

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Curso de Licenciatura em Teatro

Gaya Dandara Campos

EM BUSCA DE UM CORPO NÃO ORDINÁRIO:

**Técnica Germaine Acogny e danças da África do Oeste no processo
pré-expressivo de artistas cênicos**

Belo Horizonte

2014

Gaya Dandara Campos

**EM BUSCA DE UM CORPO NÃO ORDINÁRIO:
Técnica Germaine Acogny e danças da África do Oeste no processo
pré-expressivo de artistas cênicos**

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Dr. Fernando Mencarelli

Belo Horizonte

2014

Gaya Dandara Campos

EM BUSCA DE UM CORPO NÃO ORDINÁRIO:
Técnica Germaine Acogny e danças da África do Oeste no processo
pré-expressivo de artistas cênicos

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Dr. Fernando Mencarelli

Orientador: Dr. Fernando Mencarelli

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Prof. Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Belo Horizonte, 6 de junho de 2014

***A Germaine Acogny,
pela luz, generosidade e confiança em minha pesquisa.***

***A Rui Moreira,
pelas conexões que propiciaram novos portais e infinitos universos.***

AGRADECIMENTOS

À Patrick Acogny, através da *École des Sables*, por me receber no Senegal e co-orientar esta pesquisa.

À minha amiga Kátia Gilaberte (ex-embaixadora do Brasil no Senegal), pela parceria através do Projeto Raízes Brasil-África, que viabilizou recursos sem os quais esta pesquisa não teria sido possível.

À Embaixada do Brasil no Senegal (especialmente à embaixadora Maria Elisa Teófilo de Luna) pela confiança e pelos recursos que permitiram o trabalho de pesquisa de campo no Senegal.

Ao Ministério da Cultura brasileiro, pelos recursos viabilizados para o trabalho de pesquisa de campo no Senegal.

À bailarina Khady Diop e sua família, por me receberem em sua casa durante trabalho de pesquisa de campo, no norte do Senegal.

Ao *Centre Culturel* de Louga, especialmente aos bailarinos da companhia *Renaissance de Majonbour de Louga/Senegal*.

Ao meu fraterno amigo Robert Lauter (Alemanha), pela força e por presentear-me com livros que compõem parte do referencial deste trabalho.

Aos meus amigos Stéfanie Astori (França), Thomas Grand (França), Pierre Dargère (França) e Jacqui Gauvrit (Alemanha), pelo encorajamento e aprendizado em língua francesa.

Às minhas amigas de curso Luciana Moreno e Tamira Mantovani pelo atravessar *ensemble* durante a trajetória acadêmica.

À Fernando Mencarelli pelo aceite em orientar-me e à Marcos Alexandre e Adélia Carvalho pela atenção e o interesse em compor a banca de avaliação desta monografia.

Aos meus pais, Simone Gomes e Admilson Campos, por imensuráveis razões.

Et puis danser c'est aussi parler le langage des animaux, communiquer avec les pierres, comprendre le chant de la mer, le souffle du vent, discourir avec les étoiles, s'approcher du trône même de l'existence. C'est transcender totalement notre pauvre condition humaine pour participer intégralement à la vie profonde du cosmos. (ACOGNY, 1994).

RESUMO

Esta monografia é um relato de experiência e uma análise crítica. Através de diálogos e reflexões sobre as obras de pesquisadores tais quais Marcel Mauss, Stuart Hall, Eugenio Barba, Jean Marie Pradier, Jean-Loup Amselle e Carlos Moore, a pesquisa tem como objetivo oferecer novos ângulos para o trabalho pré-expressivo de artistas cênicos, apresentando-lhes como um meio, o contato com reflexões e estudos teórico-práticos no âmbito de manifestações tradicionais senegalesas e danças da África do Oeste, com ênfase na Técnica Germaine Acogny. O trabalho contou com pesquisas de campo realizadas no Senegal e posteriormente com práticas de ensino efetuadas na Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras Chave: Antropologia Teatral. Etnocenologia. Danças da África do Oeste. Técnica Acogny. Técnicas do corpo. Identidade. Tradição.

ABSTRACT

Cette monographie est un rapport d'expérience ainsi qu'une analyse critique. À travers des dialogues et des réflexions sur le travail des chercheurs tels que Marcel Mauss, Stuart Hall, Eugenio Barba, Jean-Marie Pradier, Jean-Loup Amselle et Carlos Moore, la recherche vise à fournir de nouveaux angles pour le travail pré-expressif des artistes scéniques les présentant comme un moyen, le contact avec des réflexions et études théoriques et pratiques dans le contexte des manifestations traditionnelles sénégalaises et de danses de l'Afrique de l'Ouest, mettant l'accent sur la Technique Germaine Acogny. Le travail comportait des recherches de terrain menées au Sénégal et postérieurement des pratiques pédagogiques effectuées à l'Université Fédérale de Minas Gerais.

Mots-clés: Anthropologie Théâtrale. Ethnoscénologie. Danses de l'Afrique de l'Ouest. Technique Acogny. Techniques du corps. Identité. Tradition.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Cerimônia de casamento tradicional senegalês (Louga/Senegal).....	22
FIGURA 2 – Cerimônia de casamento tradicional senegalês (Louga/Senegal).....	22
FIGURA 3 – Cerimônia de casamento tradicional senegalês (Louga/Senegal).....	22
FIGURA 4 – Cerimônia de Batizado tradicional senegalês (Louga/Senegal).....	23
FIGURA 5 – Cerimônia de batizado tradicional senegalês (Louga/Senegal).....	23
FIGURA 6 – Eu em batizado tradicional senegalês (Louga/Senegal).....	23
FIGURA 7 – Alunos do curso de dança que ministrei (Louga/Senegal).....	28
FIGURA 8 – Alunas do curso de dança que misnistrei (Louga/Senegal).....	28
FIGURA 9 – Alunos do curso de dança que misnistrei (École des Sables).....	28
FIGURA 10 – Solo Eu Mulher /Gaya Dandara (BH-MG).....	29
FIGURA 11 – Performance SAMNILSTEGAYA (Berlim/Alemanha).....	29
FIGURA 12 – Espetáculo Q'Eu Isse (Dakar/Senegal).....	29
FIGURA 13 – Alunos do curso que ministrei na UFMG (BH).....	30
FIGURA 14 – Alunos do curso que ministrei na UFMG (BH).....	38
FIGURA 15 – Alunos do curso que ministrei na UFMG (BH).....	38
FIGURA 16 – Alunos do curso que ministrei na UFMG (BH).....	38
FIGURA 17 – Eu executando a técnica Acogny.....	47
FIGURA 18 – Eu executando a técnica Acogny.....	47
FIGURA 19 – Eu executando a técnica Acogny.....	47
FIGURA 20 – Eu executando a técnica Acogny.....	47
FIGURA 21 – Eu executando a técnica Acogny.....	47
FIGURA 22 – Eu executando a técnica Acogny.....	47
FIGURA 23 – Eu e bailarinos africanos executando a Técnica Acogny.....	48
FIGURA 24 – Eu e bailarinos africanos executando a Técnica Acogny.....	48
FIGURA 25 – Eu e bailarinos africanos executando a Técnica Acogny.....	48
FIGURA 26 – Técnicas do corpo senegalês (Louga/Senegal).....	49
FIGURA 27 – Técnicas do corpo senegalês.....	49
FIGURA 28 – Técnicas do corpo senegalês.....	49
FIGURA 29 – Técnicas do corpo senegalês.....	49
FIGURA 30 – Livro de Germaine Acogny.....	51
FIGURA 31 – Gaya Dandara com Germaine Acogny e Helmult Vogt.(Senegal).....	54
FIGURA 32 – Gaya Dandara com Patrick Acogny (École des Sables/Senegal).....	54

FIGURA 33 – Gaya Dandara com Kátia Gilaberte (École des Sables/Senegal)..... 54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Diálogo de corpos não ordinários: Etnocenologia e Antropologia Teatral.....	14
1.2 Trabalho pré-expressivo e ações transculturais	15
1.3 Áfricas e o “perpassar” em corpos brasileiros.....	17
1.4 Danças da África do Oeste.....	20
2 DO BRASIL À ÁFRICA: INTERFACES DA DANÇA.....	23
2.1 Encontros com Germaine Acogny, Patrick Acogny e Rui Moreira.....	23
2.2 Estudos e formações em dança.....	25
2.3 Trabalhos e parcerias artísticas.....	25
2.4 Aulas ministradas em projetos brasileiros.....	26
2.5 Workshops ministrados no Brasil e exterior.....	26
2.6 Dança e tradução simultânea.....	26
2.7 Trabalhos atuais.....	27
3 ÁFRICA: DESAFIOS PARA UM PROCESSO DE ENSINO/APRENDIZADO.....	30
3.1 Um continente que desconhecemos.....	30
3.2 Mitos e estereótipos: Ensino e aprendizado da História e cultura africana.....	31
3.3 A questão da elaboração dos materiais didáticos.....	32
3.4 Estéticas ainda predominantes nas artes cênicas.....	33
3.5 Dificuldades na efetivação de minha prática docente.....	34
3.6 Metodologia da prática docente.....	36
4 IDENTIDADE E TÉCNICA: ALGUMAS CONCEPÇÕES.....	39
4.1 Identidade.....	39
4.2 Identidade na pós-modernidade.....	40
4.3 Técnica.....	42
4.4 Técnica Germaine Acogny.....	42
4.5 Técnicas do corpo em Marcel Mauss.....	43
4.6 Técnicas do corpo na cultura senegalesa.....	44

5 A PROCURA POR IDENTIDADE: TÉCNICA E REINVENÇÃO DA TRADIÇÃO...	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS.....	56
ANEXOS.....	58

1 INTRODUÇÃO

Após 4 anos de idas e vindas¹ entre Brasil, África e Europa, eis a partilha de muitas descobertas e de resgates abissais que me fazem transpassar o olhar sobre o que sou, ainda que o "Eu" seja em potencial. Esta monografia justifica-se na minha própria trajetória de formação em dança e teatro, e em vivências ocorridas na Europa, mas sobretudo na África do Oeste. Experiências que de certa forma esclarecem os 3 trancamentos justificados ao longo da minha formação, no curso de Licenciatura em Teatro e os totais 6 anos e meio necessários para me graduar.

Pretendo expor aqui reflexões que abrangem a análise de manifestações tradicionais senegalesas e suas aproximações com os estudos da etnocenologia e da antropologia teatral, além do estudo de danças africanas, propondo-as como um caminho possível para o trabalho pré-expressivo de artistas cênicos. Tenho como objetivo, compartilhar experiências acerca de minhas vivências e de minha prática docente, que contou com dois trabalhos de pesquisa de campo realizados no Senegal, entre os meses de abril a junho de 2010 e de fevereiro a junho de 2013, tendo resultado no curso intitulado *Danças da África do Oeste e Técnica Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos*, que ministrei entre março e abril de 2014 na Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. O curso foi oferecido a artistas cênicos de diversas partes de Belo Horizonte, alguns oriundos de outros estados e contou também com a participação de um artista estrangeiro. Os trabalhos de campo realizados fora do Brasil foram possíveis por meio do apoio² da Embaixada do Brasil no Senegal, do Ministério de Cultura brasileiro e do projeto Raízes Brasil-

¹ Entre os anos de 2010 e 2014 tive a oportunidade estar 8 vezes no exterior, através de viagens auto-financiadas ou colaborações com coletivos de artistas e instituições nas quais realizei formações profissionais em dança, residências artísticas e/ou ministrei workshops de dança. Deste 2010 tenho passado anualmente cerca de 3 a meses fora do Brasil (com exceção de uma residência artística que durou 6 meses), com passagens por países como Senegal, Portugal, Espanha, França, Suíça, Áustria, Alemanha, Holanda e Finlândia. Dia 9 de junho de 2014, embarco para Alemanha, seguida da França, para ministrar workshops e me apresentar em colaboração com os artistas Jacqui Gauvrit (Alemanha) e Luigi Latino (Itália/França).

² As viagens que realizei para a África contaram com o apoio da Embaixada do Brasil no Senegal (por meio do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores em 2010 e 2013), do Ministério de Cultura brasileiro (por meio do Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural em 2013) e do projeto Raízes Brasil-África (projeto privado criado por Katia Gilaberte, ex-embaixadora do Brasil no Senegal, atual cônsul do Brasil na Bélgica).

África. O curso ministrado na UFMG, contou com o apoio do Projeto Raízes Brasil-África e do colegiado de Licenciatura em Teatro da UFMG.

1.1 Diálogo de corpos não ordinários: Etnocenologia e Antropologia Teatral

No Senegal, durante 3 meses em *Toubab Dialaw*, um pequeno vilarejo de pescadores situado à 55 km de Dakar, mantive o contato com danças e rituais específicos do oeste africano. Em inúmeras vezes ao caminhar pelas ruas, deparei-me com diversas manifestações totalmente “espetaculares” ao meu olhar. Armino Bião (2007)³ ao tratar do termo “espetacularidade”, afirma que “de fato, em algumas interações humanas - não todas- se percebe a organização de ações e do espaço em função de se atrair e prender a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas”. A partir deste pensamento, passei a refletir sobre como determinadas manifestações oriundas da tradição, eram capazes de interferir no estado do corpo de seus praticantes e por que tais acontecimentos se apresentavam como algo aparentemente espetacular. Foi na etnocenologia⁴ e nos estudos da antropologia teatral⁵ que encontrei argumentos que poderiam nortear alguns de meus questionamentos.

Em 2013, instigada por estas reflexões, retornei ao Senegal onde vivi cerca de 2 meses junto à uma família tradicional senegalesa, em *Louga*, na fronteira do Senegal com a Mauritânia e 2 meses na *Ecole des Sables*, em *Toubab Dialaw*. Estava decidida e empenhada em realizar um trabalho de campo cujos principais objetivos eram observar, apreender e interagir com o funcionamento específico de comunidades tradicionais do oeste africano.

Visitei cerca de 17 casamentos e 3 batizados, além de outras manifestações tradicionais em diferentes regiões do Senegal (*Louga*, *Pekine*, *Somone*, *Dakar* e *Toubab Dialaw*). Percebi que estas manifestações tinham uma forte característica em comum: eram festas realizadas no meio rua. Na cultura tradicional senegalesa a rua

³ Publicado no V Colóquio Internacional de Etnocenologia, realizado em 2007, em Salvador.

⁴ Campo de estudo dos “Comportamentos Humanos Espectaculares Organizados”, proposto a partir de 1995, por Jean Marie-Pradier, entre outros, na França.

⁵ Para Eugênio Barba (1999), a Antropologia Teatral “é o estudo do comportamento humano, quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com princípios que são diferentes da vida cotidiana”.

é de fato um espaço legítimo para a realização de cerimônias tradicionais. Os rituais são organizados em espaço público e ocorrem geralmente em forma circular. As pessoas da comunidade ficam atentas aos “acontecimentos” que se dão no interior do círculo, que por sua vez atrai olhares curiosos de toda parte.

Na etnocenologia, o termo “espetacular” é considerado como uma forma de se comportar, de se movimentar, de falar, cantar, se enfeitar ou se emocionar, que é diferente de ações comuns do dia a dia. Na abertura do livro *Danse Africaine Afrikanischer Tanz African Dance*, de Germaine Acogny, Léopold Sédar Senghor relata sobre a reação de sua mãe, diante de uma boa notícia que ele trazia, através de um ato realizado em boa parte da África do oeste, quando se pretende demonstrar alegria:

Eu me lembro de minha mãe quando vim lhe anunciar o meu primeiro sucesso acadêmico, o bacharelado. Ela não falou, ela não gritou, ela não chorou, colocou-se a dançar lentamente, graciosamente e o com rosto radiante de alegria. [...]. (ACOGNY, 1994. p. 5, tradução nossa)⁶.

Baseado em ações não cotidianas, Eugenio Barba propõe estudos nos quais os corpos são convidados a experimentar diferentes níveis mentais e físicos, que ao distinguirem-se dos estágios comuns do dia a dia, geram características extraordinárias e estados de presença cênica, que podem vir à tona quando há mudança no eixo da coluna vertebral, base do trabalho pré-expressivo.

1.2 Trabalho pré-expressivo e ações transculturais

Atores, bailarinos, performances e circenses possuem um aspecto inegável em comum nas suas práticas: devem encontrar meios eficazes de preparação no processo que antecede a cena, para que possam atingir estados de “presença” e estabelecer diálogos com o público. Segundo Eugênio Barba (2009) “para um ator, trabalhar a nível pré-expressivo, significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia a nível pré-expressivo um ator não é um ator”. É neste nível que

⁶ Je me rapelle ma mère quand je suis venu lui annocer mon premier succès universitaire, au baccalauréat. Elle n'a pas parlé, elle n'a pas crié, elle n'as pas pleuré ; elle s'est mise à danser lentement, et avec grâce, le visage rayonnant de joie.

o artista pode alimentar a obra em sua totalidade, que será executada diante dos olhares voltados para ele no momento da cena.

A presente pesquisa propôs a utilização de danças da África do Oeste e Técnica Germaine Acogny, como uma alternativa possível para nortear o processo pré-expressivo, considerando dificuldades encontradas por artistas cênicos de diferentes áreas, no que diz respeito a esta etapa do trabalho. O propósito desta abordagem reflete sobretudo acerca da potência técnica que estas danças possuem para contribuir no processo pré-expressivo de artistas de qualquer parte do mundo. Uma vez que estas danças se estabelecem por meio de códigos que podem ser transcritos por corpos distintos, atingem aspectos transculturais constantemente evocados nos estudos na antropologia teatral, conforme apontam Barba e Savarese na obra *L'énergie qui danse- Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale*:

A antropologia teatral postula que o nível pré-expressivo está na origem de diferentes técnicas e que, independentemente da cultura tradicional, há uma "biologia cênica" transcultural. [...] Assim, a antropologia teatral confronta e estabelece comparações entre técnicas de atores e dançarinos, a nível transcultural e através do comportamento cênico, ela constata que certos princípios da pré-expressividade são mais comuns e universais que poderíamos imaginar à primeira vista. (BARBA e SAVARESE. p. 198. 2008, tradução nossa).⁷

Encontrar determinado grau de totalidade no trabalho cênico é um desejo que fomenta a existência dos estudos da antropologia teatral. Para Germaine Acogny (1994) a dança é antes de mais nada comunicação, união e a expressão integral mais profunda do ser:

Durante uma das minhas viagens à Índia, eu conheci em uma aldeia, um antigo mestre de Yoga, um sábio, e manifestei a ele o meu desejo em iniciar-me em seus conhecimentos. "A palavra Yoga, disse ele, significa UNIÃO, é uma maneira de se integrar plenamente ao outro. Mas a dança, sua arte, também é UNIÃO. Continue, por que mudar de rumo, vá até o final com esta disciplina e você encontrará o Yoga. Seja uma dançarina integral e será um logue! "Dançar é antes de tudo comunicar, se unir,

⁷ *L'anthropologie théâtrale pose comme postulat que le niveau pré-expressif se trouve à l'origine des différentes techniques de jeu et que, indépendamment de la culture traditionnelle, il existe une « biologie scénique » transculturelle. [...] Ainsi l'anthropologie théâtrale confronte et établit des comparaisons entre les techniques des acteurs et des danseurs, au niveau transculturel et à travers le comportement scénique, elle constate que certains principes de la pré-expressivité sont plus communs et universels qu'on ne pouvait l'imaginer à première vue.*

juntar, falar com o outro nas profundezas de seu ser. Dança é união, a união do homem com o homem, do homem com o cosmos [...]. (ACOGNY. 1994.p.8, tradução nossa).⁸

O trabalho a partir de danças da África do Oeste e da Técnica de dança africana moderna⁹ desenvolvida por Germaine Acogny, fornecem ferramentas que não apenas contribuem com o trabalho pré-expressivo, como viabilizam o contato com uma nova cultura na qual o corpo será “reabilitado” e experimentará outras formas. Como afirmam Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995) o corpo deve distanciar-se de seus modelos e “recolonizar-se”:

O uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para qual foi educado. Afim de encontrar outros ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inicialmente ser dirigido para uma nova forma de "cultura" e passar por uma nova "colonização". (BARBA e SAVARESE. 1995. p. 245).

A experiência de “descolonizar” o corpo ativando novos registros é um caminho enriquecedor. Muitas são as potencialidades que estas novas formas de “ser e estar corporalmente” podem agregar aos processo pré-expressivos.

1.3 Áfricas e o “perpassar” em corpos brasileiros

De volta ao Brasil, tendo em vista diferentes práticas culturais do continente africano, em particular suas danças e reverberações em sua diáspora, iniciei algumas reflexões. No entanto, uma única questão foi suficiente e responsável por desencadear uma série de inquietações, que me impulsionaram na procura do que nesta monografia denomino como “em busca de um corpo não ordinário”. Afinal, quantas Áfricas perpassam os corpos brasileiros? Esta indagação me instigou a refletir sobre a possibilidade de revisitarmos a África, e fez nascer o desejo de atuar de modo transcultural, tendo em vista fluxos que poderiam se estabelecer com ênfase

⁸ *Au cours d'un des mes voyages en Inde, je rencontraï dans un village un vieux maître de Yoga, un sage, et je lui manifestai mon désir de m'initier à son savoir. "Le mot Yoga, me dit'il, signifie UNION, moyen de participer intégralement à l'autre. Mais la danse, votre art, est aussi UNION, continuez, pourquoi changer de voie, allez jusqu'au bout de cette discipline et vous trouverez le Yoga. Soyez un danseur integral, vous serez aussi un Yogi!" Danser c'est avant tout communiquer, s'unir, rejoindre, parler à l'autre dans les profondeurs de son être. La danse est union, union de l'homme avec l'homme, de l'homme avec le cosmos.*

⁹ Esta técnica é apresentada no capítulo 4.

na “fusão cultural”, e em tentativas de evitar ao máximo o estabelecimento de fronteiras, como as que afirmam as “diferenças culturais” no multiculturalismo¹⁰. Estava interessada nas possibilidades de alianças entre estas culturas. Passei dias refletindo sobre como, a partir do encontro com elementos de corpos “culturalmente construídos” na África, eu poderia “reorganizar” o meu próprio corpo “culturalmente construído” no Brasil¹¹. Seria possível estabelecer uma metodologia para o trabalho pré-expressivo de artistas cênicos brasileiros, a partir da união de elementos que carregam estes corpos tão conectados e no entanto aparentemente distintos?

A partir destas indagações e durante meu trabalho de campo no Senegal, estudei danças tradicionais específicas do continente africano e também dei aulas de danças afro-brasileiras (maracatu, frevo e tambor de crioula) e dança contemporânea, para jovens senegaleses no norte do Senegal (em parceria com o *Centre Culturel de Louga*) e para 90 bailarinos de 24 diferentes nacionalidades africanas¹² (em parceria com a *École des Sables*). Durante este processo de trocas culturais, percebi o quanto eram impressionantes as semelhanças entre danças afro-brasileiras e algumas danças tradicionais africanas. Recordo-me de ter tido a sensação de ver passos do frevo, do maracatu e do samba em diversas danças que aprendi junto aos congoleses, burquinenses, mafinhenses e malgaches. Em alguns momentos, mesmo ciente das matrizes africanas enraizadas na cultura brasileira, tinha a percepção de que se tratava de uma linguagem única, tamanha a proximidade entre as características de determinados movimentos e a impossibilidade de compreender qual havia dado origem a qual.

¹⁰ Diz respeito à predominância de pelo menos uma cultura em relação às demais culturais existentes, por exemplo, em uma mesma região. Há o reconhecimento das diferenças entre as culturas, mas não o interesse em fusões culturais.

¹¹ Ainda que a cultura brasileira tenha recebido inúmeras influências da cultura africana, consolidou-se como brasileira partir do contato com outras culturas que fizeram parte da construção do Brasil.

¹² Entre 2010 e 2013, na *École des Sables*, durante minha formação em danças tradicionais e contemporâneas africanas, estudei danças tradicionais dos seguintes países: Senegal, Mali, Guiné Bissau, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Burkina Faso, Togo, Benin, Nigéria, Chade, Camarões, Gabão, Congo Brazaville, Congo Kinshasa, Uganda, Ruanda, Etiópia, Quênia, Tanzânia, Zimbábue, Madagascar, Ilha Maurício e África do Sul. Estas danças eram estudadas no âmbito de intercâmbios culturais, pois cada aluno em formação na *École des Sables* deveria dar aulas de danças tradicionais oriundas de seu país (ocasião não qual tive o privilégio de conhecer algumas danças dos países citados acima e por meio da qual dei aulas de maracatu, frevo e tambor de crioula para os bailarinos africanos destas 24 diferentes nacionalidades).

Eugênio Barba (1994), no livro *A tradição da ISTA*, afirmou que “é no intercâmbio e não no isolamento que uma cultura pode desenvolver-se e transformar-se organicamente” e também enfatizou a relevância da troca recíproca nos intercâmbios, ao tratar, de certa forma sobre a “alteridade”:

Entretanto para que se produza o intercâmbio tem-se que oferecer algo em troca. O aspecto da identidade histórico-biográfica é fundamental para enfrentar o seu pólo oposto, o encontro com o outro, com o distinto não para encerrá-lo em nosso horizonte ou impor nossa maneira de olhar, senão permitir um deslocamento que nos possibilite vislumbrar, além do universo conhecido, um novo território [...] Trata-se de dois diferentes pólos. Um não pode existir sem o outro [...] Sobretudo fica impossível distinguir quais são as contribuições que provêm da própria cultura e quais do exterior. (BARBA, 1994. p. 12 e 13).

A partir de estudos teórico-práticos em danças tradicionais de 24 diferentes nacionalidades africanas, realizamos uma pesquisa minuciosa que visava compreender quais eram as partes do corpo mais usadas nas danças tradicionais de cada um destes países. Constatamos por exemplo, que na Etiópia o foco dos movimentos é predominantemente o pescoço e o externo, no Congo Kinshasa o foco está fortemente nos quadris, no Mali e no Senegal os movimentos caracterizam-se sobretudo por acentos nos braços e pernas (com muitos saltos sobretudo no Senegal), enquanto na Costa do Marfim os movimentos possuem acento dos joelhos para baixo e em Uganda e Ruanda as danças caracterizam-se sobretudo pelo emprego de muitos saltos e utilização da cabeça. E no Brasil, no que tange às danças afro-brasileiras, onde estariam estes acentos? Dependendo do ponto de vista, se falarmos do samba de roda, por exemplo, posso dizer que estamos muito próximos dos congoleses! Este é um estudo que vale a pena um dia esforçar-me para catalogar. Visto o quão difícil é encontrar material escrito sobre danças africanas, não apenas no Brasil mas em todo mundo, a oportunidade que tive em estudá-las e ainda ter toda a prática realizada registrada em vídeos é um tesouro a ser lapidado, quem sabe em um futuro próximo.

Após passar por tantas fontes inspiradoras, estava convicta de que o contato e o estudo de diferentes atmosferas de danças africanas poderiam ser um caminho auxiliar para o processo pré-expressivo de artistas cênicos. Por este motivo iniciei um

projeto de pesquisa que me fez retornar à África, onde estive em 3 momentos distintos¹³.

1.4 Danças da África do oeste

Segundo Lucky Zébila (1973) “As danças africanas exercem, após muito tempo, uma espécie de fascinação no homem ocidental” (tradução nossa)¹⁴. Por meio dos ritmos e pelos movimentos executados com precisão e complexidade, as danças africanas, sobretudo as tradicionais, chamam a atenção de povos de diferentes partes do mundo. No continente africano, do norte ao sul passando pelo leste até o oeste, a dança faz parte da cultura e está tradicionalmente arraigada no cotidiano de idosos, adultos, jovens e crianças. Desde a infância tem-se contato direto com os ritmos e movimentos que os mais velhos realizam. O aprendizado dá-se por meio da observação. Há uma conexão inerente entre as danças e os sons, de tal modo que não existe (como do ponto de vista ocidental) fronteiras que delimitem estas duas “linguagens”. A relação é estabelecida desde uma simples caminhada pisando por folhas secas, aos sons dos instrumentos. Em uma das passagens do livro *La Danse Africaine ou l'intelligence du corps*, Lucky Zébila refere-se aos primeiros contatos da criança com a dança, e sua intrínseca relação com os ritmos:

Em primeiro lugar, não devemos perder de vista que o jovem africano desde a mais tenra infância, e eu diria até mesmo de sua vida fetal (porque as mulheres africanas continuam a trabalhar até o parto) está em contato constante com todos os ritmos que o rodeiam. Assim, empoleirado nas costas de sua mãe enquanto ela tritura os alimentos ou simplesmente enquanto ela anda, a criança recebe das vibrações que o corpo da mãe envia, um ritmo que rapidamente se tornará familiar e pessoal. (ZÉBILA, 1973. p. 9, tradução nossa)¹⁵

¹³ Minha primeira viagem ao Senegal ocorreu em 2010. Com o apoio da Embaixada do Brasil no Senegal e investimentos próprios, realizei minha primeira formação profissional em Danças Tradicionais e Contemporâneas Africanas, na École des Sables. No final de 2010, retornei ao Senegal, a convite do Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN), para apresentar o espetáculo *Q'eu Isse*, da Será Que? Cia. De dança (direção Rui Moreira), da qual foi integrante. Em 2013, com o apoio da Embaixada do Brasil no Senegal, Ministério da Cultura brasileiro e do Projeto Raízes Brasil África, realizei uma nova formação profissional em Danças Tradicionais e Contemporâneas africanas, ministrei oficinas de dança e realizei trabalhos de pesquisa de campo, em Toubab Dialaw, Somone, Pekine e Louga, diferentes regiões do Senegal.

¹⁴ “ « Les danses africaines exercent depuis longtemps une sorte de fascination sur l'homme occidental »

¹⁵ *Tout d'abord, il faut pas perdre de vue que le jeune Africain dès sa plus tendre enfance, et je dirait même dès sa vie fétale, (car la femme africaine continue a travailler jusqu' à l'accouchement) est en contact permanent avec tous les rythmes que l'entourent. Ainsi, juché sur le dos de sa mère lors qu'elle*

A África do Oeste compreende 16 países e grande diversidade cultural. Colonizados sobretudo pela Grã Bretanha e França, possuem como línguas oficiais predominantemente o inglês e o francês, embora utilizem cotidianamente suas línguas nacionais, como é o caso do Ewe no Togo, do Bambara no Mali e do Wolof no Senegal, dentre outras. A maior parte destes países comemoram a casa dos 50 anos de independência e alguns possuem influências muito próximas, como é o caso do Benim, do Togo e da Nigéria, no que tange por exemplo, às práticas religiosas. Sua extensão vai desde as Ilhas de Cabo Verde passando pela Mauritânia, Mali, Senegal, Gâmbia, Guiné Bissau, Guiné, Serra Leoa, Libéria, Costa do Marfim, Gana, Burkina Faso, Níger e Camarões. Nos estudos que compõem esta monografia o foco não está em imergir em aspectos políticos ou religiosos. As citações acima têm como intuito contextualizar o terreno no qual a cultura é o pilar a ser analisado.

Há 3 países que compõem esta região do continente africano (Togo, Mali e Senegal), cuja algumas de suas danças tradicionais são a base da proposta metodológica objeto de estudo desta monografia, juntamente com a Técnica Germaine Acogny. Ao longo de minhas pesquisas me conectei especialmente com as danças destes países pelas características específicas de oposição que elas possuem. As danças togolesas são ricas em elementos como a utilização do externo e dos quadris em oposição aos saltos e ênfase nos braços e pernas frequentemente evocados nas danças malianas e senegalesas.

No curso intitulado *Danças da África do Oeste e Técnica Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos*, que ministrei, 15 artistas cênicos tiveram contato com alguns códigos corporais de danças tradicionais específicas destes países. Os trabalhos foram realizados a partir de uma metodologia que abordou aspectos teórico-práticos.



Figura 1



Figura 2



Figura



Figura 4



Figura 5



Figura 6

2 DO BRASIL À ÁFRICA: INTERFACES DA DANÇA

Embora minha formação acadêmica seja em teatro, sou bailarina e intérprete-criadora. Iniciei-me em danças clássica e contemporânea em 1998, na escola do Grupo Corpo (MG), onde permaneci por 8 anos¹⁶. Em 2010 e 2013, formei-me profissionalmente em danças tradicionais e contemporâneas africanas, na *École des Sables*¹⁷- *Centre International de Formation en Danse Traditionnelles et Contemporaines d'Afrique* no Senegal.

2.1 Encontro com Germaine Acogny, Patrick Acogny e Rui Moreira

Em 2007 tive os primeiros contatos com a técnica de dança moderna africana desenvolvida por Germaine Acogny¹⁸, que estava em Belo Horizonte para apresentar-se no FAN¹⁹. Em 2009 integrei o espetáculo *Retour au Pays*, inspirado nas obras de Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Leon Damas, coreografado por Patrick

¹⁶ Os meus tios, os bailarinos Rodrigo Quik e Letícia Carneiro da Quik Cia. De Dança, foram integrantes da companhia do Grupo Corpo, onde dançaram por mais de uma década. Devido a este fato, em 1998, aos meus 9 anos de idade, me foi oferecida uma bolsa de estudos na Escola de Dança do Grupo Corpo, onde estudei balé e dança contemporânea durante 8 anos.

¹⁷ Centro de Formação em Danças Tradicionais e Contemporâneas Africanas, fundado por Germaine Acogny em Toubab Dialaw, Senegal. A partir da Companhia Jant-Bi, dirigida por Germaine Acogny e Patrick Acogny, a escola tornou-se um local para educação profissional, fóruns de discussão e ponto de encontro para bailarinos e pesquisadores da África e do mundo. É reconhecida pelo Ministério de Educação do Senegal e está em vias de tornar-se parceira junto ao Departamento de Teatro e Dança da Universidade de Dakar.

¹⁸ Germaine Acogny nasceu no Benin (1944), é bailarina e coreógrafa e fundou sua primeira escola de dança africana no Senegal, em (1968). Dirigiu o *Mudra Afrique*, escola criada por Maurice Béjart e pelo presidente Léopold Sédar Senghor, em Dakar (1977 a 1982). Publicou o livro *Dance Africaine* em três línguas (1980). É responsável pela criação da *École des Sables- Centre International de Danses Traditionnelles et Contemporaines d'Afrique*, cavaleira de Ordem do Mérito, e oficial da Ordem das Artes e das letras, na França e cavaleira da Ordem Nacional do Leão, no Senegal. Em 1995 Germaine coreografou o espetáculo *Z-300 anos de Zumbi*, para o Balé da cidade de São Paulo, com trilha de Gilberto Gil. Apresentou-se no FAN (2006) e foi convidada a apresentar-se no 1,2 na Dança (Mostra Internacional de solos e duos- 2011).

¹⁹ Festival de Artes Negras de Belo Horizonte.

Acogny²⁰ artista do FAN de 2009. Posteriormente fui convidada por Rui Moreira²¹ para integrar o elenco de alguns espetáculos de sua companhia de dança.

2.2. Estudos e formações em dança

Em minha trajetória, partindo do Brasil com passagens por Senegal, Portugal, Espanha, França, Suíça, Áustria, Alemanha, Holanda e Finlândia, estudei com pesquisadores, bailarinos e coreógrafos como Rosangela Silvestre (Brasil), Carlos Afro (Brasil), Mark Tompkins (França/EUA), Pierre Doussaint (França), Kirstie Simson (EUA), David Zambrano (Venezuela), Germaine Acogny (Senegal), Flora Théfaine (Togo), Mekbul Tahir (Etiópia), Mandy Pfennig (Alemanha), Nora Chipaumire'e (Zimbabwe/EUA), Ido Tadmor (Israel) dentre outros, por meio de cursos ou residências artísticas.

2.3 Trabalhos e parcerias artísticas

Realizei espetáculos e performances com artistas como Rui Moreira (Brasil), Maurício Tizumba (Brasil), Patrick Acogny (Senegal), Patrick Al'nuzan (Togo), Peter Krauss (Alemanha), Stefanie Borgert (Alemanha) e Nilima Chowdhury (Alemanha), com passagens por festivais como o Festival Internacional de Teatro (BH/2010), o Verão Arte Contemporânea (BH-2010), o Festival Mundial de Artes Negras²²

²⁰ Patrick Acogny (Senegal) é filho de Germaine Acogny, pesquisador membro do Laboratório de Etnocologia *Maison des Sciences de l'Homme* da Universidade Paris 8. Coreógrafo e diretor artístico da *École des Sables* e da companhia *Jant-Bi*.

²¹ Rui Moreira (SP) é bailarino e coreógrafo radicado em Belo Horizonte desde 1984. Integrou as companhias Cisne Negro (SP), Balé da Cidade de São Paulo e o Grupo Corpo (MG). Dirige a *Será Que?* e a *Rui Moreira Cia. de Danças*. Foi curador do FAN por diversas vezes e é responsável pelo Núcleo de Estudos em Danças Negras Contemporâneas.

²² Em 1966, o Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN), realizado por iniciativa da revista *Présence Africaine* e da Sociedade Africana de Cultura, por Léopold Sédar Senghor, teve sua primeira edição em Dakar (1966), a segunda em Lagos, na Nigéria (1977) e a terceira novamente em Dakar e Saint Louis, no Senegal (2010). O festival conta com a presença de artistas da África e suas diásporas, abrangendo exposições, espetáculos de teatro e dança, música, literatura, ciências e tecnologia, gastronomia dentre outros. Segundo Senghor, o festival nasce da necessidade de uma melhor compreensão internacional e interracial sobre as contribuições dos artistas e escritores negros, às grandes correntes universais de pensamento, permitindo aos artistas negros de todos os horizontes, confrontar os resultados de suas pesquisas. (Informações obtidas e adaptadas da Wikipédia, tradução nossa.). Disponível em http://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_mondial_des_Arts_n%C3%A8gres

(Senegal/2010), a Bienal de Jovens Criadores da CPLP²³ (2013), a Mostra Benjamim de Oliveira²⁴ (2014) e integrei o espetáculo *Jamais 203* do grupo francês *Générik Vapeur*, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (2014).

2.4 Aulas ministradas em projetos brasileiros

Dei aulas de dança e teatro em projetos como: Projeto Quik Cidadania (Cia. de Dança/Nova Lima-2007); Projeto Criança Negra Criança Linda (Pastoral de Agentes Negros-BH/2009/2014); Projeto Arte Cultura (Fundação Municipal de Cultura-BH/2009); Projeto Educação pelo Tambor (Prefeitura de Contagem-2011/2012) e Projeto Arte da Saúde (Cáritas-Prefeitura de Belo Horizonte-2012).

2.5 Workshops ministrados no Brasil exterior

Ministrei workshops de dança no Brasil e no exterior, dentre eles no Festival de Inverno de Ponte Nova (2008), no Festival de Inverno da Universidade Federal de São João Del Rei (2011/2012), no Festival de Inverno de Ouro Branco (2011), na Kurt-Schwitters-Schule (Alemanha -2012/2013), no *Centre Culturel Louga* (Senegal -2013) e na *Ecole des sables* (Senegal-2010/2013). Em junho de 2014 ministrei um workshop de danças africanas contemporâneas e afro-brasileiras em parceria com o artista Luigi Latino (Itália/França) no *Atelier Pulse* (Marselha-França).

2.6 Dança e tradução simultânea

Em 2013, fui convidada como tradutora simultânea (francês/português), para acompanhar o trabalho da coreógrafa Lénablou (França/Guadalupe), na 7ª edição do Festival de Arte Negra de Belo Horizonte.

²³ A Bienal de Jovens Criadores das Comunidades dos países de Língua Portuguesa já ocorreu em países como Portugal, Angola e Cabo Verde. Sua última edição aconteceu no Brasil, em Salvador, e contou com a participação de jovens criadores brasileiros e dos demais países da CPLP.

²⁴ A Mostra Benjamim de Oliveira, foi idealizado pelo artista Mauricio Tizumba, com o intuito de dar visibilidade a artistas que trabalhem com temáticas afro-brasileiras e/ou com um elenco predominante negro.

2.7 Trabalhos atuais

Desde 2013 integro a performance *SAMNILSTEGAYA*²⁵, com direção de Samuel Melser (Nova Zelândia). Trabalho em meu novo solo de dança, intitulado *Eu Mulher*²⁶. Sou professora de danças africanas contemporâneas, do Programa Valores de Minas (Plug Minas/Servas/Governo do Estado de Minas Gerais) e dou aulas de danças no projeto Criança Negra Criança Linda (Agentes de Pastoral Negra).

²⁵ A performance *SAMNILSTEGAYA* nasceu em 2013, na Alemanha, a partir do encontro com artistas de diferentes linguagens, dentre eles o artista plástico Samuel Melser (Nova Zelândia), cantora Nilima Chowdhury (Alemanha) a atriz Stefanie Borget (Alemanha) e eu. O trabalho propõe atuar de forma híbrida e transita entre linguagens distintas. Tem sido apresentado periodicamente, sobretudo em Berlim, em diferentes galerias de arte. O trabalho tornou-se também um filme, através da parceria com o cineasta Paul Druce da Migrant Film (Inglaterra) e tem sido apresentado em diferentes salas de cinema da cidade de Berlim.

²⁶ O solo *Eu Mulher* foi criado por mim, em colaboração com o projeto "*PULSE*" AT THE "*INTERNATIONALE TANZMESSE NRW*", do artista alemão Peter Krauss. A partir desse projeto e confrontada com diversas questões que atravessam o corpo feminino, quando este se depara em espaços públicos ou privados, estabeleci uma dramaturgia que tem como fontes inspiradoras a forma como o meu corpo "culturalmente construído" se move, poemas da escritora Conceição Evaristo e textos de minha própria autoria. O trabalho reflete sobre a necessidade de fazer emergir, através de uma linguagem sutil e poética, situações que convergem-se quando se trata das experiências da sexualidade comuns a mulheres de diferentes partes do mundo. O solo conta com a participação do músico Antônio Beirão (contra baixo acústico), e transita entre terrenos da iluminação e da projeção de vídeos. O trabalho teve pré-estreia em fevereiro de 2013, quando foram realizadas projeções de vídeo e diálogo sobre o processo de criação, no Centro Cultural de Louga, no Senegal (com apoio da Embaixada do Brasil no Senegal e do Projeto Raízes Brasil-África). Estreou no Brasil em dezembro de 2013, em Salvador, quando fui convidada a apresentar-me na VI Bienal de Jovens Criadores da Comunidade dos países de Língua Brasileira, onde estavam presentes jovens artistas brasileiros, além de jovens de Moçambique, Angola, Guiné Bissau, Cabo Verde, Portugal e Timor Leste. O trabalho teve estreia em Belo Horizonte em abril de 2014, no Teatro Oi Futuro, na II Edição da Mostra Benjamim de Oliveira.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

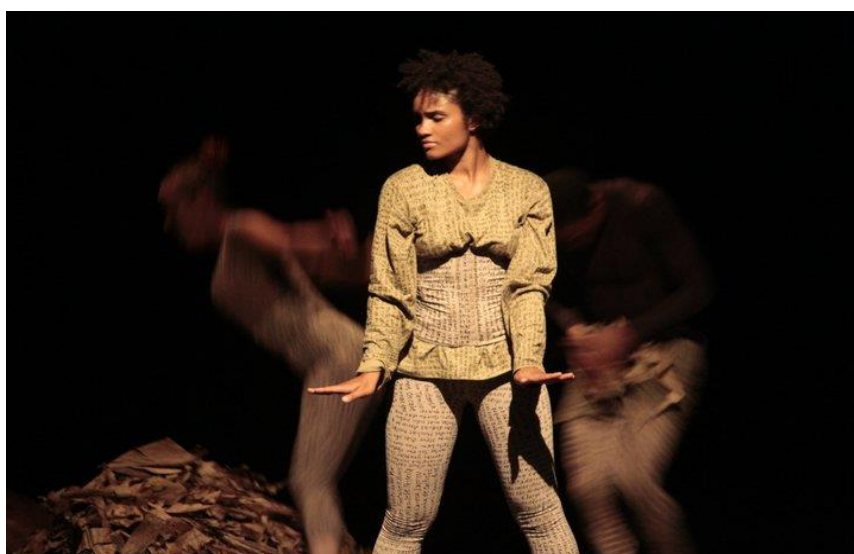


Figura 12

3 ÁFRICA: DESAFIOS PARA UM PROCESSO DE ENSINO/APRENDIZADO

Inicialmente, para tratar de danças africanas como uma possibilidade pré-expressiva no trabalho de artistas cênicos, considero imprescindível reforçar alguns aspectos que dizem respeito à África e reverberações nos numerosos países de sua diáspora. É um desafio para mim enquanto brasileira e talvez para os que nasceram do outro lado do Atlântico. Um compromisso com minhas origens, com o ser em potencial que sou, e com os que foram também os meus ancestrais. Será sempre um exercício de atentar-se aos “pequenos grandes detalhes” e transpassar o olhar.

3.1 Um continente que desconhecemos

A África ao qual me refiro, e que agora sabemos ser o berço da humanidade²⁷, não é um país. Esta afirmação que a princípio pode parecer estranha, me soa muito mais preocupante do que incomum, tendo em conta o número de jovens²⁸ e adultos em nosso país, que ainda se apropriam desta concepção geográfica, demonstrando desconhecimento sobre este imenso continente. É possível que este engano tenha origem nos currículos escolares e seus abismos em relação a determinadas

²⁷ A mais marcante das singularidades africanas, é o fato de seus povos autóctones terem sido os progenitores de todas as populações humanas do planeta, o que faz do continente africano, berço único da espécie humana. [...] A humanidade, antiga e moderna, desenvolveu-se primeiro na África e logo progressivamente e por levas sucessivas, foi povoando o planeta inteiro. [...] Grupos de humanos anatomicamente modernos deixaram o continente africano pela primeira vez há aproximadamente 100.000 anos. Essa população humana ancestral, que tinha pelo menos dois mil indivíduos, migrou progressivamente para outros continentes, atingindo a Ásia e a Austrália há 40 mil anos, a Europa há 30-35 mil anos, e finalmente chegando ao continente americano há pelo menos 18 mil anos. (MOORE, 2010, p. 100,101).

²⁸ Atualmente sou professora de dança africana contemporânea no Plug Minas-Valores de Minas. No começo do semestre, ao solicitar aos meus alunos sobre o que eles conheciam da África, ouvi respostas como: “A África é um país com muita miséria e muitas pessoas negras”. Após esclarecer que trata-se de um continente, e que não tem apenas miséria e fome, perguntei quais países eles conheciam e obtive respostas como: Haiti, Jamaica e Cuba. Outros alunos espantaram-se quando mostrei o mapa político do continente africano, e ao verem que o Egito fica na África, questionaram: “Uai fessora, mas no Egito tem gente branca, como é que ele fica na África? Enfim, trago esta nota apenas para remarcar que estamos formando estes jovens e que a questão, no que tange à deficiência da formação educacional é muito mais grave do que possamos imaginar. Apenas nesta classe são cerca de 50 alunos, que recebem formação de alto nível técnico e artístico e que passam por um amplo processo de seleção para conseguir uma vaga na instituição. Como podemos ignorar, por parte da educação destes jovens, o desconhecimento total de um continente que absolutamente é a base da nação brasileira? De onde vem estas deficiências?

temáticas, neste caso, no que tange ao ensino da História da África, que apenas a partir de 2003 vem sendo abordado, ainda que de forma tímida, por meio da implementação Lei 10.639/03²⁹.

3.2 Mitos e estereótipos: Ensino da História e cultura africana

Tenho poucas lembranças no que se refere ao ensino da História da África em minha educação escolar. As abordagens majoritariamente resumiam-se a palavras e/ou termos na tentativa de fazer alusões ao continente (erroneamente denominado “negro”). Expressões ou palavras como “safaris”, “leões”, “palhas da costa”, “homens selvagens”, “navio negreiro”, “miséria”, “fome”, “guerra”, dentre outras denominações, relacionadas sobretudo aos povos melanodermas e seu suposto “primitivismo”. Os livros de história retratavam o povo africano através de visões puramente eurocêntricas, reforçando estereótipos e a ideia de um lugar distante em meu imaginário e por fim, o ponto de vista adquirido, de que se tratava de um continente inteiro dedicado à ser uma espécie de “habitat natural” das mazelas do mundo.

Por meio de uma de minhas viagens internacionais realizada em 2012, tive acesso a uma livraria francesa. Curiosa e em busca de livros que tivessem como objeto central de estudo a arte africana e temáticas que transpassassem este universo, encontrei um livro de Jean-Loup Amselle³⁰ dentre outros de diferentes autores, dificilmente publicados em português ou no Brasil, que comprei e que passaram a ser referências para minha pesquisa.

No livro intitulado *L’art de la friche – essai sur l’art africain contemporain*, Amselle (2005) apresenta um ensaio sobre a arte africana contemporânea e lança seu olhar sobre a criação africana contemporânea, no intuito de tornar visível como esses artistas africanos “jogam” com os estereótipos criados para eles, pelos ocidentais. O autor reflete sobre como *l’art en friche* africana pode regenerar a arte contemporânea, apesar de todos os clichês lançados sobre ela e sobre os artistas do continente. O

²⁹ Lei que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, nas escolas públicas e particulares da educação brasileira.

³⁰ Antropólogo e etnólogo africanista francês, diretor de estudos na *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS), anexado ao *Centre d’études africaines* (Ceaf) e editor chefe do *Cahiers d’études africaines*.

termo “friche”, segundo Amselle (2005) “veio recentemente ao mundo da arte- lugar alternativo, espaço intermediário, local abandonado onde se produzem novas formas artísticas” (tradução nossa)³¹.

No segundo capítulo, intitulado *Entre Éros et Thanatos*, há um texto chamado *Les Héros sont fatigues*, que de certa forma me chamou muito atenção, por apontar uma possibilidade de refletir sobre os estereótipos ligados ao continente africano e também à Europa, como sugere o autor:

Face à esta representação da África como um continent degenerado [...] está uma image completamente oposta, a que mostra esta região do monde como uma fonte de rejuvenescimento e regeneration para toda a humanite. Notamos que essas duas representações não são contraditórias e que traduzem bem o estado profundamente ambivalente e o "delicioso susto" que nos apreende quando pensamos em África. E está muito presente no espírito de cada Ocidental, especialmente de cada Français, cuja a história coletiva ou individual é muitas vezes ligada de forma quase carnal, ao continent Africano. [...] Este fascínio e repulsa em relação à África, esta forma libidinal e viral que temos de pensar nela, não é, certamente, mais que o inverso de uma representação da Europa e do Occident em geral, visto como um continent higienizado, sem derramamento de sangue, sem corps. Basicamente, e esta é uma visão cuja origem pode ser encontrada na mente dos administradores coloniaux [...] a Europa sofre de uma hypertrophie de fonctions intellectuelles e de um sous-developpement des fonctions physiologiques: a perda do corps teria sido o preço a pagar para obter a supremacia da fria razão. (AMSELLE, 2005, p. 49, tradução nossa)³².

3.3 A questão da elaboração dos materiais didáticos

Ainda há uma complexidade histórica que afeta a elaboração de um material

³¹ “est récemment venu au monde de l’art- lieu alternatif, espace intermédiaire, site abandonné où se produisent des formes artistiques nouvelles”

³² Face à cette représentation de l’Afrique comme continent dégénéré [...] se dresse une image totalement opposée, celle qui présente cette region du monde comme une source de jouvence et de régénération pour l’humanité tout entière. Notons que ces deux représentation ne sont pas contradictoires et qu’elles traduisent bien le statut profondément ambivalent et la “délicieuse frayeur” qui nous saisit lorsque nous à pensons à l’Afrique. Elle est donc très présent à l’esprit de chaque Occidental, particulièrement de chaque Français, dont l’histoire colective, voire individuelle est souvent liée de façon quasi charnelle au continent africain.[...] Cette fascination-répulsion pour l’Afrique, cette façon libidinale et virale que nous avons de penser à elle n’est bien sur que l’envers d’une représentation de l’Europe, de l’Occident en général, vu comme continent aseptisé, anémié, sans corps. Au fond, et ceci est une vision dont l’origine est à rechercher dans la pensée des administrateurs coloniaux.[...] l’Europe souffrirait d’une hypertrophie des fonctions intellectuelles et d’un sous-developpement des fonctions physiologiques: la perte dur corps aurait été le prix à payer pour obtenir la suprématie de la froid raison. (AMSELLE, 2005, p. 49).

didático para o ensino da História da África, e que devem ser superadas, conforme aponta o escritor cubano Carlos Moore, no livro *A África que incomoda- sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*, no capítulo intitulado África no cotidiano educativo- Bases práticas para o ensino da História da África:

[...] ainda hoje, a visão raciológica continua a afetar boa parte das obras consagradas ao continente africano, tanto na Europa e nos Estados Unidos, como também no Oriente Médio e na América “Latina” onde, de modo geral os incipientes estudos africanistas, são, frequentemente, meras prolongações dos conceitos e preconceitos urdidos pela academia europeia e norte-americana. É dentro desse marco paradigmático, e atendendo para as múltiplas questões de compreensão/interpretação que ela suscita e impõe, que também deverão ser enxergados e abordados os problemas epistemológicos, metodológicos e didáticos em relação ao ensino da História da África. (MOORE, 2010, p. 109).

Sabemos das dificuldades enfrentadas pela falta de formações continuadas ou material didático elaborado, que atenda às demandas implementadas pela lei 10.639. Espanta-me quando percebo que mesmo após 11 anos da implementação deste lei, há em minha formação como licencianda de uma universidade federal brasileira, a ausência total de qualquer disciplina obrigatória que abranja os aspectos mencionados na lei referida acima.

3.4 Estéticas ainda predominantes nas artes cênicas

Tais concepções de África, que de alguma forma ainda se fazem presentes na sociedade brasileira, permaneceram também no campo das artes cênicas. Por exemplo, quando afro-brasileiros representavam exclusivamente papéis oriundos destes estereótipos, pelo menos até meados dos anos 40, como destaca Miriam Garcia Mendes (1993), no livro *O Negro e o Teatro Brasileiro*, “[...] pouco se nota a presença da personagem negra no teatro brasileiro, a não ser em comédias, nas quais aparecia calçada em uns poucos estereótipos que se tinham firmado no passado escravocrata”. Também pode-se perceber que, na maior parte das vezes, grupos de danças popularmente denominadas “afro” possuem como único referencial estético uma imagem de África que se aproxima à era das cavernas (no que tange aos figurinos) ou a perpétua ideia do ser visceral, retratado sempre através de danças com explosão energética.

3.5 Dificuldades na efetivação de minha prática docente

As concepções de África relatadas, embora não sejam o foco do que pretendo abordar nesta monografia, são necessárias para apontar os desafios com os quais me deparei ao realizar minha prática docente. Não há o intuito de reforçar nenhum tipo de “movimento social” ou “bandeira” relacionada a causa alguma. O intuito está em contextualizar a prática, enfatizando as dificuldades a ser transpostas, ao se estabelecer a relação ensino/aprendizado.

Os estorvos encontrados mesmo antes da realização da minha prática docente, vão além das questões acima, pois há uma porcentagem de pessoas conscientes de que a África é um continente e com conhecimento acerca de suas contribuições à nação brasileira, mas que no entanto nunca ouviram falar em países como Togo e Burquina Faso (África do oeste), Chade (centro-oeste), Burundi (África do leste), e nem mesmo sobre a Eritreia (nordeste da África), embora conheçam, modestamente, o leste europeu.

Não há dúvidas de que a África seja um continente de desmesurada diversidade. É possível, que nem mesmo uma vida viajando por sua extensão, seja capaz de retratar todas as suas nuances. Portanto, os primeiros passos dados na prática docente realizada (na qual proponho danças da África do oeste e Técnica Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos), mesmo que esta ação não tenha sido desenvolvida no contexto escolar, visou de certa forma enfatizar a relevância e a urgência de se desmistificar os ângulos com os quais vemos e pensamos este continente, atentando-se à sua pluralidade, e afastando-se de visões falaciosas, com trabalhos a partir da interdisciplinaridade, refletindo sobre novas possibilidades metodológicas, conforme afirma o historiador cubano Carlos Moore:

O/A professor/a incumbido/a da missão de ensino da matéria africana se verá obrigado/a a, durante longo tempo, a demolir os estereótipos e preconceitos que povoam as abordagens sobre essa matéria. E também terá de defrontar-se com novos desdobramentos da visão hegemônica mundial, que se manifesta através das “novas” ideias que legitimam e sustentam os velhos preconceitos. (MOORE, 2010, p. 137, 138).

A partir dos estudos do etnólogo e cientista político Carlos Moore, tive acesso a algumas abordagens metodológicas para o ensino da História da África. Moore

(2010) propõe que este estudo seja feito por meio de estruturas oriundas da própria África em função das relações dentro do continente, mas também extra continentais, opondo-se à ideia de ensino da História da África como um fato isolado do restante do mundo, conforme afirma o autor:

Isolar a História da África do resto do mundo, como ainda continua sendo feito em muitas instâncias, equivale a contribuir para a opacidade da própria história dos povos extra africanos, além de colocar a história dos povos africanos numa situação de ininteligibilidade histórica total. Para fugir deste lamaçal, não há muitas opções fora do restabelecimento dos complexos nexos existentes entre a história dos povos africanos entre si, desde a mais alta antiguidade até o presente, assim como restabelecer os nexos da África e o mundo exterior. (MOORE, 2010, p. 110,111).

Moore (2010) sugere este estudo a partir do que analisam grandes pesquisadores africanos e enfatiza a “problemática didática” e “métodos de ensino”. Segundo o autor, na América Latina, há uma carência de referenciais didáticos em língua portuguesa e também espanhola, que complica ainda mais o processo. Além destas questões, ele afirma que ainda há dificuldades entre os próprios historiadores africanos devido a diferentes influências ideológicas, como cita em sua obra:

Nem toda a produção historiográfica africana terá o mesmo peso, como é lógico, nem a mesma confiabilidade. Existe, ainda, o caso de historiadores africanos que, por não se desprenderem suficientemente da hegemonia ideológica do mundo ocidental ou do Oriente Médio, tergiverem com as realidades históricas, de seu próprio continente. Alguns por medo de se contrapor às tradições do mundo árabe-islâmico, que continua pautado ideologicamente à vida de muitas sociedades africanas [...] outros por meio de incomodar as dinâmicas hegemônicas do universo judeu-cristão atualmente dominante. (MOORE, 2010, p. 135).

No entanto, o autor menciona novas gerações e pensamentos críticos que estão “em pleno processo de descolonização intelectual”, como o historiador senegalês Cheik Anta Diop³³.

Através das oportunidades que tive ao viajar por diferentes países nos últimos 4 anos, notei sobretudo em alguns países da Europa que informações sobre a África, nas suas dimensões culturais, sociais e políticas, são frequentemente transmitidas a partir de ricos documentários ou jornais. Ainda que o Brasil seja a maior diáspora

³³ Em 2010, quando estive pela primeira vez no Senegal, tive a oportunidade de visitar a Universidade Cheik Anta Diop, resultante de um longo processo de evolução do sistema acadêmico senegalês e que leva o nome do historiador.

negra e o segundo maior país em população negra no mundo, ficando atrás apenas da Nigéria, é espantoso que informações sobre o continente africano ainda permaneçam tão incipientes em nosso país. Os desafios em lecionar uma prática com origens do outro lado do oceano são inúmeros, pois há diferentes noções que necessitam ser trazidas à tona, antes de iniciar o trabalho.

3.6 Metodologia da prática docente

Com o apoio do Ministério da Cultura, da Embaixada do Brasil no Senegal e do Projeto Raízes Brasil- África (entre os meses de fevereiro a junho de 2013), realizei residência artística no Senegal onde recebi co-orientação de Germaine Acogny (precursora da Dança Africana Moderna) e de Patrick Acogny (Coreógrafo e pesquisador membro do Laboratório de Etnocenologia da Maison des Sciences de l'Homme da Paris 8), para a realização dos estudos práticos e teóricos que compõem esta monografia.

A partir desta pesquisa ministrei, entre os dias 17 de março a 14 de abril, o curso intitulado *Danças da África do oeste e Técnica Germaine Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos*, que contou com o apoio do Projeto Raízes Brasil-África e foi ministrado na escola de Belas Artes no prédio do curso de Teatro da UFMG. Foram um total de 30 horas de aula ministradas e certificadas. Foram 15 vagas preenchidas por artistas cênicos, estudantes de teatro, dança, circo e música de diferentes partes da cidade, alguns de outros estados e um aluno estrangeiro. As aulas foram acompanhadas por 2 percussionistas que realizam pesquisas com ênfase em ritmos africanos.

O curso teve como objetivo fornecer novos ângulos para o trabalho pré-expressivo de artistas cênicos, apresentando-lhes como um meio, o contato com reflexões teóricas no âmbito da antropologia teatral, etnocenologia e práticas em danças da África do Oeste, com ênfase na técnica de dança moderna desenvolvida por Germaine Acogny. Apresentou abordagem teórico-prática de danças africanas sendo a metodologia composta por:

- Práticas em danças da África do Oeste com ênfase na técnica de dança africana moderna Germaine Acogny.

- Reflexões teóricas sobre “comportamento cênico pré-expressivo” e a formação de “identidades” através de determinadas tradições.
- Exposição de vídeos realizados durante o trabalho de campo e em anos anteriores, realizados no Senegal entre 2010 e 2013.

Seguindo dinâmicas da UFMG, especialmente da Escola de Belas Artes onde o trabalho foi realizado, não foram admitidas ausências acima de 3 aulas. Felizmente todos os alunos concluíram o curso.



Figuras 13 e 14



Figura 15



Figura 16

4 IDENTIDADE E TÉCNICA: ALGUMAS CONCEPÇÕES

Neste capítulo serão introduzidas algumas noções sobre *identidade e técnica*. O intuito em se aproximar de tais definições visa dar possibilidades de leitura para as práticas realizadas, o que não as restringe, necessariamente, aos conceitos apresentados pelos autores nos quais me baseio. Também serão apresentados estes mesmos conceitos a partir do ponto de vista dos alunos que realizaram o curso *Danças da África do oeste e Técnica Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos*.

4.1 Identidade

O corpo existe no aqui agora, na qualidade de estar presente que nada mais é do que deixar-se habitar por si mesmo. O corpo é memória é carrega consigo toda uma ancestralidade, uma sucessão de registros que auxiliam a dar vida e expressão ao corpo cênico. Este corpo possui uma história e provém de algum lugar. Tem identidade e referências específicas, acumuladas ao longo da trajetória de sua formação pessoal e artística. Ao tratar do trabalho pré-expressivo, penso ser relevante refletir sobre estas concepções para nos situarmos, sabermos quem somos, de onde viemos e para onde podemos ir com o que somos a nível de identidade cultural e profissional, conforme aponta Eugênio Barba:

O ator/bailarino explora sua identidade cultural, seu horizonte histórico-biográfico. Os resultados artísticos são relativos à sua herança, experiência e visão de mundo[...] A ação teatral é um testemunho e uma viagem na nossa própria história e cultura. Ao mesmo tempo a ação teatral nos faz entrar em um território no qual todos os atores enfrentam o mesmo problema: como tornar eficaz a própria presença no confronto do espectador. Neste território se radica a identidade profissional com os seu gêneros e estilos que correspondem a diversos modos de modelar a presença cênica. (BARBA. 1994. p. 10).

A palavra *identidade* tem origem no latim cujo prefixo significa “igual” ou “sempre o mesmo”. Segundo Eugênio Barba (1994) “a identidade é um eixo de valores que que nos orientam frente às circunstâncias, às opções e obstáculos da vida”. Apresento a seguir, algumas concepções de “identidade” apontadas pelos alunos que realizaram o curso objeto de estudo desta monografia:

1. "Identidade é forma como o "Eu" percebe-se e que é moldada pela interação com o entorno e com os outros".³⁴
2. "Resultado de tudo aquilo que influenciou na minha formação como pessoa, mesclados com coisas que eu julgue terem nascido comigo".³⁵
3. "O que se é. O que distingue do outro ou eu que te identifica com outro".³⁶
4. "Parte singular, única ou extraordinária de um ser"³⁷.

Estes conceitos foram escritos pelos alunos participantes do curso, quando solicitados sobre como, na opinião deles, seria possível definir a palavra identidade.

4.2 Identidade na pós-modernidade

Identidade é uma palavra-conceito que vem sofrendo influências e gerado dicotomia com o seu sentido etimológico. Com o tempo e diferentes acontecimentos, tal qual a globalização, ela passou a ser resultado do que nomearei de "miríades de atravessamentos". A partir do século XX, a ideia de "sempre o mesmo" ou "único-singular" cairá por terra, ao considerar-se que mesmo as "singularidades" formam-se à partir de uma série de confluências. É possível dizer que estas "miríades de atravessamentos" são reflexos de um certo grau de alteridade, a partir do qual as "identidades" são formadas. Para compreender melhor sobre estas transformações, busquei nos estudos de Stuart Hall³⁸ diferentes concepções que questionam possíveis colapsos referentes à "questão da identidade".

Em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Stuart Hall (1997)

³⁴ Aluno Gabriel Coupe, é bacharel em Artes Visuais pela EBA- UFMG e aluno do Teatro Universitário)

³⁵ Aluna Elisa de Sena, bacharel e licenciada em História (PUC-MG), pós graduada em Produção cultural e artística, atriz, cantora e percussionista.

³⁶ Aluna Daniela Rosa, formada no Teatro Universitário, licencianda em Teatro para UFMG e palhaça no Instituto HAHAA.

³⁷ Aluno Gabriel Bottaro, estudante de Artes Visuais UFMG.

³⁸ Teórico que muito contribuiu para o campo dos estudos culturais, nascido na Jamaica (1932), atuou no Reino Unido, onde faleceu em 2014.

propõe avaliar se existe uma “crise de identidade” e em que caminho ela está seguindo. O autor afirma que há entre alguns teóricos sociais, a ideia de que desde o final do século XX as sociedades modernas têm sofrido alterações e modificado estruturas solidamente estabelecidas no passado, o que conseqüentemente atinge o cenário cultural e as formações de identidades pessoais. Estas alterações geram adversidades e pressupõem o surgimento de rupturas com antigos modos de se pensar a identidade cultural conforme aponta Hall, no capítulo intitulado *A identidade em questão*:

A questão da identidade está sendo extensivamente discutida no campo da teoria social. Em essência o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim a chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 1997, p. 8).

Para tratar das discussões em torno dos conceitos de cultura, identidade e desta possível “crise”, Hall analisa diferentes concepções de identidade, a partir de três pontos de vista. Considerando por exemplo, o "sujeito no Iluminismo" que:

[...] estava baseado numa concepção de pessoa humana, como um indivíduo totalmente centrado, unificado [...] cujo "centro" consistia num núcleo interior que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ela se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo" (HALL, 1997, p. 11).

Considera também a concepção do “sujeito sociológico” que "ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real" [...] formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" [...] (HALL, 1977, p.12). E por fim, a através da noção do sujeito "pós-moderno", que seria resultante de diferentes identidades que os torna "fragmentado", possivelmente ocasionando um colapso segundo HALL(1997), por um processo que produz o sujeito "[...] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente". (HALL, 1977, p.13).

As concepções de identidade, tanto no “sujeito sociológico” quanto no “sujeito pós-moderno”, aproximam-se do que enfatizou a prática, objeto de estudo desta monografia: o contato com culturas distintas e a visão do sujeito como uma espécie de “ponto-encruzilhada”, ou seja, um sujeito não completo, que constantemente

recebe estímulos (miríades de atravessamentos) que transformam sua identidade, sempre em potencial.

4.3 Técnica

A palavra *técnica* pode ser compreendida como um conjunto de códigos ou estruturas, modos de fazer, ou maneiras mais adequadas de execução de uma determinada tarefa. Segundo Eugênio Barba (1994) “não é a técnica que nos define, mas esta é um instrumento necessário para superar as fronteiras nas quais estamos confinados”. Esta frase sintetiza muito do que eu pretendia aplicar quando propus o curso *Danças da África do oeste e Técnica Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos*. Tendo em vista que o trabalho do ator e também do bailarino, do circense e do performance, artistas cênicos em geral, demanda treinamentos específicos que auxiliem sua atuação antes de estar em cena, passei a refletir sobre quais recursos estes artistas possuem, capazes de viabilizar a realização de processos pré-expressivos. Constatei por meio de perguntas feitas aos alunos do curso que ministrei, que muitos deles possuíam imensas dificuldades nos momentos que antecedem a cena, pois a nível de treinamento específicos baseados em determinadas técnicas, geralmente não sabem de onde partir por não possuírem referências de ordem mais pragmática.

4.4 Técnica Germaine Acogny

A partir da minha formação no Senegal, em danças africanas tradicionais e contemporâneas e de amplos estudos realizados com a própria Germaine Acogny, percebi que a técnica de dança que ela desenvolveu³⁹ aproximava-se muito dos estudos que Eugênio Barba realizou, quando estava “em busca de corpos não ordinários”, viajando por diferentes países do mundo e identificando em diferentes culturas algo em comum: o segredo da tão desejada presença cênica, estaria na coluna vertebral. Eugênio Barba (1994) afirma que “toda técnica extracotidiana é uma consequência de uma mudança do ponto de equilíbrio da coluna vertebral e de seu

³⁹ Germaine Acogny desenvolveu uma técnica de dança africana moderna, reconhecida mundialmente e ensinada em diferentes continentes do mundo.

modo de mover no espaço”. Um artigo na revista *Jeune Afrique* explica sobre a importância da coluna vertebral na Técnica Acogny:

“Aprendem a “esmagar”, “apertar” ou sentar-se em “posição de cocheiro”. Cada movimento é um ato da vida cotidiana e do sublime: um braço dobrado na altura do peito, o outro sobre a cabeça, o punho que cai sobre o primeiro, acompanhando um balanceamento para a frente, na parte superior do corpo” [...] Para amassar um alimento, a força não vem do braço, mas da coluna, afirma Germaine Acogny. (Jornalista da revista *Jeune Afrique*, Camille Millenard explica sobre a técnica de Germaine Acogny, 2010, tradução nossa).⁴⁰

A técnica Acogny é uma técnica de dança africana moderna, que nasceu do encontro de danças tradicionais africanas e outras influências como o trabalho de Martha Graham. O foco dos movimentos técnica Acogny estão na coluna vertebral, em sua relação com o espaço e na resistência física.

4.5 Técnicas do corpo em Marcel Mauss

Eugênio Barba refere-se frequentemente aos estudos realizados por Marcel Mauss⁴¹, ao tratar de noções de técnicas do corpo. Marcel Mauss (1967) afirma que *“l'ensemble des habitus du corps est une technique que s'enseigne et dont l'évolution n'est pas fini”*⁴². As técnicas do corpo são um conjunto de estruturas herdadas culturalmente e instituídas em determinadas culturas que sofrem alterações com o passar do tempo. Mauss estudou diferentes técnicas do corpo, agrupadas por idades ou gênero. Analisou técnicas relacionadas ao nascimento e ao aleitamento, e estudou sobre os comportamentos das crianças e suas determinadas posturas. Em relação aos adultos, realizou uma série de estudos relacionados a hábitos tais quais o cochilo

⁴⁰ « il apprend à « piler », à « presser le piment » ou à s'asseoir en cocher. Chaque mouvement reprend un geste du quotidien et le sublime : un bras plié à la hauteur de la poitrine, l'autre au-dessus de la tête, le poing fermé qui s'abaisse vers le premier, accompagnant un balancement vers l'avant du haut du corps. « Pour piler un aliment, la force ne vient pas du bras mais du dos. » Técnica Acogny sendo explicada por jornalista da revista *Jeune Afrique*. Artigo completo disponível em francês no endereço: <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2596p116-117.xml0/>

⁴¹ Antropólogo francês, primeiro a empregar o termo “técnicas do corpo” em meados da década de 40.

⁴² Marcel Mauss no livro “Manuel d’Ethnographie”

após o almoço, a respiração, o nado, o sexo, a maneira de comer, pescar, caçar, sentar, dormir dentre outras.

4.6 Técnicas do corpo na cultura senegalesa

Um dos motivos pelo qual me interessei em escrever este tópico, consiste nos relatos que fiz para os alunos do curso *Danças da África do oeste e Técnica Acogny no processo pré-expressivo de artistas cênicos*, ao apresentar-lhes a obra de Marcel Mauss abordando deferentes técnicas do corpo, e ao mesmo tempo ao relatar as técnicas do corpo que pude perceber quando estava vivendo junto à uma família tradicional no norte do Senegal. Apresento aqui as principais técnicas enraizadas na cultura corporal senegalesa, conforme pude observar em trabalho de campo:

- **Comer**

A primeira técnica corporal que pude notar referia-se ao modo de se alimentar. As famílias tradicionais se assentam no chão e comem juntas em um mesmo prato (um prato muito grande). Há uma organização muito clara neste momento, cada pessoa tem o seu espaço no prato e não se deve buscar comida na parte que não diz respeito ao seu “espaço”. A base da cozinha senegalesa é o arroz e muitos molhos e legumes. Quando há carne, (geralmente é um pedaço grande que fica no centro do prato) é a matriarca da família, ou outra mulher hierarquicamente após esta, que pode tocá-la para partir e dar para os demais (na medida em que vamos comendo ela vai tirando pedaços e distribuindo entre as pessoas). A comida deve ser tocada apenas com mão direita e esta relação com o alimento é sagrada. Há uma maneira muito específica de pegá-lo e prepará-lo (em forma de pequenas bolinhas que serão posteriormente levadas até a boca). Recordo-me dos olhos arregalados que fizeram quando comi com as mãos pela primeira vez, junto à esta família (a família Diop que até hoje me chama de Gaya Diop). Ao tentar fazer as bolinhas usei as duas mãos, naquele momento houve total silêncio e por um instante todos os olhares direcionados para mim pareciam querer dizer: Gaya você está fazendo isso errado!

- Cumprimentar

Os cumprimentos e saudações devem ser feitos apenas com mão direita, do contrário é visto como um grande insulto. Demais ações também seguem esta mesma lógica. Por exemplo, um dia fui receber o troco de uma compra que havia feito, naturalmente tentei pegar com a mão esquerda, pois a outra estava ocupada, o vendedor ficou bravo e disse que não iria me dar o troco, a menos que eu trocasse de mão.

- Usar o banheiro

Na cultura senegalesa as privadas ficam abaixo do nível do solo e todas as necessidades devem ser feitas sempre de cócoras. Nas comunidades tradicionais e mesmos nas casas do centro de Dakar, não se faz uso de papel higiênico, sendo a mão esquerda utilizada para se limpar com banhos de água. Foi neste momento que compreendi o significado da importância da mão direita para o momento da alimentação e dos cumprimentos.

- Carregar bebês

Os bebês são sempre trazidos nas costas e embalados por tecidos que os fixam ao corpo da mãe. Geralmente as mulheres fazem todas as atividades com as crianças nas costas: cozinhar, lavar, varrer etc.

- Cozinhar e varrer

Estas ações me deixaram muito impressionada, pois se dão com as costas inclinadas para o chão. No caso do cozinhar, vale lembrar que nas casas senegalesas não existem fogões e nem são utilizadas mesas para comer. Estas atividades estão completamente conectadas com a terra, há uma forte ligação com o plano baixo em oposição a posição ereta do corpo. Preferem ficar de cócoras do que se sentar em uma cadeira, por exemplo. Existem pequenas estruturas que ficam sempre no chão para se colocar lenha e preparar o alimento. Todas as atividades como picar, descascar, lavar etc. são feitas com as pernas completamente alongadas e de pé, mas com a coluna voltada para baixo. Para varrer é a mesma coisa, as vassouras são como pequenas petecas, feitas de pedaços de capim, as mulheres precisam se

abaixar (curvar a coluna) mas nunca flexionam os joelhos, há um alongamento impressionante.

- Escovar os dentes

A maior parte dos senegaleses fazem uso de um pedaço de madeira (um fino galho de árvore com cerca de 15 a 20 cm) para realizar a escovação dental. Compra-se esta madeira em qualquer feira. Após adquirida necessita-se apenas morder um pouco a ponta, até que se formem algumas cerdas, com as quais se limpam os dentes. É comum caminhar pelas ruas com este pedaço de madeira na boca, como se estivesse mastigando.

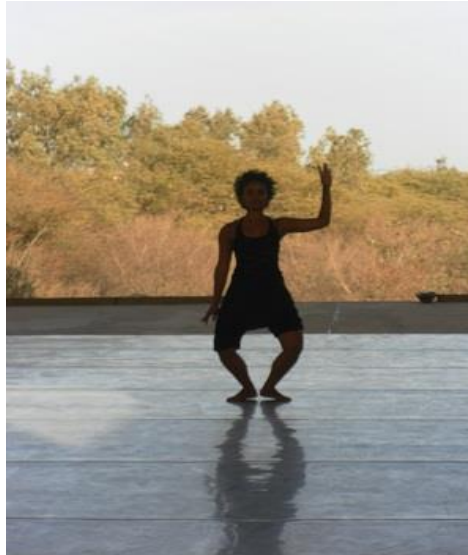
- Carregar objetos

Esta prática foi a que vi e mais me recordei do Brasil, onde ainda vemos algumas poucas mulheres (sobretudo no interior) carregando objetos acima da cabeça, com total domínio e equilíbrio da coluna vertebral. No Senegal e em quase toda a África do Oeste este é um trabalho comumente realizado pelas mulheres. Geralmente ocorre quando elas vão buscar água nos rios ou poços artesanais (a maior parte da população feminina senegalesa realiza este trabalho pois raras são as casas com água). Mas também carregam outros objetos como cestos com alimentos ou roupas para lavar, sendo poucas as vezes que os transportam de outra maneira que não essa acima da cabeça.

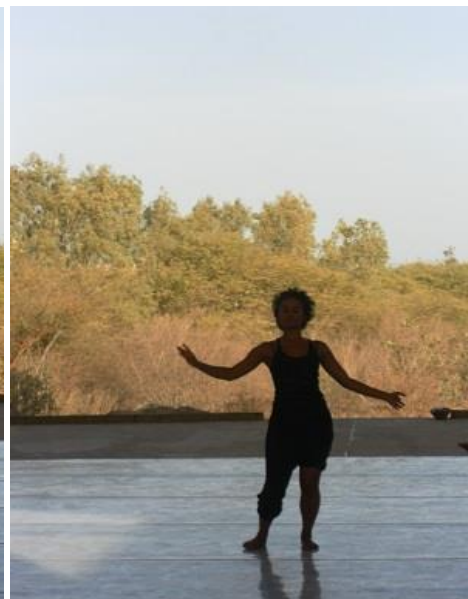
A experiência de intercâmbio cultural é sempre surpreendente. Pude perceber que também para os meus alunos, o processo de compartilhar informações sobre estas vivências os instigou na compreensão de nossa própria cultura corporal, tendo aberto frestas pelas quais é possível investigar cada vez mais, também no nível pré-expressivo.



Figuras 17 e 18



Figuras 19 e 20



Figuras 21 e 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figuras 26 e 27



Figuras 28 e 29

5 A PROCURA POR IDENTIDADE: TÉCNICA E REINVENÇÃO DA TRADIÇÃO

Na África, elementos da tradição conectam-se à vida cotidiana, às vezes como meio de preservar estruturas que contribuem para melhor compreensão do momento presente. Em trechos do livro de Acogny, Maurice Béjart⁴³ afirma:

Continuar, sim, mas não cair na cruel armadilha do folclore onde a tradição é conservada como nós conservamos as sardinhas no óleo, deixando de participar da vida cotidiana e profunda [...] Que a tradição seja uma torrente impetuosa que se precipita no mundo moderno para subvertê-lo, e não um lago de água parada. [...] Germaine Acogny, filha da África, seja um primeiro passo em busca dessa Dança africana, prospectiva imagem de um continente cheio de futuro”. (ACOGNY. 1994, p. 8 e 9, tradução nossa).⁴⁴

Segundo Eugênio Barba (1994) “As tradições preservam e transmitem uma forma, não o sentido que a anima. O sentido deve ser definido e reinventado por cada um”. E foi neste caminho que Germaine Acogny desenvolveu sua técnica de dança, ao buscar inspirações nas danças tradicionais africanas dentre outras influências, como na dança moderna da norte americana Martha Graham, revolucionando a história da dança africana e tornando-se uma personalidade mundial.

O movimento artístico onde inscrevo meu próprio trabalho se ele se enraíza em nossas tradições populares, não é um retorno às origens. Ao contrário, é um caminho totalmente diferente resolutamente urbano e moderno, que reflete o contexto em que vive a África hoje”. (ACOGNY.1994, p. 25, tradução nossa)⁴⁵.

É necessário voltar nosso olhar para trás, não no intuito de tombar sob uma memória nostálgica e paralisante, mas atentando-se ao fato de encontrar na tradição

⁴³ Maurice Béjart (1927-2007), bailarino e coreógrafo francês. Coreografou centenas de balés, dentre suas obras primas *Le Sacre du printemps* (1959), criado para o *Théâtre Royal de la Monnaie*, em Bruxelas. Junto à Germaine Acogny e Léopold Sédar Senghor criou a escola Mudra Afrique, no Senegal.

⁴⁴ *Continuer, oui, mais ne pas tomber dans la piège cruel du folklore où les traditions sont « conservées » comme on conserve des sardines dans de l'huile, et ne participent plus à la vie quotidienne et profonde [...] Que la tradition soit ce torrent impétueux qui se précipite dans le monde moderne pour le bouleverser et non un lac d'eau dorment. [...] Germaine Acogny, fille de l'Afrique, soit un premier jalon vers cette Danse africaine, prospective image d'un continent rempli de futur.*

⁴⁵ *Le mouvement artistique dans lequel j'inscris mon propre travail s'il prend racine dans nos traditions populaires, n'est pas un retour aux sources. Il est au contraire, un chemin tout différent résolument citadin et moderne, reflétant le contexte dans lequel vit l'Afrique d'aujourd'hui.*

formas simbólicas que auxiliem na compreensão e na transformação dos acontecimentos do tempo atual.

Para Eugenio Barba (1994), ainda que a técnica não seja totalmente responsável por definir a capacidade de trabalho de um artista, torna-se indispensável ser uma ferramenta capaz de auxiliar na ultrapassagem de limites impostos, conforme afirma o autor:

Na prática do trabalho, a “tradição” equivale a “conhecimento”, ou seja “técnica” [...] Não é a técnica que nos define, mas esta é um instrumento necessário para superar as fronteiras nas quais estamos confinados [...] A meta a ser atingida não é identificar-se em uma tradição, mas construir um núcleo de valores, uma identidade pessoal, rebelde e leal para com as próprias raízes. (BARBA. 1994,p. 92)

Em uma das passagens de seu livro, Germaine Acogny relata sua experiência na escola Simon Siégel, em Paris, onde permaneceu por 3 anos, tendo conhecido a dança rítmica:

Desde o recrutamento, senhorita Lamotte constatou que eu tinha os pés chatos. Única africana presente, olhei o arco dos pés dos meus companheiros. Era preciso trabalhar os pés, imitar os outros. Mas percebi rapidamente que incapaz de imitar, fui forçada a inventar movimentos correspondentes à minha natureza. (ACOGNY. 1994, p. 17, tradução nossa).⁴⁶

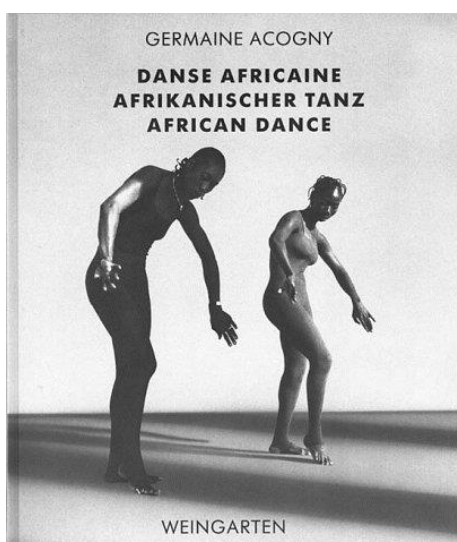


Figura 30

⁴⁶ *Lors du recrutement, Mademoiselle Lamotte me fit le remarque que j'avais les pieds plats. Seule africaine, je regardais la cambrure des pieds des mes compagnes. Il fallait donc travailler les pieds, imiter les autres. Je m'aperçus très vite qu'incapable d'imiter, j'étais contrainte d'inventer des mouvements correspondent à ma nature.*

Segundo Barba (1994) “para ser mais eficaz em seu contexto, para fazer emergir sua identidade biográfico-histórica, o ator se serve de formas, maneiras, porte, procedimentos, astúcias, distorções, aparências, de tudo aquilo que chamamos técnica”. O autor afirma que “mesmo a mais rígida tradição só vive através das reinvenções de seus intérpretes. Quanto mais sutis e imperceptíveis parecem estas reinvenções na superfície, tanto mais profunda o são”.

Germaine Acogny, em entrevista à revista *Jeune Afrique*, fala sobre a técnica de dança moderna africana que desenvolveu e ensinou em diferentes continentes do mundo:

“Minha dança é um diálogo com o cosmos, e devemos pegar energia a partir da Terra. Nossos pés são nossas raízes, o peito o Sol, as nádegas a lua, o púbis as estrelas, a espinha dorsal a serpente viva. Até aqui tudo vai bem. A bacia deve estar em perpétuo movimento, porque se as estrelas param é uma catástrofe. Isso complica. Mova suas luas! Eu quero ver as suas estrelas em movimento”. (Germaine Acogny em entrevista à revista *Jeune Afrique*, 2010, tradução nossa)⁴⁷.

Entre 1977 e 1982, Germaine Acogny dirigiu o *Mudra Afrique*, escola de dança criada por Maurice Béjart no Senegal, no intuito de fornecer bases sólidas para a formação de bailarinos africanos, como afirma Léopold Sédar Senghor na época presidente do Senegal e também um dos responsáveis pela criação do *Mudra Afrique*:

Como sabemos, Maurice Béjart, cujo pai, o filósofo Gaston Berger, era um franco-senegalês, voltou às origens da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. A partir da dança clássica Béjart foi procurar sua inspiração na América, mas sobretudo na Ásia e África. É que aqui a dança manteve-se próximo de suas origens [...] Senhorita Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana [...] para integrar aquelas de ballet europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança. (ACOGNY. 1994, p. 5, tradução nossa).⁴⁸

⁴⁷ *Ma danse est un dialogue avec le cosmos, et l'on doit prendre l'énergie de la Terre. Nos pieds sont nos racines, la poitrine le Soleil, les fesses la Lune, le pubis les étoiles, la colonne vertébrale le serpent de vie. » Jusque-là tout va bien. « Le bassin doit être en perpétuel mouvement, car si les étoiles s'arrêtent c'est la catastrophe. » Ça se complique. « Bougez vos lunes ! Je veux voir vos étoiles en mouvement. « Germaine Acogny, une étoile dans le cosmos » artigo completo disponível em francês no endereço: <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2596p116-117.xml0/>*

⁴⁸ *Comme on le sait, Maurice Béjart, dont le père, le philosophe Gaston Berger, était un Franco-Sénégalais, est revenu aux sources de la danse pour révolutionner, en le rénovant, le ballet européen. Parti de la danse classique, Béjart est allé chercher son inspirations en Afrique, mais surtout en Asie et Afrique. C'est qu'ici la danse est restée près des ses sources. [...] Mme Acogny a parcouru le chemin*

Eugênio Barba (1994) já enfatizava aspectos de identidade e questões transculturais, ao afirmar que “não são as tradições que nos elegem, mas nós que a elegemos”. Germaine Acogny revolucionou a história da dança africana e mundial, tendo através de sua técnica de dança africana moderna percorrido em ensinado nos quatro cantos do mundo.

inverse de celui de Béjart. Elle est parti de la danse négro-africaine, pour y intégrer ceux du ballet européen. Elle est partie surtout de la conception négro-africaine de la danse.



Figura 31



Figura 32



Figura 33

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes
Amassar o barro. Bater
Tirar pequenas partículas de sujeira e
Grãos de Areia e principalmente as
Bolhas
De ar.
É todo um ritual. (...)
Fundar o espaço pelo sensível
É inventar a forma.
Criando um todo indissolúvel
Um astro independente
Propondo um espaço sem fim. (...).⁴⁹

Amílcar de Castro

É necessário atentarmo-nos à urgência de se desmistificar a forma de ver e interagir com o continente africano, e com as diferentes técnicas oriundas desta parte do globo terrestre. O ato de se fazer e formar professor é um processo constante e a escolha do quê e como ensinar (seja em escolas, projetos sociais ou em formações técnicas) reflete o rumo de nossa história enquanto seres humanos. É um exercício de atentar-se aos “pequenos grandes detalhes” e transpassar o olhar. Somos todos seres em contínua construção havendo sempre uma pedra a ser lapidada. A docência diz respeito aos humanos, aos seus encontros e desencontros, entendimentos e conflitos, tensões e incompletudes. O que importa primeiramente é a relação que se estabelece entre os sujeitos sócio-culturais docentes e discentes, a partir da troca de saberes, do cuidado de si e do outro e do zelo para com os processos de aprendizado.

Após passar por diferentes capítulos, cada qual com sua mensagem, reflito sobre a ótica de seres em potencial, a partir do poema de Amílcar de Castro, de uma “folha em branco” e suas relações com o ensinar e o aprender. O barro deixa de ser amorfo para dar lugar a diferentes formas e “folha em branco” se transforma em um universo de possibilidades infinitas. Será justamente a maneira de modelar o barro ou preencher as lacunas da “folha em branco”, que refletirá os tipos de seres em construção. Um processo contínuo de relações e alteridade. Constituem-se, criam-se e recriam-se mutuamente, onde a invenção de um é também a invenção do outro. Um “processo de vir a ser”.

⁴⁹ Poema de Amílcar de Castro, recitado em 2009 pela professora Isabel de Oliveira e Silva, na disciplina “Didática da Licenciatura”, na Faculdade de Educação da UFMG.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine Afrikanischer Tanz African Dance** – 4. Aufl. Ed. Berlin: Kunstverlag Weingarten, 1994.

AMSELLE, Jean-Loup. **L'art de la friche- Essai sur l'art african contemporain**. Flammarion, 2005.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia teatral**. São Paulo/Campinas: Editora Hucitec - Editora da UNICAMP, 1995.

_____. **L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale**. 2^e édition, L'entretemps, 2008.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução Patrícia Alves Braga-Brasília. Teatro Caleidoscópio Dulcina Editora. 2009.

_____. **A tradição da ISTA** (publicado pelo FILO) tradução: Braga, Patrícia Alves e Tatinge, Cláudia. Ista - Editado por Rina Skeel. Londrina 1994.

BIÃO, Armindo (org.) **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnociologia**. Salvador: P & A, 2007.

_____. **Um Léxico para a Etnociologia: Proposta preliminar. V Colóquio Internacional de Etnociologia**. Salvador. 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

MAUSS, Marcel. **Manuel d'ethnographie**. Éditions Payot, 1967.

_____. **Sociologie et anthropologie**. 11^e édition, Quadrage, 2004.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro no teatro brasileiro**. Editora Hucitec, 1993.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda- sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ZÉBILA, Lucky. **La danse africaine ou l'intelligence du corps- méthody Lucky Zébila.** L'Harmattan, 1982.

ANEXOS

