

UNIVERSIDADE DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

MARCOS NATHANIEL PEREIRA

**PELOS TERREIROS, BECOS E RUAS QUE ENCRUZILHAM A VIDA: O
FORRÓ POR UM OLHAR AFROCENTRADO**

AQUIDAUANA
2022

MARCOS NATHANIEL PEREIRA

**PELOS TERREIROS, BECOS E RUAS QUE ENCRUZILHAM A VIDA: O
FORRÓ POR UM OLHAR AFROCENTRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais – Curso de Mestrado em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para defesa, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa.

AQUIDAUANA
2022

MARCOS NATHANIEL PEREIRA
PELOS TERREIROS, BECOS E RUAS QUE ENCRUZILHAM A VIDA:
O FORRÓ POR UM OLHAR AFROCENTRADO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Culturais – Curso de Mestrado em Estudos Culturais, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para defesa, como requisito final, com o intuito de obter o título de Mestre em Estudos Culturais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa (Orientador)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes (Membro Interno)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Osvanilton de Jesus Conceição (Membro Externo)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Prof. Dr. Murilo Sebe Bon Meije (Suplente Interno)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Tiago Duque (Suplente Externo)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Dedico esta pesquisa a todos que vieram antes de mim, possibilitando-me vivenciar essa experiência acadêmica e reverberando seus saberes.

AGRADECIMENTOS

LARÓYÈ!

Ao caos, ao turbilhão, à intensidade, aos momentos de guerras que transformam, refazem, recriam. Aos que me trouxeram dúvidas, questionamentos, olhares outros.

ORA YÊ IÊ, Ô!

As águas dos rios que ao me banhar me trazem sabedorias, beleza, reflexão e potencialidades aos meus. Aos que se enxergaram em mim, que observaram minhas potencialidades.

ÒKÉ ARO!!! AROLÉ!

Ao adentrar as matas, tive proteção, caça, direção e descanso. Aos que me acolheram, que me trouxeram paz.

ODOYÁ!

Aos mares, que fazem nossos sonhos do tamanho de sua imensidão. A todos aqueles que acreditam junto comigo.

EWÉ Ó! KÓ SI EWÉ, KÓ SÍ ÒRÌSÀ!

Às folhas, flores, plantas que curam, que transformam, pois sem elas não há orixás.

Escrevo sobre os encontros que temos. Esses dois últimos anos encontrei pessoas, livros, poesias, diálogos, escutas e silêncios. Todos acrescentaram, de alguma forma, às linhas que foram escritas.

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo geral analisar as minhas vivências, identificando as performances com o forró, como artefato cultural para direcionar um olhar pela perspectiva decolonial afrocentrada. Seu trilheiro encruzilha os terreiros da vida. O forró, sua dança, a escrevivência, a afrocentricidade e a pedagogia das encruzilhadas que florescem em ruas, terreiros, becos e vielas, espaços de transformações e de desenvolvimento de relações sociais. A pesquisa mistura poesia, que dirige os caminhos de cada capítulo; memórias, com base no pensamento de escrevivência; e os Estudos Culturais, com as leituras de afrocentricidade; sendo as ideias que trabalhem conceitos, ações, pensamentos e identidade africana que fale sobre os povos africanos e seus descendentes em relação a contextos históricos e social; as pedagogias das encruzilhadas e das ruas, encruzilham suas potencialidades em espaços não hegemônicos de conhecimento. Assim, florescem forrós múltiplos, que perpassam a dissertação e mesclam com outros conhecimentos afro-orientados. Quando o olhar visa os corpos negros diaspóricos, percorre pelos artefatos culturais, casa noturna, sarau e escola de dança, esfumando os saberes cognitivos motores. O que emerge são traços de possíveis conexões do forró com a cultura Africana, pensamentos e conflitos frente à branquitude e do embranquecimento social, mostram que quando a cultura negra não está sendo marginalizada, seus povos estão. As energias dos orixás e pretos velhos também fluem, por toda a dissertação como conselhos ancestrais, informando as direções a serem tomadas. Assim, a pesquisa toma forma pelas encruzilhadas, encontrando estratégias a serem usadas, dentro de uma pedagogia do forró antirracista.

Palavras-chave: Forró. Afrocentricidade. Pedagogia. Encruzilhada. Artefato Cultural.

RESUMEN

La investigación tiene como objetivo analizar mis vivencias, identificando las performances con forró, como artefacto cultural, para encaminar una mirada a través de la perspectiva afrocéntrica decolonial. Tu rastro cruza los terreiros de la vida. Forró, su danza, escritura, afrocentrismo y la pedagogía de la encrucijada florecen en forma de calles, terreiros, callejones y callejones, como espacios de transformación. El proceso fusiona la poesía, que dirige los caminos de cada capítulo; recuerdos, a partir de la idea de escribir a partir de mis experiencias como poeta y docente; y Estudios Culturales, con lecturas de las definiciones de Afrocentrismo; siendo ideas que privilegian conceptos, acciones, pensamientos e identidad africana que hablan de o para los pueblos africanos y sus descendientes en relación a contextos históricos y sociales; las pedagogías de la encrucijada y de la calle, cruzan sus potencialidades en espacios de saber no hegemónicos. Así, florecen múltiples forrós, que permean la disertación y se mezclan con otros saberes de orientación afro. Cuando la mirada apunta a los cuerpos negros diaspóricos, viaja a través de mis artefactos culturales, club nocturno, velada y escuela de danza, desdibujando el conocimiento de la pedagogía cognitiva motora. Lo que emerge son rastros de posibles conexiones entre el forró y la cultura bantú, pensamientos y conflictos frente a la blanquitud y el blanqueo social, muestran que cuando no se margina a la cultura negra, se margina a su gente. Las energías de los orixás y pretos velhas también fluyen a lo largo de la disertación como consejos ancestrales, informando las direcciones a seguir. Así, la investigación toma forma en la encrucijada, encontrando estrategias a ser utilizadas, dentro de una pedagogía forró antirracista.

Palabras-Clave: Forró, Afrocentrismo. Pedagogía. Cruce. Artefacto Cultural

ABSTRACT

The research aims to analyze my experiences, identifying the performances with forró, as a cultural artifact, to direct a look through the afrocentric decolonial perspective. Your trail crosses the terreiros of life. Forró, its dance, writing, Afrocentricity and the pedagogy of crossroads flourish in the form of streets, terreiros, alleys and alleys, as spaces of transformation. The process blends poetry, which directs the paths of each chapter; memories, based on the thought of writing using my experiences as a poet and teacher; and Cultural Studies, with readings of the definitions of Afrocentricity; being ideas that privilege concepts, actions, thoughts and African identity that speak about or for African peoples and their descendants in relation to historical and social contexts; the pedagogies of the crossroads and of the streets, cross their potentialities in non-hegemonic spaces of knowledge. Thus, multiple forrós flourish, which permeate the dissertation and mix with other Afro-oriented knowledge. When the gaze aims at diasporic black bodies, it travels through my cultural artifacts, nightclub, soiree and dance school, blurring the knowledge of cognitive motor pedagogy. What emerges are traces of possible connections between forró and Bantu culture, thoughts and conflicts in the face of whiteness and social whitening, show that when black culture is not being marginalized, its people are. The energies of the orixás and pretos velhas also flow throughout the dissertation as ancestral advice, informing the directions to be taken. Thus, the research takes shape at the crossroads, finding strategies to be used, within an anti-racist forró pedagogy.

Keywords: Forró Afrocentricity. Pedagogy. Crossroads. Cultural Artifact.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Estúdio de Dança	43
Figura 2 – Estúdio de Dança	44
Figura 3 – Casa Noturna.....	46
Figura 4 – Casa Noturna.....	47
Figura 5 – Casa Noturna.....	48
Figura 6 – Sarau.....	48
Figura 7– Sarau.....	49
Figura 8 – Sarau.....	50
Figura 9 – Sarau.....	50
Figura 10 – Sarau.....	51

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BDTD	Banco Nacional de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFS	Universidade Federal do Sergipe
UnB	Universidade de Brasília
USP	Universidade de São Paulo

TRILHEIRO

1 HASTE (TERCEIRA ESQUINA)¹²

2 ARCO DA TERRA (PRIMEIRA ESQUINA)²¹

2.1 CRUZÔ – EMERGÊNCIA DO FORRÓ..... 21

2.2 ROLÊ – PENSAMENTO AFROCENTRADO 24

2.3 EBÓ – A MAGIA DE UMA CULTURA 30

1.1 CORDA..... 31

3 ARCO DO CÉU (QUARTA ESQUINA)³⁸

3.1 ENCRUZILHADA..... 39

3.2 ASSENTAMENTO..... 41

3.3 TERREIRO..... 53

1.2 BALAI DE GATO..... 56

4 PONTA DA FLECHA (SEGUNDA ESQUINA)⁷⁰

4.1 INCORPORAÇÃO – PROCESSO CORPORAL 72

4.2 MANDINGA – POESIA..... 78

CAMINHOS ABERTOS⁸¹

REFERÊNCIAS⁸⁴

Por uma aparência emaranhada, ao olhar o trilheiro, da estrutura da dissertação, visualizamos a imagem de um arco e flecha ou seriam becos, ruas e vielas? Não sei ao certo, o que enxergo é a forma da figura do Ofá.



O Ofá é o arco e flecha, instrumento usado por Oxóssi, Orixá da cultura Iorubá. A pesquisa tem como estrutura e caminhos da dissertação, sua figura. A imagem forma ruas, becos, terreiros e vielas, encruzilhados por um processo não linear do conhecimento.

1 HASTE (TERCEIRA ESQUINA)

“Fino trato”
Uma borboleta passou pelo meu estômago
Só observei o seu andô
Fiquei sem saber seu sabô
Só deixo voar como fô
Respirei bem fundo
Pois nesse vazio profundo
De um mero algóz vagabundo
Almejando um caminho no bumbo
Vagabundo ao caos
O dilema final
Já não é menestrel
Entre o caos e o céu
É no fio da navalha
Que o malandro se ajunta
Se olha e se junta
E no fundo se ajusta
Na encruzilhada ao léu
O vagabundo, o malandro e o menestrel
Se cruzaram então
Um só voltou da seção
Veio descalço com beck na mão
Aprendeu a desviar dos cuzão
Também trouxe um livro no braço
Sabedoria esse é o contrato.
- Preto Rupestre, abr., 2021 -

O que entrelaça a vida? Por onde passa a pesquisa? Por onde começar? Perguntas e respostas que não sei se vou conseguir ecoar. Escrever sobre si perpassa por vários encontros e desencontros, ideias e ideais, caminhos traçados, trilhados, recordados e transmutados. Os sujeitos se expressam de diversas formas, ecoando suas expressividades que como uma borboleta percorrem pelas ramificações das ruas das memórias.

[...] as ruas são como arquivos, verdadeiras bibliotecas da história [...]. Ela, afinal, é ancorada em um princípio: malucos, crianças, mulheres, bichas, sambistas, funkeiros, amantes desesperados, fracassados em geral, a vizinha do lado, o fantasma, a iaô, a prostituta, a beata, a minha mãe, a passista da Mangueira, a filha de Deus e o filho do Diabo, o pierrô, a colombina, o pirata de araque, o bicheiro, o empurrador de carro alegórico, a assombração, o macumbeiro, o portuga do botequim, o Rei Momo, o Menino Jesus do teatrinho da quermesse e a rezadeira suburbana não são objetos da história. São sujeitos dela (SIMAS, 2019, p. 77).

Luiz Simas (2019) apresenta alguns dos atores das ruas, entre outros tantos dentro das culturas folclórica e mística brasileiras, por ela transformo o concreto em lúdico, o texto transcende a imaginação do leitor. As possibilidades surgem; as rasuras ocorrem; os feitiços são reais; o físico e o metafísico interseccionam-se.

Pelos questionamentos da pesquisa, reflito entre as ruas, os processos de ações com o forró. Durante a leitura do livro *Racismo e sociedade*, do autor Carlos Moore, deparo-me com uma passagem que me trouxe um profundo incômodo nas seguintes passagens:

A noção de que os povos da raça negra desempenharam um papel irrisório na longa e complexa trama da humanidade foi forjada durante o recente período sombrio da História humana, constituída pela conquista das Américas e a escravização dos africanos nestas terras. Nesse sentido, os negros teriam sido, no máximo, meros coadjuvantes na História, até mesmo no seu próprio continente de origem (MOORE, 2007, p. 38).

Logo, em seguida, prossegue:

Tratar da questão do papel desempenhado pelos diferentes povos no desenrolar dos processos históricos, particularmente na Antiguidade, pode parecer algo tendencioso. Mas, diante da patente visão eurocêntrica e racializada com que a História da Humanidade tem sido narrada até agora, essa tarefa se apresenta como uma pré-condição para a análise objetiva, fundamentada unicamente nos fatos cientificamente comprovados (MOORE, 2007 p. 39).

Por esses relatos, questionei meus discursos e processos de ensino e aprendizagem do forró, e seus atravessamentos em meus caminhos. Moore (2007) propõe que se possa investigar possibilidades de transformações importantes para que se rompam as portas da sociedade, refletindo as relações étnicas-raciais e repensando as estruturas do Brasil como entidade histórica.

A partir dessas reflexões, aponto a pesquisa para os processos afrocentrados ou pelo mais próximo deles possível. Começo pela *haste*, a primeira parte da flecha, a terceira esquina. Este capítulo é uma introdução que tem como objetivo apresentar os caminhos que foram trilhados pela pesquisa.

Início com o pensamento de escrevivência de Conceição Evaristo. Sendo assim, o texto apresenta uma construção poética no seu desenvolvimento. Conceição Evaristo (1980) relata em seu livro, *Becos da Memória*, que não somos uma única pessoa, somos os lugares/becos de todos aqueles que passaram por nossa existência.

Por isso, não escrevemos sozinhos, mas, sim, revisitamos nossas memórias e experiências ao longo de nossas vidas, tendo, dessa forma, a escrita da vivência. Conceição Evaristo, em uma entrevista em formato audiovisual (O PONTO, 2017),

apresenta o pensamento de escrevivência, sendo as formas de relatar a própria vida – negra –, pela escrita, histórias, poemas, contos e poesias das quais contam sobre suas próprias experiências vividas, relata:

Então a minha concepção, meu trabalho de literatura, o meu imaginário, a minha ficcionalização, ela nasce a partir do espaço aonde estão fincados meus pés. E meus pés estão fincados no lugar de mulher negra, na sociedade brasileira, no lugar de mulher pobre, na sociedade brasileira (ITAÚ CULTURAL, 2017, p. s.n).

Conceição Evaristo tem como princípio a escrita de suas vivências. Pelas ruas e caminhos, percorro minhas próprias escrevivências, partindo da concepção, neste caso, de sujeito negro da sociedade brasileira. Os atravessamentos das escritas poéticas de Preto Rupestre surgem em contextos atemporais. As cruzeiras interpassam por meu alter ego, emergindo a escrita de minhas próprias vivências que intercalam alguns dos capítulos e subcapítulos dessa dissertação.

Em outra entrevista (ESCREVIVÊNCIA, 2021), Evaristo ainda invoca por Oxum e Iemanjá para exemplificar o seu conceito, “escrevivência”, junto ao artefato do espelho que essas divindades carregam. O espelho de Oxum reflete o local que o sujeito negro se contempla, observa suas potencialidades, não se perde em si e ganha sua individualidade.

Já o reflexo do espelho de Iemanjá tem a potencialidade de multiplicar a imagem. Portanto, a escrevivência ou a escrita de si, *de noiz*¹, apresenta como processo de autocontemplação, como um reflexo no espelho. Cibele Silva (2020) flui pelas águas de Iemanjá e Oxum e suas abundâncias para reforçar a ideia do artefato, espelho:

Iemanjá e Oxum carregam espelhos em suas representações e ambas são guerreiras. [...] ensinam a dança das águas, do acolhimento, do amor das emoções, dos relacionamentos. Lembremos que estas nossas terras brasileiras contam com mar e água doce em abundância, amigos da regência de Iemanjá e Oxum (SILVA, 2020 p. 25-26).

Outra forma de diferenciar as potencialidades dos artefatos dos espelhos dessas entidades é entendendo que: “Iemanjá olha no espelho para observar seus inimigos, mas Oxum se olha no espelho e se ama, e esse amor é bom. Vocês que são das águas precisam aprender a olhar mais no espelho de Oxum” (SILVA, 2020, p. 79).

¹Noiz: Relato sobre a compreensão de uma criança quanto ao significado de escrevivência, sendo para ela, a criança, um relato *de noiz*, pessoas negras.

As falas de Silva (2020) e Conceição Evaristo encontram, na simbologia dos artefatos das entidades, meios de potencializar o olhar para si e para fora, refletido por esses espelhos, sua própria subjetividade e as performances de suas expressividades sociais.

Assim, é necessário que nossa imagem seja projetada para fora de nós, é preciso que saia de nós, que se duplique, para podermos olhá-la como olhamos para as demais coisas e pessoas – como um objeto a ser conhecido. Por isso a importância do espelho de Oxum, que permite o olhar para si, diferente do espelho de Iemanjá, que olha para fora e diz sobre as relações com as pessoas e com o mundo (SILVA, 2020 p. 80).

As andanças investigadas se mesclam com as energias dos Orixás. Oxum, Exú, Oxóssi e Iemanjá são invocados para auxiliar na construção, orientação e valoração dos povos e da cultura negra. Cruzando, portanto, a escrevivência do pesquisador, que envolve as relações com as funções sociais de *professor, poeta, dançadô² e produtor cultural* de forró. O forrozeiro ou ator do forró é aquele que tem sua vida vinculada com ações que promovam o forró.

No decorrer do caminhar, Luiz Rufino (2018), em seus estudos, apresenta a encruzilhada como pedagogia a ser desenvolvida e entendida como viés de produção do saber, “A Pedagogia das Encruzilhadas mira primeiramente a reinvenção dos seres/sujeitos, a partir dos cacos dismantelados, o reposicionamento das memórias e a justiça cognitiva diante do trauma e das ações de violência produzidas pelo colonialismo” (RUFINO, 2018, p. 75).

A proposta da pedagogia da encruzilhada não é substituir uma perspectiva pela outra e, sim, encontrar uma forma de transgredir, pelo próprio signo invocado, sendo este a potência do domínio de Enugbarijó³, a boca que tudo absorve e expele o que engoliu de forma transformada. Abrindo o campo das possibilidades, tempo/espaço, fazendo com que as opções conversem, dialoguem, encontrem-se e se contaminem, pela subversão fundamentada em seus domínios (RUFINO, 2018).

Os caminhos que partem do radical Exu de forma alguma podem se reivindicar como únicos. A encruzilhada invoca a máxima parida nos terreiros: Exu é o que quiser. Assim, ele é aquele que nega toda e qualquer condição de verdade para se manifestar como possibilidade. É

² *Dançadô*: No dialeto regional, o mesmo que dançarino.

³ *Enugbarijó*: Nome dado a Exú, Orixá da cultura ioruba, o grande comunicador e que está ligado aos prazeres obtidos através da oralidade.

Elegbara, o dono do poder, o andarilho que caminha na direção do rei, decepa-lhe a cabeça, mete-a no bernal e desaparece na curva a gargalhar! Exu é assim, perambula pelo mundo, reinventando-o, a partir de travessuras (RUFINO, 2018, p. 76).

Por esses lugares ou entrelugares, a pesquisa tem como objetivo geral analisar as minhas vivências, identificando as performances com o forró, como artefato cultural para direcionar um olhar pela perspectiva descolonial afrocentrada. Como objetivos específicos: encruzilhar as emergências do forró, identificar os artefatos culturais na produção do forró dançado e transmutar possibilidades para a produção de artefato cultural descolonial.

Para descolonizar essas produções, floresce os entrelugares pela definição de Homi Bhabha (1998, p. 20) “[...] fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”.

Assim, a pesquisa percorre os artefatos culturais que produz como forrozeiro, as magias da escrevivência, chegando à encruzilhada que se encontra com esquinas questionadoras. Ao olhar para uma delas, nomeada *Arco da terra*, questiona-se as emergências do forró que ao cruzar comigo, depara-se com os vieses dos processos culturais e sociais de ser um sujeito negro.

Em outra direção, é vista a rua *Arco do céu*, quarta esquina, direcionando o forró enquanto pedagogia cultural. Analisando, assim, os artefatos que o pesquisador produz na condição de forrozeiro. Desse modo, inspirado em Exú, senhor dos caminhos e encruzilhadas, abro as possibilidades e questionamentos para as formas que são produzidos esses artefatos, a fim de refletir por quais mecanismos perpasso enquanto produtor dessa pedagogia.

Os outros capítulos, que também constroem a pesquisa, são: *corda* que se dá por um processo de resistência e tensão. Resistir aos processos que sofrem a cultura de povos negros se faz necessário a todo momento. Logo, tensionam-se ações, relações e cotidianos para estabelecer e refletir as constituições, construções e estruturações que a sociedade estabelece.

Balai⁴ de gato remete à própria encruzilhada, sendo o encontro de todos os processos estabelecidos pela pesquisa, causando a condição de desordem e confusão. A

4 Balai de Gato: Do dialeto regional nordestino. Balaio de Gato

confusão, o forró, as trocas, as transformações, a imprevisibilidade, as condições de senhor de todas as possibilidades, são conferidas a Exú (RUFINO, 2018).

Por fim, a *Ponta da flecha* que é o caminho de continuação, são as ramificações concedidas pela/o encruzilhada/baloi de gato que percorre as possibilidades pós-reflexões, as pedagogias descoloniais para o processo de transmutação cultural. Este trajeto apresenta a seção que prossegue a vida, levando adiante os processos e reflexões que perpassam a encruzilhada. Caminhos que fogem de epistemologias hegemônicas, possibilitando novos lugares e olhares a seguir e enxergar.

Para Mignolo (2017), repensar um novo molde não é apresentar um novo verdadeiro, é apresentar uma opção que, mesmo estando exposta aos pensamentos ainda coloniais, seja uma forma de fugir, de ser referência da legitimidade epistêmica. “Pensar habitando a fronteira moderna/colonial, sendo consciente dessa situação, é a condição necessária do pensar fronteiro descolonial” (p. 20).

Habitar o fronteiro do forró se faz permear seus hibridismos, encruzilhando, assim, questionamentos, criação de novos textos, surgimento de possibilidades, multiplicação de características. Desse modo, fluir pela descolonialidade permite rasurar as imposições hegemônicas.

Apresentando-se como uma opção, o decolonial abre um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade etc.) (MIGNOLO, 2017, p. 15).

Novos olhares, caminhos e moldes da cultura do forró, habitando o fronteiro descolonial que pensa rever os processos de colonização que ainda se mantêm. Entendendo o descolonial do processo de descolonizar, assim como nas palavras de Luciene Silva.

Vale reforçar que, em suas trajetórias, tal qual no caminho desta tese, descolonizar não se refere ao exercício ingênuo de abandono das epistemologias do norte hegemônico, mas exercício gradativo de reinvenção e revisão crítica quebrando as insularidades das histórias e realidades de produção de conhecimento (SILVA, 2018b, p. 45).

Mesmo tendo suas intenções próximas, as palavras descolonial e decolonial se afastam em pequenas circunstâncias, optei por usar a primeira opção como estratégia para

difundir a pesquisa em língua portuguesa e espanhola. Por essas quebras da produção de conhecimento hegemônicas, surgem multiplicidades epistêmicas.

Os encantamentos das entidades afro-brasileiras fluem por todo terreiro nacional, promovendo infinitas formas de produção de saberes e conhecimento. Por uma atuação lúdica e materializada, a pesquisa apresenta as ruas que se encruzilham num formato de arco e flecha.

OXÓSSÍ

Okê!

*Olofin era um rei africano da terra de Ifé,
lugar de origem de todos os iorubas.*

*Cada ano, na época da colheita, Olofin
comemorava, em seu reino, a Festa dos
Inhames.*

*Ninguém no país podia comer dos novos
inhames antes da festa.*

*Chegado o dia, o rei instalava-se no
pátio do seu palácio.*

*Suas mulheres sentavam-se à sua direita,
seus ministros sentavam-se à sua esquerda,
seus escravos sentavam-se atrás dele,
agitando leques e espanta-moscas,
e os tambores soavam para saudá-lo.*

*As pessoas reunidas comiam inhame pilado
e bebiam vinho de palma.*

Elas comemoravam e brincavam.

*De repente, um enorme pássaro voou sobre
a festa.*

*O pássaro voava à direita e voava à
esquerda ...*

Até que veio pousar sobre o teto do palácio.

*A estranha ave fora enviada pelas
feiticeiras,*

*furiosas porque não foram também
convidadas para a festa.*

O pássaro causava espanto a todos!

*Era tão grande que o rei pensou ser uma
nuvem cobrindo a cidade.*

*Sua asa direita cobria o lado esquerdo do
palácio,*

*sua asa esquerda cobria o lado direito do
palácio,*

*as penas do seu rabo varriam o quintal e
sua cabeça, o portal da entrada.*

As pessoas assustadas comentavam:

"Ah! Que esquisita surpresa?"

*"Eh! De onde veio este desmancha-
prazer?"*

"lh! O que veio fazer aqui?"

"Oh! Bicho feio de dar dó!"

"Uh! Sinistro que nem urubu!"

"Como nos livraremos dele?"

*"Vamos, rápido, chamar os caçadores mais
hábeis do reino."*

*De ldô, trouxeram Oxotogun, o "Caçador
das vinte flechas".*

*O rei lhe ordenou matar o pássaro com
suas vinte flechas.*

Oxotogun afirmou:

"Que me cortem a cabeça se eu não o matar!"

E lançou suas vinte flechas, mas nenhuma atingiu o enorme pássaro.

O rei mandou prendê-lo.

De Morê, chegou Oxotogí, o "Caçador das quarenta flechas".

O rei lhe ordenou matar o pássaro com suas quarenta flechas.

Oxotogí afirmou:

"Que me condenem à morte, se eu não o matar!"

E lançou suas quarenta flechas, mas nenhuma atingiu o pássaro.

o rei mandou prendê-lo.

De Ilarê, apresentou-se Oxotodotá, o "Caçador das cinquenta flechas".

Oxotodotá afirmou:

"Que exterminem toda a minha família, se eu não o matar".

Lançou suas cinquenta flechas e nenhuma atingiu o pássaro.

O rei mandou prendê-lo.

De Iremã, chegou, finalmente, Oxotokanxoxô, o "Caçador de uma flecha só".

O rei lhe ordenou matar o pássaro com sua única flecha.

Oxotokanxoxô afirmou:

"Que me cortem em pedaços se eu não o matar!"

Ouvindo isto, a mãe de Oxotokanxoxô, que não tinha outros filhos,

foi rápido consultar um babalaô, o adivinho,

e saber o que fazer para ajudar seu único filho.

"Ah! - disse-lhe o babalaô.

"Seu filho está a um passo da morte ou da riqueza.

Faça uma oferenda e a morte tomar-se-á riqueza."

E ensinou-lhe como fazer uma oferenda que agradasse às feiticeiras.

A mãe sacrificou, então, uma galinha, abrindo-lhe o peito,

e foi, rápido, colocar na estrada, gritando três vezes:

"Que o peito do pássaro aceite este presente!"

Foi no momento exato que Oxotokanxoxô atirava sua única flecha.

O feitiço pronunciado pela mãe do caçador chegou ao grande pássaro.

Ele quis receber a oferenda e relaxou o encanto que o protegera até então.

A flecha de Oxotokanxoxô o atingiu em pleno peito.

O pássaro caiu pesadamente, se debateu e morreu.

A notícia espalhou-se:

"Foi Oxotokanxoxô, o "Caçador de uma flecha só", que matou o pássaro!

O Rei lhe fez uma promessa, se ele o conseguisse!

Ele ganhará a metade da sua fortuna!

Todas as riquezas do reino serão divididas ao meio,

e uma metade será dada a Oxotokanxoxô!

!"

Os três caçadores foram soltos da prisão e, como recompensa,

Oxotogun, o "Caçador das vinte flechas",

*ofereceu a Oxotokanxoxô vinte sacos de
búzios;
Oxotogí, o "Caçador das quarenta flechas",
ofereceu-lhe quarenta sacos;
Oxotadotá, o "Caçador das cinquenta
flechas", ofereceu-lhe cinquenta.
E todos cantaram para Oxotokanxoxô.*

*O babalaô, também, juntou-se a eles,
cantando e batendo em seu agogô:
"Oxowusi! Oxowusi!! Oxowusi!!!
"O caçador Oxo é popular!"
E assim é que Oxotokanxoxô foi chamado
Oxowusi.
Oxowusi! Oxowui!! Oxowusi!!!*

Para esse dinamismo processual, além de invocar Exú, com a encruzilhada, invoca-se também Oxóssi, com o Ofá (arco e flecha). No intuito de que esta pesquisa seja lançada, como uma única flecha ao horizonte e que ao refletir no espelho de Oxum, ganhe potencialidade; e quando transpor o espelho de Iemanjá, a multiplique e espalhe por várias direções, cantos e becos.

2 ARCO DA TERRA (PRIMEIRA ESQUINA)

“Batuca no chão”
 Batuca no chão sem pena
 Batuca no chão sem dó
 Batuca no chão, morena
 Que o chão é o povo que vira pó
 Ai, morena, o chão é o povo que vira pó.
 - Ataulfo Alves e Assis Valente⁶-

Ao percorrer a rua intitulada como *Arco da terra*, temos como objetivo apresentar as condições de emergências do forró pelos olhares afrocentrados. Observei os discursos, músicas, poesias que apresentam relação com a cultura negra.

A parte do arco, que tem sua ponta voltada para a terra, o chão, encontramos o *cruzo*, o *rolê* e o *ebó* como epistemologias. Esse olhar é o caminho da ancestralidade, das relações com a terra, uma forma de conexão do ser com o mundo, das relações do corpo com a terra. De conectar com os que já se foram, os que já voltaram a ser pó.

2.1 CRUZÔ – EMERGÊNCIA DO FORRÓ

“Vai ler Fanonzim”
 Tem neguinho se olhando no espelho
 E se achando branquim
 Do três tapas na bunda e mando vai ler Fanonzim
 No dia que tu entender que és um pretim
 Vai olhar diferente para esses caras que ficam no seu ouvidim
 E se olha e se ajunta moleque
 Todo mundo é cabra da peste
 Já entendi o balanço do trap
 Mas ainda prefiro o rap
 Pq o papo ainda é
 De neguim pra neguim
 É que isso é cultura rupestre
 Pq noiz sobrevive a peste
 Pois a gente fecha com a Margareth
 E depois foge de patinete
 - Preto Rupestre, maio 2021 -

Por onde emerge a cultura do forró? Sempre me questioneei sobre essa informação. Ouvi falar, desde *forrobodó* até *for all*. Como saber ao certo o caminho traçado? Existe

⁶ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1. Ed, 2019. (p.105)

um caminho de conhecimento único dessas emergências? Para isso, intercalo o forró pelo *cruso*, para entender os caminhos a percorrer, e quais olhares ter:

Os cruzos operam praticando rasuras e ressignificações conceituais. No que tange às questões acerca da produção de conhecimentos, essa noção versa-se como uma resposta responsável, fiel à noção de que nossas práticas de saber se tecem a partir das relações, e das conseqüentes alterações e acabamentos que nos é dado pelos outros (RUFINO, 2018 p. 78).

Caminhar por esses conceitos é entender os traços das construções que buscam ressignificar a produção do forró, enquanto suas emergências. Com isso, começo pelo termo *forrobodó* que tem o significado de “festa, baile caseiro, local bem animado com abundância de comidas e bebidas (FERREIRA, 1999, p. 651). A versão de Albuquerque Filho reforça os dizeres do dicionário:

A versão mais fundamentada, porém, parece ser a do Historiador e Folclorista Potiguar, Luís da Câmara Cascudo, um estudioso das manifestações populares e da cultura, principalmente a do Rio Grande do Norte. Ele afirmava que o nome Forró vem da palavra Forrobodó, que tem sua origem da palavra Bantu, pertencente ao tronco linguístico africano, que foi a base cultural da identidade do Brasil escravista (ALBUQUERQUE FILHO, 2018, p. 20).

Na busca por outras emergências para a derivação do forró, encontrei, no universo musical, com a música “Forrobodó”, do cantor e compositor de Juazeiro do Norte, Luiz Fidelis, na performance da banda cearense Matrux com leite, mostrando a seguinte descrição:

Forrobodó – Matrux com leite

Fui em um forró pra cá do Caicó

Ninguém bodô no forrobodó

E é que eu fui em um forró pra cá do Caicó

Ninguém bodô no forrobodó

Ninguém bodô no forrobodó

Ninguém bodô no forrobodó

Ninguém bodô no forrobodó

Ninguém bodô no forrobodó (Refrão)

Seu Malaquias e Maria Benta

Quase me mata com seu peba na pimenta

Zé Caxangá era o tocador
Mas só tocava, ninguém bodô
E Carolina chegou também
Mas só queria dançar o xenhenhem
Zé Caxangá era o tocador
E só tocava ninguém bodô
Tinha pra mais de 500 convidados
17 e 700, tá enganado
16 e 700, oxe
Fique calado
É 17 e 700, tá enganado
Compositor: Luiz Fidelis

Nela, seus trechos como: “Seu Malaquias e Maria Benta quase me mata com sua peba na pimenta”, expõem a influência da culinária nas características da cultura, diga-se de passagem, culinária arretada. Em outro trecho, “E Carolina chegou também mas só queria dançar o xenhenhem”, relata uma cultura dançante; “Tinha pra mais de 500 convidados”, referindo-se à festa sempre com uma grande quantidade de pessoas.

Thais Siqueira (2006), em sua pesquisa, relata sua passagem pela comunidade Kalunga, que são os negros fugidos da escravização, das cidades da Bahia, Pernambuco e Maranhão, e chegaram ao norte e nordeste do estado de Goiás, especificamente em Teresina de Goiás:

O forró que é tocado nas festas dos kalungas, pelo menos nas que presenciei, não é o forró nordestino (que as pessoas identificam nas grandes cidades como sendo forró). O que eles reconhecem como forró é um ritmo parecido com o ritmo brega, também tocado em algumas regiões do nordeste do país (SIQUEIRA, 2006, p. 126).

Nesse contexto, o forró é tocado e dançado, após as cerimônias da comunidade, como aniversários, matrimônios, entre outros. Já na madrugada, adultos, jovens e crianças se divertem dançando, uma dança que possui as pernas encaixadas e é feita em pares e bem agarrados (SIQUEIRA, 2006).

Porém, existe um conflito dentro da comunidade com o forró: “Ao invés da sussa, o interesse dos jovens se volta para o forró, portador de uma estética bem diferente que

está relacionada a padrões de comportamento também bastante diversos dos da época da sussa” (SIQUEIRA, 2006 p. 86).

A comunidade mais jovem tem procurado o forró como forma de divertimento, o que antigamente era feito com a sussa. Fazendo com que tenha conflitos geracionais dos pensamentos da própria tradição estabelecida pela comunidade. “[...] uso da dicotomia artesanal/industrial, que serve para marcar dois momentos distintos da comunidade, pode-se dizer que a sussa é artesanal e o forró, industrial” (SIQUEIRA, 2006 p. 51).

Por outra dimensão temporal, Andressa Alves (2013), relata em seu texto que a emergência do forró se constitui após o dia cansativo de trabalho no sertão nordestino e, assim, o forró surge como forma de divertimento e se espalha a partir da década de 40. Também auxiliava no assentar o chão das casas de pau a pique, como relata no trecho da música “Numa sala de reboco” de Luiz Gonzaga.

O negócio é assim: caboclo vai casar, então ele resolve convidar os companheiros pra ajudar a fazer a casinha dele. E lá na feira, ele se desocupa mais cedo e vem esperar os companheiros cá na ponta da rua, naquela bodega onde ele costuma guardar a faca dele. Os companheiros vão aparecendo e ele vai fazendo os convites: Pois é colega. Vô dá uma casada. Já falei com o padre e vai ser de hoje a oito dia. Vou fazer minha casinha amanhã e tô convidando uns amigos pra me ajudar. Já encostei o matériá: cipó, caio, as vara. O barrero já tá encaminhado. Vô matá um bode, fazê um pirão pra gente almoçá. Se a gente fizer a casa amanhã, se ela ficar pronta, de noite mesmo a gente dança nela que é pra ir encarcando o chão da sala (NUMA SALA, 2014).

Esses relatos mostram que o forró apresenta diferentes ramificações em distintos contextos históricos. As culturas indígenas, africanas e europeias se mesclam em diversas condições. Quais processos são inviabilizados? Quais emergem com protagonismo de seus povos? Quais jogos e brincadeiras são postos nas cirandas do conhecimento?

Por essas reflexões, instigo o imaginário a questionar a cultura do forró, seus processos não racializados, para assim poder traçar um trajeto que possa corresponder a uma linha ou traço na intersecção da cultural afro-brasileira.

2.2 ROLÊ – PENSAMENTO AFROCENTRADO

*“Um passo no acaso”
Meu preto velho é sábio
E me mostrou o caminho
Briga de branco*

*Nessa eu não entro no rinho
Tô bem de boa dessa multidão
Tô saindo fora desse salão
Minha dança é preta*

<i>E não sobe não</i>	<i>Rima</i>
<i>Batuque no peito</i>	<i>Ginga</i>
<i>E os pés no chão</i>	<i>Essa menina</i>
<i>Como é gostoso</i>	<i>Que me</i>
<i>Dançar o baião</i>	<i>Fascina</i>
<i>Da capoeira vem todo o axé</i>	<i>Venho correndo</i>
<i>Se tá ligado como é que é</i>	<i>Para ver</i>
<i>Os cara dança</i>	<i>Qual é</i>
<i>Mas não mexe não</i>	<i>É saravá rapa</i>
<i>Que na rasteira os cara são bão</i>	<i>Respeita</i>
<i>Vamos de jongo</i>	<i>O axé</i>
<i>Lá no meu ioiô</i>	<i>Mãe Iemanjá</i>
<i>Do preto velho</i>	<i>É a mina</i>
<i>Do meu avô</i>	<i>De fé</i>
<i>É no pandeiro que o samba vem</i>	<i>Vc tá maluco</i>
<i>Vem na magia lá de Xerém</i>	<i>De bater de frente</i>
<i>E com gingado a malandragem vem</i>	<i>Essa mandinga</i>
<i>É uma forma de lutar também</i>	<i>Já derrubou muita gente</i>
<i>Essa mandinga</i>	<i>- Preto Rupestre, set. 2019 -</i>

Geraldo Azevedo, em sua música, *For all para todos*, relata que o forró emerge devido à construção das ferrovias brasileiras no início do século XX. Sendo elas construídas por ingleses que, ao convidar as pessoas para festa, pronunciavam a palavra *for all* tendo como tradução *para todos* (EULÁLIO, 2014).

<i>For all para todos</i>	<i>Samba rock ou baião</i>
<i>Para todos os fandangos</i>	<i>O inglês ali andava</i>
<i>Para todos os ferreiros</i>	<i>Sei se anda sei se não</i>
<i>Para todos os candangos</i>	<i>Botando trilhos no mundo</i>
<i>Para todos os brasileiros</i>	<i>Bem no fundo do sertão</i>
<i>Eu vou mostrar pra vocês</i>	<i>Ferrovia para todos</i>
<i>Como nasceu o forró</i>	<i>Leva uns e outros não</i>
<i>Foi antes de padim Ciço</i>	<i>Só a morte com certeza</i>
<i>Foi antes de lampião</i>	<i>Dá para todos condução</i>
<i>Antes de nascer o Cristo</i>	<i>For All For All For All For All</i>
<i>Do batismo de João</i>	<i>Para todos de São Paulo</i>
<i>Antes de morrer por todos</i>	<i>E do Rio de Janeiro</i>
<i>Antes de repartir o pão</i>	<i>Pernambuco Paraíba</i>
<i>For All For All For All For All</i>	<i>Petrolina Juazeiro</i>
<i>Para todos da cidade</i>	<i>Alegria para todos</i>
<i>Para todos do sertão</i>	<i>A tristeza sei se não</i>
<i>Para os que preferem xote</i>	<i>O inglês da ferrovia</i>

<i>Escreveu no barracão</i>	<i>Foi aí que o pau comeu</i>
<i>For all...</i>	<i>Nunca mais sentou o pó</i>
<i>Foi então que o pau comeu</i>	<i>Mas foi assim que o povo leu</i>
<i>Nunca mais sentou o pó</i>	<i>Forró Forró Forró Forró</i>
<i>Eu só sei que o povo leu</i>	<i>Foi assim que o pau comeu</i>
<i>Forró Forró Forró Forró</i>	<i>Foi assim que o povo leu</i>
<i>E veio o Jackson veio o Lua</i>	<i>O for all dos estrangeiros</i>
<i>Veio Januário e Azulão</i>	<i>Para todos brasileiros</i>
<i>Severino não faltou</i>	<i>Forró Forró Forró Forró</i>
<i>Democratas do baião</i>	<i>Ferrovia do forró</i>
<i>Foi o chêro na Carolina</i>	<i>Nunca mais sentou o pó</i>
<i>Foi subindo a gasolina</i>	<i>Forró Forró Forró Forró</i>
<i>Foi o trem e veio a Ford</i>	<i>Composição: (Geraldo Azevedo/</i>
<i>Mas só sei que o povo leu</i>	<i>Capinan)</i>
<i>Forró Forró Forró Forró</i>	
<i>O forró de ferrovia</i>	
<i>Vira e mexe o mundo inteiro</i>	
<i>For all for all for all</i>	

Pelos cruzos e rasuras da dissertação, questiono: será que essa emergência do forró apresenta-se como um relato de veracidade? Ou única? Heitor Albuquerque Filho (2018) relata que essa versão pode ter sido uma tentativa de “embranquecer” ou eurocentrar a cultura, prática que tinha forte ascendência na época.

Ocorria que todas as noites, após o serviço, seus funcionários promoviam bailes (ao som da sanfona e zabumba) abertos ao público (brancos, negros, pobres e ricos). Na porta destes eventos, eram colocadas placas com nome ‘for all’ e com o tempo o termo passou a ser pronunciado pelos nativos como Forró. Contudo, essa versão é a menos provável. Foi talvez, uma tentativa de reforçar a influência europeia, que, até os anos de 1920, serviu como modelo musical para a população do Nordeste do Brasil (ALBUQUERQUE FILHO, 2018, p. 20).

Questiono a necessidade, dentro desta pesquisa, de aprofundar por essas vielas. Sigo por outros caminhos, vejo um trajeto pelas escritas do dicionário Aurélio Ferreira (1999), quando relata a derivação da palavra forró, transgredido do forrobodó, sendo essa

a conectividade com o dialeto dos povos Bantu. A seguir, encontramos com Luiz Rufino que apresenta o conceito de rolê epistemológico da seguinte forma:

O rolê é ao mesmo tempo o movimento de desvio, de fuga, de ganho de espaço e de montagem de estratégias para a operação de golpes. A lógica do jogo não presume a aniquilação do outro com que se joga, mas permite a sedução, o destronamento, o drible e o golpe. Se tentar me prender, eu giro; pronto escapuli, já estou do outro lado! Assim, o conceito encarna as manhas do jogo de corpo para praticar no campo dos conhecimentos outras virações que potencializem a prática das frestas (RUFINO, 2018, p. 79).

Por esse jogo que se propõe e na busca de embasamento teórico, encontrei no pensamento sobre afrocentricidade. Esse saber constitui-se como uma ideia intelectual nas definições de Molefe Kete Asante (2016) em sua publicação: *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, em tradução, *Afrocentricidade: A teoria de mudança social*, apresenta ideias que privilegiam conceitos, ações, pensamentos e identidade africana que fale sobre ou para os povos africanos e seus descendentes, seus contextos históricos. Ainda para ele:

A Afrocentricidade também se anuncia como uma forma de ideologia antirracista, antiburguesa e antissexista que é nova, inovadora, desafiadora e capaz de criar formas excitantes de adquirir conhecimento baseado no restabelecimento da localização de um texto, uma fala ou um fenômeno (ASANTE, 2016, p. 11).

Partindo do pensamento de Asante, da proposta de apresentar o ser africano como sujeito de ação de sua própria história, analiso os caminhos dos povos afro-brasileiros e seus discursos, a fim de oferecer uma construção histórica contra-hegemônica. Baseado nos valores da compreensão das ideias culturais africanas, no reflexo e estudos de sociedades específicas, de forma transgeracional e transcontinental (ASANTE, 2016).

A afrocentricidade é um pensamento intelectual que apresenta duas dimensões, simbolicamente, a qual possa ser percorrida como forma de legitimar pensamentos e histórias dos povos africanos. Charles Finch III e Elisa Nascimento (2009) apresentam essas dimensões das seguintes formas:

Essas duas vertentes coexistem e correspondem simbolicamente a duas dimensões da afrocentricidade. Por um lado, temos um pensamento afrocentrado expresso em sua língua original ou em uma linguagem própria, em torno de referências da tradição ancestral africana; por outro lado, temos uma produção acadêmica de autores que dominam e

utilizam as ferramentas da academia ocidental para se engajar em análise próprias e originais, porém ideologicamente imprevisível (FINCH III e NASCIMENTO, 2009, p. 40).

Pelo olhar afrocentrado das emergências do forró, encontro pelas linhas desse sujeito nascido na Cidade de Exú, no Estado do Pernambuco, Luiz Gonzaga do Nascimento, apresenta ao Brasil e ao Mundo, um estilo musical, vindo de sua terra que não era conhecido até o momento. O "Rei do Baião", como era conhecido, difundiu pelo Brasil a cultura do forró. Em uma de suas músicas, "Rei Bantu" relata sua ancestralidade referente aos povos diaspóricos.

Rei Bantu – Luiz Gonzaga

Meu avô lá no congo

Foi Rei Bantu

Mas aqui eu sou rei

Do maracatu

Eu fiz meu reinado

Fiz meu tarbucu

Lá nos carnaviá

Do meu Pernambuco

Ai, ai, Orixalá

Ai, ai, meu pai nagô!

Ó vem abençoar o meu reinado

Que foi feito

Só de paz e de amor

Ai,ai, Orixalá

Ai, ai, meu pai nagô, ô

Compositores: Luiz Gonzaga/Zé Dantas

Do interior do Pernambuco, Luiz Gonzaga relata sua ancestralidade por meio da música, em trechos como: "meu avô lá no Congo, foi Rei Bantu", fazendo referência ao país do continente Africano e aos povos originários dali. Em outra parte "ai, ai, Orixalá", "ai,ai meu pai nagô", fazem referência à espiritualidade dos povos Iorubás, com os Orixás e os pretos velhos.

Localizados no centro-sul do continente africano, os povos Bantu formam um grande grupo etnolinguístico, não somente pelas etnias, mas, pelo conjunto de povos que possuem como característica em comum, a língua falada. Esses mesmos grupos situaram-se em constantes fluxos de migração, a princípio pelo próprio território africano e logo em seguida, devido à diáspora, por todo o mundo. Esses mesmos povos trazidos à força para o Brasil, em navios negreiros no processo de escravidão entre os séculos XVI e XIX.

Para Domingos (2017), a língua “Bantu”, tem influência direta no dialeto falado no Brasil, o português. Além disso, esses povos, em suas filosofias, defendem a vida como a existência da comunidade e a importância que envolvem suas ancestralidades, como apresentado no relato a seguir.

O ancestral é importante, porque deixa uma herança espiritual sobre a terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade, ao longo da sua existência. Com a morte, ele vira energia que regressa aos seus descendentes, sendo os intermediários entre a divindade suprema e o homem (DOMINGOS, 2017, p. 80).

Por esse intermédio, localizo-me carregando a energia daqueles que já se foram. A cultura dos povos Bantu expressa-se em diversas formas, sendo parte enraizada na cultura brasileira, que devido ao pensamento colonizador, não reconhece e desvaloriza essa cultura como constituição social de saberes do Brasil. Domingos (2017) relata a seguir:

Em termos concretos, a cultura Bantu dentro do Brasil consiste em um repertório de inovações, de palavras, de cantigas, de danças, de língua, de cultura, de comida, de histórias e de símbolos que foram sendo transmitidos e hoje são inerentes ao que de mais ontológico existe em nossa sociedade. Por cultura Bantu, entendo não apenas as características herdadas desses povos que são marcantes na cultura afro-brasileira, como o samba, a capoeira, as congadas e moçambiques, o maracatu, o jongo e a brincadeira de bois, mas seus saberes, valores, modos de pensar, de sentir e se relacionar com o mundo que atravessaram o tempo e se fundiram, para formar o que chamamos de cultura afro-brasileira (DOMINGOS, 2017, p. 83).

Luiz Gonzaga realiza modificações nesses estilos culturais através da música para o consumo das metrópoles, que naquele momento recebiam milhares de migrantes nordestinos. Em suas músicas, apresenta um universo que saudava o sertanejo, com temas de valentia, honra, crença, natureza e saudade (ALVES, 2013).

Ao passar por essa rua, desvio dos pensamentos do forró por seus vieses eurocêntricos, não por buscar uma única verdade para sua origem, mas para potencializar

uma leitura dessa manifestação cultural, por olhares e diálogos entre e para povos africanos e seus descendentes, optando por uma leitura que emerge por essas condições.

2.3 EBÓ – A MAGIA DE UMA CULTURA

Como toda boa oferenda, o segredo é o bom preparo e o coração aberto para que se possa oferecer um bom ebó aos que estiverem dispostos a saboreá-lo. Após seu preparo deixamos na encruzilhada como oferenda aos orixás ou àqueles que por ali passarem.

Um babalaô me contou:

"Antigamente, os orixás eram homens.

Homens que se tomaram orixás por causa de seus poderes.

Homens que se tomaram orixás por causa de sua sabedoria.

Eles eram respeitados por causa da sua força,

Eles eram venerados por causa de suas virtudes.

Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizaram.

Foi assim que estes homens tornaram-se orixás.

Os homens eram numerosos sobre a Terra.

Antigamente, como hoje,

Muitos deles não eram valentes nem sábios.

A memória destes não se perpetuou.

Eles foram completamente esquecidos;

Não se tomaram orixás.

Em cada vila, um culto se estabeleceu

Sobre a lembrança de um ancestral de prestígio

E lendas foram transmitidas de geração em geração,

para render-lhes homenagem"⁷.

Assim, como nos contos ancestrais, no período da escravização dos povos negros, os que fugiam das senzalas tornavam-se orixás nos ouvidos dos opressores. Sendo assim, os alimentos e oferendas deixadas nas esquinas e encruzilhadas, eram formas de alimentar os *negos fujões*. Lembro da minha mãe contar, dentre muitas histórias, que meu avô

7 VERGUER, 1997, p. 10.

narrava sobre ele levar comida para os que estavam escondidos na mata. Seguindo assim, continuamos com os pensamentos de Rufino (2018) e suas definições:

O ebó, se configura como o conhecimento praticado, os ritos de encanto e as tecnologias codificadas nos cruzamentos de inúmeras sabedorias negro-africanas transladadas e ressignificadas na diáspora, tem como efeito operar na positividade dos caminhos. Ao incidir sobre seu alvo o afeta, conferindo a ele mobilidade, dinamismo e transformação. O ebó epistemológico, nesse sentido, compreende todas as operações teórico/metodológicas que vem a produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber (RUFINO, 2018, p. 80).

Fazendo necessária a inclusão, não somente desses povos, mas de todos os povos que possuem sua cultura direta ou indiretamente relacionada à constituição da cultura brasileira, podendo assim transformar em uma real identificação brasileira, que é influenciada por diferentes tipos de cultura, mostrando cada vez mais a riqueza que sua multiplicidade cultural apresenta em suas emergências.

O médico e intelectual congolês Kia Bunseki Fu-Kiau – um daqueles autores africanos que, de forma estapafúrdia, é pouco conhecido no Brasil – afirma, ao estudar a cosmogonia dos bantos, que qualquer povo tem seu mooyo, a energia vital. Para esse grupo, incorporar símbolos, ritos, crenças, entidades e valores de outros povos pode significar aumento do nosso próprio mooyo, sem que isso represente o abandono das crenças originais. Desde que proporcionem saúde, fecundidade, estabilidade, harmonia e prosperidade, todas as experiências de acúmulo de força vital são benéficas, inclusive na música, encarada como uma arte sagrada que conversa com os deuses e alimenta a energia das mulheres, dos homens e das crianças (SIMAS, 2019 p. 105).

As magias e as energias estão nas ações realizadas, na forma de canto, de dança, da confecção de materiais, das comidas, da poesia, das coisas que atravessam aqueles que têm contato com as culturas. Essa força reverbera em cada momento, em cada situação para esses povos.

Pelas multiplicidades, encruzilhamos os becos e vielas, seus caminhos e atalhos, trilhas que possam percorrer por lugares de tensões e resistências. A *corda* se apresenta como uma trajetória possível de encurtamento entre as pontas do arco. Por um chão de terra batida, esse trajeto apresenta rumos desassossegados pelos conflitos raciais.

1.1 CORDA

Civilizados até à medula!
A ideia do negro bárbaro é uma invenção europeia
O pequeno burguês não quer ouvir mais nada.
Com um bater de orelhas, afugenta a ideia
A ideia, a mosca importuna.
 CÉSAIRE, 2017, p. 37

Pelos nós de Exu, este subcapítulo se enrola pelo *Arco da Terra*. Mandinga? Preceito? Conceito? A corda tem como objetivo apresentar as tensões e estabilizar a força. Uma boa precisão exige controle, paciência e foco. Caso seja desproporcional, a flecha não atinge o alvo. Tensionar a estrutura do colonizador, dentro dos processos de hibridismo, faz-se importante para refletir sobre as condições e possibilidades de um pluralismo cultural, o qual, emerge a multiplicidade que mescla no processo de sobrevivência das culturas. Assim, o forró afrocentrado, para esta pesquisa, é colocado na condição de fronteiroço, o “novo”, para que surjam novos caminhos:

O trabalho fronteiroço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Pensar o forró por esse viés, possibilita compreender suas ramificações, tensionar as relações de poder, saber e subjetividade dos sujeitos, em torno dessa manifestação cultural. Fazendo, assim, com que perpetue a cultura de povos, que têm seus costumes cotidianamente apagados, deslegitimados e recriados para um “bem” que não os favorecem. O mercado, para ampliar seu consumo e aumentar a lucratividade de seus produtos, recria os signos para efeito massificador e, dessa forma, os laços culturais se dissolvem pelas leis do capitalismo (CANCLINI, 1998).

Alguns artistas, por saberem da realidade e modos de produção da indústria, abandonam suas estéticas próprias para emergir em um sistema que sistematiza os vieses de publicação e difusão dos produtos (DE OLIVEIRA, 2007). A cultura afro-brasileira, para sua própria sobrevivência, emerge em diversos conflitos de poder que, alterando suas singularidades, abandonam características de identificação cultural africana para dar continuidade em seus manifestos, que são realizados de formas subjetivas.

Com o forró não é diferente: para que fosse possível sua continuidade e a manifestação da alegria dos povos africanos, que se espalha por todos que entram em

contato, hibridam-se por várias relações, tanto em prol de uma indústria capitalista quanto de um pensamento eurocentrado.

Em relação a hibridismo, Paul Gilroy (2001) relata que os termos usados para definir os cruzamentos culturais expõem seus limites nos discursos apresentados:

Se isso parece ser pouco mais do que um modo indireto de dizer que as culturas reflexivas e a consciência dos colonos europeus e aquelas dos africanos que eles escravizaram, dos ‘índios’ que eles assassinaram e dos asiáticos que eles subjugarão, não eram, mesmo em situações de mais extrema brutalidade, hermeticamente isoladas umas das outras, então, assim seja. Parece que essa deveria ser uma observação óbvia e auto evidente, mas seu caráter inflexível foi sistematicamente obscurecido por comentaristas de todas as tendências de opinião política (GILROY, 2001, p. 35).

Os hibridismos culturais que se estabelecem têm como influência direta as condições sociais que relacionam os povos, então, a colonização em terras brasileiras ainda reflete no pensamento eurocêntrico hegemônico da cultura. Por fim, “esses termos são maneiras um tanto insatisfatórias de nomear os processos de mutação cultural e inquieta (des)continuidade que ultrapassam o discurso racial e evitam a captura por seus agentes” (GILROY, 2001, p. 35).

Pelos questionamentos imbricados e suas tensões, questiona-se sobre os processos de hibridismo cultural e suas formas de ocorrerem “aleatoriamente”, fazendo com que emerjam, assim, novos processos – nesse caso de “fórrós” –, que sem vieses de responsabilidade social, favorecem o desequilíbrio de suas manifestações.

Porém, esses hibridismos podem ser potentes quando apresentarem intersecções de responsabilidade social, sejam voltados aos movimentos indígenas, negros, feministas, LGBTQIA+, de pessoas com condição diferenciada (pessoa com deficiência) e outros grupos que rompam com os processos do aumento no desequilíbrio social.

Perpassam pelas condições de hibridismo, as relações dos sujeitos. Abdias do Nascimento (2016) relata que durante o processo histórico social, as relações entre povos passaram por várias transformações conflituosas. A invasão do território africano e a comercialização de seus povos, no início do século XVI, ainda reverberam nas condições psicológicas, sociais e culturais do ser humano:

No Brasil, é a escravidão que define a qualidade, a extensão, e a intensidade da relação física e espiritual dos filhos de três continentes que lá se encontraram: confrontando um ao outro no esforço épico de edificar um novo país, com suas características próprias, tanto na

composição étnica do seu povo quanto na especificidade do seu espírito – quer dizer, uma cultura e uma civilização com seu próprio ritmo e identidade (NASCIMENTO, 2016, p. 43).

Ainda para Nascimento (2016), a invasão portuguesa em terras indígenas, em território que chamamos hoje de Brasil, iniciou no mesmo período da comercialização de pessoas negras. A exploração dessas terras foi composta pela força de trabalho escravo, de povos africanos e indígenas.

Sua proporção aumentava consideravelmente pela costa do nordeste, devido aos engenhos de cana-de-açúcar e ao uso da força braçal dos escravos. Os povos negros fertilizaram o solo brasileiro com sangue, suor e lágrimas (NASCIMENTO, 2016).

Sabendo que a escravidão de pessoas negras tem como reflexo o racismo que marginaliza, demoniza e empobrece a cultura de povos – reforçado pelo pacto da branquitude e sua produção social – expressa cotidianamente sua performance violenta e não gera ações dos incômodos provocados pelas situações correntes.

[...] a ‘branquitude’ opera através de um pacto, o pacto narcísico – silencioso, premiativo e protetivo entre pessoas brancas, com a intenção consciente, ou não, de salvaguardar suas vantagens e privilégios, acumulados em uma sociedade estruturada racialmente. (CONCEIÇÃO, 2020, p. 20-21).

Mergulhadas em um jogo de poder, as culturas que se montam em privilégios hegemônicos prevalecem suas naturalizações sem importunação. A falta de reflexões desses contextos culturais faz com que se perpetue e favoreça as relações em prol da invisibilidade cultural.

A arte negra se apresenta como refúgio contra o mundo posto racialmente, fornecendo doses de coragem para continuar vivendo no terror, condicionado ao Novo Mundo. “Ela é, ao mesmo tempo, produção e expressão dessa ‘Transvalorização de todos os valores’, precipitada pela história do terror racial” (GILROY, 2001, p. 94).

Porém, se observarmos as constituições desse hibridismo, nos depararemos com a brancura e o domínio da racialidade. Para Sueli Carneiro (2005), os parâmetros da pureza artística, nobreza estética, majestade moral e sabedoria científica foram relacionadas à “brancura”. Nessas condições, o branco absorve todas as condições referentes à positividade da condição do ser humano.

Em contraponto, a necessidade de referenciar o negativo fica condicionada ao negro, do que é recusado, colocando um paradigma de inferioridade nas relações de

poder. Carneiro (2005) ainda vai aos textos de Mills para relatar a respeito do Contrato Racial:

[...] o Contrato Racial é um contrato firmado entre iguais, no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação, daí ser a violência o seu elemento de sustentação. Assim para Mills, o Contrato Racial estabelece, sob a égide de um contrato social ideal e supostamente neutro, ‘uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico racial, onde o status de brancos e não-brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume. E o objetivo desse Estado, em contraste com o estado neutro do contratualismo clássico, é, inter alia, especificamente o de manter e reproduzir essa ordem racial, assegurando os privilégios e as vantagens de todos os cidadãos integrais brancos e mantendo a subordinação dos não-brancos.’ (Mills, 1997, pp. 13-14). Mills define contemporaneamente o contrato social como uma ferramenta normativa correlacionada às questões de respeito e justiça (CARNEIRO, 2005, p. 48).

Por esses processos de racialização dos sujeitos, o Contrato Racial tensiona as condições de hibridismo. Posto isso, o forró emerge dentro desse contexto social, sendo os sujeitos “brancos” ou “embranquecidos”, ao redor dessa manifestação, privilegiados por vantagens impostas por essa condição social. Adelina Nunes (2020), em sua dissertação, apresenta uma reflexão a ser feita por esses sujeitos:

É preciso que pessoas brancas duvidem da ‘neutralidade’ de suas escolhas, seus pensamentos, seus gostos, suas parcerias amorosas, os modos como vivenciaram seus processos formativos, [...], seu percurso de ascensão, as crenças que estabelecem o que é ser um/a professor/a branco e um/a não branco em uma universidade pública (NUNES, 2020, p. 18).

A reflexão dos processos das próprias experiências não condiz com discursos de neutralidade de constituições sociais. A fixidez das posições que foram impostas e se perpetuaram durante os anos, com os “sistemas de símbolos” e a “exclusão social”, propagada pelos monarcas, colonizadores e senhores de escravos que sempre atribuíram suas origens e de seus descendentes ao significado de superioridade:

O ‘eu’ universal, em que tudo se compreende a partir deste self, já ao ‘outro’, como defendem as teóricas do campo da subjetividade (SOUZA; 1983; FANON, 2008; BENTO, 2014; KILOMBA, 2019;), não se pode exatamente apreender o que é, já que se constitui a partir de uma ideia fantasiosa do eu branco (NUNES, 2020, p. 28).

Para o Brasil e o brasileiro, o mito da democracia racial é fundado pela ambição do pensamento de uma civilização superior. Em terras indígenas, latinos brasileiros ainda insistem em defender os vieses da branquitude estadunidense e eurocentrada, evidenciando o projeto de acalantar todos os estados sociais (CARNEIRO, 2005). O próprio brasileiro ao relatar que no Brasil não existe racismo, nega-se a olhar a realidade dessas pessoas e a enxergar o que contribui para essas condições.

Sendo assim, o “novo” que constituiu o forró e as suas ramificações, e os “novos” fronteiriços são baseados no envolvimento social de uma falsa democracia racial. Logo, os processos de hibridismo que se contaminam nesse território são recheados de relações de poder que apresentam a “branquitude” como detentora do conhecimento, e acabam deslegitimando, duvidando, contrapondo os conhecimentos produzidos e expresso pelos sujeitos negros e indígenas.

A cultura de um povo, cruzado com o processo da falsa democracia racial, estabelece a condição para o epistemicídio cultural, que, ainda nas palavras de Sueli Carneiro (2005), apresenta-se como sendo a forma de matar não somente a cultura, mas o ser:

[...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento ‘legítimo’ ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc (CARNEIRO, 2005, p. 97).

O projeto estabelecido para o extermínio dos povos não brancos é exercido diariamente nas relações conflituosas que se assentam em terras brasileiras. A existência, ainda hoje, dos povos indígenas e afro-brasileiros se perpetua pela força da luta. A continuidade dessa luta se entende com as maneiras e os artefatos que são usados para processos sincopados.

Até que ponto a tensão da corda sustenta a pressão da envergadura do arco? O quanto resistentes são essas cordas e por quanto tempo? Como atingir as sensibilidades de

soltar a corda para empurrar a flecha? Qual momento de respirar antes de executar a ação? Qual melhor posição para o corpo se projetar? Alguns questionamentos que ainda prosseguem no processo da pesquisa.

Kimberlé Crenshaw (2002) faz uma analogia às relações dos eixos de poder estruturantes na sociedade “[...] raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. São através delas, que as dinâmicas do desempoderamento se movem” (p. 176). Surgindo, assim, o termo *interseccionalidade*, sendo os sistemas que sobrepõem e se cruzam ou entrecruzam por dois ou mais eixos.

Como as ruas, vielas ou trilhas propostas pela pesquisa, Crenshaw relaciona os seus estudos com vias que se interligam por intensos fluxos de tráfegos de várias direções. Os sujeitos são marcados por eixos em conformidades com suas virtudes identitárias que são tensionadas e negociadas diariamente pelos contrafluxos que também permeiam os cruzamentos dos eixos:

Esta se torna uma tarefa bastante perigosa quando o fluxo vem simultaneamente de várias direções. Por vezes, os danos são causados quando o impacto vindo de uma direção lança vítimas no caminho de outro fluxo contrário; em outras situações os danos resultam de colisões simultâneas. Esses são os contextos em que os danos interseccionais ocorrem - as desvantagens interagem com vulnerabilidades preexistentes, produzindo uma dimensão diferente do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A interseccionalidade na produção da autora e seus fluxos de tráfegos contrastam com as encruzilhadas de Exú. O caos e as direções são múltiplos. Entender os caminhos e as possibilidades que se apresentam por diversas formas, para mim, é mais necessário que traçar qualquer outro caminho estipulado.

Entendendo o meio da produção de artefatos culturais, o próximo capítulo expõe o processo de pedagogia cultural que surge para fomentar, dentro da manifestação do forró, condições e reflexões aos modos que se estabelecem nos dias atuais.

3 ARCO DO CÉU (QUARTA ESQUINA)

*“Autobiografia”
 Mas porém como a leitura
 É a maió diciprina
 E veve na treva iscura
 Quem seu nome não assina,
 Mesmo na lida pesada,
 Para uma escola atrasada
 Tinha uma parte do dia,
 Onde estudei argum mês
 Com um veio camponês
 Que quase nada sabia.
 Meu professô era fogo
 Na base do português,
 Catálogo, era catalôgo,
 Mas grande favô me fez.
 O mesmo nunca esqueci,
 Foi com ele que aprendi*

*Minhas premêra lição,
 Muito a ele tô devendo,
 Sai escrevendo e lendo
 Mesmo sem pontuação.
 Depois só fiz meus estudo,
 Mas não nos livro escola
 Eu gostava de lê tudo,
 Revista, livro e jorná.
 Com mais uns tempo pra frente,
 Mesmo vagarosamente,
 Não errava nenhum nome.
 Lia no claro da luz
 As pregação de Jesus
 E as injustiça dos home.
 - Patativa do Assaré⁸-*

O céu, o local que muitas vezes não se vê nada, porém, alguns olham em busca de esperança ou salvação. Cuidado, Ícaro, quando se quer chegar aos céus se termina ao chão, pois nunca te viram livre, imagina rei⁹ e para além de todas as secas, a esperança há de vencer¹⁰.

Este capítulo tem como objetivo, caminhar pela linha de um processo pedagógico, percorrendo o forró, com um olhar afrocentrado, por sua pedagogia. Para dialogar com este texto, invoco a visão para uma das ruas, no pensar a minha produção de artefatos culturais, na atuação de forrozeiro.

Para esse olhar, envolvo minhas próprias vivências, com o forró nas relações de produção de conhecimento, fazendo assim uma análise do próprio pesquisador forrozeiro,

8 Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré (5 de março de 1909 - 8 de julho de 2002), foi um poeta popular, compositor, cantor e improvisador brasileiro. Uma das principais figuras da música nordestina do século XX. Segundo filho de uma família pobre que vivia da agricultura de subsistência, cedo ficou cego do olho direito por causa de uma doença. Com a morte de seu pai, quando tinha oito anos de idade, passou a ajudar sua família no cultivo das terras. Aos doze anos, frequentava a escola local, em qual foi alfabetizado, por apenas alguns meses. A partir dessa época, começou a fazer repentes e a se apresentar em festas e ocasiões importantes. Por volta dos vinte anos recebeu o pseudônimo de Patativa, por ser sua poesia comparável à beleza do canto dessa ave (CARDOSO, 2016, p. 94).

9¹⁰ Releitura do trecho da música: Emicida – Ismália part. Larissa Luz & Fernanda Montenegro.

“Olhei no espelho, Ícaro me encarou, cuidado, não voa tão perto do sol, eles não aguentam te ver livre imagina te ver rei” - Compositores: Renan De Jesus Batista / Leandro Roque De Oliveira / Vinicius Leonard Moreira

10¹¹ Releitura do trecho do livro: Poemas da recordação e outros movimentos – Conceição Evaristo.
 “E que venha todas as secas, o homem esperançoso há de vencer”

enquanto artefato cultural, que produz as próprias ferramentas pedagógicas. Entendo como forrozeira a pessoa que realiza ações que promovam o forró.

Por esta rua, entrelaço o cruzamento textual da pesquisa, com um processo de pedagogia cultural e seus artefatos. Seguindo por ela, me deparo com a terceira esquina, proposta por Luiz Rufino (2019) que apresenta como característica as reflexões a respeito da diáspora africana, que fez com que infinitas sabedorias e experiências se transformassem e emergissem em outros territórios.

A relação da cultura com tempo/espço, suas contranarrativas, contracultura e perspectivas translocais servem como base de contraposição à modernidade, emergindo, assim, desse processo, as codificações de *encruzilhada*, *assentamento* e *terreiro*, que serão abordados como base para este capítulo.

3.1 ENCRUZILHADA

Após o processo diaspórico que os povos africanos foram submetidos, as condições nessas novas terras sofrem transformações profundas, seus costumes resistem a grandes modificações, seu psicológico devastado e suas raízes arrancadas. Por esse caminho, a encruzilhada vem para problematizar os conceitos pedagógicos frente ao forró. Entendendo diaspórico como sendo:

O termo diáspora é muito caro à contemporaneidade tendo em vista os deslocamentos em vários mundos a que a humanidade esteve e está sujeita. Etimologicamente se refere à ideia de dispersão e semeadura. Expressão oriunda da língua grega, seu sufixo *dia* significa *à parte* e o prefixo *spora* se refere ao ato de disseminar sementes. Seu uso nas últimas décadas tem sido objeto de múltiplas abordagens e complexidades, mobilizando intelectuais a pensá-la não apenas enquanto entidade delimitada em sentidos, mas como uma espécie de reivindicação de posições que situa a negritude no campo comunitário e identitário. Os vetores múltiplos em seu interior flutuam em significados que passam pela ideia de exílio, pós-colonialismo, migração, sul global e, sobretudo, transpassa a ideia de naturezas multifacetadas. Falar em diáspora implica em pensar não apenas a relação dos povos negros com o chamado ‘novo mundo’, mas também a própria relação entre eles (SILVA, L., 2018, p. 109).

A diáspora, por suas tensões e fluxos, abre caminhos para recriar novos terreiros, em novos tempos, renomeando diaspóricos e colonizadores. Essas transformações de

vivências negras enriquecem o senso de identidade com suas múltiplas sonoridades, dialetos, paisagem e corpos.

Assim, pensar diáspora africana hoje já não denota necessariamente uma relação primordial com as Áfricas, pois os fluxos de comunicação entre histórias, geografias e culturas fizeram criar um conteúdo denso dentro da própria diáspora (SILVA, L., 2018, p. 116).

Por essas perspectivas diaspóricas, questiono, pela encruzilhada: Quais ações realizo com o forró? Como são os funcionamentos desses artefatos culturais? Qual é o olhar de um sujeito negro frente a essas pedagogias? Para Rufino, a *encruzilhada* apresenta:

A abordagem dos fluxos, a partir de uma leitura do Atlântico como encruzilhada, enlaça Exu ao que é produzido a partir das trajetórias dos navios e dos cruzamentos de suas rotas feitas entre as Áfricas e as Américas. A diáspora enquanto encruzilhada problematiza as ambivalências e contradições presentes no que foi projetado enquanto impossibilidade e se reinscreveu enquanto invenção. Capoeiras, jongs, sambas, candomblés, macumbas, toda e qualquer sorte de expressões aqui recriadas. Todas essas manifestações são ressignificações a partir do recolhimento, montagem e cruzamento dos estilhaços de culturas vernaculares que foram despedaçadas ao serem lançadas em travessia (RUFINO, 2019, p. 4).

No ato de juntar os estilhaços da cultura desses povos, o forró emerge como objeto a ser analisado, sendo, também, uma das ressignificações do processo diaspórico. Sua pedagogia produz sujeitos sociais, surgindo, assim, questionamentos de quais os artefatos culturais o pesquisador tem produzido.

Entende-se, dessa forma, a pedagogia não somente no âmbito da educação escolar, mas também no conceito de Paula Andrade e Marisa Costa (2017) que relatam sobre a compreensão a respeito do ensino e aprendizagem, que ocorrem em vários lugares da cultura, e não apenas na escola. Informando ainda que sua pesquisa primeiro focaliza o debate sobre a noção de lugares de aprendizagem e depois o conceito de pedagogia cultural.

Existem várias formas de atuar como forrozeiro: dançando, tocando, ouvindo, cantando, compartilhando, produzindo, contando, versando, ensinando, aprendendo, embolando, criando, batendo o pé no chão. Pelos caminhos encontrados em mim existem as ações do dançar, ensinar, versar e produzir. Para melhor me localizar pelas trilhas, irei relatar o processo de ensino e aprendizagem em alguns contextos.

Para uma primeira compreensão sobre os locais de aprendizagem, invoco a reflexão de minhas próprias experiências como forrozeiro, na condição de produtor de conhecimento da cultura desses povos. Apresento como artefato cultural os lugares onde estive como professor de dança dessa manifestação. Sendo assim, esses lugares constituem-se no que podemos denominar de *assentamentos*, formados por: estúdio de dança, casa noturna e sarau.

3.2 ASSENTAMENTO

Quais relações os *assentamentos* apresentam enquanto suas pedagogias? Há três locais que se aproximam e distanciam em meus pensamentos. Para os três contextos, há uma aula de dança em que o pesquisador exerce a função de professor e confere aos alunos presentes alguns movimentos característicos do forró, como; o dois por dois, frente e traz as aberturas e os giros, para interagir corporalmente e socialmente com pessoas e lugares que tenham como proposta o forró dançado. Luiz Rufino apresenta como entendimento a respeito de *assentamento*:

O conceito de assentamento propõe pensarmos as culturas afro-diaspóricas como práticas que vibram, encarnam e se imantam como uma esteira que se desenrola sobre um chão comum, que recebe calçamento a partir de condições e motivações próprias ao longo dos processos de invenção de práticas e identidades. O conceito de assentamento aqui apresentado cruza o sentido do termo, na amplitude de seus significados nos ritos afro-brasileiros, ao fenômeno de tessitura de uma rede cosmopolita, inter/transcultural afro-diaspórica. [...] A diáspora negra enquanto assentamento é o calçamento de um chão comum onde se plantaram e plantam vitalidades que imantam e emanam as energias que conferem mobilidade, criatividade e possibilidades para as invenções (RUFINO, 2019, p. 4).

O chão comum que o pesquisador encontra para promover o forró apresenta característica que dialoga entre si; seria o fato de o forró ser apresentado como proposta de entretenimento social, uma forma de lazer para os praticantes.

O termo entretenimento adquire um sentido próprio no capitalismo, sobretudo a partir do século XX, pois ele acaba por se vincular ao lazer e ao caráter mercantil que ele possui na contemporaneidade. O lazer se tornou um negócio. É interessante observar o paradoxo, pois etimologicamente negócio é a negação do ócio, que é a centralidade do lazer, do entretenimento, apesar da pressão pela mercantilização do ócio na atualidade (ARRUDA, 2013, p. 233).

O entretenimento, no caso da pesquisa, refere-se à negociação do tempo ocioso, com proposta de lazer. As estruturas a serem apresentadas como artefatos apresentam, em seu contexto, tanto o processo capitalista mercantil quanto as especificidades históricas e culturais.

Nessas festas e/ou eventos relacionados ao forró, muitas vezes praticados dentre desse momento de ócio, além do povo local, havia nestes ambientes as bebidas típicas da região, como a famosa cachaça brasileira, que ajudava a alegrar e relaxar o trabalhador que ali se divertia, confraternizava. Tudo era uma questão de sociabilização, conversar, conhecer e se expressar junto aos que ali compartilhavam desse momento. Era uma forma de trazer maior saúde e bem estar à vida das pessoas, uma forma de livrar-se das obrigações, da vida com maior liberdade, voluntariamente de forma descontraída e prazerosa apreciava a música e a cultura presente (CARDOSO, 2016 p. 80).

Por dentro das vivências do entretenimento com forró, apresento os artefatos que serão expostos a seguir. O primeiro será o artefato *estúdio de dança*. Esse é o espaço físico onde são realizadas as aulas de dança: em escolas, estúdios, salas de academias, varandas e locais que tenham condições para realização da aula.

O segundo será o artefato *casa noturna*, que são as aulas quando ocorrem em bares, restaurantes e casas noturnas, sendo parte das atrações de entretenimento propostas pelos estabelecimentos. O terceiro e último é o artefato *sarau* e neste as aulas ocorrem em espaço público, especificamente realizado em uma praça na Cidade de Campo Grande/MS.

O artefato estúdio de dança é posto como local para quem quer aprender a dançar. Alguns alunos/as chegam com discursos de que não sabem dançar, por isso possuem a necessidade de fazer aulas de dança para não “fazer feio”, “passar vergonha”, em locais que essas práticas são executadas. Essas aulas são realizadas em formas de grupos individuais/particulares, entre uma a duas aulas por semana, porém, alguns alunos chegam a fazer seis aulas por semana.

Com os grupos, as aulas são trabalhadas de formas dinâmicas, com a proposta de socialização daquele ciclo social presente, assim, os movimentos são usados como forma de linguagem para que haja comunicação entre os corpos dos seres/sujeitos dançantes. Já nas aulas individuais, os elementos usados são mais voltados ao desenvolvimento dos processos da relação corporal e dos aspectos psicomotores para um avanço em menor tempo.

Cada aula tem a duração de 45 minutos a 1 hora e 30 minutos, dividida em 4 momentos. No primeiro momento, trabalho com músicas mais calmas, (Figura 1) com intuito de acordar o corpo, para os alunos se conectarem com o espaço/tempo daquele momento.

Figura 1 – Estúdio de Dança



Fonte: Arquivo pessoal, 2013.

Para esse momento de conexão com músicas e sons calmos, melódicos ou binaurais¹¹, aguçando as percepções cinestésica, podendo estar deitados ou em pé, a orientação ocorre para que fechem os olhos, respirem fundo e articulem inicialmente uma parte do corpo.

Essas orientações são variadas: há momentos que direciono a articulação que vai ser trabalhada e em outros momentos eles direcionam seus movimentos por intuição própria. Essa dinâmica baseia-se nos estudos do movimento que foram desenvolvidos por Rudolf Laban.

Minha proposta era que as atividades fossem realizadas a partir dos movimentos das próprias articulações dos alunos, de forma isolada ou em conjunto. Para Laban (1978), o processo de conhecimento do próprio corpo tem como base as subdivisões básicas corporais. Espaço, tempo, direção, planos e intensidade são os elementos trabalhados nessas subdivisões.

No segundo momento, a dinâmica é individual. Cada aluno vai ser estimulado a executar um movimento, seja uma sequência pré-determinada ou criada. O intuito é potencializar a coordenação motora. Divido a turma em dois grupos, quem deseja

¹¹ **Binaural** beats é uma técnica de som que simula áudio 3d por meio de uma ilusão acústica. Essa prática é utilizada em tratamento para reduzir estresse e ansiedade, aumentar a concentração, melhorar a qualidade do sono, entre outros exemplos.

conduzir e quem deseja ser conduzido. Para cada grupo foi direcionada uma dinâmica de movimentação, em que consiste ter que solucionar primeiramente de forma individual e em seguida junto com a outra pessoa.

No terceiro momento, a dinâmica é voltada para a o contato com o outro (Figura 2). O forró dançado a dois, tem como característica a relação de contato com outro corpo. Com o aprendizado de cada movimento, as duplas são formadas, a princípio aleatoriamente, mas há, os que já vão com pares combinados. Movimentos como, chuveirinho, manivela, giro simples, giro duplo, miudinhos, começam a tomar forma.

Figura 2 – Estúdio de Dança



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Para o quarto momento, é destinada a dinâmica do processo de relaxamento, a música volta a ser mais lenta, trabalho exercícios de alongamento e respiração. Essas aulas são, em sua grande maioria, realizadas no período noturno após o horário de expediente de trabalho dos alunos. A forma de comercialização das aulas, por este artefato cultural, se dá pelo pagamento de mensalidade – cada mês o aluno paga as horas de aulas que realiza.

Os movimentos corporais que eram propostos para essas aulas, derivavam do nível de aprendizagem que estavam os alunos. Os iniciantes, ficam com os movimentos mais básicos: dois por dois, frente e trás, aberturas, chuveirinho, manivela e giros mais simples. As músicas que eles realizam os movimentos são classificadas por mim, de velocidade lenta (até 110bpm) à média (de 111bpm a 150bpm).

Para os intermediários, aumentava a complexidade: os giros apresentam diferença de lateralidade e complexidade motora, sendo realizados movimentos para os dois lados

do corpo, tanto com uma das mãos quanto com as duas. O andamento da música atinge o nível rápido (acima de 151bpm), porém, sempre mesclando todas as velocidades para diversificar a intensidade do movimento.

Para os alunos avançados, os estímulos mudam: a partir desse momento, a mescla das relações dos outros níveis são apresentadas juntas. A conexão dos movimentos, em harmonia com a outra pessoa que está dançando, é uma das habilidades desenvolvidas, é compreender a sonoridade que encruzilha o corpo de cada um e compartilhar com o outro.

Nessa fase não é somente o movimento realizado que é importante, também a sensibilidade no contato com quem está dançando, ouvir a música, os instrumentos que estão tocando, entender como o seu corpo reage por esses estímulos sonoros e como poder compartilhar essas sensações com o parceiro dançante.

Sendo sujeito negro e professor de dança, me vejo em um lugar de destaque que outros sujeitos negros ainda não possuem. Pela pesquisa da Iane Faria (2014), os resultados obtidos da representatividade étnico-racial, dos entrevistados/as que estão à frente dos estúdios de danças sociais em Uberlândia, são os seguintes: 78,6% são homens, e 86,6% são brancos. Não essencializa a pesquisa, mas pode evidenciar a predominância dos sujeitos brancos frente a esses espaços, em sua grande maioria os homens.

O artefato casa noturna apresenta características de ser o espaço “próprio” para executar a dança ou praticar os movimentos aprendidos durante as aulas. Normalmente as aulas são oferecidas nos locais semelhantes ao artefato estúdio de dança, porém, nesse caso, as aulas ocorrem antes da performance da banda, sendo assim as/os clientes vão até o espaço considerado de prática e realizam as aulas.

Tendo como objetivo, além de promover o forró enquanto cultura, apresentar condições para que os clientes do local se socializem entre si e quebrem as barreiras do primeiro contato com o outro, as aulas ocorrem sempre antes da banda ou trio começar a tocar (Figura 3). As pessoas que não sabem dançar têm a oportunidade de aprender ou melhorar os seus movimentos e conhecer novas pessoas no espaço.

Figura 3 – Casa Noturna



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

A dança de salão mostra-se para alguns pesquisadores como sendo a definição de dança a dois, danças sociais ou dança coletiva. Minhas experiências de aprendizado se assemelham com as de Aline Rodrigues:

Por falar da minha experiência desde que eu aprendi a dança de salão até a forma de pensar nesse ensino, o que gira em tal experiência como dança de salão é, por exemplo, forró, salsa, tango, zouk, bolero, soltinho, samba de gafieira, rock, cha cha cha, dentre outras danças que acontecem e são praticadas em festas sociais inseridas no campo da dança de salão, que é protagonizado por escolas de dança e por casas de festa especializadas em gêneros de música e de dança específicos (RODRIGUES, 2021, p. 13).

Porém, ainda pelas encruzilhadas e quebras sincopadas, pelos processos e pensamentos descoloniais, reflito: seria realmente o forró parte das danças de salão? Ela consegue suprir todas as necessidades que suas “vertentes” estabelecem? Ou seria esse formato de dança, mais uma vez, uma forma de eurocentrar a cultura brasileira?

Segue-se diferenciando o pensar das danças de salão relacionadas ao forró, mas prossigo mesclando o pensar da dança a dois e das danças sociais. Um dos fatores que estabelece suas diferenciações é o processo de ensino e aprendizagem pelos terreiros, e não frente a espaços formais ou cênicos. “A dança a dois é realizada em duplas e em equilíbrio num ambiente social; esses fatores vão muito além do movimento motor” (FERNANDES, 2016, p. 123).

As danças sociais, ~~para mim~~, são as danças a dois praticadas com caráter social, sendo a socialização como aspecto principal da manifestação cultural – ao invés de

movimentos ou uma estética pré-moldada. O forró apresenta a característica da troca de pares, durante a aula, fazendo com que o contato com outras pessoas seja feito, oportunizando a relação com outros sujeitos presentes no mesmo espaço.

Com a duração de 30 minutos a 45 minutos, essa aula é dividida em dois momentos. No primeiro, após convidar as pessoas para fazer a aula, começo fazendo alguns movimentos simples do forró de frente para o palco, chamando os presentes para realizarem os movimentos junto comigo.

No segundo momento, eles fazem os movimentos em duplas, como na Figura 4. Nesse processo, a dinâmica é voltada para a troca das duplas, o intuito agora é fazer com que as pessoas interajam entre si, para que, na hora da performance da banda, não tenham tanta dificuldade para convidar o outro a dançar.

Figura 4 – Casa Noturna



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Os movimentos corporais, por esse artefato cultural, sempre ficaram no nível iniciante, devido à grande rotatividade de pessoas para esse momento. As pessoas que realizavam as aulas, em sua maioria, ou tinham pouca experiência ou era a primeira vez que estavam fazendo aula de dança.

Para esse artefato cultural, a comercialização da aula ocorre com a compra do convite para o evento: o cliente paga para acessar o estabelecimento e ao chegar mais cedo pode participar da aula de forró. Após as dinâmicas dançantes, a banda começa a tocar; quem participou, tem um incentivo maior para praticar o que aprendeu e, quem sabe, até convidar aquela pessoa que realizou alguma dinâmica junto durante a aula.

O artefato sarau é uma ação que ocorre mensalmente em um espaço público – na Praça Cuiabá em Campo Grande, Mato Grosso do Sul (Figura 5). O local não apresenta

uma performance com banda específica, como no caso do artefato casa noturna, ele é constituído pela junção de amigos na promoção do forró. Sendo assim, a forma musical apresentada é a de uma aparelhagem com músicas pré-selecionadas e executadas em formato de *playlist*. Porém em algumas ações, há presença de banda de forma voluntária.

Figura 5 – Sarau



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

A aula tem a duração de 45 minutos a 60 minutos, a dinâmica por esse espaço possui um processo com quatro momentos. No primeiro momento, convido as pessoas presentes para realizarem a aula; logo em seguida, começo fazendo movimentos simples de forró e, enquanto está tocando uma música, chamo as pessoas para fazerem junto comigo.

No segundo momento (Figura 6), eu separo as pessoas: as quem desejam conduzir e as quem desejam ser conduzidos(as). Proponho uma dinâmica em que eles copiam ou criam uma sequência de movimentos sozinhos; logo em seguida, esses movimentos serão realizados em duplas.

Figura 6– Sarau



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

No terceiro momento, como mostram as (Figuras 7 e 8), a dinâmica visa à realização de movimentos – anteriormente realizados sozinhos e agora, em duplas. Sempre deixo para eles escolherem seus próprios pares, só em caso de um ou outro ficarem sozinhos que direciono a relação dos pares.

Figura 7 – Sarau



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Figura 8 – Sarau

Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

No quarto momento, antes do final da aula, proponho que os participantes ensinem o que aprenderam para alguém no mesmo dia, de preferência ali na praça mesmo. A aula diferente nesse artefato cultural, não tem um formato de arrecadação financeira, sendo democrática a todos que estiverem presentes no momento de seu início.

Os movimentos corporais propostos para os alunos, desse artefato cultural, ficam no nível iniciante. Por essa ação, novos alunos aparecem com frequência, o desenvolvimento deles era mais devagar. Alguns, para acelerar seu aprendizado, tanto neste artefato quanto na casa noturna, buscavam outros locais de ensino específico para esse estilo de dança. Estes locais se assemelham com o primeiro artefato apresentado.

A ação reúne não somente os forrozeiros como também comerciantes de comidas e bebidas que oferecem seus produtos àqueles que estão presentes no local. As aulas, nesse espaço, acontecem no início da ação; os interessados aparecem no horário combinado e realizam a aula de forma gratuita. Essa ação visa o impulsionamento dos praticantes de forró pela cidade.

Os artefatos se distanciam quanto ao objetivo do público, tanto para os espaços quanto para a procura das aulas de dança. Enquanto o artefato estúdio de dança apresenta uma busca em torno do ensino e aprendizagem em si e a promoção na melhora da qualidade de vida, os outros artefatos estão voltados a outras relações.

Assim, o artefato casa noturna tem a busca por um local de lazer e entretenimento que envolve, entre outras questões, as relações de flertes, paquera e socialização entre pessoas. Enquanto o artefato sarau, que também apresenta busca por local de lazer e entretenimento, apresenta relações voltadas ao fortalecimento de amizades que a comunidade estabeleceu.

Para Luciana Souza e Mônica Duarte (2013) as relações dos aspectos como confiança, proximidade relacional, respeito, lealdade, disponibilidade, companheirismo e ajuda (social, instrumental e emocional), são entendidos como formas das relações de amizades que desencadeiam atitudes como compaixão, paciência, altruísmo, honestidade, gratidão e autorrevelação.

Outro processo que ocorre no sarau é o envolvimento entre diferentes gerações, sendo maior que nos outros artefatos, como mostra a Figura 9. É comum encontrar, nesse local, a presença de crianças a idosos desfrutando das condições propostas pelo local.

Figura 9 – Sarau



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Para Sandro Bortolazzo (2016), os elementos classificados como geração são aqueles que formam um conjunto populacional que está relacionado ao ano ou década de nascimento.

Nesse sentido:

O conceito de geração tem sido utilizado de inúmeras maneiras e nos mais diversos campos do saber. Um dos significados mais aceitos é, sem dúvida, aquele que relaciona geração à idade biológica, ou seja, o período de sucessão entre descendentes em linha reta (avós, pais, filhos, netos, bisnetos, e assim por diante). Do ponto de vista biológico e genealógico, uma das formas de contar a história da humanidade

também vem sendo narrada a partir do fluxo contínuo e constante entre nascimentos e mortes sucessivas de milhões de pessoas (BORTOLAZZO, 2016, p. 123-124).

Oportunizar o convívio geracional mostra-se de grande potencialidade para as relações sociais, tendo em vista que, em outros locais, como o artefato casa noturna, o distanciamento geracional ocorre cotidianamente.

A ocupação de espaços públicos se deu pela necessidade do fomento da arte, e o pouco incentivo dos órgãos para a realização desses tipos de eventos. Entrecruzado, dessa forma, com as relações políticas e estéticas que nos afetam cotidianamente em nossas vivências:

[...] entendemos a estética ‘como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum’, assim como é política, se pensamos a política como ‘maneiras de que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade’ (MOREIRA 2018, p. 6-7).

A arte quando ocupa os espaços públicos como: praças, ruas, muros, becos, entre outros, contamina aqueles em sua volta, não somente os adeptos, mas todos em seu entorno. Um simples olhar para uma expressão artística pode refazer o cotidiano em nossa ~~sua~~ volta, pois, aquilo que nos afeta também nos modifica.

A ocupação desses espaços ilustra a riqueza cultural que a região pode apresentar, fazendo com que sua comunidade fuja do lugar comum e repense as práticas sociais e maneiras de olhar o mundo. Quando a arte relata características da cultura e da história das sociedades, estabelece a coesão social, tanto quando realiza uma crítica quanto reafirma seus valores – revelando, por vezes, de maneira até explícita o que relatos históricos em forma de escrita fingem ignorar (MOREIRA, 2018; PONTES-RIBEIRO, 2020). Ainda apresentam variações das produções de linguagens, as formas de expressão de saberes se mostram múltiplas:

Há, pois, elementos essenciais nessa variada produção de linguagens. Na música, muito mais que vibrações sonoras, dá-se a fusão de melodia, harmonia, ritmo – uma linguagem que, mesmo sendo universal, apresenta seus dialetos oriundos das várias culturas que resultam em peculiaridades no canto, na toada melódica, nos arranjos; na literatura, inserem-se ator, personagens, espaço, tempo – utilizando-se do mesmo código da comunicação cotidiana, porém, pelo viés da conotação, é capaz de desconstruí-lo para inaugurar imaginários insólitos; nas artes cênicas, também se inserem ator, texto, encenação, plateia – é a

linguagem da performance, num espaço/ tempo ilusório; nas artes visuais, confluem forma, linha, ponto, plano, superfície, textura, cor – é a linguagem da pintura, escultura, arquitetura (PONTES-RIBEIRO, 2020, p. 33).

A diversidade artística e cultural entre os povos do nordeste brasileiro de onde emergiu o forró como uma atividade lúdica, social e interativa sem a qual muitos trabalhadores e trabalhadoras talvez não suportassem as duras condições do labor em regiões rurais e em municípios mais distanciados dos centros urbanos. Dentro dos estudos culturais, entender essas manifestações que se diferenciam possibilita compreender melhor as produções de saberes de cada sujeito, auxiliando cada pesquisador em relação a diferentes culturas entre os seus cotidianos.

Possibilitando agregar às produções de conhecimento sua multiplicidade de formas. Fugindo, assim, das pedagogias hegemônicas já estabelecidas, como a produção de conhecimento, entendida somente por meio da escrita. Sendo possível criar novas condições e visões para o enriquecimento do saber e das formas de compreender e expressar os conteúdos de informações que transpõem os sujeitos por todas suas vivências.

3.3 TERREIRO

*“Deus e o diabo na terra do sol”
É que eles têm medo do novo
A chama que acende o farol
Seremos Deus e o diabo na terra do Sol
Na terra do Sol, livres, na terra do Sol
- Djonga¹² -
Rufino*

O processo diaspórico juntou culturas africanas e disso surgiu a miscigenação desses povos. Iorubas, Bantus, Nagôs e Jejes são alguns dos povos que trouxeram suas culturas para estas terras. Seus cultos religiosos sofreram modificações e hibridismos, surgindo religiões de matrizes africanas como o Candomblé. Outras manifestações como o Samba, a Capoeira, o Forró e o Jongo também florescem por esse processo.

Reinventar seus costumes foi necessário para sobrevivência e resistência a todas as atrocidades que foram impostas nesse período. Após mais de 300 anos de escravidão, as consequências desse período ainda ecoam em seus descendentes. O espelho

¹² Djonga, Ladrão, Rei e o diabo na terra do sol, Faixa 4, 2019.

eurocentrado, condicionado ao Brasil e ao brasileiro, reflete em uma falta de identificação dos povos afro-brasileiros. Rufino (2019) apresenta o conceito de *terreiro* como:

O terreiro se expressa no enigma versado nas travessias; o nó dado está encruzado entre a experiência de desterritorialização e as invenções de outros tempos/espacos praticados. Assim, o conceito de terreiro não se limita somente à fisicalidade do que se compreende como espaço de culto dos ritos religiosos de matrizes africanas, mas abrange todo ‘campo inventivo’, seja ele material ou não, emergente das criações, das necessidades e dos encantamentos dos tempos/espacos. Na perspectiva aqui traçada, o termo se pluraliza, excedendo as compreensões físicas para transbordar, em outros sentidos, para os campos simbólico e político (RUFINO, 2019, p. 4).

Por essa atividade de reinvenção do processo cultural, atravessando campos simbólicos, o *terreiro* apresenta condições para possíveis reinvenções do forró. Assim, sigo analisando os *assentamentos* do pesquisador para dinamizar possíveis transformações que emergem para e pelos *terreiros*.

Surge como condição de combate às práticas racistas, coloniais e que possa operar a vida desses povos com oportunidade de protagonismo social. Para Vilma Pinho e Fatima Ribeiro (2019), as vivências em dança das culturas locais indígenas e afro-brasileiras proporcionam espaços múltiplos para discussões referentes à diversidade e identificação étnico-racial.

Pelos terreiros do forró e por suas diversidades, esta pesquisa apresenta um olhar ao processo antirracista descolonial, emergindo desta forma, um processo que, por suas simbioses, surge do viés afrocentrado. Transmutando sua pedagogia ao relatar características das relações com a cultura bantu.

Propor uma compreensão das multiplicidades das emergências do forró, mostra ser um processo descolonial e olhar por essa dinâmica, observando suas transformações pelos discursos e histórias da cultura negra, é o meio de afrocentrar a manifestação e redesenhar a cultura pós-diaspórica.

Em outros locais do Brasil, ocorrem movimentos semelhantes aos que relatei pelo artefato sarau não somente com o forró, mas como outros estilos de dança, como o zouk e o projeto Zouk de Domingo que também acontece em Campo Grande – Mato Grosso do Sul.

O Zouk de Domingo é um projeto que ocorre desde 2011. O evento intercorre todos os domingos no palco da orla morena, região de bastante movimento de pessoas que praticam atividade física na cidade. Por essas imersões, quais praças, terreiros,

espaços públicos ou privados podem vir a ser usados como formas de saraus dançantes com o forró para olhar para a afrocentricidade?

Pelo reflexo de Oxum e a potencialidade da cultura negra, um espaço afrocentrado é um espaço vinculado à cultura negra de alguma forma. Existe na Cidade de Campo Grande/MS uma praça com nome de Praça do Preto Velho. Emergir um sarau de forró neste local é uma forma de afrocentrar essa dança por intermédio deste espaço que é também, um terreiro. espaços. Para perpassar o *terreiro*, Rufino ainda informa outra característica importante para esse processo:

A perspectiva lançada a partir do conceito de terreiro nos revela ainda um elemento que deve ser abordado de forma cuidadosa e atenta, o elemento corporal. Considero que os corpos negros transladados na diáspora são o suporte principal para as invenções de terreiros. Assim, à medida que o corpo negro foi desterritorializado, através de seu suporte físico e de suas potências, foi tornando-se capaz de recuperar e ressignificar memórias comunitárias, reconstruindo formas de sociabilidade e práticas de saber. O corpo é a instituição máxima e integrante da experiência em comunidade, é ele o elemento que institui e organiza o projeto comunitário (RUFINO, 2019, p. 4).

O forró possui vários componentes que relacionam o corpo às suas manifestações – o tocar, cantar e dançar, o envolve como elementos necessários para sua execução. Por minhas experiências, relaciono-me com ele pelas práticas e ações junto ao dançar, mas, para além dessas práticas, outras de suas características necessitam ser repensadas.

Reflico sobre duas características, tanto do forró quanto da cultura negra. Uma é sobre a gastronomia, sua culinária que tem “muito peba na pimenta”, apresenta iguarias como cuscuz, acarajé, mungunzá, vatapá, entre outras – fazendo parte dos cardápios que muitas casas de forró oferecem. Esses alimentos permeiam a culinária negra pós-diaspórica que florescem por outros tantos cruzos a serem pesquisados.

Não comparando, mas relacionando o pensar cultura da moda, que pode está para o forró da mesma forma que a *vogue* dentro da comunidade LGBTQIA+, negra, latina e periférica dos Estados Unidos – sendo um movimento que tem como uma de suas características a vestimenta do *performer*.

Um forró com olhar afrocentrado floresce com características de sua vestimenta voltada a uma diversidade étnica. Luiz Gonzaga, em muitas de suas performances, vem vestido com seu gibão de couro, traje típico do vaqueiro sertanejo. Os vestuários, cabelos e acessórios para as comunidades negras apresentam conceitos desde a relação com o

trabalho cotidiano até homenagem aos seus ancestrais até os pensamentos o afrofuturismo.

Por esse terreiro pode emergir uma infinidade de formas de forró, forró preto; quando visa potencializar as culturas negras, forró encruzilhada; quando questiona suas próprias ações, forró afrocentrado; quando emerge pela cultura e pelos sujeitos negros, forró poesia; slam com poesias que sejam referentes a cultura do forró, forró afrofuturista; pensar o futuro do forró pelos olhares negros, forró negro; quando debate sobre as problemáticas do racismo frente ao forró, forró de terreiro; quando é realizados nos terreiros, praças, espaços públicos, o jogo do forró; os jogos de poderes que ocorrem dentro do forró , forró e mandinga; saberes de resistências do forró, forró batuque; quando as ações emerge pelos batuques dos tambores. Esses são alguns exemplos das possibilidades que possam surgir dessas várias encruzilhadas que existem.

O momento em que as ruas se encontram, ou melhor, quando os arcos cruzam com a haste, a encruzilhada, a travessia, o *balai de gato*. Seus fluxos percorrem os encontros das possibilidades. Após cada rua carregar consigo elementos de seu caminho, o encontro se faz processo.

Diferente das ruas das cidades, que os carros param para que outros possam atravessar, este processo, neste lugar, carrega conteúdos em forma de energia que se transpõe uns aos outros, agregando a este contexto para que a flecha possa ser lançada, pela força das cordas e precisão do arqueiro, como transporta o aceite do mercado em uma peneira.

1.2 BALAI DE GATO

Mais uma vez, o subcapítulo escapa da linearidade estrutural, o jogo se faz pelas traquinagens e tem como objetivo emaranhar no meio da encruzilhada, estabelecer o *balai de gato* ou o próprio forrobodó, é onde a confusão acontece, as dúvidas e questionamentos se deparam entre si. O local que as perguntas e respostas acham seus trilhos e se perdem por eles, é como andar por um labirinto – ao mesmo tempo que se encontra, se perde. Exu vem para confundir e nos preparar, há armadilhas para todos os lados.

*Exu*¹³

Laroyê!

13 VERGER, 1997 p. 12.

Exu é o mais sùtil e o mais astuto de todos os orixás.

Ele aproveita-se de suas qualidades para provocar mal-entendidos e discussões entre as pessoas ou para preparar-lhes armadilhas.

Ele pode fazer coisas extraordinárias como, por exemplo, carregar, numa peneira, o óleo que comprou no mercado, sem que este óleo se derrame desse estranho recipiente!

Exu pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje!

Na busca por referenciais em prol da pesquisa de mestrado, deparei-me no meio de várias encruzilhadas teóricas, por onde encontrei nas palavras chaves *fórró* e *performance afro* um primeiro lugar para iniciar o processo de estado da arte. As pesquisas foram realizadas tanto no Banco Nacional de Teses e Dissertações (BDTD) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Encontrei um total de 349 teses e 252 artigos com relação ao fórró e 169 teses e 22 dissertações com relação à performance afro. Por mais que as pesquisas relacionadas ao fórró tiveram mais resultados, foram com os trabalhos voltados à performance afro encontrei conteúdos de maior interesse.

Foram selecionados o total de dez pesquisas: sendo três teses, quatro dissertações (Tabela 1) e três artigos (Tabela 2).

Tabela 1 – Teses e Dissertações (continua)

Autor(a)	Cidade	Ano	Produto	Programa	Instituição
SILVA, Adriana de Oliveira	São Paulo	2018	Tese	Antropologia Social	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
PAULINO, Thiago.	Aracaju	2017	Tese	Sociologia	UFS
SOARES, Stênio José Paulino.	São Paulo	2018	Tese	Artes Cênicas	USP
EULÁLIO, Mainara Duarte	Campina Grande	2014	Dissertação	História	UFCG

Tabela 1 – Teses e Dissertações (conclusão)

Autor(a)	Cidade	Ano	Produto	Programa	Instituição
-----------------	---------------	------------	----------------	-----------------	--------------------

MORAIS, Lídia Maria de Oliveira	Brasília	2017	Dissertação	Desenvolvimento Sustentável - com ênfase em sustentabilidade junto a povos e terras tradicionais	UNB
SILVA, Célia Regina Reis da	São Paulo	2016	Dissertação	História	USP
SIQUEIRA, Thaís Teixeira de.	Brasília	2006	Dissertação	Antropologia Social	UNB

Fonte: Autor, 2021.

Tabela 2 – Artigos

Autor(a)	Cidade	Ano	Revista
FERRAZ, Ana Lucia	São Paulo	2019	Revista de Antropologia
RAMOS, Jarbas Siqueira	Uberlândia	2017	Revista Brasileira de Estudos da Presença
SILVA, Renata de Lima e ROSA, Eloisa Marques	Brasília	2017	Revista Brasileira de Estudos da Presença

Fonte: Autor, 2021.

Com a palavra chave *forró*, encontrei duas dissertações e uma tese, dentro dos programas de História, Antropologia Social e Sociologia, e um artigo. Duas pesquisas foram realizadas na região nordestina, mais especificamente nas cidades de Campina Grande, Universidade Federal de Campina Grande (UFCP) e Sergipe, Universidade Federal do Sergipe (UFS), sendo a outra, realizada na cidade de Brasília, dentro da Universidade de Brasília (UNB).

Já com a palavra-chave *performance afro*, temos duas teses e duas dissertações, sendo as duas teses realizadas em São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas no programa de Antropologia Social e a outra realizada na Universidade de São Paulo, no programa de Artes Cênicas. As dissertações são dos programas de História e Desenvolvimento Sustentável com ênfase em sustentabilidade junto a povos e terras tradicionais, nas cidades de Brasília e São Paulo, respectivamente.

A pesquisa feita na CAPES possui três artigos de interesse, sendo dois da Revista Brasileira de Estudos da Presença; um é o artigo das Renata de Lima Silva e Eloisa Marques Rosa (2017) e outro do autor Jarbas Siqueira Ramos (2017). O terceiro artigo pertence à Revista de Antropologia, da autora Ana Lucia Ferraz (2019), sendo este, apresentando a relação da cultura dos povos indígenas com o forró.

[...] os bailes de forró que são realizados nas aldeias mbya do litoral sul e sudeste brasileiro, em contextos comemorativos como, por exemplo, aniversários e casamentos, que muitas vezes mobilizam a reunião entre diferentes aldeias. Tais encontros acionam relações de parentesco, rivalidades políticas e amplas trocas e reafirmação de força, [...] (FERRAZ, 2019, p. 352).

Nessa manifestação, a dança ocorre em pares durante toda a madrugada. Para eles, a dança não tem somente um caráter de entretenimento, serve também para aprofundar e criar relações sociais com o outro. Porém nem sempre as performances da banda que toca o forró para os mbya são as mesmas. Devido às diferentes formas de relação com a alteridade, suas apresentações diferem-se:

[...] observei inúmeros forrós, que além de serem fonte de recursos para a aldeia, com a venda de bebidas, operavam a aproximação de outros vizinhos e visitantes, possíveis aliados, afins potenciais, outros a serem educados. Da questão da predação familiarizante à da maestria, parece haver alguma relação (FERRAZ, 2019, p. 366).

As performances, quando executadas para pessoas brancas, eram feitas de diferentes formas, muitas vezes voltadas a uma “indianidade¹⁴” abstrata. A corporeidade para essa comunidade mostra-se sendo diferente das que eu estava acostumado a presenciar. O corpo e a dança fazem parte de estratégias na forma de se relacionar com o outro, em diversas circunstâncias (FERRAZ, 2019).

Os corpos dançam diferente, a agilidade e precisão dos movimentos na dança mostram quais são as pessoas que têm os corpos formados pela série das danças mbya. Os pares de pessoas de diferentes aldeias são frequentes. A dança opera aqui criando aproximação entre diferentes. Ensinando a dançar o seu forró, os mbya vão educando os corpos de seus outros (FERRAZ, 2019, p. 368).

14 Indianidade: Pensar os povos indígenas, por olhares e vieses que não condizem com seus costumes.

A dissertação de Daniela Afonsi (2007) relata que o forró apresenta uma conotação de baile popular e com o tempo adquire significado de um gênero musical e uma dança específica, sendo conhecido também por outros termos genéricos, tais como xaxado, xote, baião, arrasta-pé e coco.

Mainara Eulálio (2014) acrescenta outros termos como samba nordestino, marcha, rojão, calango mineiro, toada e lamento sertanejo. A autora ainda apresenta a origem da palavra forró, informando sua emergência pelo dialeto banto da pronúncia forrobodó que tem relação com as festas e comemorações dos povos diaspóricos, que são manifestadas em terreiros, encruzilhando o dançar, festejar e brincar.

Também vale salientar que anterior à década de 1940, as obras que tratam da música popular brasileira nada falam sobre a palavra forró, não há referências significativas ao ritmo institucionalizado como forró. Esse ritmo só ganhará visibilidade a partir do baião divulgado por Luís Gonzaga nas estações de rádio do Rio de Janeiro, quando o baião tornará o gênero precursor da música nordestina, popularmente chamada forró (EULÁLIO, 2014, p. 13).

Em outros relatos, o baião e o rojão, na linguagem dos repentistas nordestinos, são os trechos ou fragmentos que o *tocadô* faz para afinar o instrumento, isso antes mesmo do surgimento da palavra forró. Assim, o contexto cultural emerge partindo das ramificações e hibridismos, de culturas indígenas, africanas e europeias (EULÁLIO, 2014).

Partindo para outro elemento cultural, temos o corpo como processo de construção dos sujeitos. Os povos mbya têm na postura reta, presa à verticalidade e à maneira como pisam ao chão, a constituição do esquema central da sua dança. A pisadinha, assim denominada as movimentações dos pés ao chão, apresenta-se como característica que diferencia o forró dos mbya de outros forrós (FERRAZ, 2019).

Também estão presentes na dança, os pés que se movem para frente e para trás no encaixe junto à música e o quadril com movimentos sinuosos. Outros movimentos corporais, como giros, diferenciam-se a cada dança para criar operadores de alteridade com o outro, na possibilidade de aproximação com os visitantes e educação corporal de seus integrantes (FERRAZ, 2019).

Para a comunidade quilombola Kalunga, no interior de Goiás, outra manifestação que apresenta características semelhantes a essa é a sussa. Ela ocorre em qualquer ocasião, voltada às folias da comunidade, acompanhada pela diversão e brincadeira que envolvem

seu povo em um contexto lúdico na relação de crianças, jovens e adultos (SIQUEIRA, 2006).

Thaís Siqueira (2006, p. 95) ainda relata “A dança da sussa é composta de passos sapateados, que lembra o samba de roda ou uma dança de coco”. Outro relato do texto é que a sussa não é mais uma manifestação exercida pela comunidade, o que se pratica no mesmo contexto da manifestação cultural é o que eles denominam de forró, um estilo musical mais próximo ao brega que às músicas de Luiz Gonzaga (SIQUEIRA, 2006).

Nesse caso, pode-se entender que o forró, em certa medida, substituiu a sussa como processo de transformação cultural da comunidade. Eulálio (2014) em sua definição de cultura, alega não haver cultura pura, devido às fronteiras serem quase imperceptíveis e que sua constituição emerge da relação e cruzamento das concepções e instituições dominantes.

Ou seja, não existe a polarização cultural, mas sim uma relação entre as classes dominantes e as classes dominadas compartilhando de processos sociais em comum, onde a produção cultural parte dessa existência entre ambas, mesmo que os benefícios e o controle sejam repartidos de forma desigual (EULÁLIO, 2014, p. 17).

Sabe-se que não há forma de controlar os processos de hibridismo cultural. As características que surgem como “novas” apresentam elementos, em sua maioria, das culturas que se estabelecem como dominadoras. Mesmo que essas condições estejam no contexto da disputa de poder, o exercício muitas vezes só se dá a partir do conhecimento das formas de tensionar e apropriar-se das conjunturas de exercer poder.

Já Thiago Paulino (2017) apresenta em sua dissertação um estudo sobre as disputas entre aqueles que produzem o forró dito “tradicional” ou “pé de serra”, na sociedade de consumo em que vivemos. Uma das definições sobre forró, da pesquisa, surge pelos discursos do músico e compositor Jacinto Silva.

Nascido em São Sebastião, no município alagoano de Palmeira dos Índios, Jacinto tem em seus relatos contextos históricos do forró, diferentes dos projetados por Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Para ele, o forró é simplicidade, poeira, zabumba, triângulo e sanfona, vertentes dos ritmos nordestinos como coco, marchinha, baião, xote e xaxado (PAULINO, 2017). Além dessa passagem, a pesquisa ainda apresenta o forró em um contexto da relação dominante e fora de moda.

Em relação ao forró, quem seriam os dominantes? Aqueles apoiados em maior poder econômico, político, midiático; com maior espaço no palco; com maior prestígio junto aos consumidores; ou os com maior reconhecimento no domínio do forró em suas características originárias? E quem seriam ‘os fora de moda’? Aqueles ligados à tradição, ao rural, em contraposição ao urbano? Ou ‘fora de moda’ prenunciaria o descartável, facilmente substituível? Esta disputa e sua ambivalência está longe de ser decidida e será que necessariamente entre ‘ou isto ou aquilo?’ (PAULINO, 2017, p. 69).

Tentar regular os hibridismos que a cultura se entrelaça é uma tarefa de difícil possibilidade, os processos estão para além de uma forma de encaixar todas as relações que se estabelecem dentro da cultura. Porém dentro desses processos podem-se tensionar suas direções e olhares, pois as relações das culturas já se estabelecem e se ramificam.

Os resultados dos hibridismos, sobre os quais seguem “naturalmente” as relações que a sociedade estabelece dentro da cultura, como a perpetuação dos processos da desigualdade social, do racismo, da homofobia, entre outros, continuarão seguindo seu fluxo de naturalidade, caso não se tensione suas emergências. Jarbas Ramos propõe a terminologia de corpo-encruzilhada para relatar os processos de hibridismo:

Conceitualmente, o corpo-encruzilhada é um corpo-espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazeres que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma gnosis em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena (RAMOS, 2017, p. 297).

O autor apresenta o congado, manifestação de emergência em solos brasileiros, como processo de hibridismo sendo resultado das relações das culturas africanas, luso-espanhola e indígena. Fruto das tensões dos ricos códigos linguísticos, religiosos, culturais, simbólicos e filosóficos que surgem com transposição agnóstica ritualística dos signos que compreendem os saberes da cosmovisão dessa manifestação (RAMOS, 2017).

Manifestações, como o congado e o forró, são classificadas como espaços negros de resistência, garantiam as organizações dos povos escravizados e a luta pela preservação de sua identidade e valor cultural. Cultos e ações de valorização e liberdade do sistema escravocrata possibilitavam a construção de diversas formas de expressão das comunidades negras (RAMOS, 2017).

Stênio Soares (2018), para sua pesquisa, buscou estudar e evidenciar, a partir de experiências artísticas e da descrição densa dos processos, o conceito de corpo-testemunha. Para realizá-la, o autor imergiu em um profundo processo próprio, artístico:

Foi no sentido de uma arqueologia de um modo de viver e experimentar o corpo, que busquei por meio das referências culturais afro-brasileiras, especialmente ao estudo do movimento e seu estreito diálogo com as concepções de gestualidade e identidade, aqueles conceitos caros à etnocologia (SOARES, 2018, p. 41).

O corpo se molda pelas interferências das relações sociais, sua construção, quando experimentada por um artista, faz com que o gesto compreenda a conduta e deflagre os fenômenos da intersubjetividade, proporcionando reflexões sensíveis, tanto ao artista quanto ao espectador. A corporeidade do gesto afro-brasileiro emerge em contexto tanto físico quanto corpóreo e político, interferindo diretamente nas relações de alteridade, instigando as experiências do pensamento (SOARES, 2018).

Para o autor, nomear a arte será sempre um problema, pois o sujeito tem em sua constituição processos múltiplos e plurais que carregam diferentes níveis de pensamento e vontades com caráter individual, de pessoa para pessoa, em determinado momento ou circunstância.

Para Soares (2018), a performance tratada como *encruzilhada poética* “pode facilmente, nas mãos de outro artista ou pesquisador ter um tratamento terminológico distinto” (p. 52). Sendo assim, apresenta uma dupla condição o processo de performance para o autor, uma é a manifestação de algo e a outra é a própria natureza da existência:

A linguagem da performance nos coloca diante desse problema de situar o acontecimento como um meio para algo e como a própria coisa, juntas dançando em uma realidade confusa e bela, religando constantemente o que se supõe crer como abstrato e como concreto. Essa coisa se perde de nome, hoje eu posso chamar de ‘encruzilhada poética’, alguém pode chamar de ação, outrem de performance, o fato é que ela pode simplesmente ser o que se acontece em algum lugar distinto para isso no universo da cultura, vagar diante de fileiras de espectadores em uma sala convencional para recebê-la, assim como pode ser, como realmente o é, em qualquer lugar e momento, fundando instantes efêmeros, encontros que poderiam ser realizados ou percebidos de maneira banal, na trivialidade daquilo que acontece corriqueiramente e usualmente, que de tão repetitivo torna-se ordinário (SOARES, 2018, p. 52).

Percorrendo os processos da performance/encruzilhada poética, tanto no contexto de manifestação cultural quanto a própria existência da natureza, mostra que determinados tipos de corpos na sociedade ainda não são vistos como potenciais produtores de saberes.

Adriana Silva (2018) explorou, em sua pesquisa, a experiência de artistas negros e seus relatos autobiográficos de suas inserções no mundo das artes. A escritora afirma que os modos de experiência, sejam coletivos ou individuais, para esses povos, se apresentam com a multiplicidade de formatos.

A autora se baseia nos pensamentos de Turner, que considera a performance como parte da experiência obtida pelas relações do cotidiano que deve ser pintado, dançado, dramatizado e posto em circulação; entendendo esse processo como desdobramento de rituais dialéticos entre arte e vida, drama social e estético (SILVA, A., 2018):

[...] a performance tem o poder de transformar, gerar empatia, causar espanto e provocar efeitos lúdicos e/ou críticos em atores e espectadores. As ações visíveis num dado drama social são informadas, modeladas e guiadas por princípios estéticos e dispositivos performáticos e retóricos. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, modeladas e guiadas pelos processos da interação social. Isto porque, Schechner ensina, toda performance é ‘comportamento restaurado’ (restored behavior) (SILVA, A., 2018, p. 35).

As matérias-primas para a performance são as experiências dos próprios sujeitos ou *performers*, que muitas vezes, em busca de significação, seja referente à alegria ou ao sofrimento de suas vivências, tensionam os moldes fixos da tradição, possibilitando, assim, novas relações de tradição e modernidade (SILVA, A., 2018). Descontruindo paradigmas que invisibilizam a presença negra no cenário das artes que se fez somente quando houve a presença de curadores negros, aumentando o debate da presença artística de pessoas negras. “Uma presença negra que se faz (im)pertinente com a materialidade dos corpos. Corpos negros em performance. Seja qual for a performance, se obras de arte, se artes da performance ou ‘rolezinhos’, o corpo negro é a matéria-prima. É a matéria vital” (SILVA, A., 2018, p. 35).

A autora ainda salienta e denomina de autoexpressão ou performance de si. Ela entende que performance é a expressão da própria experiência que encruzilha os processos de experiência como teoria, métodos de pesquisa e objeto relacionados ao ser, seja de forma pessoal ou coletiva. “A arte pode ser um instrumento de cura, um

dispositivo para tornar-se negro, para tornar-se gente que constrói o próprio caminho inspirando outros a fazer o mesmo” (SILVA, A., 2018, p. 375).

Adriana Silva (2018) mantém a esperança com as palavras de Gomez-Peña que defende a ideia do trabalho do *performer* como sendo o processo semelhante ao de abrir a caixa de Pandora, em que o artista libera seus demônios para dançar em vários locais como teatros, galerias, ruas, frente às câmeras.

A performance termina. Público, performers e demônios se dispersam. Alguma coisa acontece? Uma esperança. Uma esperança é o que resta, aposta Gomez-Peña. É ele quem diz que o trabalho do performer é abrir a caixa de Pandora, lembremos. O que resta na caixa de Pandora, sabemos, é a esperança. A esperança de que a performance tenha criado um ‘resíduo na psique do público’ com as ‘perguntas e dilemas encarnados nas imagens e rituais’ oferecidos pelo performer (SILVA, A., 2018, p. 377).

Adriana Silva (2018) finaliza assim sua tese: com as reflexões de artefatos cognitivos. Em que a obra de arte ou a arte da performance é apresentada como experimento de fazer pensar o artista negro. Sendo esse fazer pensar um fazer pensar com o corpo, pois “o corpo negro, é tudo o que resta em sociedades que tudo negam aos negros, mas, ao mesmo tempo, tudo o que resta é só o mais importante de tudo. Isto porque o corpo é o principal dispositivo humano para criar relações entre outros seres, coisas e deuses” (p. 378).

Chega-se à conclusão de que a arte salva e potencializa a construção de novos pensamentos e entendimentos. “A arte, quando expressão de uma experiência marcante, é um fazer-pensar único. Um pensamento concreto que possa ser pensado também a partir da raça, da racialização para constituir um outrem de onde se possa imaginar novos mundos” (SILVA, A., 2018a, p. 378).

Realizo diversas formas de performances, a dança foi o caminho que me deu início a esse processo, mas no decorrer da trajetória, as múltiplas necessidades do corpo fizeram com que florisse novos reflexos do sujeito. As expressões que encruzilham a minha vida percorrem os conhecimentos corporais, poético e social.

Quanto às performances de expressão corporal, por elas comecei a trajetória artística. Entre coreografias e competições de improvisação, foi pelo forró que vieram as primeiras conquistas. No decorrer do caminho, outros vieses artísticos encruzilharam

minha vida. A poesia emergiu pelas vivências dos eventos de rua, as batalhas de *mcs*¹⁵ e os *slams*¹⁶. A Divindade surge pelo espelho.

Sempre existiu uma curiosidade em relacionar palavras semelhantes em frases, mas somente após a convivência com esses meios das batalhas poéticas de rua que o processo de escrever aflorou – palavras em meio de revolta, amores, tempo, entre outros enredos que encruzilham a vida. Hoje elas servem para expelir uma necessidade artística.

O fato de o trabalho com expressão corporal ser uma área mais comercial, na condição de geração de renda, faz com que haja seus limites nas ações realizadas, devido à interferência de produção e o consumo que o mercado estabelece. Para o lado da poesia, não existe essa limitação, a criação se apresenta independente do consumo.

Pelas poesias me deparo catando os cacos para um processo de cura social. Após várias violências dirigidas aos sujeitos negros, que de algum modo me atingem, algumas tanto as direcionadas ao meu sujeito, quanto as projetadas por semelhantes. Sendo mais dolorosas as que emergem por indivíduos, próximos afetivamente.

Após várias violências dirigidas a mim e/ou a semelhantes – sendo mais dolorosas as que vêm à tona por meio de indivíduos próximos afetivamente –, é através da poesia que me deparo catando os cacos para um processo de cura social.

“Cortando o cabelo você pode conseguir mais alunos para suas aulas”.

Essa fala foi ouvida, e ainda é, em vários momentos da minha vida. Com isso, adentramos a dissertação de Celia da Silva, intitulado de “Crespos insurgentes, estética revolta memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre”. A estética afro não é vista com olhares positivos pela sociedade, ainda vivemos na luta de poder andarmos e performarmos a própria estética. Silva (2016) entende o corpo como processo que (des) constrói a (in) diferença, pois corpo é território de contestação.

[...] penteados afros se inserem nesse protagonismo contestador, pois trata de uma arte corporal, que comunica, insurge, fala de pensamentos crespos, filosofias e ética de matriz africana, de antirracismos através de subjetividades corpóreas, constituindo linguagens na contramão (SILVA, 2016, p. 13 e 14).

15Mcs é a abreviação para mestre de cerimônia, na cultura hip hop. a batalha de mcs é um jogo de improvisação falada e rimada.

16 Slams é a batalha de poesia falada, neste caso, podendo ser lidas, recitadas ou improvisadas.

Os cabelos afro-brasileiros são elementos identitários e constroem parte da subjetividade dos seus corpos. Seu significado tem referência aos contextos de expressão visual de grupos que interferem na realidade e representatividade, fazendo diálogos entre presente e passado, expondo suas histórias e lutas (SILVA, 2016).

A autora revela várias violências semelhantes às que sofreu em seu convívio social. Em um dos relatos, aponta “o caso de uma baiana que foi discriminada num hotel em Salvador, no dia 5 de outubro de 2009. A ela foi pedido que se retirasse por conta de seu cabelo, declarando ‘esses cabelos de negro são fedidos’ (SILVA, 2016, p. 21). Outro relato:

[...] a estudante de pedagogia Ester Elisa da Silva Cesário, de 19 anos, denunciou que foi discriminada no colégio em que trabalhava como estagiária no Brooklin, Zona Sul de São Paulo, por conta do seu cabelo crespo. Sendo advertida pela diretora: ‘como você pode representar o colégio com esse cabelo crespo? O padrão daqui é cabelo liso’, para manter a ‘boa aparência’ (SILVA, 2016, p. 22).

Pessoas com estética capilar afro passam por essa situação, em diferentes condições e situações da vida, sendo refletido nos mais variados discursos na sociedade. A diversidade estética para esses povos é marginalizada, porém, há luz no fim do túnel, esses cabelos têm ganhado força entre negras e negros em um contexto de valorização de suas características, que por muito tempo lhes foram negadas.

Com povos conquistados e dominados como algo natural, dado que são considerados ‘inferiores’, seus traços fenóticos e atributos físicos como pele, boca, nariz e cabelo passaram a ser objetos de depreciação, desqualificação pela estética eurocêntrica. O corpo negro é considerado desvio padrão em visão dominante, colocando na sua sombra a beleza negra (SILVA, 2016, p. 41).

Mesmo com as tentativas de aniquilação psíquica, epistêmica e física dos povos negros em diáspora, os penteados afro expressam pensamentos, protagonismo, comunicação, cosmovisões, memórias de suas subjetividades corpóreas e constituem sua própria linguagem. Na contramão de ideologias da produção da inferioridade negra (SILVA, 2016):

Quando nos reportamos a corpos negros em diásporas, ‘não só corpos físicos foram trazidos para cá, mas hábitos, cosmologias, festas e lembranças’. Expressam-se, representam suas memórias dançando, produzindo sons, ritmos, cadências, ornamentando seus corpos com

vestimentas e penteados enraizados em performances de ‘tradição viva’. Povos que silenciados pelo tráfico e escravidão, traduziram suas culturas africanas nas Américas através da língua do corpo (SILVA, 2016, p. 36 e 37).

Dentro das culturas mandiga, iorubá e *wolof*, os cabelos tem significados espirituais que podem criar portal de comunicação entre o mundo espiritual e terreno que foi motivo de impressionismo aos europeus quando se deparam com as complexidades e elaborações dos majestosos penteados africanos (SILVA, 2016).

Sendo assim, performar com cabelos afro é confrontar as epistemologias impostas pelas definições daqueles que se consideram superiores ou únicos. “Nesse sentido, o Outro para o branco europeu é desvio do padrão. Os cabelos crespos da negritude desestabilizam a ordem; um penteado afro, como o Black Power, cabelo armado, eriçado, perturba a ordem estabelecida” (SILVA, 2016, p. 43).

Seguimos assim, perturbando a ordem sempre que necessário, confrontando as condições que marginalizam esses povos, enfrentando os discursos racistas que buscam estabelecer a inferioridade dos povos negros, mas como as águas de Oxum e Iemanjá fluímos por todos os trilhos e possibilidades, criando caminhos em lugares ainda não percorridos.

Pai Francelino de Shapanan, Abê Olokun, lembrava lindamente que para o povo do tambor de mina o encantado não é o espírito de um humano que morreu, perdeu seu corpo físico. O encantado é aquele que se transformou, tomou outra feição, nova maneira de ser, encantou-se em uma nova forma de vida, numa planta, num peixe, num animal, no vento, na folha, num rio (SIMAS, 2019, p. 109-110).

Emergimos e florescemos regados às bênçãos das águas dos orixás, nos reinventamos pela magia dos encantamentos, pela energia vital, pelos rios e mares renascemos. O corpo transforma-se nas possibilidades que são atravessadas, os cabelos crespos embelezam as ruas e percorrem os becos, como flores que navegam pelas águas.

Um cara bonito!

"Elas me acham um cara bonito

Ainda me sinto um cara esquisito

Foda-se o que pensam eu vou ser um mito

Nem que nessa porra eu ganhe no grito

Foda-se vocês mas ouçam o que eu digo

Malandro de rua também tem que ser ouvido
A rua clama pelos sangue escorrido
Marielle presente, cadê o Amarildo?
Não calem as minas seus putos malditos
Na guerra das cores só ganha que é rico
Sou preto e pobre também tô fudido
A rua é meu lar e os becos abrigo
Uma flor no caminho de um menino iludido
Não fala essa merda, ainda existe racismo
Pior que tem nego que se acha metido
Piolho de branco, que nego perdido
Alisam o cabelo que porra é isso?
Se olha no espelho e se ache bonito
Tu é Preto rapa e teu cabelo não é liso
Tu é Preto rapa e teu cabelo não é liso
Se olhe no espelho e se ache bonito!!!
- Preto Rupestre, ago. 2019 -

Na compreensão da performance social, das ações que os sujeitos exercem, frente às relações sociais, ter o cabelo *Black Power* e agora loiro, são formas de quebrar, subverter, romper paradigmas, olhares e visões sobre as estéticas que a sociedade nos impõem.

Após a encruzilhada temos a ponta da flecha, caminho de futuro. Sabe-se que o futuro se faz hoje, então propomos como arte educador, caminhos que sejam de resistência e luta. Ainda lutamos e ainda sangramos, porém mais do que nunca, resistimos e continuaremos.

4 PONTA DA FLECHA (SEGUNDA ESQUINA)

“Brilha”
Tão belo quanto minha mãe
De ouro vou reluzir
Brilhar nas terras de Ossain
Remar as ondas do mar
Cantar com os tamborins
Mover igual Iemanjá
Levar tiquim por tiquim
Cultura Iorubá
Hoje não é o meu fim
Azar de quem contrariar
O corpo tá fechadim
Não ouse se acomodar
Afastei as pessoas ruins
Tô leve para começar
Vou por todos povim
Que em mim acredita
 - Preto Rupestre, dez. 2020 -

Por fim chegamos ao último capítulo da dissertação, que tem como objetivo apresentar condições para um forró que emerja após os cruzamentos postos pelo texto, formulando, assim, um artefato cultural que sirva como forma de potencialidade aos povos afro-brasileiros.

Um longo poema da criação diz que, certa feita, Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o silêncio pode fazer discursos vigorosos. A terceira cabaça é a do inesperado: nela mora a cultura (SIMAS, 2019, p. 75).

Após percorrer todo esse caminho, acredita-se que será possível construir esse artefato cultural. Para que seja utilizado no decorrer da minha vida e seja forma de potencialização, cada vez mais, dos povos que foram subalternizados, marginalizados e demonizados pela sociedade.

Mas por que o forró como meio de pedagogizar ou refletir/transpor os espelhos das entidades? Acesso minhas memórias diariamente para encontrar os motivos que me trouxeram até este momento. O forró nunca foi o estilo de dança que estive como

preferência no meu gosto, mas sempre foi o lugar que tive destaque nas ações realizadas, como apresentações, conquistas em competições, produções de evento, entre outros.

Dentro dessas memórias, recordo que a primeira dupla que me inspirou dentro das danças sociais, foram Sheila Aquino e Marcelo Chocolate, esses menestréis, mesmo que não fossem dançarinos, com especialidade em forró, são dois artistas negros em cena e ocupando espaços de representatividade com o samba. Pelos encontros subjetivos, o olhar para eles me atinge de alguma forma.

No olhar de bell hooks (2015), alguns sujeitos negros, para fugir das condições que os racismos lhes apresentam, encontram no caminho do entretenimento, nas formas de menestréis, meios de ludibriar essas perspectivas. Pois aquele que entretém é considerado passível e dócil para as pessoas não negras. Permeiar os lugares do entretenimento me fizeram refletir sobre essa passagem.

Muitas vezes, em contextos educacionais predominantemente brancos, homens negros assumem o papel de menestrel do gueto como um modo de se proteger da raiva. Eles querem parecer inofensivos, não ameaçadores, e, para fazê-lo, precisam entreter as pessoas ignorantes, deixando-as saber que ‘Eu não acho que sou igual a você. Eu sei o meu lugar. Mesmo que eu seja educado, sei que você pensa que eu ainda sou um animal no coração’ (hooks, 2015, p. 685).

As ações que me traficaram para e pelo forró tiveram reforços positivos em diversas situações. Diferentemente da minha aceitação como pessoa negra, apropriar-me dessa autoestima demorou um tempo significativo.

A possibilidade de construir uma identidade negra — tarefa eminentemente política — exige como condição imprescindível, a contestação do modelo advindo das figuras primeiras — pais ou substitutos — que lhe ensinam a ser uma caricatura do branco. Rompendo com este modelo, o negro organiza as condições de possibilidade que lhe permitirão ter um rosto próprio (SOUZA, 2019, p. 85).

Ser filho de pai negro e de uma mãe branca fez com que os espaços de convívio fossem predominantes voltados à “branquitude”, logo, os processos de denegrir a vida demoraram a aflorar. A filosofia afroperspectivista entende denegrir como o processo de tornar-se negro, da seguinte forma.

No caso da filosofia afroperspectivista, os traçados, invenções e criações precisam, num sentido filosófico, ser negros. Em outros

termos, vai ser necessário denegrir, escurecer, tornar o pensamento negro e reativar as forças próprias de um devir negro-africano (NOGUEIRA, 2011, p. 3).

Como forma de sobrevivência nesses espaços, buscou-se, de forma não intencional, meios para esquivar dos conflitos raciais. Para denegrir as vivências, os estudos corporais auxiliaram por essas dimensões. Ao enfrentar o espelho, pelos encontros das potencialidades, incorporo as encruzilhadas da vida, pelo reflexo social da performatividade.

Assim, a dimensão do corpo, para essas sabedorias, transcende os limites do emprego usado pela lógica ocidental. O mesmo é suporte de sabedorias múltiplas que baixam e o encaram; é também um elemento de imantação e diálogo constante (cruzo) com o campo multidimensional. O corpo potencializado pelo transe (deslocamento e trânsito por múltiplas dimensões) passa a não ser meramente passivo às violências a ele empregadas, se desgarrar da fixidez material imposta pelo substantivo racial e passa a operar inventando/inventariando ações de resiliência e transgressão (RUFINO, 2017, p. 189).

As mandingas de Exú se lançam por suas infinitas faces. O corpo individual, como é visto pelo binarismo “todo e parte”, se transforma pelas rasuras das transgressões corporais. Pelos contos iorubás, a travessia do Atlântico transmuta o corpo por terreiros possíveis, existentes e explicativos (RUFINO, 2017).

Para a quebra desses bloqueios, emerge pelo pesquisador a divindade e o poeta. A divindade é Uxú que surge pelo reflexo do espelho de Oxum, emergindo um corpo quanto pensamento ancestral, que performa sua negritude com brilho, beleza e força. Já o poeta é Preto Rupestre, partindo das amarguras do âmago, refletindo pela palavra suas revoltas, amores, mandigas e lutas.

4.1 INCORPORAÇÃO – PROCESSO CORPORAL

"Gato Preto"
 Vou fumar bem embaixo da lua
 Sou da noite e também sou da rua
 Sou guerreiro valente Uxú
 Pataxó com um Deus que cultua
 Abençoado pelos Primeiros
 Todos nós ainda somos guerreiros
 Vejo em terra de macumbeiro
 Surge um santo para esse terreiro
 Pois meu Deus é um só que cultua
 Sou um deus, sou um belo, sou Uxú
 Já saí da Matrix

Oxente!
 Vou tirar essa venda minha gente!
 Sou filho de Ogum com Oxum
 Sou tão forte tão belo Olodum
 Sou Uxú guerreiro valente
 Sou do povo e também sou da gente
 Lua cheia na noite emergente
 Hoje é 13 na sexta feira
 Gato preto que esteve presente
 Viu menino ficar mais prudente
 Todo preto diz que dá azar
 Vou direto na jugular

*Diz que eu que trago má sorte
Homem branco que trouxe o transporte
Era um navio
Um tal de negreiro
E assim que minha história tem um corte
Vim parar em terras estranhas
Vi meu povo acorrentado
Até hoje aprisionados*

*Na cultura de outros estados
Já tirei sua venda minha gente
Oxalá acredita na gente
Por isso esse fardo pesado
Vamos virar o estado
do Estado!
- Preto Rupestre, mar. 2019 –*

Exu abre a possibilidade de se reinventar para que emergjam novas possibilidades. Sendo assim, cruzo pelas encruzilhadas o forró por esses novos terreiros. Uxúá é pensar o forró pelo corpo, seus gingados, suas forças, sua beleza, seu brilho. Observar o que cada corpo possui como potência, e não buscar uma característica única de movimento. A multiplicidade se dá pela diversidade de corpos e movimentos.

Exu no faz sentar no vazio, esculhamba nossas pretensiosas verdades. Constrói ao destruir. No jogo sincopado, o que nos espreita é a queda. Não à toa, é ele o princípio da imprevisibilidade. Assim, o que há de emergir no vazio sincopado? Exu nos sopra: reinvente-se, crie. Haverá sempre uma possibilidade (RUFINO, 2017 p.186).

Os povos africanos possuem diversas manifestações culturais, usam a dança por diferentes motivos como: comemorar o nascimento, plantio, colheita, saúde, fertilidade, doença, felicidade e morte. Essas manifestações são, em sua maioria, comemoradas com músicas e performances. Algumas danças que se originaram na África fazem parte da vida nas aldeias, modificando as estruturas do tempo e melhorando as relações sociais (GUERRA, 2009).

Nossa incursão nas danças da África do Oeste e seus traçados distintos do que se convencionou a fomentar as danças afro-brasileiras, nos levou a reconhecer de maneira muito efetiva que há variedades insuspeitas de práticas de dança no continente africano ligadas a manifestações tradicionais e contemporâneas, o que invalida a ideia de uma dança africana no singular. Tanto são variadas as propostas estéticas quanto as relações que se estabelece com a musicalidade, extrapolando a noção reificada de que a percussão está presente em todas as danças. Lembremos que o continente possui grande variedade de expressões onde a melodia desempenha papel fundante e aquelas onde não há necessariamente acompanhamento com instrumentos musicais (SILVA, 2018b, p. 136).

Com a diáspora dos povos negros, essas variedades de danças derivadas do continente africano têm como resultados uma simbiose cultural, tanto entre as culturas africanas quanto com as indígenas e europeias. Fazendo assim, com que continue

emergindo novas “culturas” que sempre estarão em transições. Dessa forma, o corpo também apresenta suas múltiplas formas de refletir seus saberes.

O corpo é esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que o incorpora o transforma em um campo de possibilidade. O corpo em performance nos ritos se mostra como arquivo de memórias, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências (RUFINO, 2017, p. 187).

Para Ligiéro (2011), as performances de origem africanas têm o corpo como centro, que ondula o torso em diferentes direções sendo absorvido pelo toque dos tambores. Nascendo, assim, uma dança que acontece primeiro internamente de forma intrínseca e se espalha pelo espaço, sendo tão envolvente que faz parte da cultura como forma festiva, religiosa e cotidiana, porém, é depreciada pelo mundo acadêmico, que a enxerga apenas como um reflexo das misturas condicionadas pela cultura *pop* internacional. O autor continua:

A dança africana subsaariana se caracteriza pelo seu movimento explosivo e concentrado, o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo sentido é fortemente espiritual e atinge, no êxtase, o seu apogeu, momento em que o transe, o encontro máximo com o divino, pode ocorrer ou não, dependendo do tipo de ritual e da preparação do médium para que isso aconteça. As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

Essas danças, em sua multiplicidade, chegam em terras brasileiras por meio da diáspora, as relações com outras culturas formam um hibridismo cultural. Esse hibridismo é captado pelo performer social, ou seja, neste caso, forrozeiros. Para Lopes (2009), *performer* caracteriza como sendo o sujeito que realiza a performance; em suas palavras:

Uso o termo performer em vez de ator me referindo aquele que não se restringe à interpretação teatral no sentido convencional, mas transita por diferentes campos do conhecimento, desfrontera as linguagens, amplia as noções espaço-temporais e fricciona as relações entre o real e o ficcional incorporando estados emocionais, subjetividades, memórias, criando a sua poética particular (LOPES, 2009, p. 135).

Para o performer, a interpretação e a realidade estão vinculadas pela mesma linha da vida. Não há uma separação do que seja sua vida real e a que ele apresenta nos palcos, por isso performar socialmente, com formas de se vestir, de falar, de expressar faz parte de sua autenticidade. Para a pessoa negra, devido às tonalidades de sua pele estarem expostas aos olhares sociais, não existe forma de esconder sua ancestralidade africana.

Sendo assim, Uxúá é uma forma de potencializar as ancestralidades, tanto minha quando dos meus alunos(as) ou pessoas que atravessarem pelas ruas trilhadas. Para elevar a autoestima do povo negro, por suas histórias, por seus cabelos, por suas lutas, por seus gingados.

Pelas esquivas e jogos que se fazem necessários como forma de estratégia social, Rufino (2017) pensa a *incorporação* como o momento que as possibilidades são reescritas. Segundo o escritor, isso deve-se ao colonialismo e sua teologia política cristã, perceptível pela narração da história sobre os temores, desvios e impossibilidades desse processo que deslegitima os saberes da cultura negra.

Pelas pretensões epistêmicas, Uxúá emerge na incorporação dos saberes referentes ao domínio dos conhecimentos corporais negros. Para Exu, a exteorização do conhecimento se manifesta à medida que incorpora os saberes, radicalizando com o monológico mundo ocidental.

Progredindo com as reescrituras sobre *incorporação*, como sendo os saberes movidos pelo *pensarsentirfazer*, “a incorporação, noção que credibiliza os saberes praticados, os saberes em performance, parte do pressuposto de que todo saber, para se manifestar, necessita de um suporte físico” (RUFINO, 2017, p. 199).

Por outro processo corporal, acentuo as influências de danças de matrizes africanas e afrodiáspóricas como principal característica da construção do saber corporal. O forró emergirá com corpos e movimentos de estilos como: capoeiras, jongs, cocos, sambas de roda, entre outros.

Por esse processo de entender e pesquisar os corpos negros em performances, Silva (2018b) apresenta o que ela chama de “Corpo em Diáspora”, um processo de incorporação das individualidades dos movimentos de cada sujeito.

No Corpo em Diáspora, as pessoas se movimentam em suas singularidades, afirmando uma noção de diferença que não se coloca como problema, mas sim enquanto realidade. Realçamos os desenhos e trajetórias únicas que cada corpo possui, bem como as relações que escolhe estabelecer a partir de suas histórias de vida que, confrontadas com os elementos estético-poético afro-orientados, exigirão uma

postura crítica e não apenas lúdica ou desprendida de responsabilidade (SILVA, 2018b, p. 101).

Pensar o forró, por um olhar afrocentrado, dançado, por corpos em diásporas é pensar na individualidade de cada sujeito. O movimento corporal surge de sua própria subjetividade, fugindo do pensamento hegemônico de simetria e similaridade. Seu corpo movimenta-se como uma escrita: cada mexer, uma palavra; cada gingado, uma embolada; cada corpo, uma história; cada corpo negro, um conto.

Marcos Nathaniel (2018) mostra *Fluxo*, uma coreografia que surge na ideia de trabalhar o reflexo corporal com sonoridade do forró. A performance não tem como objetivo nenhum tipo de estética corporal, ela é uma ação de improvisação sem acordos prévios referentes a movimentos realizados, porém, a música tocada para todas as performances foi a mesma.

Pelos processos afro-orientados de Luciene Silva (2018) e o *Corpo em diáspora*, as constantes transformações sociais fazem com que os corpos também se modifiquem amiudadamente, expressando suas mudanças conforme cada época vivida:

Retornando ao que assinalamos como herança da eurocentricidade no corpo, devemos lembrar que a racionalidade iluminista desconecta as pessoas de seus corpos enquanto espaços de conhecimento, ao mesmo tempo em que reforça determinadas ideias e comportamentos. Isso está diretamente relacionado com a ideia de colonialidade do gesto, já que esses padrões de comportamento impactam na maneira como movemos nossos corpos. Por que, por exemplo, enquanto cultura corporal, nos relacionamos tão mal com as áreas próximas da pelve e abdômen? Vemos que a rigidez provocada pelas formas eurocêtricas de escritas de si reverbera tanto no significado mais geral do corpo quanto no distanciamento com determinadas motricidades, como a da região pélvica (SILVA, L., 2018b, p. 103).

A definição de repertório proposta por Luciene Silva (2018), pelos elementos identitários que se ligam à diáspora e proporcionam uma transformação dos corpos negros, apresenta como características: gestos, atos não produtivos, dança, a incorporação da memória incorporada, canto, conhecimento efêmero, performances e oralidade. Fazendo de sua presença a própria produção e reprodução do conhecimento.

O forró, pelo olhar desta pesquisa, pode se encruzilhar com qualquer dinâmica proposta por Luciene Silva (2018) e o *Corpo em diáspora*, não só por ela, mas por outras tantas. Proponho, assim, emergir relações corporais para incorporar na pedagogia afro-orientada do forró, que também relaciono à improvisação por esses becos.

A improvisação proposta vai ao encontro do pensamento de Mara Guerrero (2008) referente à improvisação sem aviso prévio. Portanto, as performances ocorrem no ato da sua ação pública. Quando se sai para dançar forró, não se tem o hábito de combinar os movimentos que serão realizados durante a dança.

Trata-se de composições imprevistas, que contam com revisões acerca das relações habituais da dança. Nas improvisações sem acordos prévios o processo é desvelado ao público, visto que, não há ensaios ou pré-definições sobre desenvolvimentos das ações e composições. Esse tipo de improvisação depende das escolhas realizadas em tempo real. É garantida autonomia de todos os artistas envolvidos na composição, visto que todos decidem simultaneamente seu desenvolvimento e formato em tempo real (GUERRERO, 2008, p. 1 e 2).

Pensar o dançar por essa ótica não é olhar para sua espetacularidade ou eficiência, mas visar o dinamismo de um jogo de acordos que são decididos e desenvolvidos em tempo real. Porém criam-se expectativas quando há afinidade corporal entres os sujeitos dançantes, ou seja, quando eles já tenham criado uma harmonia em outros momentos dançados. Sendo expelido em transformações epistêmicas, o orixá que vem primeiro permite a multiplicidade.

O domínio de Exu intitulado como Enugbarijó, senhor da boca coletiva, nos diz sobre aspectos que podem ser percebidas na capoeira, mas também em todas as dinâmicas de transformação, reprodução, multiplicação, possibilidade, imprevisibilidade, criação, comunicação, mediação e tradução. A noção de Enugbarijó é também conhecida popularmente como a boca que tudo come (RUFINO, 2017, p. 200).

Olho assim o forró, pela sensibilidade do Mestre Pastinha (MESTRE, 2019) quando diz que “a capoeira é mandinga, é manha, é malícia é tudo que a boca come”. O forró para mim pode ser igual à capoeira para o Mestre: *manha*, quando falamos do abraço, do balançar com o outro, o saber, a hora certa de gastar energia durante a dança, a hora de chamar alguém para dançar, quando se percebe os espaços que se adentra.

Para facilitar o lúdico, pelos limites da escrita e para estimular compreensão da pesquisa até aqui, vou apresentar alguns vídeos relacionando com as pedagogias expostas. O primeiro mostra, aos sete minutos e trinta segundos, uma dupla logo à direita do vídeo; estão dois sujeitos de roupas pretas, adentram a pista de dança, mesmo o copo de cerveja na mão, compartilham um com o outro o engradado, sem derramar e nem alterar o ritmo

que os corpos estão se mexendo (VEM DANÇAR, 2021). Por terem as manhas da dança, conseguem dinamizar um outro objeto durante a performance.

Malícia, quando se está dançando e não atrapalha os outros em volta; ao errar o movimento, saber voltar sem espanto; ir, mas não ir; quebrar e sincopar. No vídeo do *YouTube* (FORRÓ NA ROÇA, 2018), aos seis minutos e doze segundos, a dupla à direita, o rapaz negro de camiseta tracejada, bermuda escura com pontos brancos e chinelo de couro, e a moça negra de regata azul, short branco e descalça começam a realizar um giro; ela, ao perceber que irá se chocar com outra dupla dançando, interrompe o giro e desvia maliciosamente, voltando a dançar com tranquilidade.

Mandinga, quando se deixa um café da manhã e uma cachaça no final da tarde na janela da cozinha, a emersão de Uxúá, o que o corpo dá, o saber do preto velho da esquina, a bênção dos mais velhos, a poesia do cantadô, o gingado do dançadô, as palavras de Preto Rupestre.

4.2 MANDINGA – POESIA

“Rito de Passá”
 Abram os caminhos
 Abram os caminhos
 Abram os caminhos
 Abram-se os caminhos
 A flecha atirei
 Onde caiu guardei
 O céu relampeou
 A chuva vai chegar
 Meu corpo foi ao chão
 Na palha pra curar
 Lavei a alma então
 Me refiz na lama vi pedra rolar
 Dancei com a correnteza
 Me deixei pro mar
 Me refiz na lama vi pedra rolar
 Dancei com a correnteza
 Me deixei pro mar
 Cantar e dançar pra saudar
 O tempo que virá
 Que foi que está
 Tocar pra marcar
 O rito de passá
 O rito de passá
 - Mc Thá -¹⁷

¹⁷ Mc Thá – Rito de passá, Rito de passá, Faixa 1, 2019.

Pelos saberes encantados da mandinga, passamos por este trecho da dissertação. Abrimos caminhos e mergulhamos em reflexões, o forró, afrocentricidade, poesia, memórias, encruzilhadas, ebós, festas, truques, magias. Perpassado, assim, por diversos cruzos:

As mandingas estariam vinculadas aos saberes corporais envoltos a atmosferas mágicas, únicas e intransferíveis. A mandinga lida como sapiência do corpo é aquele tipo de saber que não pode ser traduzido por outras textualidades que não sejam as pertinentes aos limites do próprio corpo (RUFINO, 2017, p. 200 e 201).

Para observar os desempenhos, só é possível quando combinados com as partes dos terreiros da magia, pois envolvem o corpo e os procedimentos encantados. Sendo assim, possibilita a destruição e transformação das performatividades dos sujeitos que foram esquecidos, invisibilizados e marginalizados. Pode-se vir a ser tanto remédio quanto veneno, tanto faca de ponta quanto brinquedo. A mandinga possibilita a criação:

A transformação do mundo perpassa pela invenção de novos seres, essa é a pedra catada do preto velho Césarie e praticada pelos corpos de saber na diáspora, aqueles que gingham, buscam no vazio do golpe não necessariamente desejável, mas possível. É necessário solta a mandinga, mergulhar nesse campo de potência ainda pouco conhecido por *n*'s, seres assombrados que desconhecemos os próprios encantos do corpo. Mestre Canjiquinha, capoeira, mandingueiro, filósofo da ancestralidade já anunciara em uma de suas máximas 'as ideias no chão, eu tropeço encontro soluções' (RUFINO, 2017, p. 201).

É pelo chão pisado descalço, pelos terreiros assentados no pé, a mandinga no forró ocorre no momento em que o corpo realiza o movimento sem saber como fez, improvisando situações, sentindo o pulsar do batuque e compartilhando com o outro, conectando o/s sujeito/s sem usar nenhuma palavra.

Mungango é mandinga, é o que o corpo dá a partir dos oitos segundo do vídeo, o artista realiza a improvisação, correspondendo ao reflexo corporal sonoro. O forrozeiro estabelece uma conexão do próprio corpo com a música tocada (MUNGANGO, 2022). A resposta corporal se dá, pelas experiências das práticas de saberes cognitivos motores, executadas ao longo da vida.

Mas se para Rufino (2017) a mandinga não é concebida como as práticas dos mandingueiros, mesmo apresentando a mandinga como amarração conceitual, sua

limitação se encontra nos processos procedimentais de conhecimento. Por mim, perpassa a dimensão conceitual (saber sobre a prática), a dimensão procedimental (saber fazer), dançar o forró, a atitudinal (saber ser e conviver), frequentar e promover espaços de práticas da dança. Tanto o conhecimento corporal das vivências dentro do forró quanto os apontamentos teóricos permeiam esse corpo diaspórico (ZABALA, 1998).

O final do caminho se mostra começo, a porta de saída é a mesma que a de entrada. Criar, recriar, transformar, construir, desconstruir e moldar, todos esses elementos são possíveis de transformações. A mandinga se dá pelas possibilidades de axé, das inserções ainda não trilhadas.

CAMINHOS ABERTOS

Levar forró por onde for!

Ao invés de finalizar, início. Não por essa pesquisa, mas por outros caminhos a diante. O mestrado, em estudos culturais, me trouxe diversos conhecimentos, propagá-los é a próxima encruzilhada, assim realizo o último suspiro antes de lançar a flecha.

Pelos questionamentos da dissertação, encontrar uma linha do forró pelo olhar afrocentrado vai ser um diferencial nas minhas construções pedagógicas. Abraçar o forró, como uma manifestação de alegria decorrente dos povos Banto, será por onde irei direcionar minhas expressividades.

Permeiar esse saber não é adotar uma posição de unicidade ou hegemonia do conhecimento, pelo contrário, é possibilitar uma construção de múltiplos saberes, por múltiplas pessoas. Sendo assim, o forró esfumaça pelo tempo e por diferentes performances sociais. Interseccionando seus vieses por inúmeros campos de possibilidade.

Desvelar para meus olhos alguns dos processos da branquitude posicionou-me para diferentes estratégias e ações sociais, tanto performáticas quanto poéticas e corporais. Por diversas vezes, me questionei o porquê não era convidado para alguns eventos de dança de Campo Grande\MS, mas após atravessar esse trilheiro, fica mais “clara” a resposta.

O racismo intersecciona os sujeitos em diferentes condições, aspectos, intensidades e configurações. Seu fim não parece estar tão próximo, lutar contra tem se mostrado cansativo. É como se estivesse lutando com a correnteza constantemente, até cansar e ser engolido por ela.

Como filho da senhora das águas, correntezas e rios, entendo que lutar contra a correnteza não é a melhor forma de não se afogar. Sendo assim, seguimos o fluxo, na busca pelas pedras que possam potencializar até a margem. Mesmo assim, não há garantia de sair ileso desse processo, mas, talvez, vivo.

A poesia de Preto Rupestre, alter ego do pesquisador, surge antes mesmo da aprovação nesse mestrado em estudos culturais. Aos poucos, descobri que juntar palavras era uma forma de se expressar também. Desde então, escrevo sobre as coisas que sinto, que vejo, que crio, que construo, que destruo, que rasuro, que acontecem e que ainda vão acontecer.

Conceição Evaristo foi a porta de entrada para introduzir a poesia como forma de produção de conhecimento no meio acadêmico. A escrevivência é muito além da escrita de si, como forma literária, é uma maneira de relatar as vivências de povos negros pelos seus próprios discursos, que ainda resistem por esses epistemicídios diários.

Pelos artefatos culturais apresentados por essa dissertação, o que pouco ou muitas vezes nada se via, pelo meu olhar, emergem hoje com outras transformações. Antes da pesquisa, a relação afrocentrada que produzia sobre o forró era o fato de essas aulas serem orientadas por um sujeito negro.

Porém entendo que posso expressar os saberes do forró, não somente como um sujeito negro, mas também reverberando conhecimentos das culturas negras, sua relação com os povos Banto, a expressividade de suas alegrias comemoradas com danças, comidas e músicas. Muito mais que apenas traçar processos de movimentos corporais, como era feito.

Intercalando todos por essas relações de identificação, conduzo a dançar por meios de aulas, seja antes ou durante o evento. Para o *sarau* e a *casa noturna*, a comida tem a combinação com a gastronomia; sendo que a primeira oportuniza aos comerciantes locais a exposição de suas mercadorias, em carrinhos de acarajés, cachorros quentes, sopas paraguaias e chopes; o segundo proporciona cardápio com comidas e bebidas típicas como cuscuz, tapioca, baião de dois, entre outros. A música se faz presente com as performances das bandas, *Djs* ou as *playlists*.

Já o *estúdio de dança* pode ter em seu planejamento, além dos movimentos e músicas, como característico adicionar um processo de produção gastronômica. Como exemplo realizei uma oficina de coco que o professor, além das vivências corpóreas, também produziu junto à turma uma cocada – desde a quebra do coco, a retirada de sua água, a raspagem da fruta, o cozimento e por fim, o consumo.

No meu caso, a produção de pão se mostra de mais fácil execução, pois é uma demanda gastronômica que tem sido passada, por minha Tia Zezé, os mais antigos de minhas raízes e vivências negras. Sendo assim, acredito que possa proporcionar aulas com um planejamento, em que eu substitua a cocada pelo pão.

Pelas afrocentricidades, busquei o máximo de discursos negros, porém, com a dificuldade na identificação dos sujeitos, quanto à sua racialidade, em alguns textos não possuo essa garantia, mas todos os discursos são embasados na cultura negra. Sendo assim, não uma linha, mas sim, um traçado do que possa vir a ser os forrós negros.

A perspectiva descolonial me fez refletir e prestar mais atenção aos sujeitos e seus discursos. Mais que tentar buscar uma verdade absoluta, esse novo saber me orientou a entender que cada sujeito vai relatar sua própria vivência, e a escrever, em formas de letras, poesias, danças performances, a manifestação das relações de suas experiências até seu presente cronológico.

Pensar o viés da dança pelo forró mescla as individualidades de movimentos apreendidas pelo *performer*. O corpo vira reflexo sonoro, cada parte move conforme ritmo e variações de instrumentos tocados. A ideia é que se aproxime de uma representação corporal do som.

Olhar para os corpos negros em performances de dança, no forró, se mostra afrocentrar o movimento. As gingas, as manhas, as mandingas, as malícias, os processos que produzem por esses elementos corporais são sujeitos de alcances transformadores, em outros sujeitos negros. Para esses corpos tão subjugados por todos esses anos, estar em cena, seja em performance artística ou social, é refletir para aquele que encruzilha o mesmo caminho.

O forró, quando pensando por uma pedagogia antirracista, vai ao encontro da potencialização das narrativas dos povos negros. Suas histórias, seus deuses, sua forma de expressar conhecimento, todos esses artefatos são elementos de possível utilização para uma pedagogia antirracista.

Afrocentrar o forró me fez mergulhar em várias memórias e vazios, trazer desse fundo possibilidades de um pensamento afrocentrado me agradou em diversos momentos do trajeto. Mesmo nas partes mais dolorosas, muito decorrente de resgatar, em camadas profundas conflitos internos, pude emergir saberes em diferentes formatos.

Fico grato por ter a oportunidade de ter acesso a essas informações e transformar meu processo de ensino e aprendizagem e dos que estão em minha volta. Podendo acessar às várias outras possibilidades de releituras de si. Que o forró seja meio, começo e fim, mas que por ele consiga enxergar seu próprio reflexo e potencialidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE FILHO, Heitor Freire de. **A cultura nordestina e o forró de pé de serra: o caso do projeto cultural Museu do Vaqueiro e Forró da Lua**. 2018. 50 f. Monografia (Graduação em Turismo), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/37642>. Acesso em: 07 ago. 2022.

ALVES, Andressa Guimarães Mafra. **Um quê que as outras danças não têm: o forró pé de serra na cidade de São Paulo**. 2013. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos). Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: < <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/531-1460-1-PB.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2022.

ANDRADE, Paula Deporte de; COSTA, Marisa Vorraber. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: Invenção, disseminação e usos. **Educação em Revistas**, Belo Horizonte, n. 33, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/FTppyqQTJpM7YVWxWvmTj8S/?lang=pt>. Acesso em: 05 ago. 2022.

ARRUDA Eucidio Pimenta. Ensino e aprendizagem na sociedade do entretenimento: desafios para a formação docente. **Educação**, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 232-239, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/12036>. Acesso em: 29 jul. 2022.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia em Ensaios Filosóficos. **Ensaios Filosóficos**, [s. l.], v. 15, 2016. Disponível em: http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV.pdf. Acesso em: 02 ago. 2022.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORTOLAZZO, Sandro Faccin. De Comte a Bauman: algumas aproximações entre os conceitos de geração e identidade. **Estudos de Sociologia**. Recife, v. 1, n. 22, p. 121-143, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/viewFile/235700/28574>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Cintrão; Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392 p.

CARDOSO, Kauan Waltrick. **Dança brasileira forró pé-de-serra: arte espontânea da nossa culturadas origens ao movimento da vida.** 2016. 128 f. Monografia (Graduação em Educação Física) – Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/191316>. Acesso em: 07 jul. 2022.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. 340 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 07 ago. 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. **Branquitude: dilema racial brasileiro.** Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 11 ago. 2022.

DE OLIVEIRA, Ivanilton José; CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiana, v. 27, n. 3, p. 173-181, 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3371/337127148010.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

DOMINGOS, Laís Santos. **Kubata Bantu: vivencias pedagógicas para uma experiencia de descolonização dos saberes.** 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceara, UFC, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/30021>. Acesso em: 07 ago. 2022.

EULÁLIO, Mainara Duarte. **Bate coxa em Campina Grande: história social do forró na cidade do “Maior São João do Mundo” Campina Grande.** 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2014. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/1946>. Acesso em: 07 ago. 2022.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória.** Rio de Janeiro: Pallas, 1980.

ESCREVIVÊNCIA e narrativas de si: resistências da negritude. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2 horas). Publicado pelo canal Faculdade de Educação UFMG. Disponível em: <https://youtu.be/cJko2yanHus>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FARIA, Iane Ulhoa. **Corpo, gênero e poder: um olhar sociológico para a Dança de Salão de Uberlândia/MG.** 2014. 127 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26182>. Acesso em: 07 de ago. 2022.

FERNANDEZ, Luiz Gustavo Dalazen **O prazer em dançar e ensinar as danças a dois**: uma análise da interação e da afetividade na ótica dos profissionais e alunos. 2016. 146 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1884/45319>. Acesso em: 07 ago. 2022.

FERRAZ, Ana Lucia. “Jajeroky” Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani. São Paulo. **Revista de antropologia**, São Paulo. v. 62 n. 2 p.350-381, 2019. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26845134>. Acesso em: 12 ago. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINCH III, Charles S.; NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abordagem Afrocentrada, História e Evolução. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

FORRÓ NA ROÇA [...]. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Silvano Malucao. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrSLLGFVPnQ>. Acesso em: 04 jul. 2022.

GILROY, Paul, **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência I Paul Gilroy; Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUERRA, Denise. Danças brasileiras de matriz africana: “Quem dança, seus males espanta!” **Revista África e Africanidades**. Brasília, ano 1, n. 4, 2009. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61173067/Dancas_brasileiras_de_matriz_africana_20191109-80888-221uhg-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1662363563&Signature=IX8M1a-MWNHIQJkZHWKJA0UaVBw3jvni6VLwBCRCbWLqpTDazaDp0X7iXeWaQXw-pqXfXSIkfxq1FZG~2pRDbsb--RVdIE-rPcMLv~Z0RLX7Qt~wRTFuTWOhaGKk8Pz7vE8eJl-LKM470GHOSp-mXV3Z26hmiEtxGMOIzeVpT3w8MjgusVcgf00p4pwZ519Nec-dDu60Zudp-MfxM1OzL6vyjt3TI~PWK4epCDFmhSD1-dT2dXUoNFEjES65fs0y54KPYwNxNQSeOWLTh5cB9Dvs6S2l7z6orNwZVjBSlhCzq6hWuwKcwWvTKnY8NdhBI1aWfXU5ECDDLdSMd7uvVQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 01 ago. 2022.

GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação em dança. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008, Salvador. **Anais** [...], Salvador: ABRACE, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1253>. Acesso em: 12 ago. 2022.

hooks, bell. Escolarizando o homem negro. **Revista estudos feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 677-689, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/fhT8ydVSYGGD4k9yMhB8dJQ/?lang=pt>. Acesso em: 30 jul. 2022.

MUNGANGO no forró do Éder Soares. Omê ateliê de dança. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Eder Soares. Disponível em: https://youtu.be/9_14ZM5K6dMn. Acesso em: 04 jul. 2022.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Rio de Janeiro v. 21, n. 1, 133-146, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LOPES, Beth. A performance da Memória. **Sala Preta**, São Paulo. v. 9, p. 135-145, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 03 ago. 2022.

MARCOS NATHANIEL [...]. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Marcos Nathaniel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AOWpq-g91DI>. Acesso em: 04 jul. 2022.

MESTRE Pastinha, Rei da capoeira [...]. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Aiufa8mh9fs>. Acesso em 30 jun. 2022.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 1, n.1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <http://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 07 ago. 2022.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Corpos no mundo: arte e política na América Latina. In: ENCONTROS DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINAR EM CULTURA, 14., 2018, Salvador. **Anais** [...], Salvador: ENECULT, 2018.

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

NOGUEIRA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas, **Griot**, [s. l.], v.4, n.2, p. 1-19, 2011. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500>. Acesso em: 20 jul. 2022.

NUMA SALA de reboco [...]. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Gonzaga Music Entertainment. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h5g_8akzW9g&list=RDUtpI8eB_2Gw&index=4. Acesso em: 25 jun. 2022.

NUNES, Adelina Malvina Barbosa. **A branquitude e o ensino superior: reflexos e desafios na docência.** 2020. 195 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, Mariana, 2020. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/12084>. Acesso em: 04 jul. 2022.

O PONTO de partida [...]. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (6 min.). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3CWDQvX7rno>. Acesso em: 21 ago. 2022.

PAULINO, Thiago. **Palco de disputas e disputas pelo palco no “país do forró”.** 2017. 213 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, UFS, São Cristóvão, 2017. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/7235>. Acesso em: 07 jul. 2022.

PINHEIRO, Maria de Paula; LOPES SUZUKI, Clarissa; MATTAR, Sumaya. A Lei 11.645/08 e o ensino de artes: pesquisa, formação docente e práticas educativas. **Revista Encantar**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 461-472, 19. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8703>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PINHO, Vilma Aparecida de; RIBEIRO, Fatima Xavier. Na dança dos corpos as identidades étnico-raciais se identificam na educação física escolar. *In*: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 39., 2019, Niterói. **Anais [...]**, Niterói: ANPED, 2019.

PONTES-RIBEIRO, Dulce Helena. Linguagem das artes. *In*: CABRAL, Hildeliza Lacerda Tinoco Boechat; PONTES-RIBEIRO, Dulce Helena; LIMA, Wagner Luiz Ferreira (org.). **Interfaces da linguagem.** Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2020.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/xYVBX7th5ML5yXQTVVJ9n8N/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

RODRIGUES, Aline Mendes. **Reconduzindo a condução no ensino das danças de salão: professora em prática como pesquisa.** 2021. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRS, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236010>. Acesso em: 07 ago. 2022.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas.** 2017, 233 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.btd.uerj.br:8443/handle/1/10434>. Acesso em: 07 ago. 2022.

RUFINO, Luiz. Pedagogias das encruzilhadas. **Revista Periferia**, Rio de Janeiro. v.10, n.1, p. 71-88, 2018. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 23 jul. 2022.

RUFINO, Luiz. Exu e a pedagogia das encruzilhadas: educação, antirracismo e decolonialidade. *In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED*, 39, 2019, Niterói. **Anais [...]**, Niterói: ANPED, 2019.

SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil**. 2018. 400 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28082018-120240/pt-br.php>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SILVA, Célia Regina Reis da. **Crespos insurgentes, estética revolta: memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre**. 2016. 196 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19003>>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SILVA, Cibele Bitencourt. **Os espelhos de Oxum: mulheres periféricas, relações raciais e autoimagem**. 2020. 115 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/23359>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. 2018. 281 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2018. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/tese-luciane-da-silva-d8m13q6drp8p>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SILVA, Maurício; SILVA, Maria Lúcia da. Educação superior privada e a Lei 10.639/03 (o caso da universidade nove de julho - São Paulo). **Revista de Ciências Humanas**, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28, p. 82-97, 2016. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistadech/article/view/1846>. Acesso em: 08 ago. 2022.

SILVA, Renata de Lima; ROSA Eloisa Marques. Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque. **Revista Brasileiro de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/DS4vv99dfzmDL5vCWT5yxWN/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 05 ago. 2022.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIQUEIRA, Thaís Teixeira de. **Do tempo da sussa ao tempo do forró: músicas, festas entre memórias os Kalunga de Teresina de Goiás**. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Unb, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3496>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20072018-111159/pt-br.php>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SOUZA, Luciana Karine de; DUARTE, Mônica Grace. Amizade e Bem-Estar Subjetivo. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 29 n. 4, p. 429-436, 2013.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ptp/a/ZmzL8Svf5F865hvTmfMmbpv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Torna-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 2019.

VEM DANÇAR forró – 2021. [S. l.: s. n], 2021. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal J. James. Disponível em: <https://youtu.be/7yCndwdeGXs>. Acesso em: 06 jul. 2022.

VERGER, Pierre Fatumbi, **Lendas africanas dos Orixás**. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa**: como ensinar. Porto Alegre: Artmed, 1998.