

Maria Fonseca Falkembach<sup>i</sup>

Cláudio Baptista Carle<sup>ii</sup>

Eloisa Leite Domenici<sup>iii</sup>

*E*pistemologias afrocentradas na academia:  
desafios de um concurso para docente em dança

*A*frocentric epistemologies in the academy:  
challenges concerning a dance professor selection

## RESUMO

Este trabalho apresenta um ensaio etnográfico sobre a experiência de um concurso público para docente efetivo em danças afro-brasileiras ocorrido em universidade federal do sul do Brasil. O texto busca narrar a singularidade do evento, que tornou evidente o choque epistemológico entre os saberes forjados em cultura afrocentrada e o conhecimento acadêmico eurocêntrico colonizador. Apresenta o modo como a banca de avaliação, constituída pelos(as) autores(as) do texto, construiu meios para manter uma postura anti-racista dentro de um sistema estruturalmente racista. O ensaio toma as perspectivas dos Estudos da Performance e da Exunêutica, para descrever as performances dos(as) candidatos(as) e as práticas em danças afro-brasileiras, cuja lógica destoa profundamente das danças acadêmicas, assentadas em modelos racionalistas de sistematização e difusão. Dentre esses princípios, identificou-se que a conexão com a ancestralidade é um dos elementos basilares da perspectiva afrocentrada. A escrita explicita o concurso como encruzilhada, na qual a banca construiu uma conduta em que os papéis de etnógrafos(as) e avaliadores(as) se sobrepunham, na medida em que o exercício de escuta e de definição de critérios se teciam. O artigo conclui que este concurso constituiu-se numa situação exemplar em que os critérios acadêmicos precisaram ser readequados para acolher a epistemodiversidade.

**Palavras-chave:** Danças afro-brasileiras; performance; epistemologia afrocentrada; racismo estrutural; educação anti-racista.

## ABSTRACT

This work presents an Ethnographic essay on the experience of a public competition for effective professor of Afro-Brazilian dances placed at a Brazilian federal university. The text describes the singularity of the event, characterised by the epistemological clash between the Afro-centred knowledge and the Eurocentric academic tradition, presenting how the examination panel, constituted by the authors of this text, forged an anti-racist posture against a structurally racist system. The present essay takes perspectives from Performance Studies and Exunetics to describe the candidates' performances and practices in Afro-Brazilian dances, whose principles profoundly collide with academic dances based on rationalist models of systematization and diffusion. Among these principles, it was identified that the connection with ancestry is one of the basic elements of the Afro-centred perspective. The text analyses the competition explicitly as a crossroads, where the panel constructed a conduct in which the roles of ethnographers and evaluators overlapped, while listening and defining criteria was woven in real time. The article concludes that this competition constituted an exemplary situation in which academic criteria needed to be readjusted to accommodate epistemodiversity.

**Keywords:** Afro-Brazilian dances; performance; Afro-centred epistemology; structural racism; anti-racist education.

### **Bokuesela<sup>v</sup> - imperativo em introduzir**

Compusemos<sup>v</sup> a banca para a seleção de um(a) professor(a) de Práticas Artístico-Pedagógicas em Danças Afro-Brasileiras para o curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Ao longo de uma semana, durante a sequência de provas nas quais os(as) candidatos(as) nos apresentavam seus saberes artístico-pedagógicos da área, diferente de outras bancas das quais participamos, esta nos produziu momentos de intensidade a tal ponto de tornar necessária a escrita deste texto, como modo de difundir alguns questionamentos dessa experiência. A vivência desse processo nos suscitou percepções e discussões que implicaram na necessidade de nos posicionarmos oscilando num duplo papel, entre etnógrafos(as) e avaliadores(as). A constante reflexão sobre os parâmetros avaliativos em que estivemos mergulhados, deixou entre nós algumas questões importantes e o desejo de compartilhar, no intuito de contribuir com essa área em construção, porque identificamos naquele rito acadêmico, de tal relevância que é a seleção docente para o serviço público, uma encruzilhada de aspectos sociais, políticos e epistemológicos, conforme iremos narrar.

Interessante notar que o nosso trabalho enquanto membros(as) da banca transcorreu praticamente sem discordâncias, já o processo da escrita deste artigo ensejou tensões e conflitos entre nós, no exercício de apontar determinadas questões e

compreendê-las, as quais enfrentamos como parte do trabalho dialógico. O(A) leitor(a) verá que a escrita final deste texto encerra dúvidas e inquietações que serão compartilhadas.

Antes de tudo é preciso compreender a importância política e epistemológica desse edital de concurso, um dos primeiros no país, para práticas artístico-pedagógicas em danças afro-brasileiras. Considerando que atualmente existem cerca de cinquenta cursos superiores de Dança no Brasil, podemos afirmar que as danças e pedagogias afrocentradas estão sendo pouco a pouco consolidadas na academia. Sem dúvida, a iniciativa de pautar explicitamente as danças afro-brasileiras em edital indica uma abertura para a valorização das epistemologias afrocentradas e um passo importante no processo de reconhecimento do racismo na sociedade brasileira, que sempre existiu de forma velada. Além disso, é um importante passo em direção à decolonização do currículo dos cursos de dança, e, em consequência, também do ensino de dança na educação básica, já que se trata de uma Licenciatura.

A nossa análise sobre essa experiência nos indica dois modos de compreender a singularidade da situação desse concurso:

1) Uma perspectiva identifica a tensão entre dois trajetos distintos de criação do conhecimento como fruto de dois sistemas de pensamento: um de base iconoclástica, fruto do racionalismo iluminista de origem europeia; e outra caracterizada por uma

profundidade mítica proveniente de manifestações antigas consolidadas e constituidoras de indivíduos afrocentrados.vi

2) O segundo modo de olhar para o concurso se refere à percepção de que a intensidade e a singularidade foram efeito do *choque epistemológico* produzido pela situação colocada: corpos performando a cultura, a sabedoria negra, num espaço em que historicamente esse saber foi invalidado.

As perspectivas da análise focaram em *quais* são os saberes enunciados e as suas referências, *quem* articula os saberes, *de onde* e *como* o faz, e também os impactos, efeitos e alcance desses saberes e modos de articulação.

As experiências vivenciadas, a partir dessas perspectivas, são discutidas pelo referencial de interpretação pensada a partir da Exunêutica (Silveira, 2012)<sup>vii</sup>, de alguns devaneios do campo do Imaginário (Durand, 1988; 2012) e dos Estudos da Performance (Schechner, 2003). A língua bantu<sup>viii</sup>, africana, em específico a língua kimbundu<sup>ix</sup> (Assis Jr., s.d.), que é a mais comum no sul do Brasil, marcará todo texto. Algumas palavras bantu nos ajudam, nesse texto, a transcrever a identidade êmica que compôs os parâmetros de análise construídos/adotados pela banca no seu percurso etnográfico.

Assumimos o corpo como enunciador do discurso, a partir dos Estudos da Performance e do pensamento de Muniz Sodré (2017) sobre a arkhé afro-brasileira. Neste texto, as falas, os ditos, as propostas de conversação, as frases e as palavras, dos(as)

candidatos(as), aqui chamados(as) de *Mútange* (narradores(as), em kimbundu), se apresentam para nós. Esses gestos constituíram nossa vivência e possibilitam esse ensaio etnográfico, escrito a seis mãos, referente a um processo que marcou a interação entre três profissionais convocados(as) para atuarem como avaliadores(as) do concurso, que estudam as manifestações dos(as) negros(as) em movimento no Brasil. Assim nos apresentamos como *m'bambas* (sabedores(as), em kimbundu), em uma reunião de sabedores(as), pessoas com amplo estudo na arte e na ciência, nomeadamente dança e antropologia, saberes complementares para alcançar esse processo seletivo.

Propomos pensar na nossa experiência de banca como uma reflexão sobre o racismo como performance estrutural (Conceição, 2019, p. 36) que constitui a universidade. Éramos três pessoas brancas, julgando corporeidades negras e elegendo critérios de validação e legitimação dessas corporeidades. Essa condição foi colocada desde o início por diversas contingências que fugiram ao controle da própria instituição, tais como: conciliar agendas de docentes; realizar o concurso no prazo burocrático; conseguir docentes livres de impedimentos com relação aos(às) candidatos(as), conforme o edital. Apesar disso, o Curso de Dança não abdicou de constituir uma banca composta por pessoas com vivência e entendimento das culturas afro-brasileiras. Desse modo, apesar do desconforto e desacomodação, buscamos nos colocar em um espaço de escuta, com a intenção de não reproduzir o racismo,

numa conduta anti-racista. Assim, como *m'bambas* e como etnógrafos(as), mais do que a titulação acadêmica, o que nos credenciava para estarmos ali naquela função era a experiência de cada um(a) de nós com o território do encantamento e da ancestralidade afro-brasileira. Nos permitimos acionar os nossos saberes da experiência, saberes corporificados, assumindo a nossa fragilidade em nos conduzir pelo desconhecido, que se enunciava de muitos modos, até porque as aulas que deveríamos julgar eram compostas por epistemologias ainda desconhecidas naquele espaço, enquanto área não consolidada naquela instituição e na academia de forma geral, como dissemos.

Nós <sup>x</sup> nos apresentamos, assim, em nossas origens acadêmicas: Maria, de atuação no ensino superior em dança, vem produzindo pesquisa, extensão e trabalhos artísticos buscando aproximação com as manifestações ancestrais dos indígenas e afro-brasileiros. Cláudio, profissional de ensino superior que tem trabalhado com a capoeira como manifestação afro-brasileira e tem como estudo principal em toda sua vida acadêmica, tanto dos indígenas quanto dos afro-brasileiros. Eloisa, docente que atua no curso de artes do corpo em cena em uma instituição de ensino superior no sul da Bahia, que busca a interação com as sociedades tradicionais indígenas e afro-brasileiras que a rodeiam.

O texto busca reconstituir o modo como nos relacionamos com as performances surgidas, ou re(a)presentadas no concurso público para professor(a) de ensino superior de “danças afro-

brasileiras". Tratamos aqui do modo como esses(as) *Mútange* (narradores(as)), entre brancos(as) e negros(as), homens e mulheres, apresentaram suas propostas de ser *Mulóngi* (ensinador(a), educador(a), professor(a), em *kimbundu*), e, nesse caso, agente público e disseminador(a) do pensamento e das formas dançadas resultantes da presença negra no Brasil. A partir do que cada um(a) performava em sua prática de ensino, na apresentação artística e na entrevista, evidenciava-se o seu entendimento de "danças afro-brasileiras".

Começamos descrevendo a *Mueniu Kimba*, que, em *kimbundu*, é uma forma de dizer como se apresentou o espírito das coisas para nós, *m'bambas*, no processo de percepção e interpretação que resultou na etnografia experimental desenvolvida ao longo das provas do concurso. Evidenciamos o modo como construímos a compreensão das performances em conexão com a ancestralidade e como resistência ao racismo. No subcapítulo seguinte, intitulado "Sentir dos corpos e rever imagens", que em *kimbundu* seria o *Ivua* ou *Iva* (silêncio com que se escuta) dos corpos, apresentamos detalhes do modo de percepção da banca e dos critérios desenvolvidos para análise das performances. No terceiro momento, salientamos as contradições entre a conduta habitual de professor(a), reproduzida no regimento de uma prova estabelecida por uma instituição eurocêntrica, e a necessidade de se instalar uma aula na qual o corpo é o local do saber, conforme uma epistemologia afrocentrada.

### **Muene Kima - o espírito das coisas**

O espírito das coisas, *muene kima*, é a razão interna das coisas existirem. Os argumentos que escrevemos agora, constituídos de fundamentos lógicos, que compõem uma racionalidade científica, estão impregnados do espírito das coisas. À nossa argumentação está agregada a capacidade de aprofundar os processos interpretativos, interpretação que podemos chamar de exunêutica (Silveira, 2012). A exunêutica nos dá a possibilidade de interpretar os espíritos. Ela se difere da hermenêutica porque traz a dimensão da espiritualidade. Assim, para escrever esse texto evocamos o *muene kima*, presente na nossa experiência, nas performances dos(as) narradores(as), na nossa relação com essas performances e com a necessidade de avaliar.

O nosso argumento é: a escrita desse texto é efeito do processo de descrever a percepção de que, por vezes, o espírito que emanava das performances - dos saberes configurados em formas simbólicas - não estava ligado ao contexto carregado pela cultura afro-brasileira. Entretanto, em outros casos, esse espírito saltava aos nossos olhos e ouvidos. Dizemos que a cultura é “apresentável” e carregada de sentido quando ela é proveniente de quem a produz ou a vive, como ente da cultura. Nesse caso, percebemos o *kutukulula* (significado do objeto sensível, em kimbundu), que é proveniente da experiência da cultura. Quando há ausência da experiência, o “significado não é mais absolutamente

apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido, não a um objeto sensível" (Durand, 1988, p. 13).

Na perspectiva dos estudos da performance, a cultura e os saberes dessa cultura se mostram como performance, isto é, como "repetição de comportamentos restaurados" (Schechner, 2011). É a repetição dos comportamentos, que se dá no corpo, que torna o corpo matéria que se organiza e se apresenta (em um só tempo) - e que atualiza a cultura. Assim é que percebemos as performances dos(as) *narradores(as)*, algumas ligadas à experiência do corpo nesse território de encantamento das culturas afro-brasileiras, em suas múltiplas formas de apresentação; outras se configurando dentro do que se poderia entender como uma apropriação cultural<sup>xi</sup>.

As nossas anotações sobre essas performances durante as provas do concurso, produziram pequenos diários sobre as manifestações de busca de uma invenção do que seria essa cultura afro-brasileira no entender/performar de cada *Mútange*, manifestação da dança de negros(as) afrocentrados(as) (Nascimento, 2009, p. 25; Santos Jr., 2010, s.p).

O papel dessa banca foi especialmente desafiador, pois implicava em prospectar saberes e práticas que foram secularmente excluídos pela academia. Especialmente se tratando das danças afro-brasileiras, que são embaladas pelos espíritos das coisas, o desafio foi trazê-las em sua dinâmica própria, mesmo que essa destoe profundamente das danças acadêmicas, assentadas em modelos racionalistas de sistematização e difusão. Essa tarefa

conceitual foi preliminar e ao mesmo tempo concomitante, posto que era desafiada a cada momento.

A perspectiva histórica torna-se importante para compreender que as danças afro-brasileiras nas suas diferentes concepções são foco de exclusões e invisibilidades. As corporeidades negras sempre foram discriminadas, como aconteceu na passagem de Mercedes Baptista pelo Balé Municipal do Rio de Janeiro e o seu apagamento naquele contexto, ou mesmo perseguidas, como ocorreu a criminalização da capoeira desde o Código Penal de 1890<sup>xii</sup>. A Constituição Federal de 1988 deu um passo importante no entendimento de cultura como cidadania e definitivamente houve avanços nas políticas públicas. A partir de 2003 esses avanços se ampliaram no campo dos direitos humanos. Nos últimos anos, entretanto, nota-se o retrocesso<sup>xiii</sup>, tanto que novamente aumentou a violência contra os terreiros de religiões de matrizes africanas, e contra os corpos negros de maneira geral. Nesse sentido, percebemos então o(a) professor(a) de dança afrocentrado(a) tem um papel muito importante de promoção da cidadania.

A nossa responsabilidade naquele concurso, portanto, era redobrada, uma vez que uma das tarefas do então futuro(a) responsável pela cadeira de danças afro-brasileira seria a de continuar essa desconstrução/construção epistêmica. O(A) professor(a) de danças afro-brasileiras no curso de Licenciatura em Dança é aquele(a) que irá balizar o entendimento do tema no rol da

formação dos professores, que irá oferecer abordagens e pautar ações relacionadas a esse tema na interface com a educação básica, ou seja, formar o profissional que irá enfrentar a colonialidade do saber, ser e poder, desdobrada na maquinaria complexa e articulada do sistema racista no âmbito do ensino de dança, inclusive dentro das escolas.

A formação da dança acadêmica no Brasil foi duplamente marcada pela discriminação das danças afro-brasileiras. Primeiro, pelo racismo estrutural da sociedade e a baixa representatividade de negros e negras antes das cotas étnico-raciais. Segundo, por seus currículos centrados no cânone estético europeu e norte-americano, que definiram as primeiras formas de apropriação, sendo uma delas a dança-afro concebida a partir da estética da dança moderna norte-americana<sup>xiv</sup>. Desse modo, a noção de dança-afro baseada na dança norte-americana, como é o caso do jazz e da dança moderna, não serve como marco de decolonialidade para o Brasil sem uma revisão. A colonialidade do ser e do saber fez com que as danças afro-brasileiras, tomadas de um modo mais amplo, fossem consideradas como estranhas para nós mesmos. Entendemos, portanto, que a tarefa de decolonizar a concepção de dança-afro requer o reconhecimento do racismo estrutural e institucional como chave epistemológica, ou seja, assumir a perspectiva anti-racista na ação epistemológica, e não fora dela.

Compreender as danças afro-brasileiras em suas lógicas próprias, é fundamental. A esse respeito, Zeca Ligiéro (2011) propõe

o conceito de *motrizes culturais* das práticas performativas afro-ameríndias, enumerando: 1) a concomitância do canto, dança e música, (baseado no *cantar-dançar-batucar* do filósofo congolense Fu-Kiau); 2) a incidência do jogo e do ritual; 3) o culto à ancestralidade; 4) o protagonismo de um mestre que guarda e transmite o conhecimento, e que conduz o acontecimento; 5) a preponderância do espaço da roda como forma de acontecimento. Esses elementos performativos, como propõe Ligiéro, apontam o quanto essas lógicas divergem do pensamento eurocêntrico de dança.

Hoje, o que se considera como danças-afro, ou ainda, danças negras, são constituídas de concepções produzidas por zonas de contato e interfaces com diferentes práticas performativas, como, por exemplo, com as chamadas danças populares, que anteriormente eram estudadas como folclore. A dança negra contemporânea é diversa, abarca desde as suas referências do tradicional ao pop e o futurista, e tudo o que a negritude pode inventar no mundo, lembrando que a (re)invenção é um dos sinônimos de sua força histórica e existencial. Não estamos falando aqui, portanto, de “dança-afro”, entendida como um “estilo de dança”, mas sim de um campo fenomênico e existencial muito vasto e diverso das muitas corporalidades das culturas afro-brasileiras. Estamos falando da multiplicidade de corpos e danças resultantes dos movimentos de negras formas, constituído de contradições, isto

é, que é resultado de violência e, também, da capacidade de transbordar (Silva, 2018), apropriar-se, transformar e reconfigurar.

A aceção de “danças afro-brasileiras” que buscamos, então, envolve a crítica epistemológica do reconhecimento de saberes que a academia excluiu, um entendimento que está em processo de construção, e que carrega contradições decorrentes da luta política. Assim, entre os critérios de nossa avaliação/incursão etnográfica, constava a congruência entre o que nos era apresentado e os saberes e processos pedagógicos afrocentrados.

Na ordem das provas, sequência de apresentação de saberes, fomos nos dando conta de que os candidatos se colocavam, de diferentes modos, no campo de relações que envolvem a lógica histórica do silenciamento e a apropriação da cultura negra pelo branco<sup>xv</sup>, tendo em vista a noção de saberes performados pelo corpo.

Os candidatos almejavam um lugar na instituição estruturalmente racista, como toda instituição pública brasileira (Almeida, 2020), a partir de sua corporeidade, de seus saberes, constituídos na resistência e sobrevivência ao racismo, em uma sociedade na qual o embranquecimento cultural é outra estratégia de genocídio, como já apontava Abdias Nascimento (2016, p. 111)<sup>xvi</sup>. Assim, o concurso também pode ser entendido como parte do movimento de resistência. Os(As) candidatos(as), como *Mútange*, foram convocados(as) a performar esses saberes negros constituídos de corporalidades, referências mitológicas e estéticas afro-

brasileiras, entremeados a conhecimentos analíticos e pedagógicos. Considerando estas possibilidades é que discorreremos sobre o desenrolar dos ritos do concurso.

A ideia da discussão e interpretação dos fatos aqui relatados, surge das formas do apresentar-se perante a banca de avaliação, da corporeidade e do conhecimento dos(as) envolvidos(as) sobre a constituição histórica das formas de existir de africanos(as) e seus(as) descendentes no Brasil. A análise do processo que vivemos nos fez constatar que a apresentação dos(as) candidato(as) foi efeito da rachadura que o concurso propunha no pensamento hegemônico ou na epistemologia hegemônica. O modo de saber da academia esteve ameaçado, pois não se buscava um saber sobre o objeto, sobre a coisa, sobre a dança. Pelo contrário, o modo de evocar saberes do corpo, produzidos na repetição da cultura, foi dando espaço a esse corpo se apresentar. E o que se buscava tinha a ver com a valorização de saberes que historicamente são deslegitimados pela academia e que não podem ser apreendidos pela escrita, senão pelo engajamento corporal, pela convivência, em eventos que ocorrem em ambientes não institucionalizados, melhor dizendo, não-acadêmicos, pelo modo como essas lógicas não se coadunam. São ambientes protagonizados pela oralidade, pelas ensinagens e aprendizagens<sup>xvii</sup>, em que o corpo é vetor do conhecimento.

As danças-afro estão naquilo que o corpo negro performa na sociedade, em suas estratégias de sobrevivência, estão nas

danças que esses corpos produzem e que são expressões dessa resistência. Ressaltamos, portanto, que não se trata de um estilo de dança, mas de um campo existencial e epistemológico em sua acepção mais ampla, a que de fato interessa para a formação de licenciados em Dança.

A situação do concurso exigia, também, uma espécie de inversão da lógica daquilo que Maria Aparecida Silva Bento aponta como pacto narcísico: "o acordo branco que mantém sistematicamente seus privilégios coletivos". A performance desse pacto é a repetição de condutas:

[...] o silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco nas situações de desigualdades raciais no Brasil tem um forte componente narcísico, de auto preservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação deste grupo como grupo de referência da condição humana" (Conceição, 2019, p. 36)

O racismo é demarcado como "prática social e como experiência de tempo. Uma ação performática do silêncio tornado presença, [entendendo inclusive] as tensões e resistências das populações alvo do racismo, também como performance" (Conceição, 2019, p. 37), um comportamento social que historicamente se atualiza e se reconfigura. Vale lembrar que, no Brasil, a performance racista também é composta pela repetição, como reação de defesa a comportamentos como o embranquecimento, a exemplo do que demonstrara Frantz Fanon (2008). Entretanto, nesse concurso, mesmo sendo a academia um

território de performance majoritariamente racista, em suas narrativas, os(as) *Mútange*, tanto brancos(as) quanto negros(as), buscavam se mostrar vinculados a uma ideia de negritude. Assim, a tensão entre as marcas da repetição do embranquecimento e a afirmação de negritude, emanadas pelos corpos em performance, também ficaram evidentes.

A performance dos(as) candidatos(as) não foi isenta de impregnações sociais diversas com relação ao que nos coloca Fanon. Percebemos o processo do embranquecimento tanto no papel social (a performance enquanto sujeito no mundo), quanto no seu entendimento de dança-afro, eventualmente adotando perspectivas colonizadas. Por outro lado, ficou também evidente a apropriação cultural por corpos brancos, em determinadas performances que buscavam se aproximar de signos de negritude descoladas da experiência<sup>xviii</sup>. Percebemos a força simbólica da academia, impondo a conduta embranquecida, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, a área do concurso demandava uma postura decolonial e crítica.

Nós, banca, naquele momento a carne da academia, tínhamos como desafio, identificar e contornar os prepostos institucionais, que se seguidos a risca, poderiam levar à escolha de um(a) candidato(a), paradoxalmente fora da área do concurso. Esses prepostos não eram evidentes antes do início do concurso, eles foram sendo percebidos a cada nova etapa. Nossa conduta, nosso entendimento sobre o processo e o jogo entre as barreiras do

racismo estrutural (configuradas como burocracias, regras, tempos, etc.) também foi se construindo a cada passo.

A confluência de imagens simbólicas é como percebemos numa mesma performance, de dois universos culturais distintos, pelo menos, que se dispunham num gradiente entre o colonizado e o afrocentrado, aqui entendidos como símbolos. Tratamos do símbolo como “uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério” (Durand, 1988, p. 15). Estes símbolos são vivamente expressos pelas bases culturais onde são criados, nos seus trajetos antropológicos.

Signos podem ser econômicos e diretos, e também podem ser alegóricos e emblemáticos, mas “os signos alegóricos sempre contêm um elemento concreto ou exemplar do significado” (Durand, 1988, p.13). Os corpos dos indivíduos em ação no concurso trouxeram a vista os signos e, portanto, a possibilidade de tradução de seus significados. Esses signos se referem a ancestralidade dos(as) entes em apresentação, suas apresentações, seus corpos, testemunham e narram as histórias de seus antepassados, carregam o *mueniu kimba* (espírito das coisas). Assim, a banca considerou a capacidade de cada narrador(a) em envolver-se nesta teia, buscando decifrar suas construções simbólicas. Aquelas performances que não foram calcadas no testemunho dessas histórias seriam identificadas na língua bantu, como *makuku*, que é como algo falso, mas também pode ser traduzido por

mentira. Entendemos, nesse caso, que se tratava de uma apropriação descolada da experiência.

Os signos (Durand, 1988, p. 13), podem ser compreendidos por outros(as) que não vivem a dimensão de sua ancestralidade, sendo aprendidos e, portanto, passíveis de ser expostos na forma, mas em difícil exposição do conteúdo. Os signos são demarcadores visíveis da cultura e da ancestralidade, e podemos ler quando alguém, ao performar carrega essa dimensão ou quando aquilo que configura é uma apropriação. Alguns lugares dessa apropriação são a exotização, a essencialização, a caricaturização.<sup>xix</sup> A banca esteve diante de performances constituídas dos dois modos de construção de signos e estava sensível para a ancestralidade, que de forma subjetiva e muitas vezes muito sutil, podia ser percebida. Assim, era possível identificar a proximidade ou o distanciamento dos concorrentes com o referente, com o *mueniu kimba*.

No papel de banca, por fim, buscamos compreender como cada corpo processou, naquele rito, a produção simultânea da performance do racismo e da performance da conexão com sua ancestralidade negra africana. Em suma, coube-nos selecionar os(as) candidatos(as) que naquele momento teriam melhores condições de assumir esse lugar de articulação desses saberes, que, como dissemos, está na encruzilhada, entre epistemologias afrocentradas e eurocêtricas.

## Sentir dos corpos e rever imagens - O *lvua* dos corpos

O *lvua* ou *lva* (silêncio com que se escuta) é a capacidade de ouvir os corpos, é o que as vezes chamamos de sentir, como se percebêssemos com os olhos a sensação dos corpos em nós. Diria Bachelard (1993, p. 184) que é “uma determinação fenomenológica das imagens”. Naquele momento do concurso, a interpretação dos corpos não poderia ater-se apenas à objetividade científica, senão embeber-se no universo cosmogônico dos afro-brasileiros, no qual a centralidade do corpo como enunciador do saber é preponderante. xx Fomos, pouco a pouco, nos conduzindo a construir parâmetros a partir da observação.

Nos colocamos como observadores(as) desde a perspectiva da fenomenologia, descrevendo os fenômenos em seu aparecer imediato, possível por via do manifesto de nossos sentidos humanos e da consciência imediata no viver a experiência, aqui de forma “microscópica” xxi. Consideramos a possibilidade de perceber os(as) seres de forma elementar em suas poéticas, tendo o corpo, a música, as palavras ditas a sua implementação sentida por nós. Uma união, constituída pelas imagens que se fizeram perceber em nós, como interpretes “de uma subjetividade pura, mas efêmera” (Bachelard, 1993, p. 185). Entendemos que, as realidades criadas diante de nós, “realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição” (Bachelard, 1993, p. 185), podiam ser mensuradas de alguma forma pelos(as) fenomenólogos(as) que nos

tornamos. Apostamos na nossa capacidade, como educadores(as), de buscar na observação uma avaliação possível, pois nos colocamos como receptáculos de algo que viria ou não de forma precisa porque seriam “simples” e diretas, longe de um academicismo regulatório que tem no tecnicismo a expressão clássica da manifestação humana. Apostamos na nossa capacidade de perceber o *Ivua*. Não esperávamos repetições desencantadas<sup>xxii</sup> de danças afro-brasileiras, esperávamos poetas das danças afro-brasileiras.

A nossa imaginação entendida como um universo de imagens provenientes de um conhecer (Durand, 2012), manteve nossos sentidos e pensamentos atentos aos corpos que iniciaram suas performances, na prova prática. A prova prática do concurso era marcada por quatro momentos: uma performance cênica; uma aula em conjunto com estudantes graduandos em dança; uma dissertação escrita; e por fim, a leitura da dissertação. A prova era valorada por cada um(a) dos(as) avaliadores(as) individualmente. Essa redução a um número, era o menos difícil de realizar, mas, para que pudéssemos fazê-lo, produzimos textos em paralelo o tempo todo. A partir dos rascunhos escritos nas fichas e papéis que dispúnhamos no ato de cada apresentação, vimos aparecer um painel de representações acerca do universo afro-brasileiro, ali apresentado através de parâmetros comuns que emergiram do processo.

A atitude prudente obedeceu às dinâmicas imediatas das imagens (Bachelard, 1993, p. 184). Mesmo sendo difícil abandonarmos os hábitos intelectuais fundados por uma racionalidade eurocêntrica, uma espécie de desdobramento do pensamento científico interpretativo, fomos conduzidos(as) a entender as manifestações centradas em uma tradição oral, pois estavam em jogo estes pressupostos. As danças afro-brasileiras são efeitos de um universo do vivido que é mantido pela oralidade tanto das bocas quanto dos corpos, sons matizes, imagens míticas constituidoras do ser descendente de africano no Brasil.

Nos dedicamos a observar um “pequeno drama da cultura” (Bachelard, 1993, p. 184) expresso nas imagens corpóreas, que as performances se faziam apresentar. Nosso desafio era traduzir em parâmetros, uma fenomenologia das imagens singulares do aparecer como uma concentração do todo afro reconhecível no Brasil: o “aparecimento de uma imagem poética singular”, das “almas”, dos “corações”, numa “transubjetividade” de imagens, cuja base estava alicerçada nas referências objetivas “partida da imagem”, uma “consciência individual” das subjetividades das imagens “constitutiva” (Bachelard, 1993, p. 185) das várias maneiras de ser afro-brasileiro(a), a partir de tudo o que se criou na migração forçada das comunidades africanas ao Brasil. Trata-se de um universo plural que para ser apreendido recusa essencialismos.

De maneira geral estávamos atentos a determinados critérios, tais como: o referencial a partir do qual o(a) candidato(a)

tecia o seu entendimento enunciado no discurso e na sua prática; o pertencimento e a propriedade com a qual trazia esse referencial; o aspecto epistemológico e a crítica a partir da qual compreende a relação da academia com esses saberes; a sua forma de colocar os saberes afrocentrados em relação com a cultura acadêmica; a postura antirracista e a abordagem pedagógica que pode produzir práticas emancipatórias. A partir desses critérios, notamos as performances dos(as) candidatos(as) ora se aproximavam ora se distanciavam desses pontos. Apresentamos a seguir alguns parâmetros que demarcam esses critérios de maneira geral, de modo que não particularizamos aqui nenhum(a) candidato(a), mas parâmetros pelos quais perpassaram em bloco.

Aproximavam-se desses critérios nos momentos em que víamos vitalizar todo um ser aparecendo em suas imagens: “A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua” (Bachelard, 1993, p. 185). A imagem se fazia apresentar quase que nos encantando, como se viesse antes de nosso próprio pensamento. Assim, se tornou necessário dizer “que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma” (Bachelard, 1993, p. 185). Os referenciais a partir dos quais os(as) candidatos(as) teceram a sua prática eram variados, dentre eles, as mulheres nas escolas de samba, as tradições dos sambas do sertão da Bahia, a capoeira, o candomblé, as danças dos Orixás, entre outras.

Na performance, confirmavam os critérios quando nossos corpos se engajavam com os corpos em dança, e eram conduzidos por um saber dançar forjado, de algum modo, na relação com a ancestralidade afro-brasileira. Nesses momentos, identificamos a corporificação de uma unidade que coaduna elementos éticos, poéticos, pedagógicos e sagrados, a própria reinvenção de tradições e ancestralidade, na construção de uma poética corporal em diálogo com o contexto contemporâneo, próximo daquilo que Leda Maria Martins (2021) chama de tempo espiralar.

Na aula ministrada por cada candidato(a) para os(as) estudantes, também, era a unidade do corpo, a prática do corpo como lugar de constituição e partilha do saber, que produzia a coerência apreciável. Elementos como a circularidade, o corpo coletivo e a evocação da ancestralidade e dos(as) griôs<sup>xxiii</sup>, conduziam, com coesão, a construção de conhecimento sobre/do corpo, dança e pedagogia. Momentos poéticos que se faziam notáveis na produção de experiências de empoderamento.

O que identificamos como incoerência com os critérios foi a apropriação de objetos, formas corporais e movimentos de modo descolado da experiência. Um *makuku* diriam os(as) bantos, uma farsa, possivelmente até uma mentira. Na tentativa de sem dúvida “isolar a ação mutante da imaginação poética” (Bachelard, 1993, p. 185). Esses casos soaram como um alerta ao processo pois, no binômio que traçamos para sintetizar o perfil do(a) candidato(a) que estaria apto(a) a preencher a vaga, ele(a) deveria, por um lado,

apresentar a dança-afro a partir da experiência e por outro falar os códigos da academia, o primeiro termo deveria ter prioridade absoluta, e só então, depois, o segundo. Até por esse motivo a prova prática foi a primeira a ser realizada. Esse dilema, no caso, sintetiza a encruzilhada que explicamos.

### O corpo no centro do processo de conhecimento

Após a prova prática, os(as) candidatos(as) realizaram a prova didática<sup>xxiv</sup>, na qual deveriam elaborar uma aula sobre temas relacionados às danças afro-brasileiras, criando conexões entre abordagens pedagógicas, perspectivas teóricas e a prática da dança. A prova didática era o momento para o(a) candidato(a) enunciar oralmente o seu entendimento a respeito de conceitos pertinentes à área do concurso. Os pontos apresentados pelo edital abrangiam uma ampla gama de aspectos: práticas pedagógicas em diferentes contextos (na escola, na formação superior em dança, em espaços não formais de educação); inclusão e diversidade; composição coreográfica; identidade e etnia; empoderamento negro; “corpo político”, dentre outros.

A sistematização distanciada da prática, para fazer jus aos saberes afro-brasileiros, nos moldes da análise positivista, não seria adequada, pois nas concepções afrocentradas, filosofia, episteme e estética estão indissociadas por princípio. Entre os(as) africanos(as) e seus(suas) descendentes, em sua filosofia a toque de atabaques,

como diz Muniz Sodré, se intelectualiza e se faz pensamento na própria esfera da vida comum, e não numa instância cognitiva separada (2017, p. 94). Esperava-se, então, uma tessitura da relação entre teoria e prática que fosse capaz de criar conexões a partir da prática, dando primazia à dança, com a utilização de categorias que valorizassem a experiência sensível com o movimento e suas metáforas.

A centralidade do corpo como produtor da memória é especialmente expresso no conceito de oralitura, de Leda Maria Martins, no âmbito dos rituais afro-brasileiros, a partir do seu estudo dos Congados:

A esses gestos, a essas inscrições e parlimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção desse termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e representações simbólicas (Martins, 2003, p. 77).

“O corpo é o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance” (Martins, 2003a, p. 78). Se, o corpo grafa no espaço e no tempo, há que se apreendê-lo como inscrição, escritura<sup>xxv</sup>. A rigor, pode se afirmar que o corpo é o lugar da memória para todo o campo da dança, mas nas danças afrocentradas, de modo especial isto se coloca de maneira ainda mais fundante.

A divisão das provas do concurso, em momento prático e momento teórico, em si, fere o princípio da indissociabilidade entre “saber fazer” e “saber pensar a prática”. Entendemos essa divisão como mais um sintoma do choque epistemológico desses saberes com a academia, num jogo em que as regras foram definidas pela instituição. A princípio, essa prova avalia a habilidade de enunciar, conectar e desenvolver, sobre ideias, conceitos e autores(as), o que pressupõe a abstração. No entanto o saber afro-brasileiro demanda a habilidade de enunciar junto com o corpo, de evidenciar o saber naquilo que o corpo enuncia, e não distanciado dele. Como os(as) candidatos(as) iriam identificar e contornar esse problema?

Os critérios de racionalidade dessas danças não se coadunam com o pensamento moderno ocidental. Então, como partilhar consignas e conceitos de maneira inteligível, como criar categorias, de modo coerente com a dança-afro? Como estabelecer ligação com a prática de dança que recém haviam feito, como manter vivos os corpos, como fazer com que aqueles corpos conectassem a experiência que recém tiveram quando dançavam pela sala? Esse momento, afinal, revelou diferenças importantes nas performances dos candidatos que serviram como parâmetro de avaliação.

As performances que tiveram mais sucesso nessa prova foram as que conseguiram conectar o pensamento com a prática de maneira orgânica e constitutiva, do que outras que trouxeram uma sistematização descolada da dança, repetindo de certa forma os

estereótipos da academia na sua vertente mais clássica e positivista. Essa tendência se apresentava, em nosso entendimento, porque o estereótipo da academia é forte no imaginário coletivo, definindo suas escolhas, moldando o comportamento do que se entendia como “professor(a)”.

Outro dilema ainda se enunciava. A rigor, as regras do concurso, se cumpridas literalmente, tenderiam a favorecer o modelo do(a) professor(a) distanciado da prática. A relação com a prática não figurava explicitamente dentre os quesitos pontuados, por exemplo. Isto costuma ocorrer porque, em geral, os instrumentos dos concursos são elaborados por outras áreas de conhecimento, com parâmetros que servem mais às ciências e menos às artes, e menos ainda às artes do corpo. Caso nós, da banca, adotássemos esse entendimento de modo literal (sem crítica), pontuaríamos melhor os(as) candidatos(as) próximos(as) a esse estereótipo. Percebemos que os quesitos deveriam ser readequados para atender àquela área específica, pois a interpretação literal consistiria um vício que acarretaria, ao final, na deturpação da finalidade do concurso. Compreendemos que contornar esse vício acadêmico foi um desafio tanto para os(as) candidatos(as) como para os(as) avaliadores(as).

Ao final dessa prova, sentimos que pudemos resguardar as especificidades e reafirmar os princípios que a dança-afro nos pedia.

## Acabamento ou Conclusões

O que nos moveu a escrever este texto foi a vontade de trazer a discussão sobre os critérios e parâmetros para um processo de seleção de docente para uma universidade pública, no qual procuramos resguardar epistemologias e cosmologias próprias da área em questão e historicamente negadas pela academia. E, se sentimos essa necessidade, foi porque percebemos que as contradições que se evidenciaram durante o processo refletem importantes tensões do campo, que são típicas de uma área em construção na academia, e são próprias de um saber historicamente negado.

A exclusão histórica do(a) negro(a) no Brasil e das danças negras<sup>xxvi</sup> na academia, reflete-se na dificuldade de construir critérios que contemplem esses saberes em suas especificidades, sob o risco de reproduzir a exclusão. Provocamos a nós mesmos e nossos pares ao cuidado, para não cairmos em *kutúua* (equivoco, em kimbundu), para não operarmos na captura dos corpos-saberes-negros: na sua formatação/adaptação dentro de uma estrutura eurocêntrica, na qual os sentidos afrocentrados estejam ausentes, ou, mais uma vez, excluídos, invisibilizados. Vivemos a pressão por construir critérios e parâmetros justos e coerentes, fazendo um corte na lógica eurocêntrica que estrutura um concurso público. Buscamos preservar o entendimento das danças afro-brasileiras em suas epistemologias próprias, como um conjunto de saberes e práticas

com possibilidades abertas entendimentos, enraizados em comunidades negras.

Percebemos que um concurso como este, se coloca na fronteira, entre a decolonização e a repetição da colonização, na medida em que, é preciso a própria academia colocar-se em risco enquanto lugar do saber instituído, no sentido de “desarmar” certos dispositivos intrínsecos que se entende como constitutivos, mas que são próprios de um modelo hegemônico de conhecimento. Dentre eles, o pensamento abstrato como modelo da sistematização, distanciado da prática. Caso contrário, muito possivelmente acaba-se por reproduzir a atitude de “incluir para excluir”, ou para domesticar, por parte da instituição, o que é mais um aspecto histórico da dominação do branco.

Algumas questões permanecem gerando inquietações. Considerando essa matéria de concurso, poderia se considerar futuramente a possibilidade de limitar as inscrições unicamente a candidatos(as) negros(as)? Cabe citar a discussão sobre a necessidade de monitorar a política de cotas para candidatos(as) negros(as) no magistério superior, nos termos da Lei no 12.990/2014, de forma a garantir a sua implementação envidar todos os esforços para superar o racismo. Nesse sentido, a autonomia universitária é citada em sua responsabilidade na promoção da equidade racial e na efetivação da referida lei (Santos; Souza, 2021).

Entendemos que a reflexão sobre este concurso assinala questões intrínsecas aos desafios inerentes à própria consolidação de uma área que está na zona de fronteira, reafirmando a prática daquelas e aqueles que já vêm trabalhando nessa área dentro da academia, com suas insurgências. Nesse sentido as danças negras e os saberes afro-orientados representam uma potente fonte de renovação para a universidade, constituem uma importante força emancipatória, que promove justiça cognitiva (Santos, 2018), capaz de reforçar a agenda da luta anti-racista, contra o epistemicídio e pela inclusão dos sujeitos negros e negras nas universidades. Enegrecer a dança, democratizar a academia.

Exercitamos assim a escrita sensível, sobre uma experiência que teve o corpo como principal enunciador. Os saberes excluídos de práticas afrocentradas reapareceram, na epifania de um mistério, expressos nas relações de signos em um ensaio etnográfico de concurso em dança.

É possível entender a experiência do concurso como uma performance em que papéis historicamente definidos necessitaram se rearranjar. É evidente que a representatividade dos negros e negras em espaços de poder na sociedade e em cargos públicos nas universidades tem crescido paulatinamente, e este fato revigora todas essas premissas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020 (col. Feminismos Plurais/ Coordenação Djamila Ribeiro).

ASSIS Jr., A. Dicionário Kimbundo-Português: lingüístico, botânico, histórico e corográfico. Seguido de um índice alfabético dos nomes próprios. (2 vol), Luanda: Ed. Argente, Santos e Cia Ltda., s.d.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CARDOSO, Sergio Ricardo Pereira. Ensinagens e aprendizagens dos saberes-fazeres tradicionais: uma educação informal do campo. Nova Revista Amazônica, v. 4, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6429>> Acesso em 22 dez. 20

CHALUCUANE, Beatriz Damaciano Paulo. As influências das línguas bantu no português falado em Moçambique: um estudo descritivo do Cindau. São Carlos: Pós Graduação em Linguística/Universidade Federal de São Carlos, 2017. (Dissertação em Linguística).

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. Forjas Pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval. Porto Alegre: Pós Graduação em Educação/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. (Dissertação em Educação).

DESMOND, Jane. Meaning in motion: new cultural studies of dance. Duke University Press, 1997.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix, Ed.USP, 1988.

DURAND. Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia. tradução Hélder Godinho. 4ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

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

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista PÓS ciências sociais*, São Luis, Universidade Federal do Maranhão, v. 8, n. 16, 2011, p.129-144. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695/433>> Acesso em 4 set. 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em 4 set. 2021.

MONTEIRO, Mariana F. M.. *Dança Afro: uma dança moderna brasileira*. Húmus, v. 4, p. 51-59, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. (Sankofa 4. Matrizes africanas na cultura brasileira). São Paulo: Selo Negro, 2009.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto no 847: promulga o Código Penal. Rio de Janeiro: Casa Civil, 1890, s.p. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/d847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm). Acesso em 1 out. 2021.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto-lei no 3.688: Leis das Contravenções Penais. Rio de Janeiro: Casa Civil, 1941, s.p. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del3688.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm). Acesso em 1 out. 2021.

ROBINSON, Danielle and DOMENICI, Eloisa. From inclusion to integration: intercultural dialogue and contemporary university dance education. *Research in Dance Education*, v. 11, n. 3, p. 213-221, 2010.

SANTOS, Boaventura de S.. *O fim do império cognitivo*. Coimbra: Almedina, 2018.

SANTOS, Maria do Carmo R. dos; SOUZA, Lidyane M. F. de. Trajetória institucional da implementação da Lei no 12.990/2014 em concurso para docentes: o caso da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). *Boletim de Análise Político-Institucional*. n 31, 2021. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/boletim\\_analise\\_politico/211220\\_bapi\\_31\\_art\\_13.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/boletim_analise_politico/211220_bapi_31_art_13.pdf). > Acesso em 22 dez. 2021.

SANTOS JR., Renato N. dos. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. *Revista Africa e africanidades*. n 11, 2010. Disponível em: [https://africaeaficanidades.online/documentos/01112010\\_02.pdf](https://africaeaficanidades.online/documentos/01112010_02.pdf). Acesso em: 01 set. 2021.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. Restauración de la conducta. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011. p. 31-49.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (doutorado em Artes da Cena), Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SILVEIRA, Hendrix A.A. *Exunêutica: construindo paradigmas para uma interpretação afro-religiosa*. São Leopoldo, EST, (FACULDADES EST - Mestrado Acadêmico - Disciplina: Hermenêutica - Docente: Dr. Flávio Schmitt) 2º Semestre de 2012.

SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SISTO, Celso. O conto popular africano: a oralidade que atravessa o tempo, atravessa o mundo, atravessa o homem. Tabuleiro de letras. Salvador: UNEB, Número especial, v. 3 n. 1, p.1-17, 2010. Disponível em: <file:///Users/maria/Downloads/131-Texto%20do%20artigo-255-1-10-20121205.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SODRÉ, Muniz. Pensar nagô. Petrópolis: Vozes, 2017.

## NOTAS

---

i Maria Fonseca Falkembach é artista do corpo, professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - Latou ensu, da UFPel. Doutora em Educação pela UFRGS, com doutorado sanduíche na Exeter University, e mestre em Teatro pela UDESC. Integra os grupos de pesquisa CNPq: GETEPE (UFRGS) e OMEGA (UFPel). Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É coordenadora do Projeto de Extensão e Pesquisa Tatá – Núcleo de Dança-Teatro, desde 2009, no qual atua como diretora, coreógrafa, educadora e pesquisadora. Interesse de pesquisa: dramaturgia do corpo, dança-teatro, transcrição, pedagogia das artes da cena, estudos labanianos, estudos foucaultianos, estudos da performance, epistemologias não eurocênicas.

ii Claudio Baptista Carle é Professor Associado da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em História - Internacional em Arqueologia (convênio CNPq-PUCRS) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2005). Mestre em História - Área de Concentração em História Ibero-Americana, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1993). Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1989). Tem experiência na área de Arqueologia e Antropologia, com ênfase nos seguintes temas: imaginário, arqueologia, etno-arqueologia, história, educação, educação popular, missões, quilombos e charqueadas, grupos caçadores-coletores e horticultores.

iii Eloisa Leite Domenici é Professora Associada do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) em Porto Seguro. Artista da Dança, pesquisadora e docente das artes do corpo, graduada em Dança pela UNICAMP (Campinas, 1991), com Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (São Paulo, 2004), e pós-doutorado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do curso de especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares (UFSB). Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Interesses de pesquisa: descolonização do corpo e do currículo de dança, epistemologias não eurocêntricas, processos investigativos do corpo cênico, educação somática.

iv Palavra Kimbundu para “o que é imperativo introduzir” (Assis Jr., s.d, p.167).

v Adotamos a escrita em primeira pessoa nos colocando enquanto parte da experiência aqui narrada. Esse texto é nossa perspectiva dessa experiência, construída no diálogo entre nós três, que foi produtivo, mas nem sempre harmonioso, e que transcendeu o tempo do concurso. Nesse tempo de escrita, longo de três anos, revivemos os processos, repensamos questões e compreendemos certas situações que inicialmente apareciam de modo nebuloso.

vi Neste texto usaremos o termo afrocentrados, embora atentos à discussão de Luciane Silva, que prefere o termo afro-orientados: “A noção de afro-orientação levanta a crítica acerca da universalização da perspectiva ocidental, propondo uma virada de prisma para o entendimento dos sistemas estético-poéticos além daqueles oferecidos pelos espaços legitimados de poder. Assim, a proposta de afro-orientação não é especificismo. Tocamos em pontos articulares de nossa própria sociedade reconhecendo os conteúdos africanos que estruturam a experiência brasileira. Afro-orientação foi também pensada em relação crítica com afrocentricidade, conceito que, embora fundamentado no estabelecimento de pressupostos críticos ao subjugo histórico da experiência negra, mantém um conteúdo conceitual pautado eventualmente por uma certa glorificação e manutenção de uma ideia exclusivista sobre as civilizações africanas que pode se chocar com nossa premissa da relação, recaindo em concepções binárias” (2018, p. 67).

vii Conforme Hendrix Silveira (2012, pp. 11-12), exunêutica é uma versão própria sobre a interpretação, é a forma filosófica africana de interpretação, que tem origem

nos princípios afrocentrados que apresentam a visão de mundo centrada no esforço de reflexão na cosmogonia de matriz africana. A afrocentricidade, da negritude e do pan-africanismo, exerce sentido nas formas de ver o mundo e de se ver no mundo, dando voz às formas africanas de questionamento, concepção e reflexão. É a experiência africana que proporciona a exunêutica.

viii Os povos que falavam a língua bantu vieram apresados para o Brasil desde o início da invasão européia. A língua é um traço cultural imprescindível para dar continuidade a cultura. Nesse sentido, entender o que as pessoas falam é entender como o inconsciente coletivo de um grupo compreende e organiza o mundo. “As línguas bantu, [...] fazem parte do subgrupo benue-congo, que é integrante da subfamília Niger-Congo; essa subfamília, finalmente, faz parte da família Congo-Kordofaniana.” (Chalucane, 2017, p. 19), ou seja, os habitantes de toda a região Subsaariana, conhecem ou falam línguas banto, das culturas bantas ou bantu.

ix Kimbundu é uma língua do tronco linguístico bantu. Antonio de Assis Jr, no início do século XX produziu o dicionário Kimbundu-Português para dar visibilidade a essa língua, assim ele nos escreve: “Língua imensamente vasta e variada nas suas expressões e em que se fundem os diversos dialectos conhecidos, oferece várias escalas como as épocas que, na sua mudez, tem atravessado, reflectindo nas suas modalidades as influências que porventura tenham modificado a sua estrutura a través dos tempos” (Assis Jr. sd, p. 03). “O kimbundu é divisível em kikongo, mais a norte da região do Congo e Angola, e umbundu (kaonde) no Congo e Zâmbia” (Chalucane, 2017, p. 20).

x Maria Falkembach, nasceu em Ijuí (cidade de colonização alemã e italiana), onde era negra; embora de pele clara, não se reconhece como pessoa branca. Desde que mudou-se para Pelotas tem se aproximado de sua ancestralidade africana; é artista das artes da cena, tem vivência em diferentes práticas corporais, entre elas se destaca a capoeira. Eloisa Domenici, nascida no interior paulista, de pai negro, mas tendo pele clara e olhos claros; conheceu a dança no contexto do carnaval e do samba rural, e, depois da formação em dança moderna, vivenciou a dança no contexto de diversas manifestações, como o Fandango, o Bumba Boi, a Folia de Reis e o samba de roda da Bahia. Claudio Carle é capoeirista (Associação Cultural de Capoeira Angola Rabo de Arraia); iniciado no Candomblé a mais de 30 anos. Participou de escolas de samba, blocos carnavalescos e cordões desde a tenra idade. Participa do grupo de Afoxé Amigos do Katende, como também de ações da Umbanda e Nação, no Rio Grande do Sul.

xi Rodney Williamn (2020, p.183) indaga: “Afiml, o que configura a apropriação cultural? Para além do fato de um elemento ser próprio de determinada cultura e dela ser retirado sem o devido “crédito”, “autorização” ou “retribuição” a essa cultura de origem, apropriação cultural ocorre principalmente em um contexto de dominação, dentro de uma estrutura colonialista e racista, quando o componente usurpado é uma ferramenta de resistência de um grupo historicamente

subalternizado". Conforme o autor, "nem a melhor das intenções nem as mais singelas homenagens livram alguém do risco de cometer apropriação cultural (Williamn, 2020, p.132).

xii No código penal brasileiro, mais especificamente no âmbito da lei de contravenções penais de 1941, a vadiagem configurava crime de quem "habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que assegure meios bastantes de subsistência, ou de prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita" (Presidência da República, 1941, s.p.). A origem da criminalização da vadiagem no país é, no entanto, muito anterior, aparecendo por exemplo no Código Penal de 1890, no qual vadio incluía a exibição pública de "exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem" (Presidência da República, 1890, s.p.).

xiii Referimo-nos ao atual governo federal que assumiu em 2019, e ao fim de programas de combate ao racismo, como a extinção da Secretaria Nacional de Promoção da Igualdade Racial (SNPIR) e deturpação da Fundação Palmares. A SNPIR, vinculada ao Ministério dos Direitos Humanos, nasceu, em 2003, do reconhecimento das lutas históricas do Movimento Negro brasileiro.

xiv Ao analisar a maneira como as danças afro-brasileiras foram absorvidas pela academia, compreendemos que a sua presença muitas vezes depende do quanto as lógicas eurocêntricas conseguiram absorvê-las (Desmond, 1997; Robinson & Domenici, 2010). Por exemplo, a dança afro de Mercedes Baptista, ao mesmo tempo em que se aproximava dos saberes de comunidades negras, trazendo as referências dos movimentos dos orixás e dos rituais de candomblé, ela configurou-se dentro do pensamento da dança moderna norte-americana, estruturando-se em exercícios de barra, centro e diagonal, sendo por isso considerada "a primeira manifestação modernista de dança a partir da cultura brasileira" (Monteiro, 2003). Reconhecer a contribuição fundamental e pioneira de Mercedes Baptista, ao mesmo tempo não nos impede de considerar a multiplicidade das formas de dança produzidas na experiência de ser negro/a no Brasil, e a multiplicidade de formas que se denomina danças afro-brasileiras, hoje.

xv "Não se pode perder de vista que apropriação está associada à violência e ao racismo, portanto não consiste apenas em se apoderar-se outra "cultura", mas em desvirtuar armas de resistência cultural de grupos historicamente subalternizados" (Williamn, 2020, p. 133)

xvi "Monstruosa máquina ironicamente designada "democracia racial" que só concede aos negros um único "privilégio": aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora" (Nascimento, 2016, p. 111).

xvii Segundo Cardoso (2016), as ensinagens e aprendizagens são protagonizadas pela oralidade, pela observação e a própria prática do saber-fazer, aprende-se e ensina-se fazendo.

xviii “Afinal o que “pode” e o que “não pode”? Quando pode? Quando Não Pode? Quando pode, mas não deve? Numa estrutura social marcada pelo racismo, pessoas negras não têm o poder pra decidir o que pessoas brancas podem ou não podem fazer. Portanto, a questão da apropriação não passa por esse âmbito do que pode ou não pode. O que se deve fazer é dar elementos para que se compreendam as estruturas do racismo e todos os dispositivos do colonialismo e do capitalismo” (William, 2020, p. 128).

xix Essas são algumas das formas pelas quais por exemplo o cinema norte-americano se apropriou das danças afro-brasileiras ao longo da história, o que inclusive teve um papel marcante na disseminação de estereótipos na sociedade nacional e no exterior.

xx A centralidade do corpo para a leitura do fenômeno é reforçada por aquilo que Muniz Sodré (2017) nos fala sobre as bases do pensamento que é próprio dos descendentes de africanos no Brasil, o que ele chama de “arkhé africana”, ou o pensar nagô. Em oposição à episteme eurocêntrica, no pensamento nagô a corporalidade está no centro do saber, porque a existência é corporificada, em continuidade com orixás, *inkisis* e ancestrais, de modo que o ato de cantar, dançar e tocar desempenha um papel central na vida, como forma de conexão com o axé e com a força vital. É por isso que as expressões culturais afro-brasileiros assumem um papel central na vida das comunidades, pois há uma necessidade vital, que Sodré chama de “alacridade” (do latim *alacritas*, *ayó*, em ioruba): “A experiência sagrada é mais corporal que intelectual, mais somática do que propriamente psíquica, quando se entende o psiquismo como registro de uma interioridade não ritualística” (Sodré , 2017 p. 117).

xxi “A fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Daí essa fenomenologia ter probabilidade de ser estritamente elementar. Nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura, mas efêmera, com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo para inúmeras experiências; aproveita observações que podem ser precisas porque são simples, porque “não levam a conseqüências”, como é o caso dos pensamentos científicos que estão sempre ligados” (Bachelard, 1993, p. 185)

xxii Muito pertinente aqui a proposta de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), de ler o Brasil a partir das culturas da diáspora africana: “Para nós, o Brasil que encanta é aquele que se compreende como terreiro. É aquele em que as praias dão lugar a cidades encantadas onde rainhas, princesas e mestres transmutaram-se em pedras, árvores, braços de rios, peixes e pássaros. [...] A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimentos” (p. 12-13). Essa leitura se continua no ensaio sobre O corpo encantado das ruas (SIMAS, 2021).

xxiii A palavra griô tem vinculação com as histórias populares africanas preservadas “pelo contador que as conta [...] os contadores populares africanos, os griôs, os djélis (nas áreas ao norte de Mandê), os jalis (nas áreas ao sul de Mandê), os gowel (em wolof), gawlo (em fula), os igiww ou igawen (para os árabes), os akpalôs (dos nagôs) [...]. O termo guiriot, provavelmente vindo do que os franceses ouviram na região da Senegâmbia (região que engloba Senegal e Gâmbia - século XVI) [...]; no fim do século XVIII o termo foi sendo modificado até chegar a griô” (SISTO, 2010, p. 10).

xxiv A sequência, procedimentos e critérios das provas foi estabelecida em conformidade com o regimento da universidade em relação aos concursos para servidor docente efetivo: Resolução nº 28, de 06 de setembro de 2018 Disponível em: [https://wp.ufpel.edu.br/scs/files/2018/09/SEI\\_23110.042999\\_2018\\_50-Resolução-Cocepe-28.2018.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/scs/files/2018/09/SEI_23110.042999_2018_50-Resolução-Cocepe-28.2018.pdf)

xxv “Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes que nos remetem a outras formas possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance” (Martins, 2003, p. 64-65).

xxvi Ao longo do texto, utilizamos o termo danças afro-brasileiras, pois esta foi a nomenclatura utilizada no concurso. Neste momento, nos acabamentos, trazemos o termo danças negras para marcar o lugar mais abrangente de compreensão da diversidade dessas danças, no contexto da contemporaneidade. O termo afro, pode, em certos momentos limitar o imaginário poético em que essas danças se inscrevem.

**SUBMISSÃO:** 03 de outubro 2021

**ACEITE:** 28 de dezembro de 2021