



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA AFRO-  
BRASILEIRA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS**

**BEATRIZ BORGES BASTOS**

**EXPRESSIVIDADE E GESTUALIDADE NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS**

São Francisco do Conde

2016

**BEATRIZ BORGES BASTOS**

**EXPRESSIVIDADE E GESTUALIDADE NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Bacharelado em Humanidades, do Instituto de Humanidades e Letras, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Orientadora: Prof. Dr. Elizia Cristina Ferreira

São Francisco do Conde

2016

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Sistema de Bibliotecas da Unilab  
Catalogação de Publicação na Fonte

B326e

Bastos, Beatriz Borges.

Expressividade e gestualidade nas danças afro-brasileiras / Beatriz Borges Bastos. - 2016.  
67 f. : il. mapas, color.

Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração  
Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2016.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizia Cristina Ferreira.

1. Danças afro-brasileiras. 2. Fenomenologia e arte. 3. Gestos na dança. I. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 793.3

**BEATRIZ BORGES BASTOS**

**EXPRESSIVIDADE E GESTUALIDADE NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Bacharelado em Humanidades, do Instituto de Humanidades e Letras, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

**Elizia Cristina Ferreira – Orientadora**

Doutora em Filosofia, pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

**Cristiane Santos Souza**

Doutora em Antropologia Social, pela Universidade Estadual de Campinas.

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

**Marilza Oliveira da Silva**

Mestra em Dança, pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia.

*Dedico esse trabalho de conclusão de curso a minha mãe,  
Joelma Borges, a ela devo tudo que fui, sou e serei*

## AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, amiga e mestra Elizia Cristina, por tudo que fez por mim, na trajetória acadêmica e na vida pessoal. Pela fagulha necessária para despertar a nossa pesquisa. Por me acrescentar e me ajudar a crescer. Admiração, carinho e respeito por ela.

A minha mãe Joelma Borges e meu pai Cleber Passos, por formar o meu ser, me proteger, incentivar os meus sonhos, me educar, proporcionar afeto, apoio e financiamento. Ao meu irmão Bernard Borges, pelas alegrias e brigas compartilhadas, pela fomentação aos meus questionamentos e pelas conversas ricas de aprendizados.

Agradeço imensamente a todos os meus familiares (tias e tios, primas e primos, avó e bisavó) que sempre me apoiaram e incentivaram em todas as minhas caminhadas, repletas de carinhos e ensinamentos.

A Marina Belens por sempre me acompanhar e incentivar em todas as minhas escolhas. Por me incluir na sua família espetacular e por ser a melhor amiga que a vida pode me dá.

A Caroline Lima, Ícaro Amancio e a passarinha Bruna Maia, por estarem comigo desde o início dessa trajetória acadêmica, pelas descontrações e conselhos nos momentos mais propícios, pelos incentivos, carinhos, broncas e tudo mais que me proporcionaram e que ainda irão me proporcionar nessas caminhadas.

Ramiro Alcântara pelo o companheirismo em todas as horas, pela paciência, conversas e afeto.

Emilly Veloso e Rafaela Bacelar, irmãs que escolhi para dividir a casa e a vida nesse percurso acadêmico.

Braima Seide e Danilson Veiga que juntos formamos as nossas trajetórias filosóficas.

Aos meus/minhas mestres/mestras Cristiane Santos, Marcela Barravento, Monza Calabar, Sidney de Jesus, Veronica Navarro, por acreditarem e me apoiarem em dar seguimento a minha pesquisa. Pela demonstração e confirmação da tese da contiguidade entre a teoria, prática.

A Chitungane Chachuaiu, Emanuel Semedo, Fabiana Gelard, Iuri Rosário, Lauro José Cardoso, Leticia Mattos, Leonardo Faislon e Sara Fortes, amigos que a Universidade me proporcionou e que tanto me acrescentou.

A Évelin Ferreira, Roseli Servilha, Tissiane Barreto, Victoria Lane, Stephanie Nascimento, amigas queridas e companheiras de toda a vida.

Aos meus amigos(as) Alceu Medeiros, Alesandra Pereira, Alessa Fernandes, Vanessa Dantas, Valéria Dantas, Caroline Queiroz e Tarsilla Maria que estão sempre por perto, mesmo afastados e demonstram que não há distância que impossibilite o acompanhamento e incentivo à minha trajetória.

À Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, pela oportunidade de fazer o curso, me redescobrir e aprender sobre as novas perspectivas descolonializantes.

Ao grupo de estudo Geofilosofia- Performances de pensamento, pelo acolhimento, disponibilidade e aprendizado nos encontros.

Ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), pelo apoio financeiro a partir da concessão de bolsas de Iniciação Científica e ao estímulo proporcionado pela seleção do projeto que faço parte.

*Eu só poderia crê num Deus que soubesse dançar.*

*(Friedrich Nietzsche, 1900, p.31)*



## RESUMO

Este trabalho de Conclusão de curso visou investigar nas danças de cultura popular afro-brasileira, a gestualidade presente nas movimentações remetendo a diversos núcleos de significações e a expressividade que traduzem potências libertadoras e experiências de vida. A base teórica de análise utilizada foi a filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, avalia a ligação da expressão corporal com o mundo, articula importantes conceitos como do corpo, hábito, liberdade, expressão, gestos, entre outros, oferece um viés de compreensão da temática que tanto nos carece, da corporeidade e da linguagem destas manifestações corporais de caráter representativo da comunidade. O corpo é coisa semovente, é o meio geral de ter um mundo, ora limitado aos gestos necessários de conservação da vida, ora brincando com os primeiros gestos, os sentidos próprios e os sentidos figurados, manifestando também por outro meio de estar no mundo, a dança. O estudo/vivência das danças populares brasileiras, em especial a chamada “dança afro” em suas mais variadas manifestações, lança um olhar sobre essas artes/performances do corpo afro-brasileiro para extrair dele, desse corpo que dança, seu modo de ser próprio, como ele estabelece sua síntese, seu poder de ser/estar no mundo.

**Palavras-chave:** Gestualidade. Expressividade. Ancestralidade. Liberdade. Corpo. Dança.

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis aims to investigate the dances of Afro-Brazilian popular culture and the gesticulation present in the movements referring to different nuclei of meaning and expressiveness that translate to liberating powers and life experiences. The theoretical basis of analysis is the phenomenological philosophy of Maurice Merleau-Ponty. This research: evaluates the connection of corporal expression with the world; articulates important concepts such as body, habit, freedom, expression, and gestures, among others; and offers a bias lacking in understanding the theme of corporeity and then language of these corporal manifestations of character representative of the community. The body is an automated thing: it is the general means of having a world, at times limited to the necessary gestures of preserving life and, at other times, playing with the first gestures, the proper senses and the figurative senses, manifested through another means of being in the world, dance. The study/experience of Brazilian popular dances, especially the so-called "Afro-dance" in its varied manifestations, offers a glance at these Afro-Brazilian performances/arts of the body to extract from it - the body that dances, its own way of being, how it establishes its synthesis, its power of being in the world.

**Keywords:** Gestuality. Expressivity. Ancestry. Freedom. Body. Dance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1</b> - Estátua de Mercedes Baptista na Praça Mauá.....            | 33 |
| <b>Figura 2</b> – Mapa do Recôncavo Baiano.....                              | 39 |
| <b>Figura 3</b> - Mapa da Costa da Mina Século XIX.....                      | 41 |
| <b>Quadro 1</b> - Representação das manifestações artísticas por região..... | 37 |

## SUMÁRIO

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
|          | <b>APRESENTAÇÃO.....</b>                       | <b>13</b> |
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO.....</b>                         | <b>17</b> |
| <b>2</b> | <b>CORPOREIDADE.....</b>                       | <b>20</b> |
| 2.1      | UMA ABORDAGEM DA FILOSOFIA FENOMENOLÓGICA..... | 20        |
| 2.2      | CORPO.....                                     | 22        |
| 2.3      | CORPO ESPAÇO – A ESPACIALIDADE.....            | 23        |
| 2.4      | CORPO INSTANTE – A TEMPORALIDADE.....          | 25        |
| 2.5      | GESTUALIDADE E MOVIMENTO.....                  | 26        |
| 2.6      | O CORPO QUE DANÇA NO MUNDO.....                | 28        |
| <b>3</b> | <b>AS DANÇAS QUE NOS PERMEIAM.....</b>         | <b>31</b> |
| 3.1      | UMA RÁPIDA HISTÓRIA DA DANÇA.....              | 31        |
| 3.2      | DANÇAS CIRCULARES.....                         | 35        |
| 3.3      | DANÇAS DOS ORIXÁS.....                         | 38        |
| 3.4      | A DANÇA (R)EXISTE.....                         | 45        |
| <b>4</b> | <b>HÁBITOS ANCESTRAIS.....</b>                 | <b>48</b> |
| 4.1      | REFLEXÕES FUNDANTES.....                       | 48        |
| 4.2      | FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE E O HÁBITO.....    | 49        |
| 4.3      | POTÊNCIAS CORPORAIS.....                       | 51        |
| 4.4      | LIBERDADE EXPRESSIVA.....                      | 54        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>               | <b>58</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                        | <b>60</b> |

## APRESENTAÇÃO

O que motivou esta investigação é, primeiramente, o meu interesse pelo assunto em geral, as danças. Desde o início quando foi questionado do que trataríamos como tema no trabalho de conclusão do curso, pensei e fui estimulada a fazer algo que eu goste e tenha disposição a dar continuidade ao tema, para futuras pesquisas.

Minha educação se deu pela forma ímpar de ensinar dos meus pais e os esforços feitos por eles para garantir uma boa educação, além do aprendizado no que tange os ensinamentos colegiais, eduquei-me a partir do que me foi passado oralmente (o que meus pais me diziam), instruí-me também pelo o “não dito”, observando os atos e movimentos por eles efetuados.

Imitar o que minha mãe fazia, os movimentos em que meu pai efetuava, mesmo sem uma compreensão completa daquilo, fez com que eu me familiarizasse com aquelas ações e com o passar do tempo as explorasse, as descobrisse e as expressasse a partir do que o meu corpo queria dizer, que também é influenciado pelo meio em que habito.

O meio em que eu frequentava com os meus familiares sempre foi repleto de animações e festividades, as músicas e danças permeavam o espaço e diziam muito sobre as pessoas ali presentes. A interlocução entre os sons, os movimentos, os lugares e as pessoas formaram inconscientemente o meu ser.

Joelma, minha mãe, é baiana, natural de Alcobaça, localizada no Sul da Bahia, ainda criança com 6 anos, foi com a sua família (nove irmãos, mãe e pai) para São Sebastião do Passé- Recôncavo Baiano, na intenção de conseguir melhores condições de vida. Aos 15 anos se mudou para Salvador, por ser mais fácil o acesso ao mercado de trabalho, tendo a necessidade de trabalhar para se sustentar, e concluiu seus estudos de ensino médio em rede de escola pública.

Cleber, meu pai, é carioca, morador da Zona Oeste do Rio de Janeiro, no bairro Campo Grande, aos 18 anos depois de concluir o ensino médio, veio para Salvador, com proposta de trabalho no Polo Petroquímico de Camaçari como operador, podendo assim assegurar-se, ajudar seus pais e proporcionar melhores condições de estudos a sua irmã mais nova.

Os dois Estados aos quais meus pais “pertencem” são reconhecidos enquanto o berço do samba, então a presença dos mais diversos tipos desse estilo musical (Samba de Partido Alto, Chorinho, Samba de Roda e outros) sempre estiveram presentes no meu dia-a-dia, esses sons faziam o meu corpo involuntariamente dançar. Quando remeto a memórias da minha

infância e juventude, percebo que a trilha sonora de minha vida foi repleta da musicalidade afro-brasileira.

Os meus pais sempre preocupados com a minha educação e trabalhando muito, não mediram esforços no sentido de garantir educação de qualidade, precisaram pagar para a minha formação, assim, ingressei meus estudos em um Colégio Católico, me “disciplinava” e seguia as doutrinas do meio em que estudava. Na escola tinha como matéria curricular no jardim de infância, o Ballet Clássico, todas as meninas praticavam aquela “bela e recatada” dança. Ao passar para o ensino fundamental I (1º ao 6º ano), não tinha mais na grade curricular o Ballet, mas movida pelos padrões colocados desde muito nova pelo colégio, pela sociedade, e na companhia das colegas, passei a fazer o bailado numa escola de dança profissionalizante. Permaneci durante 6 anos no Ballet, no ânimo da inserção em um grupo formal, nas apresentações em teatros e no reconhecimento.

Ao concluir o ensino fundamental I, passando por um processo de conhecimento de questões mobilizadoras de uma sociedade, compreendendo melhor a minha história, a trajetória de vida dos meus pais e os esforços feitos, passei a me incomodar com as normas e valores daquele colégio e também da dança. Meu corpo já não correspondia a exigência imposta no ballet, a verticalidade e simetria. As músicas que tocavam nos espaços que frequentava com os meus familiares, não coincidam com as que eu ouvia na escola, as danças eram diferentes e meu corpo correspondia melhor e com mais liberdade a dança que eu não tinha nenhuma técnica, nem precisava exercer em escolas. Notei que a dança pode ultrapassar a representação nos palcos, pode ser algo mais tátil. Com o sentimento de não pertencimento no âmbito escolar, concluí a minha formação no Ensino fundamental II (6º ao 9º ano) em um outro colégio.

No ensino médio, com a idade mais avançada e com melhor compreensão de questões fundamentais e formadoras da sociedade, como raciais, econômicas, políticas e artísticas, conhecendo melhor o meu ser, fui transitando e conhecendo espaços, pessoas, perspectivas, tempos e me re-conhecendo, compreendendo minha trajetória, minha formação, meu lugar na sociedade e explorando os passos nas mais diversas danças contidas em Salvador.

Salvador, a capital da Bahia, é um local de imensa herança cultural africana, um dos maiores portos de chegada dos negros africanos escravizados se encontrava na capital baiana. A amálgama cultural existente no nosso país, tratando aqui especificamente da Bahia, formaram as conhecidas danças afro-brasileiras. A minha aproximação com o samba, afoxé, axé e tantas outras danças reconhecidas enquanto “afro” sempre ocorreu, mas o entendimento

sobre o motivo dessa aproximação se tornou perceptível na entrada da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

O ingresso na universidade, a necessidade de mudar de cidade, de realidade, de costumes e de um distanciamento físico do âmbito familiar, me possibilitou um novo olhar de mundo e uma mudança de vida. A UNILAB com a perspectiva de descolonização de mentes, de re-africanização, me ensinou, me fez enxergar melhor e até mesmo conhecer a minha ancestralidade e a minha identidade, questões que antes já me incomodavam foram melhor explicadas na entrada da universidade, utilizado de métodos com fundamentações teóricas, argumentações com dados científicos e a metodologia de história oral, ouvindo os meus mais velhos, comprovaram assim as minhas inquietações

Além do aprendizado acadêmico, a UNILAB me possibilitou conhecer pessoas e lugares novos, essa possibilidade gerou as trocas diárias, conversas informais, relatos vividos, momentos passados e as andanças pelos espaços e todas essas experiências são formatos de aprendizado e ensinamentos.

O questionamento sobre “O que tratar como tema do TCC”, veio ao 3º trimestre, com a professora Cristiane Santos, na disciplina Metodologia da Pesquisa, ao refletir acerca de algum tema que eu goste e avaliar algo que sempre esteve e está presente em minha vida, notei o meu atual empenho, dedicação e paixão pelas danças afro-brasileiras. Recém inserida num grupo de Capoeira Tradicional, do Mestre Sidney “Grupo Tradição Quilombola”, fazendo diversas aulas de dança afro com Professor Monza Calabar e Marcela Barravento, encantada com esse novo mundo das danças afro-brasileiras (mas com uma sensação antiga de pertencimento) escolhi fazer meu TCC sobre esse tema.

Meu encontro com a professora Elizia se deu a partir desse questionamento, ao saber que a professora tem ligação com o campo das artes, é capoeirista e trabalha com a noção do corpo, a procurei para me orientar, começamos a dialogar, trocar sobre os gostos, as experiências e a criação de uma futura linha de pesquisa que abordaria esse tema que ambas tinham curiosidade.

A partir do interesse, Elizia formou dois projetos de pesquisas, o primeiro iniciou em Setembro de 2015 e teve a finalização em Setembro de 2016 “Expressividade e gestualidade afro-brasileira: ancestralidade e mimesis” O projeto investigou nas formas culturais brasileiras de matriz africana sua *gestualidade* – nelas presentes como remissão a um passado mítico originário e que remonta a uma ideia de africanidade – e sua expressividade – nelas manifestadas como potências libertadoras de retomar esse passado re-significando-o enquanto projeto existencial. A base teórica de análise foi a filosofia fenomenológica de Maurice

Merleau-Ponty. Foram analisadas duas formas culturais: a capoeira e as danças afro-brasileiras. O segundo projeto, em andamento, iniciado em setembro de 2016 intitulado: “Como pode expressar-se um corpo? Interloquções entre filosofia e dança” com o intuito de dá sequência ao projeto anterior, uma investigação acerca da corporeidade, visando uma questão filosófica: como pode um corpo expressar-se? O estudo das danças populares brasileiras, em especial a chamada “dança afro” em suas mais variadas manifestações, lança um olhar sobre essas artes/performances do corpo afro-brasileiro para extrair dele, desse corpo que dança, seu modo de ser próprio, como ele estabelece sua síntese. Ele deverá, para ser completo, ser acompanhado de vivências dessas mesmas práticas.

Os dois projetos de pesquisa foram associados a Pró-reitoria de pesquisa e Pós-graduação/ PPPG e agenciado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, que visa apoiar a política de iniciação científica por meio de concessão de bolsas de incentivo a pesquisa, o qual eu fui contemplada enquanto bolsista.

A minha orientadora, a partir dos seus questionamentos e encaminhamentos, me encaminhou para uma área específica e sobre o que eu queria trazer como problematização no tema geral. A partir das conversas e questionamento sobre o tema, Elizia me propôs o estudo do Filósofo Maurice Merleau-Ponty para dialogar com as danças afro-brasileiras. Num primeiro olhar sobre algumas obras do filósofo, percebi que ele traz questões e conceitos importantes como: contiguidade entre corpo e alma, prática e teoria; hábito; expressão; gestos; liberdade e estilo.

As constantes atividades em campo, como as aulas de dança afro contemporânea, danças africanas, danças afro-latinas; treinos de capoeira; participação em desfile do bloco afro “Capoeira-Manganga” no carnaval de Salvador; apresentação, participação enquanto ouvinte e elaboração de oficina em eventos com a temática da filosofia, da corporeidade e do negro; lançamento de livros; participação no grupo de estudos “Geofilosofia e Performances de Pensamento”, contribuíram para a elaboração desta monografia.

A minha experiência diante do ballet e das danças afro brasileiras permeavam os conceitos em que Merleau-Ponty traz nos seus estudos, perguntas como “Quais histórias nos recontam esses corpos a partir dessas danças? Como são aplicadas na atualidade? Como performatizam experiências verdadeiramente expressivas? Até onde essas representações não são miméticas e onde está a “presença” da ancestralidade? ” Me ocorriam e suas teorias davam brechas para respostas possíveis.



## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Humanidades, foi sistematizado e dividido em 3 capítulos gerais, cada um contém subcapítulos, com a proposta de organizar as temáticas específicas tratadas em cada capítulo.

Com um embasamento e aproximação na questão filosófica, o primeiro capítulo intitulado “Corporeidade” tem como base a fenomenologia, a metodologia de Merleau-Ponty traz conceitos filosóficos fundamentais tais como corporeidade, expressividade, gestualidade e liberdade, estes dialogam e dão contiguidade as danças. Subdividido em seis partes, cada uma tratando de uma questão em particular.

A primeira parte “Uma abordagem da filosofia fenomenológica” trará o surgimento da Fenomenologia no século XX, com o Filósofo Husserl, busca trazer a ideia fundamental e as noções desse conceito filosófico nesse primeiro período, após comenta-se sobre a fenomenologia a partir da perspectiva do teórico fundador da pesquisa, Maurice Merleau-Ponty, as diferenças da perspectiva dele com a de Husserl e como ele trabalha as problemáticas fenomenológicas e a aproximação da noção do corpo.

A segunda parte “Corpo” foca-se na noção da corporeidade, propõe críticas relativas a cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, teoria e prática, corpo e alma, sujeito e objeto. Procura pensar a corporeidade a partir das subdivisões, como o *corpo objetivo* detentor de partes e extra partes e o *corpo habitual*, “veículo” do ser no mundo, formado por experiências, e exemplifica as subdivisões.

“Corpo espaço - a espacialidade” como terceira parte, aborda o espaço, o contorno e o entorno do corpo próprio. E as relações dentro do *esquema corporal* que o corpo admite com o outrem. Explica-se esse *outrem*, o objeto externo, como se dá a sua observação e como se dá essa relação de alteridade de um corpo próprio e de um objeto externo.

A parte quatro intitulada “Corpo instante – a temporalidade” trata da relação temporal do corpo com o mundo, como se dão as mudanças e as permanências a partir do tempo constituinte e formador de um corpo, e como o tempo contribui para a formação e reformulação de um corpo.

“Gestualidade e movimento” constitui a quinta parte do capítulo Corporeidade e trata de conceitos fundamentais: procura explicar como acontece a movimentação do corpo no e para o mundo, a noção de compreensão da movimentação num determinado espaço, e como a partir desse dinamismo surge a gestualidade de um corpo próprio e como cada gesto é constituinte de um corpo.

“O corpo que dança no mundo” finaliza o primeiro capítulo com a ideia de formação de um ser, a partir do que foi abordado anteriormente, como o corpo, o movimento, o espaço e o tempo. Essas articulações intercaladas formam um ser dançante, um ser composto de gestos e hábitos, que falam sobre si e sobre o meio em que permeia.

O capítulo dois diz respeito aos estudos sobre as danças afro-brasileiras e as minúcias em cada uma delas. Contem quatro sub-capítulos, cada um reflete as mais diversas pesquisas e pensamentos feitos sobre as danças constituintes desse espaço em que nos encontramos afro-brasileiro, por isso leva o nome de “As danças que nos permeiam”.

Numa rápida história da dança, é feito um trajeto sobre o início da formação da movimentação, como se deu esse reconhecimento enquanto dança, como foi transfigurada com o passar do tempo e quem trouxe as danças afro-brasileiras para o reconhecimento nacional, quiçá internacional e como essas pessoas foram valorizadas.

A segunda parte “Danças circulares” leva em conta a formação espacial que as danças brasileiras contem, a importância da circularidade transcrita na dança e como a tradição da roda, sintonia, troca e coletividade são respeitados, nesse ambiente representativo de um corpo que conta a história de uma comunidade e realidade.

A parte em que mais trabalho e foco no segundo capítulo é sobre as “Danças dos Orixás” a análise dos movimentos corpóreos nas danças de matrizes africanas, trazer questões sobre um movimento religioso, social e cultural, explicar a formação e mutação da religião do candomblé, os orixás suas danças e a representação para o palco.

Finalizo o Capítulo dois, trazendo a resistência e a existência da dança e do corpo dançante. Como essa movimentação que pode ser reconhecida enquanto um ato político, religioso, festivo, cultural e social se faz de um estilo de estar e ser no mundo, como esse elemento pode ser utilizado enquanto um símbolo de poder, de libertação, de luta e de formação de identidade. Bem como a capoeira pode ser considerada uma dança e como ela contribui para essa luta social.

O terceiro e último capítulo intitulado “Hábitos ancestrais” faz o link entre os dois capítulos anteriores, é dividido em quatro partes e explica a questão fundante dos estudos dos corpos através da movimentação ritmizada, como esses corpos através da dança pode nos dizer sobre a sua ancestralidade, sua gestualidade, liberdade e estilo.

A primeira parte reflete as questões fundamentais a serem tratadas, indicam estudiosos e as aberturas para os questionamentos principais. Localiza o espaço e como pode haver uma multiplicidade de perspectivas.

Segue com A “filosofia da ancestralidade e o Hábito”, dos principais conceitos trabalhados no decorrer do trabalho, como surgiram e como podem ser aprofundados para entender a noção do corpo e das danças.

A terceira parte admite o corpo como uma potência, um corpo carrega fatores importantes para a formação de um ser e de uma comunidade, discute-se o termo de tradição, cultura e habito e o processo de reconhecimento e transformação de um corpo em forma de resistência e identidade a partir de alguns conceitos.

Finalizo o trabalho de conclusão de curso, pensando a noção da Liberdade como expressão, o cotidiano repleto de dificuldades, alegrias e histórias, reconfigurado em arte se transforma em uma forma de expressar e de se libertar. O ritmo traz a presença das atividades dos corpos negros brasileiros na dança, como os gestos do dia-a-dia fazem e formam as andanças brasileiras. A realidade de vida e do trabalho do corpo brasileiro é transmutado a dança, a liberdade de “Fazer um samba, da amargura da vida” (Dona Dalva Damiana)

## 2 CORPOREIDADE

*Pe(n)sar*

*O pensamento só é sério pelo corpo. É a aparição do corpo que lhe confere seu peso, sua força, suas consequências e seus efeitos definitivos: "a alma" sem o corpo nada mais faria além de trocadilhos e teorias.*

*O que substituiria as lágrimas por uma alma sem olhos, e de onde ela extrairia um suspiro e um esforço?*

Paul Valéry

### 2.1 UMA ABORDAGEM DA FILOSOFIA FENOMENOLÓGICA

No trabalho de conclusão do curso em formato de monografia, utilizo a base fenomenológica para avaliar os discursos das danças afro-brasileiras, me apropriando de conceitos tais como da corporeidade, expressividade, gestualidade e liberdade. Métodos e conceitos esses, que ajudam a compreender os movimentos e os corpos presentes nas manifestações performáticas culturais e o cruzamento entre a história pessoal, trajetória singular e a história coletiva. Para isso, o método de abordagem utilizado é o fenomenológico.

A fenomenologia surge com Edmund Husserl, filósofo alemão do século XX, que procura pensar o modo como as coisas aparecem, como os fenômenos se mostram para a consciência. Formula, desde o início de suas investigações, a tese da *intencionalidade da consciência*. Segundo ele, toda consciência é sempre *de* alguma coisa, ela está permanentemente aberta e dirigida ao mundo, sendo, portanto, que toda coisa no mundo é, por sua vez, intencional, isto é, é objeto para/de uma consciência que o percebe.

A ideia fundamental da Fenomenologia de Husserl, parte dessa noção de intencionalidade, a consciência intencional implica em abertura ao mundo, sempre como consciência *de* algo, que só é, se aberta para os objetos. Os objetos que, por sua vez, se mostram, que se colocam enquanto *objetos intencionais* à essa consciência. Observa-se também a intersubjetividade da consciência, uma consciência existe independente da outra, mas não se nega o fato de eu só saber de um outro, só o (re)conheço, a partir do meu eu, da minha consciência intencional. Entre consciência e objeto há uma intencionalidade, que é um movimento "A palavra intencionalidade não significa outra coisa senão essa característica geral da consciência de ser consciência de alguma coisa, de implicar, na sua qualidade de cogito, o seu cogitatum em si mesmo". (HUSSERL, 1966, p. 28).

A fenomenologia busca uma análise compreensiva acerca dos fenômenos, com a função de enxergar as vivências do mundo dadas na e pela consciência. A definição de

consciência está ligada a noção da intencionalidade “consciência de ser consciência de alguma coisa”. A consciência intencional brota do mundo, a partir da relação com um outrem.

A fenomenologia procura enfocar o fenômeno, entendido como o que se manifesta em seus modos de aparecer, olhando-o em sua totalidade, de maneira direta, sem a intervenção de conceitos prévios que o definam e sem basear-se em um quadro teórico prévio que enquadre as explicações sobre o visto (MARTINS, 2006, p. 16).

Merleau-Ponty é leitor de Husserl e trabalha com problemas fenomenológicos. Marilena Chauí na introdução a Coleção “Os pensadores” (1984, p. 8) fala sobre a analogia do projeto de Merleau-Ponty em relação a Husserl.

Suas primeiras obras estavam nitidamente vinculadas à fenomenologia Husserliana, embora procurasse a cada passo minimizar o papel constituinte da consciência e outorgar à relação corpo-sensível/ mundo-sensível o poder doador de significados que Husserl atribuíra ao Sujeito Transcendental. A partir de *Signos*, Merleau-Ponty encaminha-se para a ontologia como região pré-reflexiva, selvagem e bruta, de onde emergem as categorias reflexivas. A filosofia – reflexão – deve voltar às origens da própria reflexão e descobrir o seu solo anterior à atividade reflexiva e responsável por ela. Essa região é o “logos do mundo estético” isto é, do mundo sensível, unidade indivisa do corpo e das coisas, unidade que desconhece a ruptura reflexiva entre sujeito e objeto. (CHAUÍ, 1984, p. 8)

Seguindo a linha de pensamento de Husserl com o conceito fenomenológico, Merleau-Ponty aprofunda ainda mais a noção Husserliana, se aproxima do pensamento do corpo-sensível e do mundo-sensível, encaminha problemáticas ontológicas para suas obras, transforma a filosofia fenomenológica dos anos 1940 na ontologia do ser bruto, a compreensão do ser. Para ele já não basta falar, como Husserl, em consciência intencional, a sua compreensão parte de uma consciência perceptiva, consciência imbricada ao corpo, um permanente diálogo com o mundo:

No que concerne à consciência, temos que concebê-la não mais como uma consciência constituinte e como um puro ser-para-si, mas como uma consciência perceptiva, como sujeito de um comportamento, como ser-no-mundo ou existência... (MERLEAU-PONTY, 1945, p.404).

A fenomenologia, de acordo com Merleau-Ponty, é o “estudo das essências” colocadas na existência, e o mundo é compreendido a partir da sua particularidade e eventualidade. As essências são entendidas como meios, não que “a filosofia as tome por objeto, antes pelo contrário a nossa existência é estritamente tomada no mundo para se conhecer como tal no momento onde ela se estende e ela tem a necessidade do campo da idealidade para conhecer e

conquistar a sua facticidade” (MERLEAU-PONTY, 2005, p.15) Conforme Waelhens, na introdução que fez à obra “Estrutura do comportamento”:

Essa facticidade – que, em um sentido, define nossa situação -, sendo inseparável de um projeto pelo qual ela é retomada e interpretada, ilumina-se em função deste projeto mesmo. A facticidade, o corpo ou o passado se mostram, pois são variáveis segundo o sentido que nossa projeção lhe atribui. (WAEHENS in MERLEAU-PONTY, 2006, p. 14)

## 2.2 CORPO

Maurice Merleau-Ponty na sua pesquisa referente ao estudo do corpo traz conceitos importantes que utilizaremos no nosso campo de pesquisa. Para ele, a consciência deve ser entendida como perceptiva, percepção que é pensada enquanto originada não numa consciência transcendental ou puramente formal (como para seus antecessores, àqueles a quem designou por intelectualistas, Descartes, Kant e mesmo Husserl, p.ex.), mas desde a corporeidade, havendo um permanente diálogo do corpo com o mundo.

A principal obra de referência utilizada é a “Fenomenologia da Percepção”, nessa produção Merleau-Ponty foca na filosofia da consciência e propõe críticas relativas a cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, o sujeito e o objeto, o corpo e o inteligível. A intenção é quebrar as dicotomias e as sobreposições de conceitos e objetos, as separações colocadas pela Filosofia Clássica e pelas ciências acerca do Corpo e a Alma, explicar que a união se dá por um processo gradual, movimentado pela existência. Marilena Chaui numa publicação na revista Cult (Edição 123, Merleau-Ponty: A obra fecunda, A filosofia como interrogação interminável) defende a visão da filosofia propondo um novo olhar sobre o mundo.

Graças ao corpo, espaço, tempo, motricidade, sexualidade, linguagem, visão, emoção, pensamento e liberdade surgem na trama dos acontecimentos corporais e destituem a consciência reflexiva de seu papel constituinte soberano ou do insensato. (CHAUÍ, 2008, p.44-45)

Merleau-Ponty, na obra “Fenomenologia da Percepção”, propõe pensarmos a corporeidade como subdividida: corpo objetivo e corpo habitual. O corpo objetivo é admitido como detentor de partes e extra partes, isso indica que o corpo pode ser dissecado, separado os seus membros e ser avaliado cada parte, avaliar a ação e reação, como se toda e qualquer reação diante do corpo (objeto humano), fosse responder da mesma maneira todos as vezes. Os órgãos são delimitados, compactados destinados a uma única e determinada maneira de

reação, assim há a clareza e objetividade entre o estímulo e a percepção. Esse é o sentido visado pela psicologia comportamental, Skinner, considerado o pai do *Behaviorismo*, avalia o corpo na condição de ação e reação, a partir do estudo experimental cerebral, avalia-se como a “mente” vai passar a informação ao membro para ele responder, é condicionado a reações claras objetivas e únicas. São modos objetivos de pensar o corpo, enfim, que, a exemplo da fisiologia o tomam por um objeto mecânico, em que os movimentos (ações e comportamentos) são frutos de estímulos e processos automáticos que podem ser calculados metodologicamente.

Merleau-Ponty, por sua vez, não renega a relevância desse aspecto da corporeidade. Entretanto, procura ressaltar que, para além da materialidade do corpo, precisamos admiti-lo como o “veículo” do ser no mundo. Isso implica dizer que a consciência (radicada no corpo) se constitui também desde o local em que se encontra, a partir das experiências habituais e atuais desse corpo, essas experiências invadem o corpo, a alma, se espalha em todas as partes. A possibilidade de ver o mundo por vários ângulos, sentidos e perspectivas dá a essa percepção uma maneira diferente de reação a cada momento. Os órgãos dos sentidos, suas funções psíquicas e fisiológicas, história pessoal, recordações, emoções, vontades, diferentes causalidades, hábitos e estímulos constituem um conjunto de aspectos que formam esse corpo habitual, um corpo que carrega uma história e percepções que o formam e transformam. Esses hábitos que nos constituem são (ou podem ser), por sua vez, a retomada de situações ocorridas num tempo passado de interferências de outros espaços, que trazem influências para o nosso presente e até mesmo prometem possibilidades futuras.

### 2.3 CORPO ESPAÇO - A ESPACIALIDADE

Na obra de Merleau-Ponty, além de se pensar o corpo, há uma importante discussão sobre o espaço por ele ocupado, o seu contorno e entorno, as suas relações e como cada membro desse corpo próprio tem uma posição no que Merleau-Ponty chama de *esquema corporal*, um termo aplicado e estudado em diferentes áreas que denota de várias atribuições, são elas: 1- a formação aos poucos do esquema corporal, perpassando ao decorrer da infância e a medida que os conteúdos táteis, cinestéticos e articulares se associam entre si ou visualmente, com as sensibilidades, variações internas, percepção da posição e orientação no espaço; 2- noção de uma consciência global, de uma postura no mundo intersensorial e 3- dinamismo deste esquema, o corpo conduzido a uma postura de tarefa atual e possível, uma espacialidade de situação. O corpo tem uma forma, está em um fundo determinado, tem

diversas tarefas direcionadas e seu esquema corporal é o modo de exprimir o estar corpo no mundo.

A importância de pensar o estar do corpo no mundo envolve a relação com o outrem e entender como se dá essa relação. A dicotomia entre os sujeitos, o ser e um objeto, o ser e o mundo, faz a *alteridade*, a percepção que todo indivíduo social é interdependente dos demais sujeitos, do contexto social, dos objetos que os rodeia e golpeia, essa relação com o outrem é que faz existir um mundo. Ao distinguirmos aquilo que não somos a partir da observação sob o outro, faz determinarmos aquilo que somos, quando se re-conhece, entende a perspectiva, o comportamento e outros fatores do outro se torna possível admitir a diferença e re-conhecer o seu próprio posicionamento.

Um objeto é algo observável, podemos tocá-lo e enxergá-lo. A análise de um objeto pode ser feito a partir de diversos ângulos, horizontes, faces e planos, pois ele se encontra em uma permanência, é necessário locomover para enxergá-lo a partir de todos os ângulos, assim notar-se á cada parte desse objeto, que o torna por inteiro. Não é possível por conta da ótica, enxergar um objeto real (todos os seus ângulos de vez), mas ao dar uma volta sobre o objeto captam-se todos os seus lados e utilizando a memória há a capacidade de se formar o objeto por inteiro na mente, “Olhar um objeto é vir habita-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.105) Um corpo, especialmente ou sobretudo o *meu corpo* não segue a mesma linha de observação de um objeto, há um “furo”, um lapso entre o momento que sou sujeito observador e observado, no momento em que olho para o meu corpo e que sou esse sujeito que olha para um corpo, nesse decurso mora a especificidade do corpo, sua permanência não é do mundo e sim de um ser, um corpo pode ou não ficar parado, mas essa decisão parte do sujeito que compõe o corpo, Um corpo próprio pode-se recusar à exploração total e se apresentar sempre apenas sob um mesmo ângulo.

Um corpo não pode ser um objeto externo, porque se utiliza desse corpo para analisar o objeto. Com o corpo se maneja, inspeciona, dá a volta, analisa o objeto, mas não é possível fazer esse mesmo movimento de análise a esse corpo que analisa, apenas se houver um segundo corpo, que esse também não seria observável. Pode-se analisar esteticamente o próprio corpo das partes distanciadas da cabeça ou diante de um espelho. Assim como esse corpo próprio pode se mostrar para um outro corpo da forma que quiser. A relação de objetificação de um corpo quando está sendo tocado por um outro, põe em cheque qual o corpo é sujeito (do ato de tocar) e qual é objeto (tocado). Essa reflexão é feita desde um interessante exemplo dado por Merleau-Ponty (que por sua vez, o tomou de Husserl), a saber,



o momento em que minha mão direita toca minha mão esquerda. Uma mão ao tocar a outra são dois corpos sobrepostos, em contato-instante, as duas estão alterando na função de tocante e tocada, esse ato é chamado de “sensações duplas” que é a passagem de uma função para a outra, como em questão de instantes a função das mãos podem ser invertidas, não existe uma que possa ser denominada como objeto exterior, que está ali inerte, apenas para ser tocada, como também a outra não pode ser determinada enquanto apenas sujeito tocante, a qual só está na função de exercer uma força.

De tudo isso, pode-se concluir que o corpo próprio pode ser analisado não como objeto do mundo, algo que pertence ao mundo, mas sim como um meio de comunicação com ele, como o corpo também forma o mundo, como ele é (s)cinestésico<sup>1</sup>, semovente<sup>2</sup> e afetivo, enquanto as coisas exteriores influenciasses também de alguma forma o corpo. O corpo sofre de algum golpe, vindo de um objeto exterior, o sentimento está no corpo próprio, mas a causa desse incômodo vem de um objeto exterior. O corpo é um objeto-sujeito, é capaz de “ver” e de “sofrer”, é tocante e ao mesmo tempo tocado, é muito tênue a linha que diferencia essa percepção do sentido entre o corpo que é sujeito e o corpo que é objeto.

## 2.4 CORPO INSTANTE – A TEMPORALIDADE

Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de "tomar atitudes" e de fabricar-nos assim pseudo presentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço. (MERLEAU-PONTY. 2006. p.246)

O corpo simboliza a sua existência, mostra que habita e é o mundo, através da realização na sua atualidade, o possível movimento de sístole e de diástole permite a visibilidade e atividade da existência, mas também pode-se fazer anônima e passiva, o papel do corpo é assegurar essa metamorfose. No próprio instante em que se vive num mundo, dedica-se a projetos, ocupações, afetividades, recordações e a vida pessoal. O corpo se fecha ao mundo, mas também o mundo pode lhe abrir possibilidades. “[Há um] movimento da

---

<sup>1</sup> A cinestesia e a sinestesia são conceitos bastante abordados dentro do campo da Fisiologia e da psicologia. A cinestesia é a consciência através da qual percebemos a movimentação espacial de um corpo. Já a Sinestesia é quando um determinado estímulo nos remete à uma determinada memória ou sentimento. Disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/>. Acessado em: 12 Jul. 2016

<sup>2</sup> Ser ou coisa animada que se move por si mesma e é susceptível de afastar-se ou aproximar-se de determinado lugar.

existência em direção ao outro, em direção ao futuro, em direção ao mundo [poder] recomeçar”. (MERLEAU-PONTY. 2006. p.227-228)

O corpo é um sujeito instante, o que se pode absorver como experiência, num determinado momento não será suprido toda referência da vida e do mundo, a cada instante alguma intenção brota novamente no ser, seja nos objetos que circundam, ou no instante que sobrevêm e impelem para o passado o que acaba de ser vivido. Um corpo não está estagnado no tempo, os “órgãos dos sentidos” permite que a existência corporal nunca repouse,

o tempo natural, a cada instante que advém, desenha sem cessar a forma vazia do verdadeiro acontecimento. [...] O instante do tempo natural não fixa nada, ele deve imediatamente recomeçar e com efeito recomeça em um outro instante, as funções sensoriais por si sós não [faz um] ser no mundo[...] (MERLEAU PONTY. 2006. p.227-228)

O corpo como sujeito instante, está disposto a mudança, seja na “estrutura” física, ou psicológica, pode-se no passado ter sido compreendido uma ação, e no presente ou futuro essa mesma ação ser re-significada, mas há as lembranças do entendimento da ação passada, um corpo também é composto pela temporalidade do mundo. A cada movimento executado num momento, o tempo que precedeu não é ignorado, está como que encaixado no presente, e essa percepção presente pode vir a ser reaprendida a partir da posição atual e das anteriores. Cada momento do movimento abrange-se toda a sua extensão. (MERLEAU-PONTY. 2006. p. 194)

O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente. O mesmo acontece com o futuro iminente que terá, ele também, seu horizonte de iminência. Mas com meu passado imediato tenho também o horizonte de futuro que o envolvia, tenho, portanto, o meu presente efetivo visto como futuro deste passado. Com o futuro iminente, tenho o horizonte de passado que o envolverá, tenho, portanto, meu presente efetivo como passado deste futuro. Assim, graças ao duplo horizonte de retenção e de protensão, meu presente pode deixar de ser um presente de fato, logo arrastado e destruído pelo escoamento da duração, e tornar-se um ponto fixo e identificável em um tempo objetivo. (Merleau-Ponty, 2006, p.106)

## 2.5 GESTUALIDADE E MOVIMENTO

Ao pensar um corpo no mundo, se forma a imagem de um ser dinâmico, ágil, móvel, um ser em constante troca, praticando diversas atividades, conseqüentemente o que faz o mundo ser algo mutável. O ato de locomoção, do movimento de um corpo ocorre sem precisar necessariamente de interação de um terceiro, basta que haja a decisão do próprio. O mundo

por ser algo constituído e formado por essas relações de movimento de um corpo próprio e de um objeto externo forma assim o seu dinamismo.

O corpo em movimento delimita e compreende o espaço o qual habita. O movimento para ser executado tem que assumir completamente o espaço e o tempo em que está submetida, essa relação torna o corpo enquanto um elemento no sistema do sujeito, de seu mundo e através do movimento está sendo exercida a interlocução entre esses dois elementos. As forças exercidas sob um corpo fazem os mesmos se movimentarem.

Um indivíduo dispõe do corpo em diversas situações, sejam elas em meios concretos, situações reais, correlativo de estímulos abertos, situações verbais e fictícias, o corpo em cada meio que ele se encontra está propício a corresponder a cada despertar corporal, em lugar de um movimento atual, os estímulos sensoriais fazem com que o corpo responda de diversas formas. Cada acontecimento motor ou tátil faz a consciência corporal intencionar uma ação, seja em direção a um objeto ou sobre o próprio corpo, o movimento tem um sentido, uma direção, um objetivo.

E a mesma viscosidade dos dados táteis que sujeita o corpo situações efetivas reduz o objeto a uma soma de “caracteres” sucessivos, a percepção a uma caracterização abstrata, o reconhecimento a uma síntese racional, a uma conjectura provável, e retira do objeto sua presença carnal e sua facticidade (MERLEAU-PONTY, 2006. p.157)

O movimento além de envolver e contemplar o espaço e o tempo é apreendido por dados visuais sonoros e táteis “O som nos dirige sempre para seu conteúdo, sua significação para nós; na apresentação visual, ao contrário, podemos muito mais facilmente 'fazer abstração' do conteúdo e somos orientados antes para o lugar do espaço onde se encontra o objeto.” (MERLEAU-PONTY, 2006. p.163)

O movimento pode ser considerado enquanto o processo representativo do pensamento de uma pessoa. Sendo antecipado ou resultado do corpo como potência motora, todo movimento tem um fundo. Essa movimentação é construída e leva o nome de *movimento abstrato*, este investiga, reflete e sobrepõe as profundezas do mundo pleno, o qual obtém do *movimento concreto* com características centrípetas e adepto ao mundo dado, diferente do *movimento abstrato* que é centrífugo e desdobra ele mesmo seu fundo mais apropriado ao seu ser.

Um movimento é movimento para si e em si, o estímulo que leva esse movimento acontecer, não é a causa, mas sim o objeto intencional, esse movimento envolve as contrações musculares e inervações podem ser chamadas de gesto, este é explicado pela fisiologia e a

psicologia. A causalidade fisiológica admite a tomada de consciência do movimento expressa por uma parte específica, e a psicologia nega-se a consciência corporal e admite os movimentos a mecânica corporal. Merleau-Ponty faz o trabalho de admitir o corpo e a consciência enquanto paralelos que não se limitam tampouco se reduzem um ao outro, ambos compõem a subjetividade.

As movimentações de um determinado corpo, *sensações táteis, percepções visuais* e outras percepções de outros segmentos do corpo, implicam certo estilo de movimento, configurando um corpo gestual, visto como uma obra de arte, onde reúne cores, tons e formas específicas.

## 2.6 O CORPO QUE DANÇA NO MUNDO

A consciência projeta-se em um mundo físico e tem um corpo, assim como ela se projeta em um mundo cultural e tem hábitos: porque ela só pode ser consciência jogando com significações dadas no passado absoluto da natureza ou em seu passado pessoal, e porque toda forma vivida tende para uma certa generalidade, seja a de nossos hábitos, seja a de nossas "funções corporais". (MERLEAU-PONTY. 2006. p.192)

Ao pensar o corpo, o movimento, o espaço e o tempo formam-se a ideia de um ser, o ser que dialoga com o objeto. Um sujeito observa um mundo particular e lhe dá a possibilidade de mostrar seus próprios pensamentos. Esse movimento feito pelo o ser tem um sentido, ocorre num meio e tem um fundo e só é aprendido quando o corpo o compreende, o insere no seu "mundo" e esse movimento vai em direção das coisas vistas por ele. O corpo habita o espaço e o tempo, cada momento do corpo, do movimento abarca toda a sua extensão. O nome o qual leva esse conjunto de compreensão do movimento é hábito.

Por exemplo, adquirir o hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-lo, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida? (MERLEAU-PONTY, 2006. p. 197-198)

O hábito é a capacidade que temos de dilatar nosso ser no mundo, de mudar os sentidos e acostumar a outros. É a entrega total ao esforço corporal procurando compreender os atos mais práticos ou remanejando essa noção de compreensão, "compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo". (MERLEAU-PONTY. 2006. p. 200) é um ato motor e perceptivo dialoga com a percepção explícita e o movimento efetivo.

Um ato motor ao ser executado diversas vezes sobre um tempo linear se adquire uma praticidade e um conhecimento significativo do movimento, quando esse ato se torna corriqueiro é adquirido um hábito<sup>3</sup>, o movimento já é executado de uma forma “automática” e já não se tem tanta atenção ao ser feito. A esse ato corporal habitual for utilizado de um objeto exterior, esse objeto se torna uma extensão do corpo.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de um sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203)

Com a aquisição do hábito, entende-se o corpo próprio, enquanto um o conjunto de tudo que pode ser percebido e entrelaçado que são as coisas e o espaço, o corpo é preenchido por diversas e diferentes partes, o aspecto visual, tátil, motor, a conexão direta entre esses aspectos formam o corpo próprio, todos os membros e sentidos num corpo tem uma relação de interdependência, o funcionamento de cada meio depende de outro. O corpo próprio pode ser usado de uma nova maneira, importante essa utilização para acrescentar e reorganizar o esquema corporal, para que mude e pense novos hábitos. Os sistemas de potência motora e perceptiva serão repensados para novas experiências, desorganizando a síntese corporal criada e admitindo um novo equilíbrio.

O corpo próprio é defendido como um meio de expressão e fala, o gesto e a fala transfigura o corpo, o pensamento e a alma desenvolve a manifestação, todas essas funções são apreendidas num mesmo momento. A organização corporal é concebida por uma série de fatores que permeiam ao corpo, o gesto, o acolhimento a situação de vida, o uso do corpo forma essa organização necessária do ser no mundo.

O corpo tem um papel importante na memória, pensando o passado, para viver o presente, e projetar no futuro. O que o corpo fez “atuou” no passado que vai levar em conta na memória corporal atual. O corpo é o meio de diálogo entre os tempos e os espaços, a massa corporal caminha por todos os tempos, e passa por muitos espaços, criando um diálogo entre os mais diversos meios e formando outros espaços.

---

<sup>3</sup> “A análise do hábito motor enquanto extensão da existência prolonga-se, portanto em uma análise do hábito perceptivo enquanto aquisição de um mundo. Reciprocamente, todo hábito perceptivo é ainda um hábito motor, e ainda aqui a apreensão de uma significação se faz pelo corpo.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 211).

Um gesto corporal é compreendido, forma-se um diálogo quando há compreensão e há reciprocidade entre as intenções e o gesto do outro. As intenções têm que ser perpassadas pelo corpo dos seres atuantes, assim um gesto é passado e compreendido quando há um ajuste do gesto num outro corpo.

### 3 AS DANÇAS QUE NOS PERMEIAM

*Eu sou um corpo  
Um ser  
Um corpo só  
Tem cor, tem corte  
E a história do meu lugar  
Eu sou a minha própria embarcação  
Sou minha própria sorte*

Luedji Luna

#### 3.1 UMA RÁPIDA HISTÓRIA DA DANÇA

A dança é (re)conhecida e admitida desde o período paleolítico (2,5 milhões a.c), o autor Antônio José Faro em seu livro “A pequena história da dança” comenta que, o ato de bater os pés no chão, dos homens conhecidos vulgarmente como “homens da caverna” é um tipo de dança. Essa movimentação corpórea, para Faro, é sem intenção de cultuar os deuses, ou indicação de vida após a morte (diferentemente de algumas danças aqui pesquisadas como verão). Com o passar do tempo à identificação do som, os costumes, a consciência corpórea, o espaço e a religião foi modificando e dando mais fundamentação a dança, esse movimento corporal leva a destreza, ao conhecimento do corpo, o aprimoramento da coordenação motora, às buscas pela linguagem, comunicação, gestualidade e os limites do corpo.

As danças foram resignificadas juntamente as mudanças e acréscimos do/no mundo. As conversões dos modelos sociais, culturais, econômicos, políticos e religiosos, formaram junto as danças, a representativas de cada período e lugar. Uma das danças surgidas a partir do século XVI, mas só sistematizada no início do século XX, no Brasil, foi a dança afro-brasileira, esta é a que vou me ater no trabalho, por me tocar e remeter a uma ancestralidade e identidade do lugar de onde falo, mais especificamente o Recôncavo Baiano.

As danças afro-brasileiras (que constituem o objeto dessa pesquisa) parecem ter uma sistematização muito recente, a maioria dos referenciais teóricos aponta Mercedes Baptista como tendo sido a responsável pela sua criação e introdução no sistema mais formal de ensino da dança. Ícone da dança Afro no Brasil, Mercedes nasceu em Campos de Goytacazes, em 1921, e mudou para o Rio de Janeiro ainda jovem, frequentou a Escola de Dança da importante bailarina Brasileira Eros Volusia<sup>4</sup> (uma importante referência da dança brasileira, que resignificou as danças clássicas do período para a realidade local, mas que ainda deixou

---

<sup>4</sup> Documentário “Eros Volusia: A dança mestiça”, dirigido por Dimas de Oliveira Junior e Luis Felipe Harazim. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm\\_kHE](https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE). Acesso em: 20 Jul. 2016

brechas e carências em relação ao estudo e prática da Dança Afro-brasileira e do corpo negro), mas foi com Abdias de Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN) na década de 1949, que ela encontrou o seu lugar na Dança, a partir da aproximação ao movimento negro e na inserção ao TEN, que ela começou a conquistar espaços para sua atuação como bailarina, professora e coreógrafa.

O Teatro Experimental do Negro foi fundado em Outubro de 1944, os grupos participantes tinha o intuito de propor caminhos para valorizar e reconhecer a identidade social e cultural do brasileiro. A meta era de combater o racismo através do movimento de educação, arte e cultura que promovesse publicamente os valores dos afrodescendentes. As ações proferidas conseguiu capturar o apoio de artistas e intelectuais, formando e colocando no mercado diversos artistas negros. Dentre eles, Mercedes Baptista. (SILVA, 2016, p.46)

Em 1950, ela, que foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, criou um grupo de estudo dos movimentos ritualísticos do candomblé e das danças folclóricas, onde ainda hoje suas criações são identificadas ao repertório gestual da dança afro, no dia 16 de outubro de 2016, foi homenageada com uma estátua de bronze doada à Zona Portuária pela Curadoria do Acervo Mercedes Baptista, colocada no Largo de São Francisco da Prainha, na praça Mauá – Rio de Janeiro. Afora isso, a dança afro (designação geral atribuída às danças afro-brasileiras) aparece em grande parte dos trabalhos sobre o assunto como sendo originária de rituais variados religiosos, de iniciação, etc, trazidos pelos diferentes povos no período da escravidão. Da mesma forma, é descrito o papel da dança na cultura africana de um modo geral.

Ao descrever a dança na cultura africana, Maxwell Xolani Rani (2012) trata de um estilo de vida passado de geração a geração com propósitos religiosos, sociais e cerimoniais. É associada aos vários ritos de passagem, tais como nascimento, morte, puberdade e casamento, fazendo-se presente também nos momentos de guerra e de lazer. [...] Ao funcionar como uma expressão cultural e artística de uma comunidade, a dança africana pode ser descrita como um hipnótico casamento entre vida e dança. (FREIRE, 2015, p. 38-39)

A dança Afro, sistematizada teoricamente, e com uma visibilidade internacional se dá com Mercedes Baptista no século 19, mas essa movimentação ritmizada, segundo estudos atuais referentes à cultura popular afro-brasileira, admite a prática dessa dança como bem anterior ao século 19, e fomentada em diversos lugares. Para pensar a Dança afro, dentro do contexto o qual falo, Recôncavo Baiano, analiso as especificidades dessa dança dentro de um determinado espaço (local) e do tempo (período) que vou tratar.



Figura 1 - Estátua de Mercedes Baptista na Praça Mauá.<sup>5</sup>



Fonte: O Dia, 2016.

O mundo em que nos encontramos Recôncavo Baiano-Brasil, é uma terra diaspórica e formada por um caldeirão de culturas deveras amplo. As múltiplas tradições de cada etnia africana, que para cá foram deslocadas no período colonial, somada às tradições locais, estão hoje de algum modo relacionadas e contribuem umas com as outras. A dança afro nesse contexto traz uma proposta pluricultural, constituída dos acontecimentos ocorridos na época da colonização, em diversos países, que se comunicaram e constituíram a formação dessa dança. Esta é/foi uma movimentação corpórea de descoberta, de inovação e também de resgate, evidenciando as diversas temporalidades e aplicada num meio real e atual. A experiência com a dança afro permite resgatar a história, sentimentos, costumes de um tempo passado, permeado em diversos lugares que se transforma, se resignifica e se aplica na atualidade. Ao explorar a gestualidade do corpo na dança afro, levando em conta a particularidade do local, e o momento em que o corpo dança, constitui a ancestralidade de um

---

<sup>5</sup> Foto e artigo sobre a Estátua de Mercedes Baptista. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-10-16/estatua-da-primeira-bailarina-negra-do-theatro-municipal-e-inaugurada-no-rio.html>. Acesso em: 10 Ago. 2016.

corpo próprio, mas também sua performance particular e criativa. Tramando no movimento uma rede temporal em que o passado e futuro tecem o presente.

A Bahia é internacionalmente conhecida pela riqueza de suas tradições africanas, apropriadas como verdadeiros símbolos nacionais brasileiros. Segundo algumas interpretações, a visibilização desse precioso acervo cultural teria ocorrido pela presença histórica, em Salvador e no Recôncavo Baiano, de diversas “nações” africanas organizadas, e muitas vezes adversárias, cada uma ciosa de sua identidade étnica. E isto teria feito com que, lá, no combate ao racismo, os afro-descendentes se destacassem mais fortemente através da afirmação de suas expressões culturais específicas do que através da luta política, como em São Paulo, por exemplo. Entretanto, veja-se que personagens como Chico Rei, Ganga Zumba, Zumbi e Rainha Jinga, pertencentes ao universo banto, são também bastante frequentes nos enredos que relacionamos. (LOPES, 2005, p. 8)

Pode-se pensar a dança como um modo de representação de uma comunidade. Mutável, ela vai ganhando fundamentos a partir do espaço e do tempo, sua caracterização geral ganha estilo no desenvolvimento de cada grupo. Os movimentos são baseados na história, na formação e identificação da sociedade, retratam um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação.

A dança também é admitida enquanto uma forma de comunicação não verbal, como afirma o estudioso em sistematização da linguagem do movimento, Rudolf Laban, o movimento pode ser visto como nossa primeira linguagem. A movimentação em que o nosso corpo faz de intenção a algo ou alguém, pode ser compreendido enquanto uma comunicação. A sistematização das danças, especialmente a Afro-brasileira, nos traz (com)passos destinados claramente a linguagem e comunicação não verbal. Essa dança enquanto uma locução, tem a intenção de ligação a cultos religiosos, como homenagem aos deuses e a natureza; e nos rituais de morte, onde comunicam e contam histórias.

O estudo/vivência das danças populares brasileiras, em especial a chamada “dança afro” em suas mais variadas manifestações, bem como do jogo da capoeira (que também é, entre tantas coisas, uma dança) lança um olhar sobre essas artes/performances do corpo afro-brasileiro para extrair dele, desse corpo que dança, seu modo de ser próprio, como ele estabelece sua síntese.

[...] a dança é um comportamento humano composta de padrões não-verbais de movimentos e gestos, propositadamente, ritmicamente e culturalmente elaborada na sociedade na qual ela está envolvida; são atividades motoras ordinárias. Inspirada por estímulos selecionados vindos do ambiente social e do interno-psicológico das pessoas, a dança traduz essas atividades em expressão significativa através da manipulação artística do movimento. Expressões essas em que a dança é criada por

valores, atitudes e crenças das pessoas que a atribuem como “anfitriã” da sociedade. Isso vai depender dos seus sentimentos, pensamentos e padrões de ação. Assim, os elementos do espaço, do ritmo, da dinâmica e suas combinações, e consequentes forma e estilo, não estão à parte do processo comportamental humano, o qual eles produzem. Essa é a razão pela qual a dança pode ser vista impressionantemente, mas também pode ser assunto subjetivo para análises objetivas, observações sistemáticas e relatos como são as outras formas de comportamento humano. (Hanna in Martins. 2008. p 109-110).

As danças afro-brasileiras, em grande maioria, expressam a sua comunicação, a relação com o outrem, o contar histórias e representar as comunidades, de uma forma bem peculiar e diferente das danças ocidentais, a partir de uma circularidade

### 3.2 DANÇAS CIRCULARES

O princípio da roda, do círculo é do ritual de um encontro, troca, afirmação, alteridade, pertencimento e identidade de grupo. A roda na perspectiva da estudiosa Cecília Warschauer no artigo “A roda e o registro” (1993) tem a principal característica de abertura para o novo, promovendo encontros e integração igualitária. Pensar dentro de uma roda, circularmente, significa não pensar em linha reta, afirmando uma única verdade, valorizando uma só voz, ou um conhecimento absoluto. Significa abrir-se para diálogo, assumir a dúvida e a diversidade, a construção de múltiplos enredos e corpos, unindo todos, e ao acontecer a movimentação da roda, com os múltiplos corpos nela presente, esse círculo único, é formado e permeado pela singularidade de cada ser.

As danças circulares e as que envolvem coreografias de formação circular, nas celebrações festivas brasileiras, são consideradas uma das formas mais antigas de dançar. Esse modelo retoma mitologias que justificam a movimentação que o mundo faz. São importantes rituais de sociabilidade, inclusão, pertencimento a um grupo. Esse formato dá a capacidade de reunir e de movimentar os mais diversos temas, desenvolvem enredos dramáticos com o intuito de notabilizar cidades, lugares, regiões. Como por exemplo o Bumba meu boi (ou Boi Bumba) na cidade de São Luís, Maranhão, mostra variações a respeito da vida, da morte e ressurreição do personagem mitológico do espaço, caracterizado pelo o boi. No Amazonas o Bumba, tem o intuito de representar o imaginário das culturas narrativas dos povos indígenas. O Maracatu no Pernambuco vai às ruas mostrar sua história e suas tradições, em especial a Rainha e a Calunga.

Nas danças circulares se dá o sentido de integração, continuidade, troca de energia. O Coco de roda, Tambor de Crioula, Samba de Roda, Samba Caboclo, Samba Chula, Samba de

Viola, Samba Corrido, Samba de partido, Samba Urbano, os corpos dos dançantes dessas práticas dispõem de uma mandinga<sup>6</sup>, de uma ligação a antigas tradições, da umbigada<sup>7</sup>, “louvações” a tambores<sup>8</sup>, rituais, brincadeiras e sintonias.

O Forró, o coco, a quadrilha, que mobilizam a região do Nordeste, traz a celebração em torno das fogueiras, o fogo na perspectiva religiosa de matriz africana, afirmam identidades, memórias e símbolos remetendo a ancestralidade. Esse elemento é representado e conduzido pela civilização Iorubana (a religião do Candomblé), pelo Orixá Xangô<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> “a mandinga aparece como a estrutural central, o que atribui a verdadeira identidade ao jogo da capoeira” (Abib *apud* Vieira, 2004. p. 192). Esse termo pode designar a malícia do capoeirista durante o jogo, seja fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário.

<sup>7</sup> A chamada umbigada acontece quando, numa roda de samba geralmente, a pessoa que está no centro, dançando, convida a outra encostando o umbigo, para entrar na roda.

<sup>8</sup> Dançar para os tambores, a percussão, propulsora do som, e de grande valia numa roda de dança. Os tambores estão presentes nos rituais afro-brasileiros e chegaram ao Brasil através dos escravizados africanos que os utilizavam para evocar os orixás. A função destes é de estabelecer comunicação direta com a ancestralidade pelas danças através de ritmos específicos.

<sup>9</sup> Xangô, é a força representada pelo o fogo e o som do trovão, é um orixá que representa o poder, na dimensão da riqueza, justiça, força física, da inteligência. Tem como Símbolo um Odé (machado de dois cortes) e é representado pelas cores vermelho e branco. “A dança de Xangô ao som do alujá é uma dança viril, que mostra o poder masculino daquele que, segundo a mitologia Yorubá, conhece e domina o fogo” (Sabino; Lody. 2011. p. 146).

**Quadro 1-** Representação das manifestações artísticas por região

| <b>MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA</b> | <b>REGIÃO</b>                                  |
|-------------------------------|--|
| Afoxés                        | Salvador                                       |
| Batuque de Umbigada           | Tietê (São Paulo)                              |
| Candombe                      | Minas Gerais                                   |
| Carimbó                       | Pará   |
| Caxumbu                       | Rio de Janeiro                                 |
| Congada                       | Minas Gerais                                   |
| Cucumbis                      | Rio de Janeiro                                 |
| Escolas de Samba              | Rio de Janeiro e São Paulo                     |
| Jongo ou Caxambu              | Vale do Paraíba paulista, Mineiro e Fluminense |
| Maracatu                      | Nordeste                                       |
| Rancho de Reis                | Bahia  |
| Samba de Aboio                | Sergipe  |
| Samba de Roda                 | Bahia  |
| Tambor de Mina                | Maranhão                                       |
| Tambor de Crioula             | Maranhão                                       |
| Zambê                         | Rio Grande do Norte <sup>10</sup>              |

Fonte: Elaborado pelo o autor

As danças circulares, além de envolver a empatia e a ritualidade na roda, abarcam significativamente o que os corpos querem contar, de uma maneira individual e particular. A exposição no centro da roda é o momento de visibilidade das questões que permeiam o(s) corpo(s), é possível perceber e explorar o cotidiano de um ser ou de uma comunidade.

<sup>10</sup> Tabela de dados acerca de algumas manifestações artísticas e as suas respectivas regiões, nesse quadro delimita algumas outras práticas culturais semelhantes as acima citadas e informa a localidade das próprias.

### 3.3 DANÇAS DOS ORIXÁS

Analizamos os movimentos corpóreos nas danças de matrizes africanas e como tais danças estão presentes no movimento religioso, social e cultural chamado Candomblé. Essa religião de Matriz africana tem forte presença no Recôncavo. “A implantação da religiosidade afro-baiana foi agenciada nas áreas que circundavam o sítio urbano, aos poucos se alastrando pela cidade” (SANTOS, p. 160) e contribui de uma grande forma para a história dessa região.

A área que desde o século XVII é nomeada enquanto Recôncavo tem a sua particularidade geográfica. Paulo Ormino de Azevedo no artigo “Recôncavo: território, urbanização e arquitetura” explica a formação física geográfica e histórica dessa região.

A faixa de terra formada por mangues, baixios e tabuleiros que contornam a Baía de Todos os Santos. Um “anfiteatro” com três degraus tendo como palco a cidade do Salvador e como “orquestra” a Baía de Todos os Santos. O Recôncavo é uma região de topografia baixa, com exceção da zona de Cruz das Almas, onde a altitude média é de 200m. (ORMINDO, 2011, p. 207)

O Recôncavo baiano pensado por Ormino, num contexto Geográfico e histórico, é composto por 26 cidades, são elas: Conceição do Almeida, Sapeaçu, Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Salinas da Margarida, Muniz Ferreira, Nazaré, São Felipe, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Muritiba, Cachoeira, São Felix, Maragojipe, Santo Amaro, Saubara, Conceição do Jacuípe, Terra Nova, Amélia Rodrigues, Laje, Teodoro Sampaio, Candeias, Simões Filho, Salvador, São Francisco do Conde e São Sebastião do Passe.

A localidade apresenta uma grande diversidade em cada unidade regional, foi formada nas relações de trabalho escravocrata da agroindústria açucareira, em meados do século XX o ciclo de petróleo e da industrialização ascendeu, envolvia também os tabuleiros do tabaco, a agricultura de subsistência e a produção de matérias de construção, extrativismo, criatório, agricultura familiar, as atividades no mar, como pesca, mariscagem, transporte e o artesanato que deu continuidade, caráter e identidade a esta cultura regional.

Figura 2: Mapa do Recôncavo Baiano



11

Fonte: Projeto Ativa Recôncavo, 2010

Uma das perspectivas avaliadas por pesquisadores acerca do Candomblé é o surgimento da religião para a restituição das perdas ocasionadas com a escravidão no Brasil, reviver o modelo mítico dos antepassados. A abolição da escravatura e a proclamação da República possibilitaram a melhor e a concretização desse grupo religioso.

Entre as danças que pesquisamos está aquela que acontece nos terreiros, nos rituais e cujo o aprendizado se dá a partir da oralidade e com a prática “aprende-se vendo os mestres<sup>12</sup> fazendo/atuando; ouvindo os ogãs<sup>13</sup> cantando e tocando, presenciando aspectos ritualísticos cotidiano, vendo os orixás chegando e dançando nos corpos dos dançantes do terreiro.” (FERREIRA, 2009, p.4) A dança ritual-religiosa está na co-relação homem-divindade

Dentro dos modelos étnicos culturais, titulados enquanto nações de Candomblés, sendo os principais *Kêtu-nagô (Yoruba)*, *Jeje (fon)*, *Angola-Congo e moxicongo (banto)* e

<sup>11</sup> Mapa referente ao Recôncavo Baiano, 2010. Disponível em: <http://projetoativareconcavo.webnode.pt/o-reconcavo/>. Acessado em: 6 Set. 2016.

<sup>12</sup> No texto, o autor faz uma nota explicativa acerca do que ela entende por “mestres”, segundo ele, está se referindo “Cargos de ordem hierárquica pertencente da organização própria de cada casa de Candomblé” (FERREIRA, 2009, p.4).

<sup>13</sup> Músicos que mantem a disciplina da orquestra durante os rituais (ogã calofé). (Ferreira apud Martins, p.51-52)

ainda uma criação afro-brasileira o caboclo, me aproximo da pesquisa a partir da nação Iourubá. Na dança dos orixás (designação dadas aos deuses ou entidades cultuadas nos candomblés de tradição Iourubá, mas que também são conhecidos com nomes diferentes em outras tradições, tais como *nkisis e voduns*), tal como acontece nesses rituais, são rememorados seus feitos, suas histórias, através da junção do canto, da dança, da comida, da vestimenta e do ritmo dos atabaques. Quando passado para a cena e para a performance artísticas, esses ritos religiosos são sistematizados e nomeados como Dança dos Orixás, estilo de dança esse que segui estudando (aliás, é interessante dizer que, em geral, quando se faz uma pesquisa rápida sobre a Dança Afro brasileira a maioria das referências bibliográficas remete a Dança dos Orixás).

Muitos negros trazidos da África para as cidades do Atlântico vieram do porto Uidá em Daomé e outros na região da Costa da Mina, particularmente nos fins séc. XVIII até o fim do tráfico (1850), hoje esses lugares são admitidos como a Nigéria e o Benin, que pertencem ao tronco étnico Ioruba-Nagô. Essa amalgama cultural deu a formação da religião Candomblé.

Cada Orixá conta sua história de vida a partir da dança. Num espetáculo de beleza, sincronia, simetria e riqueza textual, relata na sua movimentação ritmizada, os seus rituais de morte, vida, nascimento, suas histórias de amor, de caça, entre tantas outras histórias de cada divindade. Cada Orixá tem sua idiossincrasia e na dança é bem marcante a sua particularidade

A cenologia que se constrói em torno da dança de cada orixá complexifica a estrutura cênica visualizada, tornando, às vezes, ininteligível o desenrolar das narrativas míticas nas danças e cânticos que representam as entidades manifestadas em seus iyâos (filhos de santos), para uma assistência não familiarizada com o universo sagrado do candomblé... (MARLON, 2016, p. 34)



**Figura 3-** Mapa da Costa da Mina Século XIX



Fonte: GRAHAM, S. L., 2012

Segundo o antropólogo Pierre Fatumbi Verger<sup>15</sup> (1981), o Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza; assegura-lhe a possibilidade de exercer certas atividades cotidianas; adquire também o conhecimento das propriedades e utilização de matérias naturais. Segundo Verger, o poder (intitulado no Candomblé como “Axé”) do ancestral-orixá, teria, após a sua morte, a capacidade de encarnar-se momentaneamente em um dos seus descendentes durante um fenômeno de possessão provocada (VERGER, 1981, p. 18) Esse axé, força vital, sintonia, energia da roda e do corpo do dançante· pode ser incorporado nos seres humanos a partir de uma situação dançante. Os orixás são “integrantes de uma cultura dinâmica, viva e em permanente processo de transformação e ressignificação de seus valores éticos, estéticos, sociais, históricos e culturais.” (PAIXÃO, 2002, p.5) O termo, Orixá, ao ser traduzido quer dizer “cabaça-cabeça”, para a população Iorubana, a cabaça é um instrumento com a função de guardar, de reter substâncias de origem sólida, vegetal e/ou líquida, determinada então a um sentido mais profundo de caber o que significa o mundo, assim pode-se fazer a analogia da cabaça a cabeça-humana “[como] o reservatório de toda energia

<sup>14</sup> Mapa do continente Africano no período do século XVIII até o século XIX. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0002-05912012000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000100002). Acesso em: 19 Set. 2016.

<sup>15</sup> Pierre Verger foi um fotógrafo e etnólogo autodidata e franco-brasileiro.

cosmológica que configura as deidades chamadas orixás. São estes orixás que trazem a energia vital da vida, o Axé.” (MARLON *apud* PASSOS, 2004, p. 33)

Para os pesquisadores da dança afro Bastos<sup>16</sup> (1947) e Larissa Michele<sup>17</sup> (2000) a dança é o principal veículo de comunicação dos Orixás. Rudolf Laban, dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo eslovaco, por sua vez, afirma a dança como sendo também uma forma de comunicação não verbal, no movimento como nossa primeira linguagem. “Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças, independente de uma função específica. O corpo, como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas” (LABAN *apud* SANTOS, 1996, p 18). Essa manifestação para Santos teria sido escolhida para a expressão dos deuses “porque ela traz em si o poder do movimento necessário ao equilíbrio da natureza”. (SANTOS, 1996, p 18)

O *Xirê*, chamada e conhecida popularmente como roda dos orixás, é uma sequência coreográfica que organiza e determina uma liturgia dançada coletivamente numa festa de terreiro. Essas rodas sagradas têm uma ordem de organização hierárquica nas danças e reúnem vários Orixás: das águas, da terra, da caça, do vento, da criação do mundo, (Exu, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxalá, Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã, Omulu, entre outros)<sup>18</sup> numa ordem funcional e preestabelecida pela nação Yorubá. No dicionário *Yoruba Language* um dos significados de *Xirê* é jogo, momento lúdico, divertimento. A brincadeira tem capacidade de reunir, criar, comunicar, celebrar, festejar e permite a socialização de uma maneira leve. No *Xirê* muitas coisas acontecem,

[reúnem-se] fragmentos de memórias, algumas já experimentadas e outras que serão retomadas na prática da festa, no ritual religioso, no sentimento lúdico, entre outras formas que possibilitam expressar e comunicar corporalmente identidades, histórias pessoais e estilos de comunidades e regiões. (Sabino; Lody, 2011 p. 105)

Essa dança vinda do terreiro foi passada para o meio artístico e cultural sendo representada mimeticamente por bailarinos em espetáculos e cenas. Uma proposta

---

<sup>16</sup> Abguar Bastos produziu em 1979, Hucitec, São Paulo, o artigo “Os cultos mágico-religiosos no Brasil”.

<sup>17</sup> Doutoranda em História, Filosofia e Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp; Professora Mestre do Centro de Ensino Superior de Maringá (Cesumar) e da Universidade Paranaense (UNIPAR)

<sup>18</sup> Foram citados os nomes de alguns Orixás de tradição Iorubá, para relaciona-los com as atividades e os elementos citados mais informações sobre os Orixás, e a sua cultura, referência ao trabalho de Hendrix Alessandro Anzorena Silveira “A cultura Religiosa dos Iorubás- Do surgimento à Diáspora” 2004. Disponível em: [http://olorum.lendas.orixas.nom.br/ebooks/001\\_aculturareligiosadosiorubas.pdf](http://olorum.lendas.orixas.nom.br/ebooks/001_aculturareligiosadosiorubas.pdf). Acesso em: 22 Set. 2016

pluricultural apresentada pela estudiosa Inaicyrá<sup>19</sup> (2009), intitulada “Corpo e ancestralidade”, faz a inter-relação entre a tradição herdada, a oralidade, a mitologia, as danças, os cantos, os gestos, ritmos, resignificando na contemporaneidade os valores míticos, a natureza, o pensamento, a tradição e as histórias individuais. Os ritos vivenciados nos terreiros influenciam na memória corpórea, carregando ações influenciadas por esses ritos e que estarão presentes no cotidiano, e no meio criativo artísticos. (SANTOS, 2009 p.34) A dança artística tem códigos gestuais de extrema importância e quando é bem executada a comunicação entre o público e a/o dançarina/o, mesmo que a plateia não tenha muito conhecimento acerca da cultura religiosa pertencente a dança. (FERREIRA, 2009, p. 3)

A maioria dos movimentos que aprendi nesses dois semestres, sinto que não foi apreendido, mas sim aflorado do subconsciente e das raízes mais profundas de mim mesma. Aparentemente acredito que tinha certa memória corporal que não havia antes percebido em nível consciente e que a técnica nesses dois semestres me ajudou a perceber. (Depoimento de uma aluna, SANTOS, 2014, p. 112)

Um grande Bailarino/ator baiano, mestre na dança dos orixás; Augusto Omolu<sup>20</sup>, falou sobre a prática da dança dos orixás, o corpo do dançante precisa estar concentrado e consciente com os objetivos claros do que vai realizar, do significado de cada movimento, atento para os gestos e para a história que quer contar cada expressão, é preciso estar ligado com uma crença e com um tipo de disposição mental. Na transfiguração da dança dos orixás para os palcos, é preciso que haja precisão nos códigos gestuais, para que haja comunicação entre o público presente.

Na dança dos orixás não existe gesto e ou movimento aleatório cada um tem uma categoria de significado e uma poética configurando assim a “ação física”. Como disse o próprio Mestre Augusto os “pés pensam” é preciso equalizar as intenções de força, peso, ritmo e tempo dos pés com os braços, tronco e pernas, as duas devem estar vibrando com as mesmas energias. Segundo ele toda a movimentação do corpo e principalmente dos pés tem como referência a terra (chão) toda a energia dos orixás vem da terra. Deslocamento espacial e transição de movimentos e qualidades expressivas estão interligados. (FERREIRA, 2009, p. 6)

---

<sup>19</sup> Livre Docente pelo Instituto de Artes da Unicamp, Doutora em Educação pela USP, com estágio doutoral no Centro Laban, de Londres, Mestre em Artes Teatrais, pela Universidade de Ibadan, na Nigéria, Professora-pesquisadora do Instituto de Artes da Unicamp, foi Chefe do Departamento de Artes Corporais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Corporais da Unicamp

<sup>20</sup> Bailarino/ator (baiano); foi membro do Odin Teatrer (Eugênio Barba); mestre na dança dos Orixás (ISTA); possuiu uma carreira internacional oferecendo seminários prático-reflexivos sobre dança dos Orixás há aproximadamente 20 anos.

Daniela Beny Polito Moraes<sup>21</sup> no seu artigo “O trânsito do sagrado para o palco – reflexões sobre corporeidade da dança de Iansã<sup>22</sup>” trata especificamente de um orixá, mas essa perspectiva serve para pensar a dança de todas as entidades. A dança dos orixás apreendida nos terreiros de Candomblé se mantém impressa e expressa no corpo dos dançarinos, que compreendem a mitologia existente atrás de cada gesto, seja por meio do conhecimento da tradição oral ou por mimese, fazendo assim com que o empoderamento<sup>23</sup> dos aspectos mítico-religiosos colabore para a criação artística. (MORAES, 2015, p. 11)

O corpo e o mundo são como uma relação de troca mútua, quando aplicamos uma força num espaço, automaticamente se está “sofrendo” também desta força. A dança dos orixás tem a característica particular dos joelhos estarem sempre dobrados, com o corpo encurvado, pois assim é aplicada uma força maior no chão, o corpo se conecta com o solo, e conseqüentemente esta energia é retribuída.<sup>24</sup> “Os pés tocam e se comunicam, com a ancestralidade da terra - aiê - na concepção Yorubá de mundo, e assim estabelecem fortes relações sagradas com as matrizes africanas” (Sabino; Lody, 2011 p. 75)

Os membros inferiores estão associados aos ancestrais, sendo que nos rituais de iniciação esta relação é reforçada e atualizada. O lado direito do corpo é considerado masculino; o esquerdo, feminino, dizendo respeito à ancestralidade masculina e feminina, respectivamente. Observamos que em vários rituais a sola dos pés deve permanecer em contato com o chão, visando ao estabelecimento da ligação com importantes poderes que emanam do elemento terra, também chamado de aiê. Já as mãos são consideradas como entrada e saída de forças provenientes dos orixás incorporados em seus “filhos”. Desempenham desta forma papel importante na dramatização da vida social, pois gestos adequados são essenciais no cotidiano das relações sociais. Exemplificando, quando as palmas das mãos se encontram estendidas, voltadas para cima, frente ao corpo, em direção à autoridade, expressam uma atitude de submissão, de “pedir a benção”. Quando apenas a palma da mão direita é levantada, indica a benção concedida por uma pessoa portadora de prestígio e autoridade (MARTINS apud BARROS; TEIXEIRA, 2008, p. 89)

A dança sagrada do Candomblé, tem o fator tempo marcado de uma maneira diferenciada de algumas danças contemporâneas (como jazz e o ballet), não há uma marcação

---

<sup>21</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação/ PPGARC da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN e associada da Patacuri – Cultura, formação e comunicação afro-ameríndio.

<sup>22</sup> Também conhecida como Oyá/Oiá, deusa Yourubá. Cultuada inicialmente às margens do rio Niger. Está relacionada com o elemento fogo no Candomblé e com o despacho dos Eguns (espíritos dos mortos) na Umbanda encaminhando os mortos para o outro mundo. Quando associada ao Orixá Xangô, está relacionada com os relâmpagos, trovões e tempestades. No sincretismo religioso, é representada por Santa Bárbara. “Yansã”, em Nagô, também significa “Mãe do céu rosado” ou “Mãe do entardecer”. Dirige os ventos, as tempestades e a sensualidade feminina. (Moraes. 2015)

<sup>23</sup> O empoderamento é a ação social e coletiva de participar de debates e atos com o intuito de potencializar algumas questões subalternizadas, e da conscientização civil sobre os direitos sociais. Esse ato possibilita emancipações e conquistas individuais e coletivas, também incentiva a liberdade de decisões.

<sup>24</sup> Essa compreensão de danças dos Orixás foi apreendida a partir da participação no curso “DANÇA AFRO – Corpo, Ritmo e Ritual em estudo” Que ocorreu em agosto de 2015 na Casa de Benin – Salvador/BA

numérica e/ou quantitativa, a desenvoltura da dança evolui a partir do Axé do Orixá, na predisposição do(a) filho(a) de santo, respiração e a intensificação da movimentação gestual. A não demarcação de tempo na dança do Candomblé. A repetição das linhas, formas, movimentos, ritmos, texturas e as combinações exercidas entre elas, cria a representatividade do modo quais os povos africanos e afro-brasileiros, admitem sua característica estética constante e fundamental em grande parte das manifestações expressivas dos povos africanos e afro-brasileiros, sejam sociais, religiosas ou artísticas. (MARTINS, 2008)

### 3.4 A DANÇA (R)EXISTE

A dança é um estilo de mover-se (de estar no mundo), na sociedade brasileira ela aponta para a importância do corpo como um instrumento e símbolo do poder, mesmo prescindindo do uso das palavras, ainda que “silenciosa”, ela pode fazer-se um grito de libertação, pode assumir a identidade e a partir dela dançar reivindicando seus direitos.

Pensando, agindo e sentindo através da dança, [compreendemos] que o mais importante não é o poder da classe dominante, que nos “anula”, mas a nossa capacidade de organização de luta e de resistência, que faz nascer em nós a consciência que nos liberta e permite construir nossa identidade. (FERREIRA. 2008 p. 24-25)

A exemplo da dança ligada diretamente ao símbolo de poder, força, há a experiência metodológica empreendida por Ida Mara Freire ao pesquisar o Toyi-Toyi<sup>25</sup> na África do Sul. Ela procurou estabelecer um diário de seus vividos corpóreos nas mais variadas experiências que lá teve. Toyi-toyi, “Ukuzabalaza”, são os sentidos nas comunidades sul-africanas que significam: ficar de pé firme, recusar, dar passagem ou resistir, é uma dança política que o governo do *apartheid* não podia controlar. Presente durante os protestos nacionais na década de 80 era acompanhada de canções libertárias e gritos de slogans políticos. Com o passar dos anos, a dança se proliferou por todo o país, tornando-se mais sofisticada e desenvolvendo-se com um número variado de passos e de movimentos corporais. Toyi-toyi é dançado em uníssono, com os movimentos determinados pelas palavras e pelo ritmo. Os dançarinos podem levantar alto seus joelhos, num estilo militar, ou articulá-los como num ritual, dependendo da canção. Toyi-toyi nasce como um movimento que influencia a comunidade

---

<sup>25</sup> Vídeo sobre a dança Toyi-Toyi disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gQkWMekXeQ>. Disponível: 26 Set. 2016

como um todo, tornando-se parte de sua cultura e uma expressão política (THANDEKAGQUBULE apud TWALA et al, 2006 p.164) (FREIRE, 2015, p.48-49).

A capoeira, outra forma de expressão corporal afro-brasileira que pode ser também considerada uma dança, pois contém elementos dançantes em sua história mítica e também em suas movimentações, sendo também esporte, jogo e luta ou como definiu Mestre Pastinha<sup>26</sup> “A capoeira é tudo que a boca come e tudo que o corpo dá” é de extrema importância para pensar a resistência/existência dos corpos em movimento. “Em cada som, em cada toque, em cada ginga, há um estilo de jogo”<sup>27</sup>, diz uma música de capoeira. O estilo dialoga com a questão da corporeidade e da liberdade, porque é necessário estar no mesmo ritmo do som e do toque comum a todos os jogadores, mas dentro desse compasso é impresso a *ginga* própria. A *ginga* é um dos principais movimentos do jogo de capoeira, segundo Abib, ela “constitui-se num movimento embalado pelo ritmo da orquestra de instrumentos, quase uma dança, que coloca ambos os jogadores frente a frente, aguardando o momento mais propício para aplicação de um golpe.” (ABIB, 2005, p.167)

O termo “*Ginga*” segundo o estudioso Câmara Cascudo (2011) faz analogia à Rainha *Nzinga*<sup>28</sup> que reinou em Angola entre os séculos XVI e XVII. Sua história dá conta de que ela era muito respeitada tanto na sua região quanto entre os colonizadores portugueses e espanhóis. Segundo Cascudo, ela era invencível, detinha de graça na feitiçaria e excelente prontidão verbal, sabendo se comportar como uma princesa real e uma negociadora política. No Brasil, a rainha influenciou a formação de muitas manifestações afro-brasileiras, como por exemplo os Maracatus, Congos e Congadas.

Na capoeira, a *ginga* faz menção a um imaginário de conflito e negociação expresso pela ação política da rainha, no embate feito por ela com os colonizadores e as magias, que segundo a história da capoeira permitia que ela aparecesse e desaparecesse durante as batalhas que liderava em África.

Reis (2000) trata a *ginga* enquanto uma linguagem corporal de enfrentamento indireto, o *negaceio*, *vai -mas, não -vai, jogo de cintura*, a condição em que o negro e o marginalizado reivindica a sua condição social através dessa estratégia da *ginga*. “A aparente oposição entre a rebeldia passiva e a rebeldia ativa que determina a ambiguidade do jogo de capoeira e de

---

<sup>26</sup> Vicente Ferreira Pastinha, nascido em Salvador, no dia 5 de Abril de 1889. Filho de espanhol e de uma negra baiana foi um importante e mestre e difusor da capoeira angola.

<sup>27</sup> Música cantada nas rodas de capoeira regional cuja letra e áudio da estão disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/capoeira-brazil/1413296/>

<sup>28</sup> “Nzinga Mbandi Ngola, rainha de Matamba e Angola, viveu de 1581 a 1663 e representa resistência à ocupação do território africano pelos portugueses que lá aportaram para o tráfico de escravos” Disponível em: [http://nzinga.org.br/pt-br/Rainha\\_Nzinga](http://nzinga.org.br/pt-br/Rainha_Nzinga). Acesso em: 29 Set. 2016

seus movimentos corporais. E, precisamente, por permitir disfarçar a luta, sob a forma da dança, é a ginga a principal responsável por essa ambivalência” (ABIB, Apud REIS. 2005 p. 168)

Quando numa roda de capoeira Angola, os jogadores, antes do jogo, agacham-se em reverência, e no cantar de uma ladainha, invocam todo um passado de luta e sofrimento, quando se busca nesse momento de celebração, toda a memória e a tradição espiritual de um povo que segue resistindo a séculos de dominação; quando esse dialogo corporal se inicia expressando uma estética que remete a toda uma ancestralidade que incorpora referências rituais de um passado que continua vivo, tatuado no corpo de cada capoeira, talvez possamos compreender um pouco melhor a noção de circularidade do tempo; talvez possamos sentir essa força instauradora de um passado que vigora a cada vez que os acordes de um Berimbau ecoam como navalha cortando o ar. Berimbau que era utilizado nos primórdios da África, como instrumento para conversar com os mortos. Mortos que são chamados para restituir a dignidade daqueles que insistem em se fazerem seus herdeiros. (ABIB. 2005. p. 109)

## 4 HÁBITOS ANCESTRAIS

*O sol arde, queima a minha pele. Transpiro neste calor interno e externo. Nestes dias de luta, de dança, dias de resistência, difícil é contar os dias, saber o dia da semana, o mês, o ano. O tempo é outro, mas a memória da pele tem seu próprio ritmo. Kairós. O sol, este relógio ancestral diz que horas são. E o que eu sei é que é hora de ir para linha da frente e dançar. Ao acordar, só sei de uma coisa: ainda estou aqui. Não sei muito acerca do amanhã, não, não sei nada sobre o amanhã. O amanhã não existe. Existo hoje. Existo agora. Ah, isso é o que sei. Meu corpo, minha carne, minha pele, não me reconheço quando me vejo no espelho. Mas, ali, lado a lado como sisi e bhuti, me reconheço; ali sei que tenho um corpo, sinto minha carne, percebo minha pele. Ali me vejo, e talvez alimento uma sutil e breve esperança de que sou vista também. O sol é que me lembrou que horas são. Quando anoitece, minhas forças se esvaem e me deito. Sinto então meu corpo que dói, os músculos exauridos pela tensão de chegar tão perto da morte, difícil relaxar. Se durmo, é por estar anestesiada pelo cansaço do dia, um dia de dor, de exaustão, sinto o limite. Adormeço.*  
*Corpografia#1*

(FREIRE in: SILVA, MULLER (org.), 2015, p. 43-44)

### 4.1 REFLEXÕES FUNDANTES

As movimentações feitas pelos os corpos em todos os tipos de danças não constituem a simples movimentações sem “sentido”, tem uma intenção, uma consciência de mundo e para o mundo. Além de trazerem sua história de vida, hábitos ancestrais, aderem a história e ao local em que se constituem, com propósitos religiosos, sociais e cerimoniais.

Pesquisadoras como Inaicyrá Falcao, Idamara Freire, Suzane Martins, Nadir Nobrega, Antonio Marcos Ferreira, Evani Tavares Lima, Maria de Lurdes Barros, Vania Oliveira, Marilza Oliveira, Mestre King; filósofos, Marie Bardet, Merleau-Ponty, Friedrich Nietzsche, Baruch Espinoza, Eduardo Oliveira, Rodrigo Santos; antropólogos, Jorge Sabino, Raul Lody; historiadores e entre outros estudiosos deram brechas para ser aberto questionamentos e reflexões, acerca das problematizações colocadas: Quais histórias nos recontam esses corpos a partir dessas danças? Como são aplicadas na atualidade? Como performatizam experiências verdadeiramente expressivas? Até onde essas representações não são miméticas e onde está a “presença” da ancestralidade? Nesse sentido, abordo os trabalhos de campo levando em



consideração possíveis links feitos entre o estudo da fenomenologia e o conceito de ancestralidade.

Esses autores, questões e conceitos variados podem ser trabalhados numa perspectiva global, pensar as problemáticas colocadas, acerca de vários lugares. A diversidade de pensamentos permite uma múltipla avaliação e pontos de vistas. Utilizo desses pensadores das mais diversas áreas e dos mais ricos lugares, para trabalhar uma temática única, porém *glocal*<sup>29</sup> as danças afro-brasileira.

Brasil, terra diaspórica repleta de “movimentos complexos, de reveses e avanços, de afirmação e negação, de criação e mimese, de cultura local e global, de estruturas e singularidades, de rompimento e reparação” (OLIVEIRA. 2012. P.29) formada por um caldeirão de culturas africanas, das múltiplas tradições de cada etnia, em especial a tríade: nagô, jêje e banto, somada as tradições locais dos povos indígenas, mais o contato com os portugueses, formou os princípios e as discussões acerca da filosofia da ancestralidade, educação étnico racial e o debate do contexto do mito<sup>30</sup>, rito<sup>31</sup> no corpo brasileiro.

#### 4.2 FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE E O HÁBITO

Eduardo de Oliveira propulsor dos argumentos das manifestações de matriz afro-brasileira e com a formação acadêmica filosófica, elabora e sistematiza a Filosofia da Ancestralidade, um pensamento contemporâneo que dialoga e intercruza em diversas áreas, tais como, o pensamento negro-africano, filosofia latino-americana da libertação, pensamento social negro brasileiro, filosofia interculturais, pensamento afrocêntrico norte-americano, filosofia da diferença francesa.

A ancestralidade além de ser o princípio fundamental, regulador das práticas, representações e regedor dos princípios e valores do povo-de-santo no Candomblé, também é usado enquanto signo de resistência afrodescendente, constrói a formação histórico-cultural e sócio-política e interpreta as várias esferas da vida do(a) negro(a) no Brasil.

---

<sup>29</sup> Esse conceito vem da antropologia cultural, denomina a mistura e a influências da temática do global no local, o particular no universal, o privado no público. É a presença da dimensão local na produção de uma cultura global e vice versa.

<sup>30</sup> “Para narrar as histórias do pensamento primordial e/ou sagrado que indagava a origem (ou a explicava) humano no planeta, surgiu o mito. Os mitos, em sua recorrência, são narrativas que revelam aspectos do nosso imaginário, contando, intuindo, configurando, sentenciando, imaginando as formas originais da existência das coisas conhecida pelas pessoas...” (MARLON. 2016. P.90)

<sup>31</sup> “representação daquilo que é feito no seio das sociedades, um conjunto de práticas regulares e ensaiadas de normas sociais e de valores estéticos e religiosos que orientam determinados grupos em qualquer sociedade” (MARLON. 2016. P.104).

Eduardo Oliveira pensa o conceito da Ancestralidade enquanto uma categoria que agrega no saber/ser do homem, incentiva-a como uma formação cultural entendida a partir da intenção presente na narrativa e no espaço, como as possibilidades de produção no sentido tradicional, múltiplo territorial do lugar vai além das relações consanguíneas ou de parentesco simbólico e contribui para o entendimento ético. Para esse autor, no caso do Brasil a Ancestralidade é pensada a partir das experiências dos africanos e afrodescendentes no território brasileiro. (OLIVEIRA. 2007 P.3-4) (Oliveira. 2012. P.39)

uma experiência de forma cultural que por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido as atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos.(OLIVEIRA. 2012, p. 39)

O discurso da ancestralidade perante o autor Eduardo Oliveira passa então por uma categoria política de afirmação de identidade e de resistência, rege as práticas tipicamente brasileiras do Candomblé, perpassa na influência da cultura africana, para a formação da cultura brasileira. Essa temática é de fato deveras importante, mas não nos satisfaz essa abordagem, pois não esgota de modo suficiente tal noção. Pelo menos não é o único viés pelo qual se pode apreendê-la. Pretendi abordá-la pelas perspectivas da ontologia – enquanto uma investigação acerca da corporeidade – e da estética – enquanto se debruça sobre as manifestações artísticas e culturais dos corpos atravessados pela ancestralidade. Acontece que o discurso da ancestralidade ultrapassou o limite do que é “da porteira para dentro” e do que é “da porteira para fora” do terreiro de Candomblé (FALCÃO. 2014) para fortalecer também o engajamento político de outras tantas manifestações populares brasileiras.

A noção de ancestralidade pode ser compreendida desde a noção de *hábito*. O hábito permite pensar que a consciência é constituída por atos que a precedem, originados do meio em que se está e que a influência, de outrem e de um passado que lhe precede. Ela remete aquilo que em nos atos de alguém são a retomada da cultura que o precede. Merleau-Ponty falava nos seus primeiros escritos do *corpo habitual* e de *significação motora* para explicar que o movimento do ser no mundo é a retomada passiva ou não *tética* daquilo que pertence ao cotidiano de vivências de um sujeito. Movimentar-se no mundo não exige uma deliberação da consciência, a consciência não é superior ao corpo delimitando como será feita a movimentação, mas nossos gestos retomam os caminhos que percorremos e os percorridos por aqueles que nos ensinaram a andar, a falar, a nos comportar no mundo. Tudo isso pertence

a uma *corporeidade anônima* que é constitutiva de minha própria corporeidade, é a presença de outrem em mim, em minha fala e nos meus gestos, é uma língua comum, mas também é os comportamentos instituídos culturalmente pela sociedade em que vivemos. Essa *corporeidade anônima* é constitutiva da minha presença e da presença do *outrem* em mim, e essas presenças e trocas vêm a levar o nome de *alteridade* (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 1534)

Percebemos que o outro, a dimensão da *alteridade*, é fundamental na elaboração da nossa identidade corporal, assim como é preciso reconhecer o papel do “outro” na construção de si mesmo, na dimensão ecológica, relacional da vida. Se dependermos dos seres vivos para a nossa manutenção e sustentabilidade, necessitamos ainda mais uns dos outros para que nos mantenhamos vivos, pois, entre humanos, essa lógica é ainda mais complexa em função das redes de conversações. Assim podemos dizer que possuímos, na verdade, não um corpo individual descontextualizado, isolado de seu entorno, mas sim uma corporeidade compartilhada, que se estabelece na relação ecológica que está no encontro com o outro, na alteridade (SILVA apud SÁNCHEZ, 2016, p. 93).

Os aspectos estéticos e ancestrais a partir da perspectiva das danças podem ser analisados por dois grandes estudiosos: Welsh-Asante Kariamu (1985) criador de um sistema de técnica da dança contemporânea afro-americana, intitulado de *Mfundalai*, baseado na dança africana, na Temple University (EUA), concentrou o discurso na perspectiva estética e criativa da dança, valorizando a oralidade enquanto formadora da estética do processo criativo das danças africanas; e o estudioso Thompson (1974), pesquisador da arte e cultura africanas das regiões do Centro e do Oeste da África discorre sobre o aspecto estético nas manifestações da arte entrelaçado (danças, músicas e artes visuais) a da vida dos povos africanos.

Esses dois autores também trabalham com o conceito da ancestralidade, que está presente de maneira contundente na arte e na vida dos povos negros de vários países africanos e no Brasil. Para Thompson: “a presença ancestral na dança, dissolve a destruição da força do tempo” (MARTINS, 2008). Ele diz que os povos africanos acreditam que a ancestralidade é o elo de harmonia entre o homem e o seu destino, e é esse fato que o fortalece para criar o seu próprio caminho. Centrado nessa noção, a devoção às divindades ancestrais varia de cultura para cultura, mas a existência da ancestralidade está no corpo de quem dança.

#### 4.3 POTÊNCIAS CORPORAIS

As diversas manifestações populares no Brasil (e em África) envolvem de modo geral o uso e as potências do corpo. A cultura popular brasileira é um campo riquíssimo em

*performances corporais*. Na obra “Corpo e Ancestralidade: uma proposta cultural de dança-arte-educação” da coreógrafa e educadora Inaicira Falcão<sup>32</sup> (2014) aparece, no depoimento de uma de suas alunas a tese de que aprender as danças da cultura popular é aprender sobre nossa identidade, pois isso seria próprio “da caracterização do ser brasileiro”. A proposta metodológica da educadora Inaicira é de fazer com que seus alunos tomem consciência do seu ser, valorizar a singularidade, na sensibilidade e criatividade considerando o espaço cultural de cada um, procura-se estabelecer a tradição cultural de um povo a partir da dança, como esse elemento pode ser um trabalho corporal com objetivo estético para expressão artística de um indivíduo.

A dança proporciona o estudo do corpo, os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário de linguagem, é um instrumento de comunicação. Conscientiza a história do indivíduo, e pensa-o na sociedade como instrumento de símbolo e poder servem como elemento a serviço do simbólico que revive experiências míticas e criativas. Os elementos fundantes, movimento, dançarino, som e espaço, contribuem para a consciência da dança como um todo. Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem da comunicação nas danças. (FALCÃO, 2014, p.137)

Toda dança tem uma hereditariedade refletora de ideias referentes a cada período de sua cultura. Cada sociedade, grupo de pessoas, etnias, comunidades, desenvolvem suas próprias e mais apropriadas regras sobre as estruturas das danças definidas. A dança reforça em todos os espaços e ocasiões as crenças tradicionais e os valores locais.

Tradição e cultura são palavras fortes quando se pretende estudar os movimentos de dança de um povo. Isto porque o que existe como dança está ligado à história e às crenças desse povo. Ao mesmo tempo, nesse estudo, é importante que se valorize outras culturas (que se faça a relação dessas culturas para que o universo cresça e não estacione em um ponto isolado). Ao mesmo tempo que se respeita passando a compreender determinada cultura e tradição, o processo exige que não defina rígidos limites e que busque a relação entre as diversas culturas e tradições (universalização). (FALCÃO 2014, p. 136)<sup>33</sup>

No campo das tradições é possível reconhecer na dança afro instrumentos de transformação social e política, potencializadora das ações do movimento negro. Os anos 70 foi fundamental para o Recôncavo para a potencialização da localidade, Surgiram, por

---

<sup>32</sup> Possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia, Mestrado em Artes teatrais na University of Ibadan na Nigéria, Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo. Livre Docente na área de Práticas Interpretativas/ Dança do Brasil. Coordena o grupo de pesquisa Interinstitucional de pesquisa “Corpo e Ancestralidade” com diretório no CNPQ.

<sup>33</sup> Depoimento de aluna de Inaicira Falcão, compilado de seu livro “Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural em dança arte e educação”.

exemplo, os blocos afros e Afoxés (Ilê Aiye, Malê Debalê, Muzenza, Olodum, entre outros), de matriz Iorubá e colocaram na prática os conhecimentos referentes à história dos afrodescendentes, a partir da música, do canto e da dança, saem às ruas de Salvador representando a cultura africana, exaltam a beleza da cor, celebram os heróis afro-brasileiros e africanos, para contar a história dos países da África e das lutas negras no Brasil, para denunciar a discriminação, a pobreza e a violência no dia-a-dia do negro. Nesse ato, consentiu às populações negras a afirmação da sua identidade e ancestralidade, legitimando uma atitude política contra o racismo. (OLIVEIRA. 2016. P.51) (LOPES. 2005. P.3)

Ao observar um corpo, é possível visualizar algumas das normas, regras e valores de uma sociedade especificam, este instrumento é o meio que possibilita o primeiro contato do indivíduo com o ambiente que o permeia. Nessa conexão, o corpo assimila se “apropria” de valores, normas e costumes sociais num processo de *incorporação*. Além de se adquirir o aprendizado intelectual, o indivíduo aprende um conteúdo local, a cultura, que se instala no seu corpo, e é perpassada por conjuntos de expressões. (DAOLIO apud ABIB. 2004. P.198) A questão particular de cada indivíduo pode dizer muito do meio que o permeia, e das lutas que lhes cabem, cada pessoa tem a sua própria maneira de expressar-se, considerando as minúcias da gestualidade, um corpo é portador de conhecimento de expressão, cada pequena parte do corpo tem sua importância e conhecê-lo possibilita ao indivíduo ter consciência dos seus poderes e suas limitações.

A partir da análise da gestualidade e expressividade nas danças afro brasileiras, o questionamento se permeia sobre as histórias que já foram e que são contadas pelos corpos, e como se dá essa relação do corpo com o mundo. O corpo conta história desses “golpes” que ele “sofreu”, disso que vem do mundo, da cultura e que se expressa na dança. Quando alguém dança tenho a história pessoal, seu corpo, seus limites, sua vida, mas também a história de um povo. Uma música composta por Paulo César Pinheiro e cantada por Clara Nunes<sup>34</sup>, retrata a representatividade e história de Gandhi<sup>35</sup> trazida a partir do Bloco afro Afoxés Filhos de Gandhi<sup>36</sup> no seu desfile no carnaval de Salvador.

---

<sup>34</sup> Letra e áudio da musica Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/clara-nunes/filhos-de-gandi.html> . Acesso em: 3 Out. 2016

<sup>35</sup> Mahatma Gandhi (1869-1948) foi o idealizador e fundador do moderno Estado Indiano, e defensor do princípio da não agressão, forma não violenta de protesto, como um meio de revolução.

<sup>36</sup> Fundado por estivadores portuários da cidade de Salvador, em 1949, é um dos mais famoso e maior Afoxé da Bahia.

*Revela a leveza  
De um povo sofrido  
De rara beleza  
Que vive cantando  
Profunda grandeza  
A sua riqueza  
Vem lá do passado  
De lá do congado  
Eu tenho certeza*

#### 4.4 Liberdade expressiva

Esse é o caso, para Merleau-Ponty, da dança que cria esse novo núcleo de significação para os movimentos. Podemos estender essa compreensão para as práticas e perceber como nessas manifestações, os movimentos mimetizados ou habituais de toda uma tradição cultural - a qual foi imposta à escravidão e, portanto, a luta por libertação - nelas são re-significados e reelaborados. De fato, as danças populares em geral parecem promover de forma espontânea esse novo núcleo de significação aos gestos anônimos do cotidiano.

A vida, repleta de dilemas, avanços, contradições possibilitou pensadores como Merleau-Ponty fazer uma reflexão filosófica sobre a liberdade exercida no decorrer do cotidiano, superando as situações difíceis, porém não esquecendo um passado, ou presente que o atravessa, por isso lhe dando uma liberdade de expressão, a partir da realidade de cada um.

O conceito de liberdade é trabalhado nas obras do filósofo Merleau-Ponty na “Fenomenologia da percepção” e no escrito “A Dúvida de Cézanne”. Relaciona-se a liberdade a compreensão do corpo entendido como condição de nossa experiência no mundo. “A liberdade desvela, ao mesmo tempo, tanto a singularidade quanto a identidade, [...] atravessa o ser em si mesmo, cujo domicílio é o mundo.” (FREIRE. 2015. P. 37-38)

No artigo “A dúvida de Cézanne” trata-se de um pintor com esquizoidia<sup>37</sup> desenvolvedor de um novo gênero de representação de objetos no espaço, renunciou a perspectiva linear representativa dos objetos e aprofundou espacialmente a dimensão das composições, o pintor tinha o intuito de transpor nas suas telas a percepção no instante em que ela se realiza e toma forma, carregando assim espontaneidade e o seu estilo. A liberdade de criação em Cézanne é revelada por intermédio do sentido que o artista dava aos personagens, as suas obras, ao mundo que ele via. Merleau-Ponty vê as obras de Cézanne como “o estudo preciso das aparências” (MERLEAU-PONTY, 1980, P.115)

---

<sup>37</sup> “A esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e suspensão dos valores expressivos” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.122).

O que ressalta Merleau-Ponty é que Cézanne tinha a capacitação de transformar suas limitações em pintura, a obra ser fruto da necessidade do contexto que ele vivia, que estava dado pelo seu corpo, seu lugar, transformar suas restrições em obra, em expressão, em liberdade. “A pintura foi seu mundo e sua maneira de existir.” Cézanne tentava exercer sua liberdade e dar com isso um sentido à sua existência.

Na “Fenomenologia da percepção” a liberdade é evidenciada pela relação entre o sujeito e o seu corpo, seu mundo ou mais restritamente a sua sociedade. A noção de liberdade é confrontada a ação livre e a escolha livre. A liberdade faz aparecer obstáculos.

A arte consiste em expressar o que atinge os sentidos do artista, isso acontece no entrelaçamento d’um corpo com um mundo, as experiências vivenciadas pelos artistas estão co-presentes no momento da criação, o artista não tem como se separar do mundo para criar sua obra, é imbricado com ele. A Liberdade de criação é condicionada, às experiências, ao passado e ao corpo e a sensações intangíveis. Quando admite-se um artista, é reportado a alguém que tem uma história de vida, particularidades e que tem uma relação com o mundo, quando se pratica a arte está empregado no seu corpo os atos e as co-habitações das particularidades do artista, e através delas que se cria e expressa um jeito particular de existir e libertar.

As artes em geral trabalham com a noção da liberdade expressiva, no caso da dança afro-brasileira, em especial o samba de roda e as danças dos Orixás, é notória nos corpos e nas falas dos participantes dessas manifestações, a presença da expressão pela liberdade, nas condições em que o seu ser se encontra.

Dona Dalva Damiana, Sambadeira, cantora e compositora, líder do Grupo de Samba de Roda Suerdieck em Cachoeira/Bahia e integrante da Irmandade da Boa Morte<sup>38</sup> conta como se dá a sua liberdade de expressão, condicionada ao seu cotidiano. Nas suas histórias, músicas e entrevistas são expressas por ela transfiguração das histórias de “amargura da sua vida”, para uma música de samba de roda.

Trabalhadora na fábrica de charuto no Recôncavo Baiano, durante o horário de trabalho, era proibida comer e fumar dentro das fábricas, mas as charuteiras davam um jeito para lanchar. Certo dia, uma delas anunciou: “Hoje não tem merenda boa. Tem jiló até babar”. E dividiu o prato com todo mundo. Só Dalva Damianiana dos Santos não quis. “Eu não tinha deixado nada em casa para os meninos. De que adiantava eu merendar e meus filhos sem

---

<sup>38</sup> Confraria religiosa afro-católica brasileira, constituída apenas por mulheres negras.

comer? Mas aí eu disse: ‘Dê cá, que amargura bastante é o que eu passo’. Tomei um pedacinho, peguei a mastigar. Nessa volta, tirei um samba”.<sup>39</sup>

Venha cá como quiser oh! Jiló!  
Jiló, oh! Jiló.  
Como quiser venha cá oh! Jiló!  
Jiló, oh! Jiló.  
Eu plantei Jiló.  
Não Pegou  
A chuva caiu, rebentou.  
Cortei miudinho, botei na panela.  
Pensei que era jiló, e jiló é berinjela.<sup>40</sup>

A dança Afro-brasileira faz referência ao cotidiano dos negros africanos e às atividades que desenvolviam naquele período, e até hoje esse contexto é utilizado. Nas danças populares pode-se dizer que os movimentos cotidianos, são transfigurados em dança, enquanto, diz dona Nicinha do Samba, uma importante e reconhecida sambadeira (do samba de Roda de Santo Amaro da Purificação – BA) que “*samba amassando o barro para não tapar a casa com os caroços*” (depoimento presente no livro Mulheres do Samba de Roda – 2015 e sempre recontado em suas falas públicas.), assim como João do Boi importante cantador de chula<sup>41</sup> do Samba Chula de São Brás (Município de Santo Amaro) comenta no documentário de curta metragem intitulado “Umbigada<sup>42</sup>” que o homem ao dançar, pisa o barro, amassa o barro, *massapé*, outros gestos assim como *amassar o barro, socar o pilão, puxar a rede, mariscar* entre outras atividades são transfiguradas em dança, em arte, que podem e até vão para o palco.

Os joelhos e os quadris quando estão semiflexionados asseguram a carga de qualquer objeto sob a cabeça. Cada parte do corpo no ritual religioso do Candomblé desempenha uma função significativa como também nos terreiros de Candomblé, que tem o chão de barro batido dentro do barracão, com o solo disforme e cheio de ondulações não impede que a(o) filha(o) de santo pratique seus rituais dançantes, essa analogia pode ser vista no corpo das lavadeiras que, enquanto andam, carregam a trouxa de roupa na cabeça, sem perder a

---

<sup>39</sup> Nota retirada do artigo Charuteira: Mulheres são as responsáveis por produção no Recôncavo – Juliana Barreto Farias, da revista de história. (Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/charuteiras-baianas>) e do documentário produzido pelo Iglu Filmes (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCHBCMMv0qU&t=717s>). Acessado em: 06 Out. 2016

<sup>40</sup> Cd completo de samba de Dona Dalva Damiana, samba de roda de raiz da Bahia Suerdieck, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LpT0SDz-gx0>, Samba do Jiló (13:07), Acesso em: 07 Out. 2016

<sup>41</sup> “Comportamento traduzido em canção” (Recorte da fala de Roberto Mendes, no documentário: Umbigada) As chulas são miniaturas poéticas com o intuito de tratar dos assuntos da vida, contam pequenas histórias ritmizadas relatando diversos assuntos e acontecimentos do cotidiano.

<sup>42</sup> Documentário Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCHBCMMv0qU>. Acesso em: 10 Out. 2016



coordenação motora, o equilíbrio, a postura e o molejo nos quadris em um terreno cheio de ondulações (MARTINS, 2008, p. 130)

O documentário “Mulheres do Samba de roda”<sup>43</sup> mostra 16 mestras sambadeiras de 15 localidades baianas (Acupe, Bom Jesus dos Pobres, Cachoeira, Camaçari, Ilha de Vera Cruz, Feira de Santana, Irará, Maragojipe, Santo Amaro, São Francisco do Conde, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sampaio, Conceição do Almeida e Cruz das Almas - Recôncavo, Região Metropolitana e Portal do Sertão) seus trajetos, histórias, memórias e alguns dos seus tesouros. A obra busca demonstrar a ampla inserção social das sambadeiras. Mulheres que desde cedo assumiram as obrigações da casa com a intenção de ajudar seus pais e com seus saberes a partir das atividades desenvolvidas quando jovens reforçam o discurso das suas lutas e reivindicam seu lugar de importância na história. O filme demonstra como as atividades por elas executadas, como a agricultura, mariscagem, o sacar o pilão, fazer a comida, lavar, torcer, esfregar, cavar, peneirar, varrer, atividades domésticas foram reconfiguradas e transformadas em dança, todas essas explanações podem ser notadas nas danças das mestras, como também algumas dessas ações estão relacionadas ao misticismo dos orixás; por exemplo o cortar, desbravar, lutar, atirar, arremessar, espanar, pilar, arrebanhar, o entregar.

A dança vincula-se à liberdade, pois ao dançar, meu corpo que habita o movimento transmuta-se em gestos de procura de mim mesma nos corpos que ali presente estão, a dançar comigo. Na mesma ação livre do dançar com outrem, configuram o poder de conservar o ato, gesto, a repetição, mas o meu desejo de continuar a dança faz com que eu invente, fazendo surgir, com o mesmo esforço, a criação do instante, a interrupção de um gesto que principia em outro. Neste instante criativo, na pausa do ato de respirar, no silêncio entre o ritmo cardíaco, à espreita, na brecha do pensamento e na festa do coração, instala-se uma ambiência para o perdão. E nesse espaço entre razão e emoção, onde algumas realidades tendem a perseverar no ser, cria-se essa corpografia e desenha-se no corpo um campo da liberdade. Corpografia#3

---

<sup>43</sup> O filme é uma realização da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), da Rede do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e da Chegança dos Marujos Fragata Brasileira, faz parte do conjunto de atividades que festejam os 10 anos de conquista do título conferido pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura) ao samba de roda, que lhe deu a condição de “Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. É realizado com apoio financeiro do Governo do Estado, através do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura da Bahia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de conclusão de curso tentou fazer uma leitura fenomenológica da cultura afro brasileira, propondo uma cartografia dos corpos e dos movimentos presentes nas manifestações culturais que envolvem performances corporais, especialmente das danças Afro brasileiras.

A Cartografia parte de um aglomerado de intervenções em diversos campos de estudos, como geográficos, biológicos, históricos, filosóficos, antropológicos, científicos, técnicos, artísticos e tantos outros, que baseiam os resultados de observações diretas, análise de documentação, levantamento bibliográfico, pesquisa de campo, reconhecimento da área e outros, para a elaboração sistematizada dos resultados e/ou ensaios de pesquisas a partir de mapas, cartas, gráficos e diversas outras formas de expressão ou representação de objetos, elementos, fenômenos, ambientes físicos e socioeconômicos. A *Corpografia*, como a estudiosa Idamara Freire intitula sua proposta metodológica que inspirou esse trabalho, assemelha-se, segundo ela, ao *Biografema* (Criado e definido por Roland Barthes) que é uma livre produção textual, enfatizada no uso das imagens, cenas, gestos e fragmentos textuais, usa de todos os elementos para a formação do material final. Trata-se de buscar uma escrita movente, que é a articulação do deslocamento do gesto que escreve para o gesto que dança, da mesma maneira que a dança a partir de passos, lapsos e lampejos de uma memória corporal move-se para uma escrita. (FREIRE. 2015, p.43)

A transcrição dos corpos nessa pesquisa parte de uma análise pessoal e através do estudo das mais diversas perspectivas sobre a temática. Com um teor de pesquisa participante, “lendo” os corpos através da dança e me colocando como leitora de mim mesma, ouvindo relatos e documentários de pesquisadores e de pessoas que atuam nessa área, fui vendo a amplitude de possibilidades de leituras sobre as histórias que nos contam esses corpos. O trabalho propôs experimentar possíveis articulações entre a multidisciplinaridade e mais especificamente a filosofia e a dança, as expressões e gestos dos dançantes. A teoria fenomenológica de Husserl e mais profundamente a de Merleau-Ponty foi a principal fonte utilizada para elaboração e sistematização desse trabalho, o conceito da Corporeidade, com as temáticas de gestualidade, expressividade e liberdade, acoplaram as temáticas das danças, as experiências corporais, a ancestralidade e a liberdade do corpo de um ser.

Segundo o filósofo Maurice Merleau-Ponty, em sua obra “A fenomenologia da percepção”, o que reúne minhas experiências visuais, táteis, etc, é um estilo de meus movimentos, uma configuração de meu corpo. O corpo difere a visão de objetificação, e é

visto enquanto uma obra de arte. Cada obra de arte é *única*, para ele, no lugar de ser comparado ao objeto físico, o corpo deve ser visto como uma obra de arte. Uma obra é *única*, não existe um modo, uma regra ou um conceito para efetua-la. Não existe um modelo próprio a ser copiado pelas as obras, assim é o corpo, existe de uma maneira única, com suas especificações e particularidades.

Os conceitos foram utilizados para refletir a intencionalidade (in) consciente do corpo no/para o mundo. Pensar o ser que é e tem um corpo impresso e expresso no mundo. Como cada corpo conta através das an/danças uma história individual, mas também coletiva quando se expressa no mundo. Um corpo é carregado de experiências, a sua identidade é formada através de uma coletividade.

A coletividade que o corpo está passível, (mas também ao mesmo tempo ativo, pois essa unidade também interfere na multiplicidade) é uma coletividade presencial, de convívio permanente e presente, mas também de uma ancestralidade, do que lhe precedeu, que só com uma análise profunda e meticulosa percebe-se a presença (mesmo que não seja física e tátil) do outrem que lhe contribuiu.

O trajeto e a (trans)formação que levam esses corpos, como um passado que lhe precedeu, forma a atualidade em que vive, e lhe dá possibilidades para a visão de um futuro, a memória corporal permite o entendimento de como esse corpo se dá no mundo e as possibilidades de mudanças. Os corpos dançantes sujeitos a tempos, espaços e outros, nos contam suas histórias, seus anseios, performatizam de uma forma verdadeiramente expressiva a sua realidade através do que lhe é *correto*, o correto sob o seu específico corpo diante das suas condições.

Pretendi explorar a gestualidade do corpo na dança afro, levando em conta o local, a cidade, espaço e o momento em que ele dança. Tudo isso constitui a ancestralidade de um corpo próprio, mas também sua performance e criatividade. Tramando no movimento uma rede temporal em que passado e futuro tecem o presente.

## REFERÊNCIAS

- ABDELNUR, Andréia Vieira Camargo. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasi. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 11-22, jul/dez. 2014.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas, SP. UNICAMP/CMU: Salvador: EDUFBA, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A história de Juma: O capoeira* – Rio de Janeiro: MCEG, Coleção capoeira viva. 2015
- ALMEIDA, Miguel Vale. O corpo na teoria antropológica. 2004. *Revista de Comunicação e linguagens*, 33:49-66
- ARAÚJO, Rosângela Costa. *É preta Kalunga: A capoeira angola como prática política entre os baianos: anos 80-90* – Rio de Janeiro: MCEG, Coleção capoeira viva. 2015
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. Tradução Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultura, 1984.
- ALVARENGA, Luiz Fernando; GHISLENI Angela Peña. “Velha baranga, sem espelho”: sobre o espetáculo do corpo envelhecido. *Revista Antropología del Cuerpo*, Salamanca, n. 0, p. 138-143, jul./dec. 2015.
- ALVES, Fabíola Cristina. *Merleau Ponty e a visão*. 2013
- \_\_\_\_\_. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: A reflexão estética de Merleau-Ponty*. 2013
- AZEVEDO, Denis de Souza; CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. *Ser no mundo, mundo vivido e corpo próprio segundo Merleau-Ponty*. 2015
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia/ Tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi* – São Paulo: Martins Fontes – 2014
- BERTE Odailso. *VOGUE: dança a partir de relações corpo –Imagem*. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, jul/dez. 2014.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens da mídia, imagens do corpo, imagens da dança: Tensões na pluralidade da cena contemporânea*. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 59-68, jul/dez. 2014.
- BITENCOURT, Amauri Carboni. *Cézanne: pesquisa e criação artística como exercício da liberdade*. 2007. *Revista Ponto de Vista*, Florianópolis, n.9, p.37-57
- BONETTI, Albertina. *O corpo no processo de globalização: ideias preliminares*. *Kinesis*, Santa Maria, N 19 107-114, 1998
- CAMPOS, Hellio. *Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba*. Salvador: EDUFBA, 2009.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. De Xangô a Candomblé: transformações no mundo afro- pernambucano. 2013. Revista Horizonte, Belo Horizonte, V.11, n.29, p. 13-28, jan/mar

CHAUÍ, Marilena. Experiência do pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. Merleau-Ponty: a obra fecunda, A filosofia como interrogação interminável. 2008. Disponível em:  
<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/merleau-ponty-a-obra-fecunda/>

CITRO, Silvia (org). Antropologia de y desde los cuerpos. Buenos Aires: Biblos, 2010.

CALDEIRA, Solange. Butoh: A dança da escuridão, Mimus- Revista on-line de mimica e teatro físico, ano.1, no.1. 2009 Disponível em: <http://www.mimus.com.br/capa01.htm>

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança. São Paulo. 2012

COELHO, Nelson Ernesto. Consciência, intencionalidade e intercorporeidade. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863X2002000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2002000100010)

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyr Falcão; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira. 2011. Rev. Cient. / FAP, Curitiba, v.7, p. 11- 22, jan./jun

COTTRELL, Corey Ann. Projeto purê mutt – puro vira lata: Um estudo coreográfico nas danças urbanas: samba-reggae, Capoeira e Hip Hop

DIAS, Adriana Albert. Mandinga, manha e malícia: Uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910 – 1925) – Salvador: EDUFBA, 2006

DIAS, Isabel Matos. O elogio do sensível. Corpo e reflexão. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

DIAS, João Carlos Neves de Souza e Nunes. Corpo e gestualidade: o jogo da capoeira e os jogos do conhecimento. São Paulo: Annablume, 2012.

ELIAS, Rodrigo; LIMA, Vivi Fernandes. Nei Lopes: O elogio da mestiçagem tem sido um empecilho ao avanço dos direitos dos negros. 2011. Disponível em:  
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/neilopes>

FALCÃO, José Luiz Cerqueira. O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em educação, FAGED, UFBA, Salvador, 2004.

FERRAZ, Maria Cristina F. Platão: as artimanhas do fingimento. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da UNESP- São Paulo, 2012.
- FERRAZ, Marcus Sacrini. Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty. 2008
- FERREIRA, Antonio Marcos. A dança dos orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator: a partir da perspectiva de Augusto Omolu. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Artes (PPGArtes) Universidade Federal de Uberlândia, 2011.
- FERREIRA, Elizia Cristina. O irrefletido: Merleau-Ponty nos limites da reflexão. 2012
- \_\_\_\_\_. O sentido fenomenológico da noção de redução em Edmund Husserl: A relação entre transcendental e natural. 2008
- FREIRE, Ida Mara. Ação política e afirmativa: dança e corpo no discurso educacional sul-africano pós-apartheid. In: Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – Blumenau, v. 16, n. 2, p. 30-42, 2011.
- \_\_\_\_\_. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. Revista estudos feministas, UFSC. 2015. Disponível em:  
<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n53/a03v2153.pdf>
- \_\_\_\_\_. Dança-educação e a ressignificação do conceito de movimento para pessoas não-visuais. Revista estudos feministas, UFSC. 2015 Disponível em:  
<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n53/a03v2153.pdf>
- \_\_\_\_\_. Ação política e afirmativa: dança e corpo no discurso educacional Sul-Africano Pós-Apartheid. 2-11. O teatro transcendendo, v.16, n.2. 2015
- \_\_\_\_\_. Água e pedra: texturas de um corpo social em mudança. In: Ilha. v. 13, n. 1, p. 95-112, jan./jun. (2011) 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p95>.
- \_\_\_\_\_. Toyi-Toyi: a dança de uma nação e a noção de liberdade em Merleau-Ponty. In: SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas, MÜLLER, Marcos José. (org). Merleau-Ponty em Florianópolis. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.
- FILHO, Angelo A. Decanio. A herança de Pastinha. 2ed. Editoração Angelo A. Decanio Filho: [s.l.], 1997.
- FOSTER, Susan Leigh. Coreografias por contrato. Dança, Salvador, v. 3, n. 2 p. 81-92, jul/dez. 2014.
- FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. 2003

- GRAHAM, Sandra Lauderdale. Ser mina no Rio de Janeiro do século XIX. *Afro-Ásia* [online]. 2012, n.45, pp.25-65.
- GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. 2009. \_\_\_\_\_ . Terceira diáspora – Culturas negras no mundo atlântico. Copyright Editora Corrupio. 2010
- HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. Da autonomia mimética. Uma comparação entre a Mímesis platônica e a Mímesis aristotélica.
- LARA, Larissa Michelle. Danças de orixás e educação física: delineando perspectivas a partir dos rituais de candomblé. *Revista da Educação Física/UEM Maringá*, v. 11, n. 1, p. 59-67, 2000.
- LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro do teatro experimental do negro e do bando de teatro Olodum. 2010.
- LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira, 2005, Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>
- LUNA, L. Um corpo no mundo. São Paulo. Oxalá Produções. 1disco
- MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2014.
- MARTINS, Suzane Maria Coelho. A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo – Salvador: EGBA, 2008
- MELGAÇO, Paulo. Mercedes Baptista, A Criação da Identidade Negra na Dança. [s.l.]: Fundação Cultural Palmares, [s.d].
- MENDONÇA, Thiago. O formar-se professor em um pequeno grupo de pesquisa na interface universidade- escola sob a perspectiva da fenomenologia e da psicanálise de grupo. 2016
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A estrutura do comportamento: precedido de uma filosofia da ambigüidade de Alphonse de Waelhens. Tradução Marica Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto Riberio de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Maurice Merleau-Ponty Oeuvres. Édition établie et préfacée par Claude Lefort. Éditions Gallimard :Malesherbes, 2010.
- \_\_\_\_\_. O visível e o invisível. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MESTRE PASTINHA. Capoeira Angola. 3ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

MIRA, Ana Sofia Palula Fonseca. Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança. 2014

MONCLAR, Valverde. (org.) Merleau-Ponty em Salvador. Salvador: Arcádia, 2008l.

MORAES, Daniela Beny Polito; ALVES, Teodora de Araujo. Os Códigos de Oyá – elementos simbólicos da Dança de Iansã no Afoxé Oju Omim Omorewa. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101242015059>

\_\_\_\_\_. O trânsito do sagrado para o palco – reflexões sobre corporeidade da dança de Iansã. 2015

MOREIRA. Cicera Patricia; OLIVEIRA. José Cleostenes. Dança como arte milenar numa abordagem contemporânea. Idonline Revista de Psicologia. Ano 3, No. 8, Julho de 2009 - ISSN 1981-1179. – Disponível in: <http://idonline.no.comunidades.net>

MOURA, Alex de Campos. A relação entre liberdade e situação em Merleau-Ponty, sob uma perspectiva ontológica. 2006

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falou Zaratustra, Espaço Novo Æon ([www.thelema.com.br/espaco-novo-aeon](http://www.thelema.com.br/espaco-novo-aeon)), tradução de Ricardo Santos, versão 1.0, 2012, 1900

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. 2008. Disponível em: [www.scielo.br/epsic](http://www.scielo.br/epsic)

OLIVEIRA, Eduardo David de. Ancestralidade na encruzilhada. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Expressividades corporais autônomas. 2006

\_\_\_\_\_. Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na escola de dança da UFBA, 1971-1978. 2006

OMIDIRE, Ayoh Felix. Akogbadun: abc da língua, cultura e civilização iorubanas. Salvador: EDUFBA, CEAO, 2004.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. Na dança e na educação: o círculo como princípio. 2009. Educação e pesquisa, São Paulo, V.35, n1, p. 165-176, jan/abr

PAIXÃO, Maria de Lurdes da. Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009.



\_\_\_\_\_. Traduções e ressignificações da tradição afro-brasileira na dança: diálogos em tensões de produção de sentido e produção de presença na cena contemporânea. *Conceição | Conception* - volume 1/nº 3 - Dez/2013.

\_\_\_\_\_. O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica. 2002

Paul Valéry, “Soma et Cem”, in *Cahiers I, 1905-1906, Sans Titre* [Cadernos I, 1905-1906, Sem Título], ed. Gallimard, La pléiade, Paris, 1973, p.1120.

PEREIRA, Dayana Gomes. Dança negra: Corpo, memórias e performances. Projeto de Pesquisa para o Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais EMAC/UFG. GOIÂNIA, 2014.

PERIUS, Cristiano. A definição da fenomenologia: merleau-ponty leitor de Husserl. 2012

POCHAT, Alex; SIMPLÍCIO, Franciane; DIACUÍ, Nágila. A capoeira em Salvador: registro de mestres e instituições – Rio de Janeiro: MCEG, 2015. Coleção capoeira viva

\_\_\_\_\_. Pensando a capoeira: dimensões e perspectivas – Rio de Janeiro: MCEG, 2015.

Coleção capoeira viva

PLATÃO. A República. Introdução, notas e tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 8 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].

\_\_\_\_\_. Sofista. In:\_\_\_\_\_. Diálogos II. Tradução: Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 1 ed. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1955.

PERIUS, Cristiano. A definição da fenomenologia: Merleau-Ponty leitor de Husserl. 2012

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

\_\_\_\_\_. Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.

Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

QUINTERO, Carolina Mahecha. Desafios da formação de públicos na dança: Discurso das Políticas Públicas Culturais da Bahia. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 33-45, jul/dez. 2014.

RABELO, Miriam C. M. Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé. Salvador, EDUFBA, 2014.

REGO, Waldeloir. Capoeira Angola: ensaio socioetnográfico – 2º edição – Rio de Janeiro: MCEG, 2015. Coleção capoeira viva

REIS, Cacilda Ferreira. Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França. 2012

- RODRIGUES, Inara Conceição Melo. Vem cá curiar o Cacuriá! – São Luís: Editora Aquarela, 2015
- RODRIGUES, Wallace Faustino da Rocha. O Brasil está no corpo: para além de uma visão Estética. *Revista Antropología del Cuerpo*, Salamanca, n. 0, p. 27-37, jul./dec. 2015.
- ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. 1993
- ROSITA, Rose. Breve comentário sobre o ensaio estético de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que trata da percepção nas obras do pintor Paul Cézanne (1839-1906). 2014 Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/dona\\_efemera\\_e\\_dona\\_perpetua/2012/06/a-duvida-de-cezanne.html](http://lounge.obviousmag.org/dona_efemera_e_dona_perpetua/2012/06/a-duvida-de-cezanne.html)
- SANTOS. Inaicyrá Falcão. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. *Revista Múltiplas Leituras*, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009
- \_\_\_\_\_. Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação/ 2º edição – São Paulo: Terceira Margem, 2006
- SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014.
- SANTORO, Fernando. Arte no pensamento de Aristóteles. Disponível em: [http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LitLatina/arte\\_no\\_pensamento\\_de\\_aristoteles.pdf](http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LitLatina/arte_no_pensamento_de_aristoteles.pdf).
- SILVA, Carmi Ferreira. Por uma história da dança: Reflexões sobre as práticas historiográficas para dança, no Brasil contemporâneo.
- SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas, MÜLLER, Marcos José. (org). Merleau-Ponty em Florianópolis. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.
- SILVA. Edna Christine. Uma proposta para pensar a inserção da dança na educação básica. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 46-58, jul/dez. 2014.
- SILVA. Maria Dulce dos Santos; WEISS. Silvio Luiz Indrusiak O corpo na escola e na vida: A educação corporal e seus efeitos no indivíduo. Vol. 2 n. 5 - abr.-jun./2004. ISSN 1807-2836 79.
- SILVA, Maria de Lourdes. A intencionalidade da consciência em Husserl. 2009. *Revista Argumentos de Filosofia*, ano 1, nº.1
- SILVA, Marilza Oliveira. OSSAIN Como poética para uma dança afro-brasileira. UFBA, Salvador-Bahia. 2016.

SILVA, Paulo César Gondim. A fenomenologia de Husserl: uma breve leitura. 2011. Disponível em: <http://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/filosofia/a-fenomenologia-husserl-uma-breve-leitura.htm>

SOARES, Emanuel Luís Roque. Coreografia do filosofar: uma tensão dançante entre corpo e música para a formação do educador filósofo. 2003

TORRES Vera Lúcia Amaral. A produção coreográfica catarinense nas décadas de 1940 e 1950. — Dança, Salvador, v. 3, n. 2 p. 23-32, jul/dez. 2014

TRICARICO, Clio Francesca. A concepção de liberdade na Fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. 2010

TOURINHO, Carlos Diógenes Côrtes. A consciência e o mundo na fenomenologia de Husserl: influxos e impactos sobre as ciências humanas. 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revipsi/article/view/8224/5975>

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 6ed. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

VIEIRA, Kassisus Otoni; MANTOVANI, Harleu Juliano. Merleau-Ponty: Introdução à estrutura do comportamento. 2010. Revista da Católica, Uberlândia, v.2, n.3, p.93-100. Disponível: [catolicaonline.com.br/revistadacatolica](http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica)

VITIELLO. Julia Ziviani. III congresso anda: O corpo que dança – a criação de espaços na atuação acadêmica e artística. Dança, Salvador, v. 3, n. 2 p. 93-101, jul/dez. 2014.

ZAMBRANO, Claudia Del Pilar Echeverry. Pedagogias do corpo na educação da dança de matriz africana em Salvador, Ba, Brasil; perspectivas e tensões do projeto emancipatório. 2013

ZILES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. 2007. Revista de Abordagem Gestáltica – XIII(2): 216-221, Jul/Dez

ZIMMERMANN, Ana Cristina. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade. 2010

ZONZON, Christine Nicole. Algumas versões da malícia. In: Capoeira – Revista de Humanidades e Letras. Vol. 1. N. 1, Ano 2014.