmos e valorizarmos nossas origens, o que fazemos e nossa história. E assim disseminarmos nossas ideias, nossa cultura, nossa perspectiva de mundo e de vida; inspirando compositores; artistas; pensamentos; revoluções. E resultando em conhecimento; reconhecimento; oportunidades; representatividade.

Nas últimas estrofes - o refrão - ele traz como metáfora, não coincidentemente, a cena. Nessa parte da música, o sambista exalta a arte feita por nós, criada no cotidiano de pessoas pretas, nas periferias, no subúrbio, nas favelas, durante nosso *corre*¹⁵. Ele aponta a força e a propriedade do povo preto em conduzir, construir e executar. Com um talento natural para criar mesmo em condições inóspitas, nós preparamos nossos corpos com as ferramentas contidas em nossas histórias, memórias e sonhos. Nosso palco é o nosso próprio corpo, nosso público é a nossa comunidade, o quilombo e o aqilombamento. A cena é viva e itinerante, um grande jogo de equilíbrio e resistência.

Quando não se nasce com uma pele clara no Brasil, a vida chega com um roteiro base, cabe a nós trabalhar nessa dramaturgia. Isso exige muito de nós, porque, na maioria das vezes, nós só conseguimos autonomia (e condições) para modificar nossa realidade quase três décadas (para quem consegue chegar) depois de estrearmos na vida. Em uma reportagem do jornal online *Carta Capital* intitulada “*Vidas negras importam? Não no Brasil, mostram os números e a realidade*”¹⁶, de 2020, dados mostram como o racismo mina a vida da população preta desse país em todos os aspectos possíveis que estruturam a vida. Destaco abaixo um fragmento do artigo mencionado:

A depender da cor de sua pele, uma mulher grávida pode ter duas vezes mais risco de morrer no parto. Nascidos, os bebês correm o dobro de risco de perecer antes do primeiro ano de vida. Também se reflete na morte. Os dados mais recentes sobre a diferença entre a expectativa de vida entre negros e brancos, de 2011, sugerem que os primeiros vivem em média cinco anos a menos. Estão mais sujeitos a mortes evitáveis, aquelas que se pode prevenir por ações efetivas dos serviços de saúde. Reflete-se também nas novíssimas doenças: a morte pelo coronavírus, indicam os dados preliminares, cresce

¹⁵ Gíria popularmente utilizada por pessoas pretas e periféricas que faz referência aos enfrentamentos da vida cotidiana; às lutas diárias para viver e sobreviver.

¹⁶ Link da matéria: <https://www.cartacapital.com.br/carta-capital/um-problema-de-cor/>

desproporcionalmente conforme a tez do paciente. E também aos assassinatos. Apesar da tendência de queda nos números globais do morticínio brasileiro, pretos e pardos são as grandes vítimas das duas modalidades que seguem em alta: o feminicídio e a morte por intervenção policial. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública do ano passado, negros somam 75,4% dos mortos em decorrência de intervenções da polícia em 2018. Também compunham mais da metade dos policiais mortos em confronto. Das mulheres assassinadas pelo machismo, 6 em cada 10 são negras. A dolorosa realidade se reflete ainda nos números do IBGE: entre 2012 e 2017, a taxa de homicídios manteve-se estável na população branca, mas cresceu entre pretos e pardos, de 37,2 para 43,4 homicídios por 100 mil habitantes. Entre o berço e o caixão, os que não carregam a insígnia da brancura estão sujeitos a uma vida de violações e privação aos direitos causadas por uma estrutura que, embora não esteja escancarada na letra da lei, se impõe sobre 55% da população por uma complexa engenharia de cores. Mais negros vivem em domicílios sem coleta de lixo (12% contra 6% dos brancos), sem abastecimento de água por rede geral (20% contra 11%), e sem esgoto sanitário por rede coletora ou pluvial (43% contra 26%), vulnerabilidade sanitária que aumenta a exposição a vetores de doenças. São minoria entre os cargos gerenciais, e maioria entre desempregados e trabalhadores informais. Mesmo com o diploma na mão, recebem menos que os colegas brancos. Entre a safra de parlamentares eleita em 2018 para a Câmara dos Deputados, apenas 125 dos 513 se declararam pretos ou pardos. [...] A chance de um jovem negro ser vítima de homicídio no Brasil é, em média, 2,5 vezes superior àquela de um jovem branco, segundo dados do Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência e Desigualdade Racial de 2018. Além do sofrimento físico e, o morticínio mina a confiança nas instituições, ampliam os gastos com saúde e implicam em perda de produtividade econômica, em especial quando essas taxas atingem com mais intensidade a população jovem. A média de idade dos assassinados no Brasil gira em torno de 29 anos. (OLIVEIRA, 2020)

Esses dados nos ajudam a construir um panorama de como a vida de uma pessoa preta no Brasil é frágil. Muitas das vezes não há grandes expectativas de nós mesmos sobre nossa própria existência, porque esses números fora do papel fazem parte da realidade de mais da metade da população brasileira e nós assistimos diariamente, de perto e de longe, mais dos nossos caírem. Dessa forma, quando Jorge Aragão, um dos maiores nomes do cenário musical do Brasil tem como fonte de inspiração para o seu trabalho a vida e a cultura preta, assim como Nina Simone disse que era o objetivo de sua vida, ele está nos encorajando. Nos fortalecendo, trabalhando na nossa autoconfiança, nos mostrando o quão grandiosos somos!

A primeira conclusão que eu chego após esse processo de escrita e pesquisa desta dissertação é que esse trabalho cumpre com a sua função enquanto uma obra artística, segundo a cultura Yorubá. *Corporeidade de CRIA* serve a sua comunidade enquanto espaço de incentivo e de exaltação da

cultura preta brasileira carioca favelada/periférica. Discutimos aqui acerca da potencialidade dos corpos pretos e da criação inerente aos mesmos enquanto maneira de existir, se expressar e resistir, baseada em suas vidas cotidianas. Refletimos sobre como a ancestralidade negra dá suporte para que pessoas afrodescendentes possam se sentir pertencentes e com a compreensão de que existem sim muitos caminhos a serem percorridos, existem possibilidades fora as que nossos corpos são “destinados” pela colonização.

Essa ancestralidade se apresenta em nossas vidas de muitas maneiras, seja a partir da espiritualidade, da comida, das nossas características físicas e das manifestações artísticas e culturais. E é a partir dela que conseguimos dar sentidos diferentes, outras perspectivas, ideias contra-hegemônicas, olhares sensíveis e narrativas com protagonismo preto. O rapper Emicida¹⁷, em sua música “*Ismália*”, em um determinado trecho, diz assim:

*“Primeiro cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles
Nega o deus deles, ofende, separa eles
Se algum sonho ousa correr, cê para ele”*

Para consolidar a escravização e a colonização do povo africano foi preciso tirar de nós a nossa identidade - aliás, esse é o método de aniquilamento de uma nação. Resgatar nossas características, visíveis e não visíveis, e nossos costumes; valorizar a nossa cultura, nossa história e memória; exaltar e difundir nossas habilidades e potencialidades é um caminho que vem se fortalecendo ao longo da trajetória de luta e resistência do povo afrodiaspórico.

Assim, toda essa pesquisa tem sido construída com o cuidado e a intenção de ser um espaço seguro para pessoas pretas no sentido de aqui serem encontradas referências e aspectos que valorizam, respeitam e impulsionam a nossa comunidade. Busquei me debruçar e trazer para essa investigação apenas os aspectos positivos e belos das situações corriqueiras da vida. Escolhi dirigir e aprofundar o meu olhar para o que eu gostaria de sempre ter tido, consciência e, assim, ter a possibilidade de me fortalecer em

¹⁷ Leandro Roque de Oliveira, de nome artístico Emicida, é um rapper, cantor, compositor, escritor e apresentador preto brasileiro.

lugares que são imprescindíveis para o desenvolvimento do ser no mundo, na vida.

O que quero dizer é que *Corporeidade de Cria*, além de ser um material de auxílio para o preparo do corpo do artista da cena, é também um documento-registro de encorajamento e exaltação de e para pessoas pretas. Reúnem-se aqui pensamentos, críticas, reflexões, dados, referências artísticas, filosóficas, espirituais e históricas, experiências, música, dança, teatro, subjetividade, realidade, entre outros temas que tem como intenção e finalidade trabalhar a autoconfiança do povo preto e a partir disso incentivá-los a não desistirem, a prosseguir. Não retroceder, mesmo com todas as circunstâncias ao contrário. Vamos avançar e ocupar espaços, garantir direitos e mudar o cenário e as condições de vida dos nossos. Essa é a missão. E a minha contribuição nessa jornada é mostrar o quanto podemos e somos capazes, porque nosso corpo é pura fonte de criação.

Logo abaixo, deixo registrado a tradução da música “*Black Parade*”, da artista norte-americana, Beyoncé. Essa é uma das músicas que me inspiraram, e acompanharam, durante a trajetória de pesquisa e escrita dessa dissertação:

Parada Negra

“Estou voltando para o Sul

Estou voltando, voltando, voltando, voltando

Onde minhas raízes não foram diluídas

Crescendo, crescendo como uma árvore Baobá

Da vida em solo fértil, ancestrais me colocaram no jogo

Amuleto Ankh em correntes de ouro

Com minha energia de Oshun, oh

Com jóias em mim, woo, Ankh ou estampa Dashiki

Espere, eu não cheiro como um incenso de nag champa?

Sim, puro diamante (diamante) , diamante, Rollex customizado

Uh, inundação (inundação) , inundação, no meu pulso

Ooh, subindo, subindo, terra-mãe, terra-mãe pingue em mim

Oh, melanina, melanina, meu lance é a pele profunda, assim

Ooh, terra-mãe, terra-mãe

Terra-mãe, terra-mãe, pingue em mim
 Oh, sim, não posso esquecer
 Que minha história é a história dela, sim
 Ser negra, talvez seja a razão porque estejam sempre bravos
 Sim, eles estão sempre bravos, sim
 Estar além deles, sei que é a razão por estarem muito bravos
 E eles sempre estiveram
 Querido, venha ao meu encontro, a minha colmeia
 Sempre que a mamãe disser, a mamãe disse
 Aqui venho eu no meu trono, sentando no alto
 Siga a minha parada, oh, minha parada
 Falando besteira pro meu povo (Meu povo)
 Levante esse lábio como se fosse lipo (Lipo)
 Você escuta eles infestando, né?
 Abelhas são conhecidas por picar
 Agora, aí vamos nós no nosso trono, sentando no alto
 Siga minha parada, oh, minha parada
 Sim, sim, eu sou para nós, tudo preto
 Tudo cromado (Sim) , propriedade-preta (Sim)
 Tintura preta (Sim) , preto mate (Sim, sim)
 Passando, pela minha janela aberta
 Deixe eles verem quem está dentro
 Esboço um grande sorriso (Ding)
 Vai saber, eu e Jigga, cinquenta e onze filhos
 Eles ficam, "Garota, como? "
 Eu carrego meus cristais na lua cheia
 Você pode ver os mísseis deles
 Eu vou mandar meus capangas
 Irmãzinha representando lemanjá (lemanjá)
 Acredite, eles vão precisar de um exército (Ah)
 Balas de borracha batendo em mim (Ah)
 Fiz uma faixa de protesto com a sua cerca de madeira (Ah)
 Tome isso como um aviso (Ah, ah)
 Miçangas de cintura dos lorubá (Uh)

Quatrocentos bilhões, Mansa Muça (Uh)
 Linha de palha para o churrasco
 Ponha a gente em qualquer lugar, deixaremos isso bonito
 Pandemia voando na passarela, no meu hazmat
 Julgando, correndo pela casa para a minha arte, tudo preto
 Ancestrais na parede, deixem os fantasmas baterem um papo
 (Ancestrais na parede, deixem os fantasmas baterem papo)
 Segure minha mão, vamos rezar juntos
 Deite, de rosto para o cascalho
 Uh, vestindo roupa toda branca para o funeral

 Amor negro, vamos ficar juntos
 Curtis Mayfield no alto-falante (Uh)
 Lil'Malcolm, eu sinto falta deles, mamãe Tina (Uh)
 Preciso de mais uma passeata, vou ligar para a Tamika (Uh)
 Preciso de paz e reparação pro meu povo (Uh)
 Danem-se esses cabelos escovados
 Vou deixar enrolar (Enrolar)
 Danem-se essas ondas murchas
 Eu vou deixar o dread (O dread)
 Ponha seus punhos pro alto
 Mostre amor negro (Mostre amor negro)
 Terra-mãe pingue em mim, terra-mãe
 Terra-mãe, pingue em mim”

Fonte e tradução: <https://www.vagalume.com.br/beyonce/black-parade-traducao.html>

A Dança me abriu muitos caminhos, na busca por me aprimorar tecnicamente, eu encontrei possibilidades. Pesquisar Dança, desde que eu decidi fazer faculdade, era um objetivo. Quando eu passei no processo seletivo do mestrado, foi uma das maiores alegrias e orgulho que tive de mim mesma. Em meio às minhas inseguranças, foi pesquisando a Dança que eu me encontrei.

Eu realmente acho o corpo impressionante! Esse mesmo corpo que eu repito muito aqui, o corpo integral, em suas várias existências coabitando juntas, através da fisicalidade e dessa estética humana. Esse corpo possui muitas possibilidades, isso é fato. A própria TFD nos mostra isso.

Helenita elencou cinco parâmetros que podem ser chamadas também de nascentes do movimento. Mas esses mesmos parâmetros podem ser encontrados no estudo da física, da química e das ciências da natureza. Inclusive, essas também foram umas das referências de Sá Earp para a concepção da TFD.

O fato é que, ao somar as minhas experiências enquanto um corpo de uma mulher preta e artista, com a Teoria de Helenita, eu me vi ampliando as minhas habilidades, mas com a minha essência. Com o meu miolo fundamentado nas minhas experiências como mulher negra.

Ao cruzar a TFD com a corporeidade e a cultura preta, abre-se mais uma possibilidade para se pensar o trabalho de corpo para artistas da cena; cria-se mais um método para se pensar a criação de personagens; reitera a importância da preparação corporal; cria-se espaço para novos conhecimentos, maneiras de pensar; exalta e encoraja uma cultura, um povo; promove esperança.

Tudo no corpo, corpo este que em África deu-se sua origem.

Referências Bibliográficas:

AZEVEDO, Sônia Machado de; **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BRANDES, A.; *Corpo-dança: um olhar discursivo*. Dissertação de Mestrado, Artes da Cena, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, 2013.

BONDÍA, J. L.. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. 2002, p. 11

CALFA, M.; RIBEIRO, R. **Pensamento e movimento no estudo da corporeidade**. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 37 - 52, janeiro - abril, 2020.

CIPÓ, R. Reflexões sobre o amor na luta contra o racismo. Mídia Ninja. Janeiro de 2020. Disponível em: <https://midianinja.org/rogercipo/reflexoes-sobre-o-amor-na-luta-contr-o-racismo/>

CUNHA, Andreia Ribeiro; *Corpos indóceis: reflexões acerca da corporeidade negra na Cidade do Rio de Janeiro*. **Revista Continentes** (UFRRJ), ano 11, n. 21, 2022

EUGÊNIO, Naiara Paula; *Estética e filosofia da arte africana: uma breve abordagem sobre os padrões estéticos que conectam África e sua diáspora*. **Problemata: R. Intern. Fil. V. 11. n. 2** (2020), p. 112-123

ESSINGER, S. **Batidão: uma historia do Funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 292

FERREIRA, Dandara. *A dança como protagonista na preparação corporal: um relato de experiência acerca da pesquisa com atores*: Trabalho de Conclusão

de Curso, Departamento de Arte Corporal, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

FERREIRA, Tássio; *Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pósgraduação em Artes Cênicas, 2019.

GERALDI, S. M. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli (org.), **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance**. Cidade: Brasília. IFB, 2019.

LEUBACK, Daniel. *O Preparador Corporal e o Trânsito da Concepção para o Corpo em Cena. Dissertação de Mestrado*, Artes da Cena, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, 2016.

LOPES, A. C. Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas (SP), 2010

MEYER, A.; EARP, A. C. S. **Helenita Sá Earp Vida e Obra**. André Meyer Alves de Lima e Ana Célia de Sá (org.). Edição 1- Volume 1; Rio de Janeiro, 2019.

MOTTA, M. A. *Teoria Fundamentos da Dança. Uma Abordagem Epistemológica à Luz da Teoria das Estranhezas*. Dissertação, Mestrado em Ciência da Arte, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

NASCIMENTO, A. **O Quilombismo**. 2ª Ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/ OR Editor Produtor Editor, 2002. 362 p.

REMENCHE, M. L. R.; SIPPEL, J. A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**. 20(2), 2019, p. 37 – 51.

RIBEIRO, S. Relacionamento afrocentrado não é conto de fadas da Disney. Alma Preta: Jornalismo Preto e Livre. Abril de 2016. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/quilombo/relacionamento-afrocentrado-nao-e-conto-de-fadas-da-disney>

SANTOS, A. C.; GUALTER, K. S.; SILVA, R. L. B.; DAMASCENO, T. M. Ojú ará Dudu – corpo negro: memórias em movimento. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 2462-2476.

SANTOS, L. A Filosofia do Malandro: Estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da ABPN**, v. 12, n. 31, dez 2019 - fev 2020, p. 95 – 112.

SANTOS, M. A. Contribuição do negro para a sociedade brasileira. **RTES – Temas em Educação e Saúde**, v.12, n.2, p. 217-229, jul-dez/2016

TAVARES, J. R. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. **Ouvirouver**. Uberlândia, n. 4, 2008, p. 18

TOURINHO, L. SOUZA, M. I. G. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **Art Research Journal**; V. 3, n. 2; 2016, p. 178 – 193.

VIANNA, K. **A Dança**. 5 ed. São Paulo: Summus, 2008.

ZACARIAS, L. Amefricanizando o amor: Diálogos entre bell hooks e Lélia Gonzalez. Dissertação, Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania, da Universidade de Brasília. Brasília – DF, 2021