

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança - ESEFID
Licenciatura em Dança

Natália Proença Dorneles

**IARA DEODORO, POTÊNCIA AFRICANA NO SUL DO BRASIL:
UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO EM DANÇA AFRO-GAÚCHA COMO
RESISTÊNCIA DA CORPORALIDADE NEGRA NO RIO GRANDE DO SUL**

Porto Alegre

2020

Natália Proença Dorneles

**IARA DEODORO, POTÊNCIA AFRICANA NO SUL DO BRASIL:
UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO EM DANÇA AFRO-GAÚCHA COMO
RESISTÊNCIA DA CORPORALIDADE NEGRA NO RIO GRANDE DO SUL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientadora Prof. Dra. Mônica Dantas

Porto Alegre

2020

Natália Proença Dorneles

**IARA DEODORO, POTÊNCIA AFRICANA NO SUL DO BRASIL:
UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO EM DANÇA AFRO-GAÚCHA COMO
RESISTÊNCIA DA CORPORALIDADE NEGRA NO RIO GRANDE DO SUL**

Conceito final: Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ms. Manoel Gildo Alves Neto – UFPEL

Prof. Dr^a. Rubiane Falkenberg Zancan - UFRGS

Orientadora Prof^a. Dra. Mônica Dantas - UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos ventres potentes que geraram a minha existência: minhas avós Nair Dornelles e Aide Proença que já fizeram sua passagem para o Orum, guardo vocês com muito amor no meu coração. Aquela que me concebeu e que me deu a luz da vida, corpo presente, mulher guerreira, Carmen Lúcia Proença Ferreira. Ela me ensinou tudo o que sei, sempre me disse que o estudo era a única herança que ela podia me deixar, obrigada pelo amor incondicional, por acreditar em mim e estar ao meu lado em todos os desafios. Te amo, mãe, você é minha Rainha, minha joia rara.

Ao meu pai que do seu jeito, sem jeito, mas com muito carinho, amor, me ama e me cuida, te amo. Aos meus irmãos, Felipe, Pablo e William, homens do qual eu sinto muito orgulho, agradeço pelo cuidado, pelas brigas, pelas trocas, pelo amor que compartilhamos um pelo outro. Amo vocês!

À minha família pelas relações de troca e afeto.

Às minhas madrinhas, dinda Lurdinha (in memoriam) e dinda Rê pelo amor e carinho de sempre.

Às minhas irmãs do Coletivo Corpo Negra: Anne Ferreira, Aline Centeno, Marianna Duarte, Vanessa Fiuza, Giordana Quiroga, Leandra Oliveira, Mariana Amaral, Luísa Dias Rosa, Luiza Alvez, Camila Martins, Karine Guedes, Barbara Oliveira, pela partilha, pela troca, pela escuta, por me acolherem em momentos difíceis, por serem acaento. Sim, eu coloquei o nome de cada uma. Não posso deixar de lembrar das manas que já passaram pelo coletivo e construíram junto essa trajetória, gratidão a cada uma. A nossa Erê, Maria Karolina, que nos presenteia com sua inocência, sua docilidade e amor, que nos faz querer ser melhores. Eu sinto muito amor por cada uma de vocês, juntas somos potência.

Ao meu Bonde do Ipê, amigos que trilharam comigo esses sete anos de graduação com amor, patifaria, barracos, muita dança e closes infinitos nas Movimentas. Obrigada meus amores.

Ao projeto de extensão Brincantes do Paralelo 30, pelas saias rodadas e abraços compartilhados, entre chacareras e jongos, levo cada brincante com muito carinho. Agradeço ao querido professor, mestre e amigo Jair Felipe Umann, por ter sido uma pessoa muito importante na minha formação dançante, por ser simplicidade e afeto, por cada olhar de carinho, pelo coração enorme. Gratidão Jaja!

Ao meu Rei de Oyó, corajoso guerreiro Kauê Kamaú, meu companheiro de vida. Grata pelo carinho, pelos sorrisos, por aguentar meus ranços e crises existenciais, por me

encorajar nos meus piores medos, por acreditar em mim quando nem eu acho que posso. Por potencializar a essência do meu feminino, por ser amor preto que cura. Te amo, Negro!

A Dona Vera e Seu Volnei (sogra e sogro) por me acolherem e me trataram como filha.

À Família Tomaz Edison 117, pelas zoeiras eternas, trocas de afeto e cuidado. Valeu Sores!

À minha princesa canina Diulinha, amor da mana, que me acompanhou por dias nessa escrita.

Ao Lucas Fuhr, meu colega de quarto, que virou meu amigo de quarto e de vida. Grata pelas noites infinitas de conversa e discussões sobre o mundo, por me ensinar sobre respeito e amor, por me acordar para o estágio todas aquelas sextas durante um semestre inteiro. Por assistir os melhores filmes de adolescentes e me fazer amar *Com Amor, Simon* mais que ele. Por me entender, acolher meus dramas e abraçar minhas lágrimas. Obrigada migo, Te amo!

À minha gêmea, mana Luísa Dias Rosa, por compartilhar um dos meus maiores sonhos que foi ter morado na Bahia, nossa fantasia eterna, só nós sabemos a felicidade que foi Salvador na nossa caminhada e o quanto crescemos e aprendemos com essa viagem. Ela é a dona dos meus segredos mais profundos, me conhece no olhar, na cara emburrada, no drama, na boca aberta cantando os pagodes nostálgicos. Me situa quando preciso, me cuida e me dá amor. A irmã que a ancestralidade me presenteou, sou grata pela nossa amizade e amor uma com a outra. Seguimos na vida compartilhando e multiplicando. Não esperava, te peguei... te amo, irmã!

À minha orientadora Mônica Dantas, que aceitou trilhar esse caminho comigo, que acolheu todas as minhas crises, me encorajou e acreditou em mim. Grata pelas trocas, pela escuta sensível, por ter sido mais que uma orientadora. Obrigada Momo!

Às minhas professoras e professores, que fizeram parte da minha formação enquanto pessoa, que estão no *front* por uma educação justa e humana. Nunca imaginei que estaria no mesmo lugar que vocês.

Aos meus alunos, amores da minha vida. Me faltam palavras para descrever a potência dessa troca, o quanto cada um me transformou e me transforma a cada encontro, cada olhar, cada abraço, cada choro, cada segredo compartilhado, cada movimento trilhado junto. Vi a importância do meu fazer docente enquanto mulher preta, nessa relação de afeto e amor, na dificuldade de trabalhar em um sistema educacional defasado, nos corpos que se

movem em movimentos de resistência. Seguimos na esperança de que dias melhores estão por vir, vocês me fazem acreditar.

Às amigas que construí com o tempo, que incentivaram esse sonho e tantos outros, que me apoiaram, que me permitiram errar e pedir desculpas, aos que passaram e aos que ficaram, aos que guardaram segredos, aos que bailaram as alegrias e as dores. Grata pelos momentos e ensinamentos compartilhados nesse fluxo de tempo. Amo todes!

Aos artistas incríveis que tive o privilégio de contar para compor esse trabalho, Luiz Augusto Lacerda que me presenteou com seus poemas e Liligrafias que fez as ilustrações dos movimentos descritos. Gratidão imensa!

À família Afro-Sul por me permitirem fazer parte, por serem a verdade que eu acredito, por serem amor e resistência. Vocês não têm ideia da importância de cada um na minha caminhada. Amo todes, com ranço e tudo. Vida longa ao Afro-Sul!

À Mestra Iara pelo coração aberto, por ser essa ancestral viva que nos concede o privilégio de viver no seu tempo e dançar com ela. Nenhuma palavra dá conta da minha felicidade em te encontrar e escrever sobre a potência da tua existência. Saúdo tua sabedoria e axé, gratidão Tia Iara.

Ao universo que movimenta o meu ser e me convida a dançar saudando a ancestralidade.

À minha mãe Oxum e meu pai Xapanã, axé!

“Aquele que do seu peito alimenta mulheres pretas e homens pretos ao ver a luz da vida é também aquele que alimentará as lutas e reorganização dessas duas essências – Feminino e Masculino – plantando a cura e emancipação efetiva das populações africanas”.

Katiúscia Ribeiro

RESUMO

A presente pesquisa parte do processo investigativo da autora em resgatar as memórias que a constituem enquanto mulher preta e artista. Recupera-se as matrizes negras que se localizam nas camadas de história do estado do Rio Grande do Sul e que fazem parte de sua história enquanto um corpo afro-atlântico. Reconhece na trajetória de Mestre Iara Deodoro um campo fértil e potente de um fazer criativo, artístico e pedagógico em Dança Afro-Gaúcha, que rompe com as barreiras impostas pelo processo colonial. Ela traz a corporalidade negra como narrativa central para pensarmos nossa existência enquanto pessoas pretas, reafirmando a existência da descendência africana como corpo de conhecimento na formação da sociedade gaúcha. O Grupo Afro-Sul de Música e Dança foi palco, sala de ensaio, camarim e a avenida da sua trajetória de vida, território onde seu sonho e amor pela arte criou uma metodologia de dança que sistematizou e reuniu conhecimentos técnicos, poéticos e saberes ancestrais. A pesquisa tem como objetivo investigar e analisar os princípios técnicos desenvolvidos e organizados pela Mestre, a partir do seu fazer pedagógico nas aulas de Danças-Afro, oferecidas no Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode. Propõe-se um estudo do movimento e do gesto inspirados na Mitologia Africana, sendo os *itãs*, sua fonte de inspiração. A metodologia do estudo se configura em uma abordagem qualitativa, inspirada na etnografia, tendo como ferramentas de análise a observação-participante, registros audiovisuais e escritos das aulas, além de entrevista semi-estruturada com Iara Deodoro.

Palavras-chave: Danças negras; História da dança; Pedagogia (ensino) da dança; Iara Deodoro; Grupo Afro-Sul de Música e Dança.

ABSTRACT

The following research starts with the author's investigative process of rescuing the memories that compose her as a black woman and artist, reclaiming the black origins that are part of her history as an “Afro-Atlantic” body and which are located in the sheets of *Rio Grande do Sul* state's history. The author recognizes in Master Iara Deodoro's path a rich and powerful field for creative, artistic and pedagogical work through *Afro-Gaúcha* Dance, which breaks the barriers imposed by the colonial process and brings the black corporeity as the central element to think our existence as black people, reaffirming the existence of African ancestry as a “body of knowledge” in the formation of *Rio Grande do Sul* society. The *Grupo de Dança Afro-Sul e Música Gaúcha* was the stage, rehearsal room, dressing room and the avenue of her life history and path, a place where her dream and her love for art created a dance method that systematized and brought together technical, poetic and ancestral knowledge. Research aims to investigate and analyze the technical principles developed and organized by the Master, based on her pedagogical practice in Afro-Dance classes, offered at the *Sociocultural Afro-Sul Odomode Institute*. It proposes a study of movement and gesture inspired by African Mythology, with *Itã* being its source of inspiration. The study's methodology is configured in a qualitative approach, inspired by ethnography, having as analysis tools the participant observation, audiovisual and written records of the classes, and semi-structured interview with Iara Deodoro.

Keywords: Black dances; Dance history; Pedagogy (teaching) of dance; Iara Deodoro; Grupo Afro-Sul de Música e Dança.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Mestre Iara Deodoro;
- Figura 2** - Festa de Yemanjá;
- Figura 3** - Aula aberta com Iara Deodoro;
- Figura 4** - Mestre Iara e Natália Dornelles;
- Figura 5** - Mestre Iara na infância;
- Figura 6**- Maria Veronica dos Santos e Wilson dos Santos;
- Figura 7**- Iara Deodoro e suas irmãs Verônica dos Santos e Isabel dos Santos;
- Figura 8**- Iara Deodoro interpretando a personagem de Missis Dorothy;
- Figura 9**- Iara interpretando Yemanjá;
- Figura 10**- Galpão Garotos da Orgia;
- Figura 11**- Apresentação Afro-Sul Mirim;
- Figura 12**- Programa espetáculo Alma Negra;
- Figura 13**- Programa espetáculo Alma Negra;
- Figura 14**- Símbolo Adinkra - Sankofa;
- Figura 15**- Iara interpretando Nanã Salúba;
- Figura 16**- Elementos Sistêmicos;
- Figura 17**- Imagem da Coluna Vertebral;
- Figura 18**- Movimento Contralateral;
- Figura 19** - Solo Natália Dornelles;
- Figura 20** - Movimento I;
- Figura 21** - Movimento II;
- Figura 22** - Movimento III;
- Figura 23** - Movimento IV;
- Figura 24** - Movimento V.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Figura 1 - Mestre Iara Deodoro	14
Figura 2 – Festa de Yemanjá.....	17
Figura 3 - Aula aberta de Dança Afro com Iara Deodoro	18
Figura 4 - Mestre Iara e Natália Dornelles.....	22
1. IARA DEODORO: REMINISCÊNCIAS.....	25
Figura 5 - Mestre Iara entre oito e quinze meses de idade.....	26
Figura 6 - Maria Verônica dos Santos e Wilson dos Santos.....	26
1.1 MULHERISMO AFRICANA: A FILOSOFIA Matriarcal como	
ALICERCE DO FEMININO SAGRADO	28
Figura 7 - Iara Deodoro e suas irmãs Verônica dos Santos e Isabel dos Santos.....	31
1.2 O ENCONTRO COM A DANÇA NA ESCOLA	31
1.3 INFÂNCIA NEGRA.....	37
Figura 8 - Iara Deodoro interpretando a personagem de Missis Dorothy.	39
1.4 BALÉ FOLCLÓRICO DO SENEGAL: UM CAMINHO, UMA INSPIRAÇÃO,	
UM INSIGHT.....	40
2. AFRO-SUL: CORPO COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO.....	41
2.1 RASTROS E TERRITÓRIOS	47
Figura 9 - Mestre Iara interpretando a dança de Yemanjá.....	57
Figura 10 - Galpão Garotos da Orgia	58
Figura 11 - Apresentação Grupo Afro-Sul Mirim.....	61
Figura 12- Programa do Espetáculo Alma Negra	62
Figura 13 - Programa Espetáculo Alma Negra	63
2.2 ANCESTRALIDADE.....	63

Figura 14 - Sankofa	64
Figura 15 - Mestre Iara interpretando a lenda de Nanã Salubá.....	66
3. UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO EM DANÇA AFRO-GAÚCHA.....	66
Figura 16 - Elementos Sistêmicos	70
3.1 CONTRAÇÃO - COLUNA VERTEBRAL.....	71
Figura 17 - Curvaturas da Coluna Vertebral.....	72
3.2 CINTURA PÉLVICA - CENTRO - ÚTERO MÍTICO	74
3.3 MEMBROS INFERIORES - RAÍZES	77
3.4 CABEÇA - ORÍ.....	78
Figura 18 – Movimento Contralateral	79
Figura 19 - Solo Natália Dornelles	80
3.5 - DESCRIÇÃO DOS MOVIMENTOS - GESTOS	81
Figura 20 - Movimento I.....	87
Figura 21 - Movimento II	88
Figura 22 - Movimento III	90
Figura 23 - Movimento IV	91
Figura 24 - Movimento V	93
4. SEMEAR PARA COLHER: “SOMOS INÍCIO, MEIO E INÍCIO” - NEGO BISPO (2020)	95
REFERÊNCIAS	98
Apêndice A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	100
APÊNDICE B - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM	101

INTRODUÇÃO

Trazer as referências culturais pretas na história da arte do estado Rio Grande do Sul tem sido cada vez mais necessário diante do processo histórico de deslegitimar a identidade da população negra nesse território. Um exemplo disso são retrocessos políticos que negligenciam a realidade e a construção de diálogos referentes à emancipação das culturas vistas como subalternizadas. A cena cultural do sul do país é o reflexo da realidade brasileira, uma sociedade onde a invisibilidade de artistas pretas¹ aparece de forma significativa ao longo do tempo.

O protagonismo do trabalho de mulheres pretas na área da dança é parte importante desta pesquisa, pois traz a trajetória dessas mulheres de forma a tencionar esse campo predominantemente pautado nas matrizes eurocêntricas e com narrativas baseadas em uma realidade que se afasta da construção cultural na formação da sociedade brasileira. Emerge, então, a necessidade de escrever sobre a trajetória de umas das maiores referências no estudo das danças afro-gaúchas: Mestra Iara Deodoro.

¹ Devido a centralidade que o lugar do feminino ocupa na escrita, escolho utilizar o plural no feminino, mesmo que durante as aulas também tivessem pessoas do gênero masculino. Historicamente a linguagem e a escrita são pautadas na forma com que o gênero masculino é imposto na sociedade patriarcal, sendo assim, escolher usar o feminino também é uma forma de trazer para o campo da reflexão a necessidade de horizontalizar essas narrativas. Trago também que existe um movimento que vem discutindo o uso da não binariedade na escrita e na linguagem, entendendo que existem pessoas que não se identificam com nenhum desses gêneros socialmente impostos.

Figura 1 - Mestra Iara Deodoro



Fonte: Grupo Três Marias / Som no Salão - Show “ Lá Vai Maria” - participação especial de Mestra Iara e o Grupo Afro-Sul - Fotografia de Ramon Moser (13/09/2017)

Mulher preta, artista, referência de intelectualidade na história da dança, uma das matriarcas na sistematização de uma técnica pedagógica no ensino da dança negra no estado, coreógrafa e diretora do Grupo de Dança e Música Afro-Sul, que no ano de 2019 completou 45 anos de resistência, sendo o único grupo formado majoritariamente por dançarinas e músicos negros que conseguiu se manter até hoje na cidade de Porto Alegre. Inicia seus estudos em dança no colégio Santa Inês² com a professora Nilva Pinto³, em oficinas oferecidas no contraturno da escola. Como naquela época não existia faculdade de dança, sua formação acadêmica foi na área do serviço social. Profissão que ela conseguiu unir com a sua paixão pela dança.

Uma história de amor, luta e resistência, no qual as escritas desse trabalho vão tentar trazer a importância da trajetória da mestra para a construção da história da dança no estado. No entanto, não posso deixar de contar os caminhos que me levaram a essa pesquisa e todo o meu desejo por registrar uma parte dessa trajetória em dança.

² Escola Católica Privada.

³ Nilva Pinto (1934 -2020): professora referência no ensino das danças folclóricas no estado do Rio Grande do Sul, foi uma figura importante na introdução do ensino da dança na escola. Bailarina e diretora artística do Conjunto de Folclore Os Gaúchos.

Quando ingresso na universidade no ano de 2014, ainda leiga em conhecimentos de dança, me deparo de forma massiva com conteúdos e metodologias pautados em um corpo com referências eurocêtricas. Este fato me causou por diversas vezes questionamentos acerca das raízes negras na história da dança, que são conhecimentos que dialogam com a minha realidade de mulher preta, artista e periférica. Tínhamos apenas algumas disciplinas que falavam sobre dança a partir das matrizes negras, dando uma pincelada em algumas vivências práticas e trazendo uma que outra personalidade negra da dança. As minhas experiências em dança antes do ingresso na faculdade foram predominantemente baseadas no folclore, que eu fui conseguir denominar apenas quando eu começo a estudar esses assuntos na graduação, pois não se tinha esse tipo de discussão que contextualizasse as coreografias que eu dançava no grupo do qual eu fazia parte na minha cidade. Era uma prática bem informal.

No primeiro semestre tive o meu primeiro contato com a Iara através da disciplina de: Campo Profissional da Dança, no qual nós tínhamos que realizar uma tarefa entrevistando algum profissional da área. Naquela época meu amigo Marco Chagas indicou que entrevistássemos a Mestre Iara, pois o trabalho era em dupla. Eu, como não conhecia quase ninguém na cidade, disse que por mim tudo bem. Eu tinha amado conhecer um pouco da história dela, apenas pelo fato dela ser uma mulher preta. Eu me sentia representada nela. Mais tarde no decorrer dos semestres a Mestre Iara foi convidada⁴ a participar da disciplina de Estudos Históricos Culturais em Dança I para contar um pouco da sua história e do grupo Afro-Sul.

Contudo, eu não sabia a dimensão da história de Mestre Iara, eu ainda não conseguia ter a compreensão política da luta dos negros na sociedade. O racismo, fruto de uma estrutura muito bem organizada pelo colonialismo, faz com que nós negros não tenhamos conhecimento sobre nós mesmos. Conforme Pontes (2017, p. 63) “O colonialismo reserva ao ser africano um lugar cristalizado de inferioridade, não permitindo identificar seu protagonismo sobre si mesmo”. Na minha casa sempre se conversou sobre racismo, mas meus pais não tinham um conhecimento amplo sobre as questões étnico-raciais. A gente sabia que era negro e de que forma deveríamos nos defender da discriminação, mas não sabíamos sobre a nossa história para além do lugar comum em que somos colocados

⁴ Mestre Iara foi convidada a participar da disciplina de Estudos Históricos Culturais em Dança I e Encontro de Saberes as duas na UFRGS. Esses convites expressam a urgência do título de doutora honoris causa precisamos reconhecer nossas mestras e mestres.

historicamente, que é o período em que pessoas pretas foram brutalmente escravizadas e desumanizadas sob a violência do colonizador. Inicia aí um processo de buscar as raízes negras na construção da minha história em dança.

O espaço cultural Afro-sul Odomodê é conhecido pela cidade por promover eventos como o Domingo Cultural, onde alguns grupos como Maracatu Truvão, Três Marias, Dona Conceição e Encruzilhada do Samba, realizam apresentações culturais. Teve uma vez que eu fui no domingo cultural e nesse dia o grupo Afro-Sul iria fazer uma apresentação especial. Era uma intervenção de protesto, pois o grupo foi impedido pela prefeitura de Porto Alegre de realizar o seu tradicional cortejo⁵ em um espaço público da cidade no ano de 2016. O pessoal que estava na festa fechou uma parte da Ipiranga, endereço no qual está localizado o espaço. Todo mundo ajudou um pouco, era uma apresentação⁶ que saudava os Orixás. Foi a primeira vez que eu via o Afro-Sul dançar. Não sei explicar o que foi aquele sentimento, só sei que o meu corpo se movia junto com o delas, eu queria fazer parte daquilo. Naquele dia eu disse para mim mesma “Um dia eu vou dançar neste grupo”. O tempo passou e muitas coisas aconteceram.

Uma das minhas mais intensas experiências na licenciatura em dança foi ter tido a oportunidade de fazer mobilidade acadêmica⁷ na a cidade de Salvador. Eu sempre tive um desejo muito grande de ir para a Bahia, devido a forte presença dos territórios negros, sendo uma potente fonte de conhecimento sobre a nossa história no Brasil. Nesse período eu já estava bem mais madura e já havia atingindo um nível de conhecimento e de entendimento político/artístico sobre o meu corpo. Viver em Salvador foi um divisor de águas na minha vida, estar em constante contato com pessoas pretas, experienciar as corporalidades negras dando ênfase para as danças afro, que é uma prática muito forte no contexto cultural da

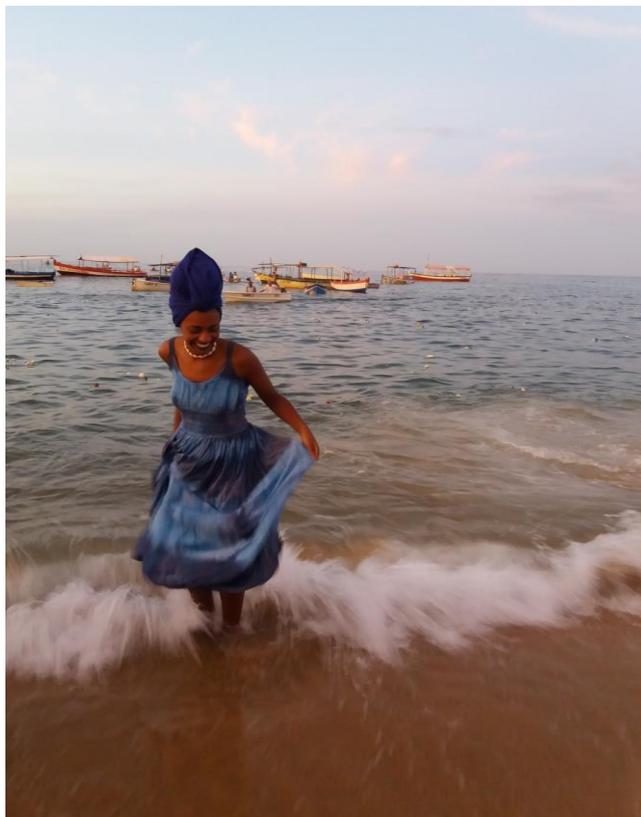
⁵ O cortejo ia ser realizado em comemoração aos 42 anos do Grupo Afro-Sul e 17 anos do Bloco Odomodê, ambos comemorados no dia 20 de novembro. Dois dias antes da saída, o grupo recebeu um e-mail da prefeitura dizendo que o pedido foi indeferido pela EPTC (Empresa Pública de Transporte e Circulação de Porto Alegre), alegando perturbações ao sossego público. Infelizmente a gestão pública de Porto Alegre há tempos vem sabotando as manifestações culturais negras, sendo o carnaval alvo de constantes ataques, deixando evidente o racismo direcionado à população negra.

⁶ GRUPO AFRO-SUL DE MÚSICA E DANÇA. Intervenção Afro Sul 2016. Youtube: vídeo publicado por Luis Flávio Vitola, em 19 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rzp9J7gwjv0>>. Acessado em: 4 de setembro de 2020.

⁷ Programa de Estudos que possibilita que estudantes possam cursar um período de sua formação em outra universidade do país.

cidade. Eu digo que esse período foi uma reconexão comigo mesma, com a minha ancestralidade, era como se eu tivesse retornado para casa.

Figura 2 - Festa de Yemanjá



Fonte: Acervo pessoal - (Salvador - Bahia - 02/02/2018) - Fotografia de Mirna de Oliveira.

Meu olhar sobre eu mesma e os meus pares se ampliou. Eu sentia cada vez mais a necessidade de pesquisar, de entender mais sobre essa dança, sobre a minha dança, buscando compreender esse rompimento com as minhas raízes, construir um pensamento afrocentrado⁸, me desprendendo das faces brancas impostas pela lógica colonial. Depois de passado seis meses em Salvador, é chegada a hora de voltar. A bagagem voltava cheia de desejos e sonhos, mas as eu sabia a realidade que me aguardava por aqui.

⁸ Perspectiva que parte da Afrocentricidade, termo cunhado pelo professor afro-americano Molefi Kete Asante em meados de 1980, onde ele trás a ideia de buscar a África como centro das nossas construções de ser e estar no mundo enquanto pessoas africanas. Afrocentrar-se é buscar as nossas epistemologias para, assim, nos entendermos enquanto pessoas africanas em diáspora e seguir o caminho da centralidade africana, nos colocando como protagonistas da nossa própria história.

Quando eu retorno para Porto Alegre, minhas intenções de pesquisa para esse trabalho ainda estavam muito confusas, eu não conseguia definir um caminho. Foram muitas conversas com a minha orientadora, que me acolheu e me ajudou a definir um fio condutor. Ela já havia me dito uma vez, antes da minha viagem para Salvador, que eu podia escrever sobre a Iara Deodoro, pois eu já havia comentado com ela sobre o meu desejo de falar sobre a trajetória de mulheres negras na dança. Aquilo ficou na minha cabeça, eu reconhecia a importância de falar sobre ela, mas eu queria trazer outras mulheres para o meu trabalho.

Logo que começamos as aulas em 2018/1, surgiu a divulgação de uma aula aberta de dança afro com a Mestre Iara Deodoro. Foi naquele momento que eu me reconectei com as experiências que eu havia tido em Salvador e estar perto dela já não era uma escolha e sim uma necessidade. As aulas seguiram durante o ano, com encontros semanais. Nesse período o grupo Afro-Sul estava em processo de criação de um novo espetáculo que se chama - Reminiscências: Memórias do nosso Carnaval, onde o grupo iria contar sobre a sua história no Carnaval de Porto Alegre. Eles precisavam de mais bailarinos e a Iara Deodoro me convidou para integrar o grupo. Naquele momento eu revivi o dia em que eu disse para mim mesma que eu dançaria no Grupo Afro-Sul. Posso dizer que fazer parte dessa família, como nos colocamos dentro do grupo, alimentou mais ainda o meu desejo de pesquisar e falar sobre a Mestre Iara.

Figura 3 - Aula aberta de Dança Afro com Iara Deodoro



Fonte: Acervo pessoal (Espaço Afro-Sul Qdmode - 15/03/2018). Foto: Autor não identificado.

Reconheço então essa pesquisa com uma busca constante em me identificar com os conteúdos desenvolvidos nas disciplinas cursadas no curso de licenciatura em dança, mas também com um processo de resgate das matrizes africanas que me constituem enquanto uma mulher preta na diáspora. Como coloca Silva (2017, p.90): “É imprescindível o conhecimento de si e a consciência do que sabemos sobre nós mesmos”. Trago, assim, as mulheres pretas que me constroem enquanto potência para atuar na (re)construção de sentidos em uma sociedade calcada em princípios racistas, misóginos e capitalistas que destrói nossa subjetividade e nega a contribuição dos meus ancestrais na memória desse território.

Identifico também a presença da Mestre Iara Deodoro como disparadora para as discussões acerca dos conteúdos oferecidos no currículo do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, principalmente no que tange os estudos das corporalidades negras. Estes cursos são oferecidos de forma rasa, não atendendo à necessidade e relevância do assunto na formação dos estudantes. Sua presença faz com que nós estudantes negros tencionemos não só o currículo, mas a presença de negros no curso como os próprios alunos que ingressam, os selecionados para as monitorias, os participantes dos projetos de extensão e principalmente a falta de representatividade⁹ no corpo docente. Silva (2017) é muito assertiva quando coloca que:

De maneira mais ampla, o currículo dos cursos de graduação e licenciatura em dança no Brasil reproduzem aquilo que vemos multiplicar em diversas instâncias da produção de pensamento acadêmico – a negação dos valores civilizatórios africanos, sua exclusão das esferas de produção de conhecimento em prol de sistemas eurocêntricos, que se querem universais e que instituem não apenas onde cabem os saberes afro-orientados, enquanto vetores constitutivos da experiência brasileira, como também onde devem estar as pessoas negras. Não por acaso, em nível de docência e discência nos cursos de graduação em dança a ausência negra é evidente. Ora, as estruturas curriculares, longe de serem dadas apenas pelo pensamento mais geral que define o curso, são também modificadas pelos atores que dela participam, entre eles docentes e discentes. Assim, descolonizar essas estruturas implica em encarar conflitos e negociações envolvendo ensino, pesquisa e extensão (SILVA, 2017, p.62).

⁹ A representativa aqui não pode ser vista de forma rasa e vazia, onde muitas vezes colocar uma pessoa negra nesses lugares representa apenas cumprir a cota da diversidade. É necessária uma discussão profunda acerca do assunto e que preze de fato por políticas de acesso, de modo que pessoas negras ocupem esses espaços de forma horizontal.

Sendo assim, é emergente a discussão sobre as estruturas acadêmicas que centralizam o conhecimento eurocêntrico e colocam as danças afro-orientadas à margem na formação dos estudantes, reforçando o racismo estrutural¹⁰ e institucionalizado presente na academia brasileira. “Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratarem a desigualdade racial de maneira ativa e como um problema, irão facilmente reproduzir as práticas racistas já ditas como normais em toda a sociedade” (ALMEIDA, 2018, p. 37).

“A hegemonia europeia dos últimos 500 anos reservou à Europa a legitimidade representativa ao redor do mundo, tornando-se a referência essencial na construção identitária dos demais povos ao redor do mundo. Nesse contexto, o conhecimento parte dessas referências para se manter inatingível” (PONTES, 2017, p.17).

Visto a multiplicidade de áreas que a Mestre Iara atua, desde a sua formação como assistente social ao seu papel como bailarina, coreógrafa e professora, o objetivo da pesquisa é fazer um recorte da sua metodologia de aula que se desenvolveu a partir do Grupo de Música e Dança Afro-Sul. Analisa-se, assim, os caminhos desenvolvidos nessa metodologia, sistematizando os princípios de uma técnica em dança afro-orientada pensando e refletindo a corporalidade na dança afro-gaúcha. Segundo a mestra, o termo afro-gaúcha é uma forma de identificar uma das pequenas partes nesse amplo e complexo significado do termo “AFRO”. De acordo com Silva (2017), este termo surge como uma forma de reconhecer os conteúdos africanos que estruturam a experiência brasileira, mas que também representa uma forma limitada de nomear a grande diversidade de propostas, simbologias e pluralidades que as sociedades africanas e/ou afro-brasileiras representam. Dessa forma, utilizo o termo *danças afro-orientadas*, criado pela autora, no intuito de ampliar o olhar sobre as estéticas negras, assim expandindo o campo de debate. Referente ao recorte geográfico, Alves Neto (2019) nos diz que:

Sabemos que o Brasil tem utilizado o prefixo Afro para referir-se à Dança Negra, já no Rio Grande do Sul a nomenclatura recebe como complemento o sufixo Gaúcha, sendo reconhecida, pois, como Dança Afro-Gaúcha em função do pertencimento geográfico de seus criadores e das peculiaridades impressas como sotaque no movimento. No território do Rio Grande do Sul, o corpo que traz em seu código genético genes afrodescendentes, e no fenótipo o signo da cor de pele, pigmentada em maior ou menor quantidade por “melanina”, é vulgarmente tratado pelos termos nacionalmente conhecidos, como: mestiço(a), moreno(a), mulato(a), bugre(a) [...]. O racismo local faz-se, assim, evidente, pois os espaços sociais

¹⁰ Sistema político que se desenvolveu desde o período escravocrata nas instituições brasileiras e disseminou um conjunto de práticas discriminatórias contra pessoas negras.

historicamente foram delimitados por grupos étnicos brancos - europeus (2019, p. 50).

Nesse estudo também proponho trazer predominantemente referências de autoras e autores negros, valorizando suas produções intelectuais a partir de um lugar de fala que atende a realidade das corporalidades negras em diáspora, subvertendo a ordem do conhecimento hegemônico e dominante nas produções de trabalhos acadêmicos. “A ausência das referências não hegemônicas limita o campo de exploração do estudante brasileiro e afeta, de maneira distinta, estudantes negros e não negros” (SILVA, 2017, p. 83). Ressalto também que a proposta não é negar determinados conhecimentos, mas sim repensar as narrativas que fazem parte da realidade brasileira. Para Silva (2017, p.16):

A perspectiva que transcende os espaços de produção de pensamento legitimados de poder intenta reconhecer a historicidade e agência de sujeitos situados no campo dos estudos críticos sobre corpo e cultura e os estudos de dança com perspectivas africanas afro-diaspóricas.

É preciso dizer que essa escrita transita pela afetividade que eu estabeleço com a “Tia Iara”, como eu carinhosamente a chamo, ao longo desse nosso processo de reencontro ancestral. Acredito em uma força maior que me leva à escrita deste trabalho, uma missão do Orum¹¹ confiada a mim para registrar os caminhos dessa que tanto fez e faz pelo seu povo aqui no Ayê¹².

¹¹ Lugar sagrado na mitologia africana, espaço sobrenatural, é o mundo espiritual, representa o céu, reino de Olorum, o Deus supremo.

¹² Representa a terra, o mundo físico.

Figura 4 - Mestra Iara e Natália Dornelles



Fonte: Acervo pessoal (Teatro Renascença - 03/07/2018). Fotografia de Natália Dorneles

Iara Deodoro representa, assim, a base matriarcal da comunidade Afro-Sul Odomodê, simbolizando as raízes da matriz africana na reconstrução dos valores afrocêntricos das comunidades negras deslocadas da sua grande mãe (África) nesse processo que chamamos de Diáspora. Segundo (SILVA, 2017, p.66):

Tomamos como experiência diaspórica enquanto continuidade profunda e multidimensional de elementos tais quais a ancestralidade, a relação vital com os elementos da natureza, a noção de território, o princípio da circularidade, o corpo enquanto mediador da espiritualidade e produtor de saberes, a tradição oral a noção de universo integrado, a noção de tempo ancestral e de família extensa.

Desse modo, a presente pesquisa se dá sob uma abordagem qualitativa, de inspiração etnográfica. O trabalho de campo foi realizado entre março de 2018 e agosto de 2019, no Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê. Foram utilizados como instrumentos de produção de dados a observação participante, a entrevista semi-estruturada, registros audiovisuais e registros escritos sobre as vivências práticas.

Nesse período frequentei as aulas de dança ministradas pela Mestre Iara Deodoro que aconteciam uma vez por semana, das 19h às 20h30. Utilizei um diário de campo no qual registrava os aspectos técnicos – ou o como fazer – dos movimentos, a simbologia dos mesmos, as indicações e referências trazidas pela mestra e também minhas impressões e reações durante as aulas. Realizei filmagens de algumas aulas que serviram sobretudo como material complementar às minhas anotações. Ressalto também que as vivências (ensaios, aulas e apresentações) como integrante do grupo Afro-Sul de música e dança, contribuíram fortemente com o processo de análise dos dados da pesquisa, sendo o grupo o núcleo onde a metodologia se organiza e é consolidada. Somando as aulas oferecidas ao público externo com as práticas dentro do grupo, meu corpo foi território de investigação na busca pela compreensão dos caminhos metodológicos da técnica criada pela Mestre. Dantas (2007), afirma que a informação cinestésica é uma maneira de recordar gestos e movimentos, revivendo assim momentos importantes da pesquisa que facilitam a compreensão dos aspectos técnicos e interpretativos do objeto de estudo, entendendo as estratégias de criação, de aprendizagem e de assimilação dos movimentos.

No decorrer do texto, trechos dos depoimentos coletados nas nossas tardes de conversas vão compondo aos poucos a minha escrita; eles são apresentados em itálico. A oralidade é um instrumento importante na transmissão dos valores culturais africanos, tendo em vista que as produções textuais sobre o povo negro brasileiro sempre foram deturpadas pelo olhar do colonizador. Assim, é de suma importância ressaltar a oralidade das nossas mais velhas a partir das suas memórias como uma forma de resistência e de difusão dos saberes construídos por negras e negros desterrados do continente africano.

Indico também que a escolha do uso alternado das nomenclaturas: preta e negra usadas para se referir a identidade do grupo em evidência nessa pesquisa, é uma maneira de abordar o tema de forma ampla, entendendo a complexidade que paira sobre as questões étnico-raciais em um país como o Brasil. Dentro das definições racistas que foram dadas aos descendentes de africanas e africanos que vieram para o país e que foram se reconfigurando sob a violência da miscigenação, Nascimento (2017, p. 48), afirma:

Um brasileiro é designado *preto, negro, moreno, mulato, crioulo pardo, mestiço, cabra* - ou qualquer outro eufemismo; e o que todo mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um *homem-de-cor*, isto é, aquele assim chamado descendente de africanos escravizados.

Os usos das expressões preta e negra são as mais usadas para representar o grupo e por seus integrantes empregadas em suas narrativas. O primeiro é o mais controverso, está ligado ao racismo do período colonial, sendo usado pelo colonizador para ofender e humilhar as pessoas escravizadas, está impregnado no imaginário social como algo sombrio e reforça através de frases racistas como, lista negra, mercado negro ou magia negra, o lugar de inferioridade dado às pessoas negras. “Ser negro é uma identidade atribuída por quem nos dominou” (NASCIMENTO, apud RATTTS, 2006, p. 50). No entanto, ao longo do tempo os movimentos negros começaram a ressignificar o nome, no intuito de afirmar de modo positivo a negritude da população, cujo processo eugenista e genocida tentou (e ainda tenta) apagar da história. Algumas narrativas dentro dos movimentos negros, vem tentando minimizar o uso da palavra, por acreditarem que isso reforça o estereótipo racista. Desse modo, o uso da palavra preto, tem sido fortemente empregada nos espaços de discussão das corporalidades afro-brasileiras, por acreditarem ser um termo já usado entre os africanos, no anseio de que nós mesmos possamos definir como vamos nos identificar, a partir do nosso olhar e não do que o colonizador ousou nos classificar. Em virtude de lutas anteriores como o reconhecimento do Dia da Consciência Negra, o 20 de novembro, que já está estabelecido no calendário nacional, acredito ser difícil essa troca, sendo assim, os discursos circulam entre ambos.

Esse ponto tem muitas discussões que não cabem serem desdobradas aqui, mas que são necessárias para compreender a realidade dos negros na formação do país. A questão vai muito além de se definir, mas de se reconhecer como pretas e pretos em diáspora.

Aponto que quando falo de África, menciono um lugar plural que se desenvolve a partir de uma diversidade étnica e cultural, sobre um território com epistemologias muito importantes e necessárias para compreender o mundo sobre diferentes perspectivas. Falar sobre o continente africano demanda uma análise complexa, que não cabe nessa escrita, mas que trago para nos atentarmos a ótica da singularidade forjada pelo ocidente sobre o continente africano. A África é um lugar necessário para a compreensão da humanidade, mas que também demanda suas problematizações.

Dessa forma, o primeiro capítulo retrata a história da Mestreira Iara desde a infância, narrando os caminhos que a levaram a dança e a matricialidade como alicerce da sua trajetória. O segundo retrata a vida da Mestreira Iara a partir do Grupo Afro-Sul, território onde sua trajetória se desenvolve e dá vida a sua criação em dança, gerando todo seu legado.

O terceiro capítulo traz aspectos técnicos, estéticos e poéticos acerca da sua metodologia e aponta caminhos investigativos no processo sistemático do seu fazer em dança.

1. IARA DEODORO: REMINISCÊNCIAS

Ao pesquisar as referências de mulheres pretas na área da dança no Brasil, me deparo sempre com histórias de superação, luta e resistência, na qual o racismo vem atrelado à dificuldade de ascensão e protagonismo desses corpos no contexto artístico cultural brasileiro. Aqui no Sul, mais precisamente em Porto Alegre, reconhecemos na trajetória da Mestre Iara Deodoro o fortalecimento das tradições afro-brasileiras na cena cultural da cidade. Assim, a partir dos seus estudos e amor pela dança, Iara sistematiza uma técnica em dança afro-gaúcha e constrói um repertório coreográfico e cênico.

Maria Iara dos Santos Deodoro, seu nome de batismo, nasceu em Porto Alegre em 27 de setembro de 1955. Criada em um reduto negro no bairro Petrópolis, que antigamente era um bairro majoritariamente de comunidade negra, vem de uma família muito humilde onde os pilares são as mulheres pretas. Sua mãe, Maria Verônica, mais conhecida como Vó Lili, foi a grande Matriarca da casa, ensinou às filhas a importância da união, do amor e da convivência em comunidade. Seu pai, Wilson dos Santos faleceu quando ela ainda era criança, mas deixou todo seu legado de amor e paixão pelo carnaval para a filha. Sua infância foi marcada pela pobreza, mas também alimentada por sonhos e felicidade.

Figura 5 - Mestra Iara entre oito e quinze meses de idade



Fonte: Acervo pessoal Iara Deodoro.

Figura 6 - Maria Verônica dos Santos e Wilson dos Santos



Fonte: Acervo pessoal de Iara Deodoro

Sua mãe era cozinheira e trabalhava em casas de família desde muito nova para sustentar a família, “Via de regra, nas camadas mais baixas da população cabe à mulher negra o verdadeiro eixo econômico onde gira a família negra” (NASCIMENTO, 2006, p. 128). Figura importante na área gastronômica da cidade de Porto Alegre se tornou uma cozinheira renomada, a burguesia disputava pelas suas mãos talentosas. Seu Wilson era mecânico, era ele quem ficava com ela quando sua mãe saía para trabalhar, pois tinha uma oficina em casa. Quando ele vem a falecer ela tinha apenas quatro anos, mas conta que a imagem dele está muito viva em sua memória. Depois desse fato, sua mãe teve que trabalhar ainda mais para poder sustentar as filhas. Na época, algumas pessoas da família disseram que a sua mãe podia dividir as crianças entre as tias, que elas ajudariam a criar as meninas, mas ela se negou, disse que ela mesma criaria as filhas.

Suas avós dona Constância (materna) e dona Isabel (paterna) também tiveram papel muito importante na sua criação e nos ensinamentos culturais que são passados de geração para geração, sendo elas as representantes dos seus respectivos núcleos familiares.

Minha avó paterna morava do lado da minha casa, mas ela morreu em seguida do meu pai, então eu não tenho muitas lembranças de momentos com ela, mas eu sei que quando meu pai ia trabalhar longe, pois nem sempre o trabalho era em casa, era ela que me cuidava...

Minha avó paterna era mãe de santo pela Nação¹³, ela tinha o terreiro dela na casa dela, eu vivia ali naquele meio, só que a minha vó era aquelas mães de santo onde tudo era muito velado, eu não sei se ela era assim ou se todas eram porque naquela época, né...

E a minha avó materna era mãe de santo pela Umbanda, minha vó era uma líder espiritual muito bem conceituada, as duas na verdade, minhas duas avós eram batuqueiras...

Quando a minha vó paterna morreu, eu devia ter uns seis ou sete anos, então muita coisa eu não entendia, mas a minha vó Constância, eu convivi muito tempo, então eu consegui ter esse olhar e aprender muita coisa. Na casa da minha vó materna sempre tinha um monte de gente, eram os clientes, alguém que ia fazer um trabalho, jogar búzios... (DEODORO, 2020).

¹³ Termo referente às manifestações afro-religiosas no Rio Grande do Sul, também conhecido como Batuque do Sul.

1.1 MULHERISMO AFRICANA: A FILOSOFIA MatriARCAL COMO ALICERCE DO FEMININO SAGRADO

Aqui se faz necessário abrir uma brecha para falar da importância dessa fortaleza matriarcal que caracterizam as famílias negras no contexto da diáspora e o quanto essa configuração contribui com a perspectiva afrocêntrica para a nossa população. África é o continente mãe, berço da civilização, a música do cantor e compositor Chico César já dizia “Mama África... A minha mãe...”¹⁴ trazendo toda a magnitude do continente africano enquanto um território matriarcal. Já se tem escritas que falam sobre a filosofia matriarcal na formação das sociedades africanas e o valor das mulheres pretas no fortalecimento das tradições afro-brasileiras como forma de resistência da cultura negra. O conceito de Mulherisma Africana é uma perspectiva cunhada pela Dra. Clenora Hudson (1980)¹⁵ que parte da (re)africanização das mulheres pretas renascidas em diáspora, propondo a essas mulheres despir-se do colonialismo imposto pela dominação europeia e centrar-se em África para a reconstrução das suas subjetividades e dos valores africanos, buscando uma agência para o seu povo. O termo agência¹⁶ é colocado aqui como um lugar a ser construído pelas pessoas pretas a partir das suas narrativas e visões de mundo, ou seja, precisamos nos colocar como protagonistas da nossa própria história. O Mulherismo não parte apenas de uma pauta individual que pensa essa reconstrução apenas para as mulheres e sim que pensa a reestruturação da comunidade preta partindo dessas mulheres.

Na filosofia matriarcal a mulher é colocada como centro, é a fonte potente que gera vida e alimenta a sua comunidade. Como Dove (1998) explica:

O conceito de matriarcado destaca o aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica. Tanto a mulher e o homem trabalham

¹⁴ CÉSAR, Chico. Mama África. Youtube: publicado por MZA Music. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oBdmw_4IjAw>. Acessado em: 14 de setembro de 2020.

¹⁵ Escritora Afro-Americana que desenvolveu importantes estudos acerca da emancipação das mulheres africanas em diáspora, trazendo o conceito de Mulherismo Africana.

¹⁶ Segundo Molefi Kete Asante - “ A agência é a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana (...) Estou fundamentalmente comprometido com a noção que os africanos devem ser vistos como agentes em termos econômicos, culturais, políticos e sociais. O que se pode analisar em qualquer discurso intelectual é se os africanos são agentes fortes ou fracos, mas não deve haver dúvida de que essa agência existe. Quando ela não existe, temos a condição da marginalidade – e sua pior forma é ser marginal na própria história (...) Os Africanos têm sido negados no sistema de dominação racial branco. Não se trata apenas de marginalização, mas de obliteração de sua presença, seu significado, suas atividades e sua imagem. É uma realidade negada, a destruição da personalidade espiritual e material da pessoa africana” (ASANTE apud PONTES, 2017, p. 66).

juntos em todas as áreas de organização social. A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, quem é a portadora da vida, a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura e o centro da organização social (DOVE, 1998, p. 8).

Mulheres, mães, governantes, líderes espirituais, guerreiras, rainhas, chefes comunitárias, yalorixás, são alguns dos lugares que representam o real papel desempenhado por mulheres pretas. Diferente do pensamento patriarcal que coloca as mulheres como mero objeto a serviço do homem, os ideais matriarcais são as bases que dão sustento para a continuidade de uma sociedade. As culturas africanas entendem o feminino como sagrado, a mãe não é apenas uma reprodutora como de forma violenta e covarde o corpo da mulher preta foi colocado pelo colonizador, ela é o caminho entre os dois mundos, Ayiê e Orum, no seu ventre a vida se renova. Na comunidade todos exercem o cuidado e zelam pelo bem estar das crianças. A criança que nasce não pertence apenas a mãe que a gerou no seu útero, mas sim ao povo do qual ela pertence. Seja na aldeia ou no quilombo, todos são responsáveis pela educação da criança, a ideia da maternidade transcende o laço sanguíneo. Na mitologia africana as Orixás¹⁷ femininas trazem nos seus arquétipos a essência das mulheres negras nas civilizações africanas. Na relação materna, Oxum é a divindade feminina que gesta, seu ventre é poder, quando uma mulher não consegue engravidar é para Oxum que deve oferecer suas preces. Yemanjá é mãe de todos os filhos, seu seio sagrado alimenta a todos, Yansã é a senhora dos ventos, rainha guerreira, Nãna é a portadora da sabedoria ancestral, representa a mãe mais velha. Obá é a personificação do mistério e das mulheres guerreiras. Mas elas não estão ligadas apenas ao gestar uterino, pois esse lugar foi engessado pelo ocidente como único lugar de valor das mulheres, nós também somos gestoras de potências através do nosso conhecimento. Esse saber é o que irriga e potencializa a comunidade.

O papel das mulheres na luta contra a dominação colonial foi um movimento muito forte ao longo de séculos de destruição dos seres africanos. Ainda no continente temos o exemplo das Candaces que foram mulheres governantes na Etiópia. Segundo Dove:

Após a conquista grega de Kemet, os romanos haviam tomado o controle em 30 a.C. Sua tentativa de dominar Cush (Etiópia) falhou como resultado das habilidades militares e políticas das Candaces (possivelmente Amanirenas). Estas

¹⁷ Divindades ancestrais da mitologia africana que representam as potências da natureza e que não ocupam apenas o lugar cristalizado de divindade, tendo como características também as fragilidades e competências dos seres humanos.

guerreiras levantaram-se continuamente a partir da pré-escravização à pós-escravização por séculos, até hoje, no Continente, no Caribe, e na América do Norte e Sul (DOVE, 1998, p. 18).

Viver em comunidade passa a ser uma necessidade de sobrevivência para os negros em diáspora, sendo os quilombos territórios de resistência das culturas africanas aqui no Brasil. Dandara de Palmares, a liderança feminina do primeiro e maior quilombo do país, que chegou a abrigar mais de vinte mil pessoas entre mulheres, homens e crianças fugidos das grandes senzalas, foi uma das maiores líderes quilombolas que faz parte da história de mulheres que lutaram pela libertação dos negros escravizados. É importante ressaltar também, que as mulheres negras exerciam as mesmas funções que os seus companheiros nas obrigações do trabalho escravo, a mulher negra nunca foi colocada como inferior na relação de gênero, trabalhando em pé de igualdade com o homem negro. O estereótipo da fragilidade colocado sob o feminino nunca foi um lugar que nos poupou de sermos violentadas, pois as referências universais de feminilidade seguem os padrões da branquitude. Dessa forma, a mulher negra por muito tempo não foi vista como feminina e sim como um corpo exótico e animalizado¹⁸. Lembra-se do discurso da ativista afro-americana Sojourner Truth e seu questionamento - *Eu não sou uma mulher?* - Proferido em uma convenção sobre os direitos das mulheres em 1851, onde a discussão da fragilidade feminina estava em pauta. Sobre nós, o estigma da mulher forte se tornou justificativa das violências colocadas sobre os nossos corpos. Davis (2016) escreve: “Mulheres negras se tornaram fortes porque sua família e sua comunidade precisavam da sua força para sobreviver”. Infelizmente a dor por muitas vezes foi e ainda é o nosso combustível no combate ao racismo.

Crescida em uma família que segue uma linhagem matrilinear, sendo a Vó Lili, como afirma Nah Dove anteriormente, “o centro da organização social”. Iara é criada sob o olhar atento e amoroso das irmãs, avós e tias. Mulheres que fizeram dela potência e sabedoria para trilhar um caminho de emancipação para outras mulheres. Coloco aqui então não como forma de validar, mas sim de reafirmar a figura da Vó Lili como a base matriarcal

¹⁸ Tomamos como exemplo a história de Saartjie Baartman que ficou conhecida como Vênus Hotentote. Foi uma mulher africana, descendente da etnia Khoisan que foi levada à europa para ser exibida de forma desumana, como um animal exótico. As mulheres Khoisan possuem uma anatomia que correspondem a nádegas e lábios vaginais grandes, o que segundo a ótica racista eurocêntrica fugia a normalidade. Saartjie foi exposta, abusada e violentada, sendo seu corpo objeto de exploração na sociedade ocidental.

da família Santos Deodoro “este amor é em si a semente da revolução...” (Dove, 1998, p. 19).

Figura 7 - Iara Deodoro e suas Irmãs Verônica Santos e Isabel Santos



Fonte: Acervo familiar / da esquerda para direita Verônica e Isabel (acima), Iara (abaixo)

1.2 O ENCONTRO COM A DANÇA NA ESCOLA

Até chegar a idade de ir para escola, Iara era cuidada pelas suas irmãs, depois sua mãe conseguiu bolsas em uma escola particular para as três, no ano de 1962. Ela ficou um ano e meio, aproximadamente nessa escola e logo depois foi transferida para o Colégio Santa Inês no meio do ano letivo, no ano de 1964. Certo dia uma professora passou nas salas convidando os alunos para as atividades que eram oferecidas no contraturno da escola, a dança tinha entrado há pouco no quadro de atividades. Iara chegou em casa correndo para falar para mãe que queria fazer as aulas, a Vó Lili logo respondeu que não tinha dinheiro para pagar por isso, mas ela disse que era de graça, não precisava pagar nada. Sua mãe, que trabalhava o dia todo, precisava colocá-la em alguma atividade depois do horário normal da escola, pois não tinha quem ficasse com ela, já que suas irmãs trabalhavam para ajudar no

orçamento da casa. Foi quando a mestra teve a oportunidade de iniciar seus estudos em dança.

Sendo assim, a mais nova das três filhas da vó Lili, Iara Deodoro, desde criança se vê conectada com a dança quando, aos nove anos de idade, começa a fazer aulas com a professora Nilva Pinto no colégio Santa Inês e se torna uma de suas pupilas. As aulas regulares eram no turno da manhã. As oficinas de dança eram oferecidas à tarde, três vezes por semana, e eram ministradas em mais de uma turma. Como Iara precisava ficar na escola a tarde inteira, ela acabava fazendo todas as aulas.

Terminava a minha aula e eu tinha que ficar no colégio, então minha mãe fazia marmitta pra eu comer, pois o colégio não fornecia alimento, e eu comia comida fria, eu saía de casa de manhã e na hora de comer já estava gelada. Até que um dia uma freira me viu comendo e ela perguntou o que era aquilo, eu disse que era o almoço que a mãe mandava, porque hoje eu tenho dança... Eu não me esqueço o nome dela, Irmã Janete... Depois daquele dia, todos os dias ela pegava a minha comida, esquentava na cozinha e colocava em um prato pra eu comer (DEODORO, 2020).

Como as oficinas de dança aconteciam três dias na semana, era preciso arrumar outra atividade para que ela não deixasse de ir às aulas, pois precisava ocupar esse tempo em que a mãe e as irmãs não estivessem em casa.

(...) eu tinha que achar uma outra coisa pra fazer nos dias que não tinha dança, aí de novo a irmã Janete entrou em ação... eu ficava no colégio... ajudava a arrumar as coisas na biblioteca, sempre ela achava uma coisinha pra eu fazer, mas nada pesado, do tipo agora eu vou fazer essa negrinha de escrava.... Ela só quis ajudar pra eu não ter que fazer outra coisa que eu não pudesse fazer a dança (Deodoro, 2020).

O trabalho desenvolvido pela professora Nilva Pinto se dava a partir das danças folclóricas e a dança moderna. Naquela época ela atuava no Conjunto de Folclore Internacional - Os Gaúchos¹⁹, que é um dos maiores grupos de danças folclóricas do estado.

¹⁹ Em 1959 a folclorista uruguaia, Professora Marina Cortinas Lampros, transferiu-se temporariamente a Porto Alegre, acompanhando seu marido que aqui viera para desenvolver um trabalho. Manifestou a sua intenção em organizar um grupo com a finalidade de pesquisar e divulgar a arte folclórica dos povos através da música e da

As aulas começavam com aquecimento e alongamento e depois tinham um direcionamento coreográfico, onde a professora dividia os alunos pelo nível de competência e habilidade de cada um. Com o tempo, os grupos foram amadurecendo e se destacando, faziam apresentações na Igreja perto da escola, viajavam pelo estado para competições e mostras de dança. A “Iarinha”, como é chamada por Nilva Pinto, estava no grupo dos melhores alunos da dança, se destacava pelos seus movimentos ondulatórios, sua habilidade com o tronco e era admirada pela professora. Em uma ocasião, o grupo viajou para Brasília para um evento de dança representando o estado do Rio Grande do Sul. A Iara conseguiu ir porque os pais de uma das colegas pagaram as suas despesas, eles conheciam a Vó Lili e gostavam muito da Iara. O evento se intitulava "Jogos Educacionais Femininos Modernos", era composto por mostras e competições, dentre as modalidades havia dança folclórica e ginástica rítmica. A dança folclórica fazia parte da mostra, onde cada estado representava a sua cultura, mas a Dona Iara conta que não dançou, pois nunca teve muita simpatia pelas danças gauchescas. Na competição era a mesma coreografia para todos os grupos, um tempo antes era mandado um vídeo para todos os estados e cada grupo tinha que interpretar a coreografia colocando a sua identidade, mas não podiam mudar a base da coreografia.

“(...) Os elementos bola, corda, fita tudo isso era o mesmo pra todo mundo... eu fui representando a corda... eu fiquei nesse grupo da competição por causa da minha contração...” (Deodoro, 2020).

A abordagem da dança folclórica desenvolvida pela professora Nilva Pinto é explicitada abaixo:

As coreografias criadas por Nilva Pinto no folclore de projeção, carregam marcas que mostram e identificam sua criatividade e habilidade como coreógrafa ao transformar as 57 danças do folclore tradicional dando-lhes uma roupagem nova. O diferencial de suas coreografias está na rapidez dos movimentos, na amplitude dos sarandeios, no acréscimo de giros que intercalam as mudanças de direções nos grandes deslocamentos pelo palco, uma variedade de passos executados dentro de um mesmo compasso, fato que no folclore tradicional não acontece, pois se constitui de repetição de mesmos passos dentro de um ritmo mais lento. Além do diferencial da aceleração do ritmo, ela retrata nas coreografias a graça e leveza das mulheres contrastando com a virilidade dos homens e em cena sempre expressando a conquista e envolvimento dos pares. Outra marca presente em suas

dança. Foi logo apresentada a Nilva, Nilza Pinto e Amélia Maristany Mayer, que faziam sua formação em ballet na academia da Professora Lya Bastian Meyer. Percorrendo os principais CTGs da cidade que possuíam um grupo de danças gaúchas, convidou Antônio Augusto Fagundes, Carlos Castillos, Jorge Karan, Ery e Cecília Assenato do 35 CTG, Cláudio Lazzarotto do CTG Pagos da Saudade, da VARIG, na ocasião, campeão gaúcho de chula. Em novembro do mesmo ano, o Conjunto de Folclore Internacional fez sua primeira apresentação, por ocasião da inauguração da TV Piratini, canal 5, de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.cfiosgauchos.com.br/textos/pdf/CFI_Historico.pdf>. Acessado em: 14 de setembro de 2020.

coreografias é acrescentar na dança a dramatização sempre com um toque de humor (NUNES, 2017, p .57).

Pensando que a dança folclórica representa as diversas culturas que tecem o vasto território brasileiro, pergunto à Mestra Iara se, em alguma dessas criações da professora Nilva, era possível identificar algum traço de africanidade.

Ela não falava que aquilo era, mas eu depois de algum tempo conseguia identificar algumas coisas. Tinha uma coreografia chamada Dundum...eu acho que a música era dundum [cantarolou a mestra], nós usávamos uma malha preta e saia verde de bico, tinha quatro bicos na saia. Olha... eu estou falando e estou enxergando... e umas máscaras africanas desenhadas na frente e umas máscaras africanas desenhadas atrás, eu acho que a gente tinha uns colares também. E, na coreografia, depois de grande, eu começo a perceber que era para ser uma dança africana, tinha movimentações que podiam te remeter a um afro-brasileiro ou um afro primitivo, porque eram movimentos mais tribais” (DEODORO, 2020).

O folclore se tornou símbolo da manifestação popular brasileira sendo um conjunto de manifestações dos grupos étnicos que compõem a nossa cultura: africanos, indígenas e europeus, reconhecendo esses grupos na identidade da cultura nacional. O movimento folclorista foi uma ação intensa desde o seu surgimento no século XIX, buscando através das suas atuações valorizar e assim consolidar essas culturas no imaginário social. A Carta do folclore brasileiro, elaborada em 1951 no I Congresso Brasileiro de Folclore, e reescrita no VIII Congresso, realizado na cidade de Salvador em 1995, definiu o conceito de folclore como:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.

Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acessado em: 25 de abril de 2020.

As manifestações que fazem parte da Identidade do folclore brasileiro passam pelos contos, músicas, lendas, culinárias, danças, vestimentas, ritos religiosos, artesanato e as mais

variadas expressões culturais consolidadas comunitariamente. Entretanto, é importante frisar que o folclore é estudado e consolidado a partir da perspectiva predominante da classe elitista, que forja uma intelectualidade branca e racista. Olhar esse que reduziu a cultura negra, rompendo com as suas simbologias e reforçando os estereótipos construídos sobre o negro.

Observamos como exemplo a famosa obra literária de Monteiro Lobato, *Sítio do Pica Pau Amarelo*, como fonte reprodutora do racismo direcionado à pessoa negra. Os únicos personagens afro-descendentes do enredo, Tia Nastácia, Tio Barnabé e o Saci Pererê, estão inseridos nos padrões estereotipados e nos lugares pré-determinados ao negro na sociedade. “A representação que se faz de nós na literatura, por exemplo, é a de criado doméstico ou, em relação à mulher, a de concubina do período colonial” (NASCIMENTO, 2006, p. 95). Tia Nastácia é a cozinheira do sítio, quituteira de mão cheia, está sempre disposta a fazer os melhores bolinhos de chuva e os demais afazeres da casa. O próprio nome da personagem já nos direciona para a diferença de tratamento entre a mulher negra e a mulher branca. Regulando de idade ou talvez mais velha que a personagem de Dona Benta, Tia Nastácia não é chamada de Dona Anastácia porque a posição da mulher preta já foi imposta pelo pensamento do branco racista. Silva (2017, p. 41), afirma que “[a] lógica colonial impõe imaginários estereotipados sobre os lugares sociais das mulheres negras”; o nome escravizada mudou para empregada doméstica, mas a estrutura escravocrata opera da mesma forma. A personagem da Tia Nastácia está longe de ser uma personagem que se resume à ficção. Anastácia era o nome da empregada doméstica que trabalhou na casa do autor, ela limpava, cozinhava e era babá de seus filhos. A figura da Tia Nastácia passou a fazer parte do folclore e ficou marcada no imaginário popular.

Historicamente, a cultura negra é sabotada na sociedade brasileira. Se hoje, quando lemos sobre o folclore brasileiro conseguimos visualizar as heranças africanas, foi porque os negros resistiram para manter viva parte da sua história. A folclorização da cultura negra é também uma forma de restringir esse campo de pesquisa e não reconhecer a importância dos africanos na edificação da cultura nacional, contribuindo assim para a nossa morte simbólica e intelectual. Como escreveu Nascimento (2017, p. 147) “[a] Cultura Africana posta de lado como simples folclore se torna instrumento mortal no esquema de imobilização e fossilização dos seus elementos vitais. Uma sutil forma de etnocídio”.

Aqui no Sul o folclore gaúcho teve papel importante, e muito bem organizado, para esconder os costumes africanos na cultura sulista. Estando em lugar de liderança na discriminação racial entre os estados brasileiros, marcado pelo processo de genocídio do povo negro, o Rio Grande do Sul é um dos territórios, onde o etnocídio cultural ganhou força em conjunto com o pensamento eugenista, tentando embranquecer a sociedade. Diversas foram às formas de tentar dizimar os negros no estado. A Semana Farroupilha se tornou marca registrada nas “comemorações” da grande farsa que foi a Guerra dos Farrapos. Os negros escravizados que lutaram bravamente em troca da sua liberdade ficaram conhecidos como os Lanceiros Negros, foram mortos em uma emboscada pelos até então ditos “abolicionistas”, que os traíram. A data se tornou um símbolo das ideias racistas propagadas pelo tradicionalismo gaúcho, mas para a população afro-gaúcha essa data se tornou um marco para a denúncia da ação escancarada dos falsos “heróis” farroupilhas que contribuíram com o extermínio do povo negro. A discriminação racial direcionada ao corpo negro está severamente enraizada na subjetividade da pessoa branca. Mesmo diante de incontestáveis provas sobre a luta dos negros na guerra e o papel dos falsos heróis, a sociedade gaúcha insiste em não destruir o lugar cristalizado que essa história ocupa no imaginário do povo gaúcho, reforçando ainda mais a cultura racista do estado. O próprio hino rio-grandense no trecho “Povo que não tem virtude acaba por ser escravo” é uma denúncia da intolerância e da violência histórica canalizada ao povo preto. A música “Manifesto Porongos”²⁰, do grupo Rafuagi²¹, vem como um tiro, em resposta ao hino racista. O refrão “Povo que não tem virtude, acaba por escravizar! Vim avisar, viemos cobrar!”, aponta a real face do povo sem virtude, desprovido de humanidade e alicerçado no seu espírito de superioridade e afirma, também, que a comunidade negra jamais esquecerá e que nossa luta por justiça se mantém viva. Importante dizer também que as discussões sobre as mulheres negras nesse período são inexistentes, reforçando não só o racismo, mas o machismo que incide sobre mulheres pretas. Transcrevo a versão do hino criada pelo grupo Rafuagi, letra de Rafa Rafuagi, Ricky Rafuagi e Manoel Soares.

“Uma história opressora, que não fala a verdade
 Todo vinte de setembro, eles escondem a crueldade
 Não clamamos por vingança, mas queremos nossas terras (quilombolas)
 E que, tenham vergonha, e não mascarem a sua guerra

²⁰ RAFUAGI, Manifesto Porongos. Youtube: Publicado em 20 de novembro de 2010, publicado por rafuagi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YkHY4A14Gg8>>. Acessado em: 10 de maio de 2020.

²¹ Grupo de Rap gaúcho com mais de quinze anos de trajetória, são conhecidos por trazerem questões políticas em suas letras, atuam em projetos de valorização e preservação da cultura negra no estado.

Não mascarem, a sua guerra, que vocês tenham vergonha
E não mascarem a sua guerra.

Mas não basta, abraçar preto, e tirar foto do meu lado
Contém que lá em Porongos, negros foram dizimados
Não clamamos por vingança, mas queremos nossas terras (quilombolas)
E que, tenham vergonha, e não mascarem a sua guerra
Não mascarem, a sua guerra, que vocês tenham vergonha
E não mascarem a sua guerra.

Além de estar frequentando um território estranho e diferente pra mim, o fato de entrar no meio do ano na escola fez com que eu me sentisse ainda mais deslocada, pois o grupo já estava formado, eu não tinha grandes relações com as minhas colegas de aula e foi a dança que fez com que eu me integrasse, pois algumas delas foram fazer as aulas de dança e o nosso convívio não era mais só na sala de aula (DEODORO, 2020).

1.3 INFÂNCIA NEGRA

Como de costume, Iara Deodoro era uma das poucas meninas negras matriculadas na escola, ainda mais naquele tempo em uma escola particular e católica. Nas turmas de dança, havia apenas duas alunas negras: ela e uma colega chamada Fátima. Quando pergunto à mestra como era ser uma criança negra em uma escola particular e católica, em um dos estados mais racistas do Brasil, ela conta:

Eu sabia que era negra, mas muitas coisas que falavam pra mim passava despercebido, eu não tinha questionamento e nem percebia, depois de um tempo quando a minha consciência começa a vir, eu comecei a analisar coisas e perceber que era racismo. Eu não tive problema, porque na boa, eu não percebia as coisas ou talvez não entendi (DEODORO, 2020).

Por alguns momentos me senti muito intrigada enquanto conversava com a Mestra sobre isso, como ela uma mulher com seus 64 anos não “lembrava” do racismo que havia sofrido na escola, como não identificar as violências que eram direcionadas à sua retinta, sua cor e ao seu cabelo black power. O racismo estrutural é um projeto muito bem arquitetado pela supremacia branca que está enraizado na estrutura social, dentre as suas faces está a capacidade de nos violentar sem ser percebido, ou seja, ele faz com que nós negros não consigamos detectar as ações racistas que nos são colocadas em determinada situação. Não

perceber isso não significa que a ação do opressor é inexistente, mas sim que existe uma estrutura que atua sob a nossa subjetividade e que invisibiliza o ato racista.

(...) Mas lá no Medianeira, na minha primeira escola, eu já tinha começado a ferver. Naquela época tinha catequese, era uma escola de freira, bem religiosa. Mas lá eu já comecei a questionar as freiras, porque na comunhão tinha todo um cerimonial, tinham umas meninas que entravam vestidas de anjinhos antes e eu perguntei: Mas porque que não tem anjo negro? Porque os anjos são tudo branco? Aí teve um ano que elas me botaram de anjo (DEODORO, 2020).

É interessante pensar que, por mais que os atos racistas lhe passassem despercebidos, a busca por representatividade sempre foi uma necessidade. Não visualizar os anjos negros na cerimônia da catequese não lhe parecia natural. Aqui cabe dizer da importância de referências na educação de crianças negras. Infelizmente a representatividade em livros, brinquedos, desenhos animados ou na televisão ainda são muito recentes comparados ao tempo em que os negros vêm debatendo, discutindo e reivindicando esse lugar. Eu sou uma mulher de 25 anos e não tive durante a minha infância nada com que eu pudesse olhar e identificar meus traços negróides de forma positiva, saudável e isso é muito doloroso. Há dezesseis anos existe no Brasil a lei 10.639, que torna obrigatório o ensino da história africana, afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino e ainda sim, temos que ficar discutindo sobre a importância dessas populações na construção da sociedade brasileira. É necessário que as nossas crianças cresçam sabendo sobre a sua história e quando me refiro às nossas, me refiro às crianças brasileiras, seja ela negra, branca ou indígena. Os povos originários e africanos fazem parte da história do Brasil e não podem mais ser colocados pelo pensamento hegemônico e racista nesse lugar marginalizado, de pessoas que foram escravizadas e dominadas como se nada tivessem feito nesse por esse país. A partir disso, poderemos então efetivamente adotar e praticar uma educação anti-racista, comprometida com o respeito à pluralidade étnica e que preza pelo desenvolvimento de uma sociedade justa e mais humana. De acordo com Munanga:

O resgate da memória coletiva e da história da comunidade negra não interessa apenas aos alunos de ascendência negra. Interessa também aos alunos de outras ascendências étnicas, principalmente branca, pois ao receber uma educação envenenada pelos preconceitos, eles também tiveram suas estruturas psíquicas afetadas. Além disso, essa memória não pertence somente aos negros. Ela pertence a todos, tendo em vista que a cultura da qual nos alimentamos diariamente é

fruto de todos os segmentos étnicos que, apesar das condições desiguais nas quais se desenvolvem, contribuíram cada um de seu modo na formação da riqueza econômica e social e da identidade nacional (MUNANGA, 2014, p. 16).

Teve uma vez que eu mais ou menos me dei conta, achei estranho, mas não pensei em racismo. A gente foi se apresentar em Cruz Alta e era uma peça onde eu fazia o papel principal, eu era a dona do cabaret... então tinham os pistoleiros, o pianista maluco, as bailarinas e eu era a missis Dorothy, que inclusive até hoje a Nilva me chama de Dorothy... ou é Iarina ou é Dorothy. A minha roupa era rosa, a parte de baixo era rosa com duas fendas na frente e uma botinha preta de saltinho, uma meia arrastão e aquelas coisas que tinham naqueles filmes de bang-bang... que faz um volume e isso era verde-limão com branco. Tu imagina rosa com verde-limão? Tinha um chapéu grande também com duas plumas... Eu tava sentada pronta e umas pessoas passaram por mim e esfregaram a mão na minha pele para ver se eu era pintada, aí uma disse para outra... não é pintada, é preta mesmo. Na hora eu ri, não entendi... na boa, eu não tinha essa consciência... (DEODORO,2020).

Figura 8 - Iara Deodoro interpretando a personagem de Missis Dorothy.



Fonte: Acervo pessoal de Iara Deodoro

Eu começo a desenvolver uma consciência racial quando eu vou para o lado dos guris, porque quando eu vou para o lado deles esses questionamentos já começaram a surgir pra mim. E, eu só permaneço com eles porque juntos a gente começa a pensar e discutir, então eu encontrei um lugar meu, um lugar seguro onde eu podia falar sobre as coisas que estavam me incomodando, mas antes disso nada... (DEODORO, 2020).

... A minha infância foi muito feliz, quando eu lembro das coisas que eu vivi, mesmo perdendo meu pai que eu amava e amo de paixão até hoje. Mesmo com essa perda eu fui uma criança muito feliz, uma criança amada. De todas as formas a minha mãe procurou me proporcionar às minhas demandas, o que eu queria fazer. Quando não dava, ela sentava e me explicava o por que... eu sempre fui muito protegida (DEODORO, 2020).

1.4 BALÉ FOLCLÓRICO DO SENEGAL: UM CAMINHO, UMA INSPIRAÇÃO, UM INSIGHT

Em meados da década de 70 aportou na capital o Balé Folclórico do Senegal. Uma companhia formada apenas por bailarinas e bailarinos negros trazendo toda a potência das danças africanas e a sua energia para o palco do teatro São Pedro. Essa apresentação foi um marco muito importante na construção artística da mestra. Era a primeira vez que ela presenciava artistas negros em um lugar historicamente ocupado pela branquitude. Se ainda hoje, reivindicamos o lugar da arte negra nesses espaços artísticos renomados da cidade, imagina ter uma companhia africana em pleno teatro São Pedro naquela época. Foi realmente um acontecimento não só na vida da mestra, mas na cena cultural da cidade.

Eu fui falar para minha mãe que ia ter esse espetáculo no teatro São Pedro, mas ela disse negativo, não tem como, é muito caro. Era caríssimo mesmo, mas a mãe tinha muita pena de dizer não pra gente, aí depois ela chegou e disse: aqui está o dinheiro pra tu comprar o teu ingresso. A gente ficou um mês sem comer carne em casa. Eu fui com as minhas amigas, os pais delas me levaram de carro. Eu não sei explicar o que eu senti, não sei mesmo. Era uma coisa que talvez eu já tivesse imaginado, mas sempre longe do meu alcance. Eu lembro que fiquei muito impactada com a apresentação, os caras quicavam no chão, as negras com as tetas de fora, as mulheres pareciam que tinham mola no corpo (DEODORO, 2020).

Em termos de espetáculo foi o que eu pensei... Sim!... estou no caminho certo e preciso continuar... é isso que eu quero fazer. Só que eu tinha muitos sonhos, ao mesmo tempo que eu achava que não ia dar em nada, eu sonhava muito, sonhava de poder ir para algum lugar, de aprender com alguém, mas eu sabia que eram sonhos impossíveis. Mas eu nunca me atrevi a falar nada para a minha mãe (DEODORO, 2020).

Entre esses sonhos idealizados pela mestra, a companhia senegalesa foi sem dúvida a concretização de um deles, mais que isso, alimentou o que antes parecia tão distante, um lugar cristalizado na sua imaginação que depois dessa apresentação se tornou um sonho possível. Sem muita pretensão de ir tão longe, mas com muita convicção da sua capacidade de sonhar, ela vai em busca daquilo que alimenta o seu corpo: a dança.

2. AFRO-SUL: CORPO COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO

Depois de quase dez anos nas aulas de dança no Colégio Santa Inês com a professora Nilva Pinto, a trajetória da mestra começa a ganhar outros rumos em meados da década de 70, a dança já era parte da sua vida e era preciso dar continuidade. O projeto na escola também estava sendo encerrado, mas ela sabia que ainda queria continuar sua caminhada na dança. Quando o grupo acabou, a professora Nilva conseguiu ajudar algumas das meninas que desejavam seguir nessa área. Iara queria pesquisar a dança afro, mas ela não tinha nenhum material para iniciar a pesquisa além da sua própria criação e intuição. Ainda na época do Colégio Santa Inês, o grupo de dança, além das inúmeras apresentações, realizava também parcerias com grupos de outras instituições nas quais a professora Nilva trabalhava, dentre elas, o Colégio Anchieta, que também é uma escola da rede particular da cidade.

No colégio Anchieta além do grupo de dança, também tinha o coral e a banda, e às vezes ela juntava os grupos e nessas junções eu conheci o Marcos Faria, ele tocava na banda e nós ficamos muito amigos, eu comecei a frequentar a casa dele, ele frequentava a minha, isso a gente era adolescente, ele era como meu irmão, até hoje né. Foi pelo Marco que eu conheci os guris, eu fui em uma festa na casa dele e conheci o Paulinho²² (...) eles eram um grupo de amigos que se reuniam para tocar. Aí eu começo a sair com eles, era

²² Mestre Paulo Romeu, é diretor musical do Grupo Afro- Sul e marido de Mestre Iara.

uma turma de uns onze / doze guris, só eu de guria no meio. A gente ia para o Floresta²³ nos finais de semana, passava o dia todo no floresta e via que as coisas não eram tão boas para os negros, que a gente precisa fazer alguma coisa. Foi quando eles tiveram a ideia de fazer um grupo para participar de um festival estudantil, esses festivais eram bem famosos naquela época. Eles fizeram uma música para participar do festival, mas falaram que tinha que ter alguma coisa a mais, um plus, alguma coisa que chamasse a atenção das pessoas. O Marco teve a ideia de colocar a dança junto e venho falar comigo, eu disse que dava para fazer alguma coisa ,mas tinha que ter mais gente”(DEODORO, 2020).

Em 1974 é criado então o Grupo de Dança e Música Afro-Sul, sendo esse um marco inicial. A música "Pergunta" foi composta pelo mestre Marco Farias e tinha como objetivo questionar a realidade do negro e denunciar o racismo. Movida pela questão "*O que meu avô fez para isso dar no que deu?*", a música era uma afronta às violências direcionadas à população negra na sociedade gaúcha. Transcrevo a seguir a letra de "Pergunta", autoria de Marcos Faria:

Pergunta

Quero uma resposta inteligente para acalmar o meu eu

O que meu avô fez de errado para isso dar no que deu?

As vezes passo na rua cheia e não é capazes de me olhar, não quer tentaste me ouvir e me entender porque tu achas que é mais

Vou esfriar a cabeça com os meus ancestrais

Vou te propor um acordo e todos seremos iguais

Porque, depois da vida tem mais e tu não sabes...depois da vida tem mais...

O que meu avô fez de errado para isso dar no que deu?

É necessário dispor um tempo para falar dos sentimentos que assombam essa pergunta. Na frase "*O que meu avô fez para isso dar no que deu?*", a dor está impressa e a busca do negro por tentar entender o motivo de tanto ódio direcionado a sua pele retinta, o que o povo africano fez aos europeus para serem alvos de tamanha violência e desprezo? O ocidente, provido da sua ganância e superioridade, classificou os povos africanos como

²³ Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora - Club Negro fundado em 1872 na cidade de Porto Alegre, se tornou espaço importante de luta e preservação da cultura negra no estado.

seres destituídos de cultura e intelectualidade, nos desumanizou e nos colocou como objeto a serviço do lucro, impondo ao povo africano uma sociedade unilateral e racista. A supremacia branca nos colocou à margem da nossa própria história. Com isso, trago o questionando feito por Katiúscia Ribeiro²⁴ em uma de suas palestras, intitulada "O que o ocidente fez de nós?": Como nós, pessoas negras renascidas em Diáspora, nós entendemos e estamos reconstruindo a nossa subjetividade diante da brutalidade que a escravidão nos colocou e de onde colhemos os frutos até hoje?

Ancestralidade é uma a palavra que ecoa forte quando falamos de nós, da nossa essência e espiritualidade. Pensar África é evocar e sentir os nossos ancestrais. Quando a música fala "Vou esfriar a cabeça com os meus ancestrais", mostra o quanto a ancestralidade foi, e ainda é fator importante para a nossa sobrevivência; conversar com a ancestralidade é manter África vibrando em cada um de nós. Quando falamos sobre ancestralidade não nos referimos apenas à religião e sim aos nossos antepassados que já não estão mais presentes em massa física, mas que estão em um outro plano espiritual, ou ainda, pessoas que estão presentes no Aiyê e que são importantes para nos entendermos enquanto continuidade. Mestra Iara certamente é uma dessas pessoas. Essa música foi então o primeiro trabalho coreográfico da Iara, onde ela atua não só como coreógrafa, mas também como bailarina.

"(...) a coreografia não era um afro tribal, era mais um afro-brasileiro, eu inventei um figurino, as meninas usavam uma sainha, bem no estilo capulana e os meninos usavam calça branca e sem camisa. Era uma coreografia bem intuitiva, mas respeitando o ritmo... Então eram passos mais universais e junto com isso eu colocava movimentações de tronco, de cabeça, de braço. Mas junto com isso eu já colocava uma movimentação corporal mais afro, eu já colocava a contração, mais tarde que eu vou entender o que era aquilo. Tudo muito ligado a coisas que eu já tinha visto em um terreiro, é por isso que a minha dança está ligada aos orixás, eu me criei nesse lugar, por causa das minhas avós, essa questão é muito forte em mim, desde pequena.

(...) mesmo não tendo muitas lembranças com a minha avó que era da parte da Nação, eu não lembrar disso, mas eu acho que isso ficou muito em mim, certamente eu vi

²⁴ Katiúscia Ribeiro Pontes, mulherista africana e pan-africanista. Doutoranda em Filosofia, possui estudos e pesquisas no campo da filosofia kemética. É Coordenadora Geral do Laboratório de Africologia e Estudos Ameríndios Geru Mãe / UFRJ na área de Filosofia Africana/ Indígena.

quando era pequena. Eu posso não lembrar, mas existiam as festas na casa dela, onde eu ia, eu devia ter uns cinco anos quando ela morreu, então até essa idade eu convivi, ainda mais que ela morava no mesmo pátio que eu. A outra avó era da Umbanda. A Umbanda é uma coisa mais serena, enquanto a manifestação na nação, ela é maior, ela é mais explosiva, então eu acho que isso ficou muito em mim.

A Nação trata mais dos orixás, enquanto a Umbanda é mais brasileira, mais afro-brasileira. Ela já vem de uma outra forma, pois tem a influência dos índios, dos pretos velho, tem influência forte do catolicismo pelo sincretismo. O orixá em si, na nação, ele tem uma outra leitura, ele responde de outra forma. Então essa primeira coreografia ela tem alguma coisa da nação, me puxa alguma coisa da nação, mas ela é mais dentro da Umbanda, da coisa mais afro-brasileira, a música também me leva para esse lugar. Mas isso que hoje eu chamo de contração e insisto muito, isso já era muito presente em mim. Era uma coisa que inconscientemente o corpo pedia. Não era uma coisa que eu fazia porque eu entendia, porque alguém me disse ou eu vi alguém fazendo. Não!!! Meu corpo pedia. E cada vez isso foi se intensificando e até se transformando, porque o corpo já estava mais trabalhado e ele respondia diferente (DEODORO, 2020).

A trajetória dos negros no estado aponta a religiosidade afro-gaúcha como um espaço importante de sobrevivência da nossa cultura. Segundo o último recenseamento do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), o Rio Grande Do Sul é o estado brasileiro com maior número de terreiros e adeptos das religiões de matriz africana. As manifestações afro-religiosas mais praticadas são: a Umbanda, o Batuque do Sul e a Quimbanda.



Os anos 1970 são marcados por uma série de fatos históricos para o negro brasileiro. No período pós-ditadura é instaurada a ideia de redemocratização do país e com ela os movimentos políticos organizados pelos negros ganham força. Criar lugares seguros, como disse Iara anteriormente, veio a ser uma estratégia de sobrevivência da população negra desde os tempos dos quilombos. Dessa forma, o grupo Afro-Sul se torna um espaço de acolimento para esses jovens negros, um lugar onde as discussões sobre as formas de

preservação física e cultural do negro na sociedade gaúcha se tornam importantes no combate ao racismo.

Partindo da perspectiva de uma organização político-social, nos moldes comunitários quilombolas presentes na experiência afro-brasileira e nas sociedades africanas, o Quilombismo, termo cunhado por Abdias Nascimento²⁵, se torna um dos pilares do movimento negro. O Quilombo dos Palmares, como já mencionado anteriormente, se tornou referência de sociedade para os negros no Brasil e deu início às diversas organizações coletivas de cunho antirracistas que se formaram no país ao longo do tempo. Aqui no Sul, tivemos importantes movimentos que marcaram a história, como o Grupo Palmares, formado por seis universitários negros da capital. O grupo tinha como proposta confrontar a data do dia 13 de Maio²⁶, data em que até então se “comemorava” a abolição da escravatura, e instituir uma data que representasse de fato a luta política dos negros no país. O dia 20 de novembro, data da morte de Zumbi dos Palmares, foi escolhido e mais tarde foi determinado como o Dia da Consciência Negra. Entre os estudantes, estava o grande poeta e escritor gaúcho, Oliveira Silveira²⁷, importante personalidade na luta pela emancipação dos negros, reconhecido nacionalmente por sua atuação.

No ano de 1978 nas escadarias do Teatro Municipal da cidade de São Paulo nascia um dos maiores movimentos no combate à discriminação racial do país, o MNU (Movimento Negro Unificado), representantes de grupos, entidades, escolas de samba, institutos, irmandades e outras organizações políticas negras do país, que se reuniram em defesa dos interesses da população negra brasileira. Nascimento (2017) escreve: “Mesmo sem uma ligação formal, todos esses grupos, pessoas, energias e realizações estão comprometidos, são cúmplices numa mesma tarefa histórica que é a continuidade do processo de libertação da raça, estabelecido no Brasil pelos primeiros africanos que pisaram no chão do país” (2017, p.166).

²⁵ Escritor, ator e militante pelos direitos civis da população negra no Brasil, teve seu trabalho reconhecido internacionalmente. Foi fundador do Teatro Experimental do Negro, atuou na Frente Negra Brasileira, em seu exílio militar foi professor universitário nos Estados Unidos e na África. Abdias é um ancestral muito importante da história do movimento negro brasileiro e certamente deveria estar nos livros escolares.

²⁶ 13 de Maio de 1988 - Data em que a escravidão no Brasil foi “extinguida” legalmente através da Lei Áurea.

²⁷ Figura importante do movimento negro no sul do país, seus ideais ganharam centralidade para pensar reflexões acerca do negro brasileiro. Formou-se em Letras pela Universidade federal do Rio Grande do Sul.

Em paralelo a isso, aqui na capital o grupo Afro-Sul já se movimentava com a sua arte questionadora. A dança e a música se tornaram palco de discussões e questionamentos acerca do povo afro-gaúcho, transformando o grupo em uma referência na resistência cultural e na luta pela liberdade dos negros no estado do Rio Grande do Sul, semeando aqui mais um território Palmarino, como sublinha Oliveira (2019, p. 144), “[...] Palmares existiu e resistiu ao sistema supremacista branco e nós, organizados como nossos ancestrais, também podemos fazer outros Palmares”!

Apesar dos movimentos negros se tornarem cada vez mais frequentes na sociedade, movimentos esses que tinham não só como objetivo questionar a realidade do negro, mas também resgatar os valores culturais da população negra brasileira, nossas fontes de conhecimento sobre nós mesmos, também eram muito escassas.

Quando eu disse para a Nilva que queria me aprofundar na questão afro ela falou... Nessa eu vou ficar te devendo. Ela me deu um livro que era de uma coleção dela e me disse assim... eu vou te ensinar uma coisa que eu nunca ensinei para ninguém, porque as outras gurias eu ainda posso ajudar, mas tu eu não tenho como, então eu vou te ensinar a coreografar. Como tu vai fazer... da onde tu vai tirar...como que tu vai achar elementos para descobrir essa tua dança. Ela me disse assim...tu tem que escrever e botar no papel pra tu não te perder, porque às vezes a imaginação da gente nos trai...às vezes tu começa a voar... voar e quando tu vê, tu está bem longe daquele objetivo que tu iniciou, então bota no papel sobre o que tu quer fazer e quais as tuas fontes de inspiração. Se for de uma música, escuta...escuta...escuta...e deixa essa música entrar em ti, quando ela entrar em ti tu vai começar a imaginar o que tu pode fazer, o que o teu corpo faz dentro daquele som e pode não vir na primeira vez, porque ele pode vir e te levar para um outro lado.

Aí eu entendi depois o que ela quis dizer com esse lado, era porque o meu corpo não estava habituado com aquilo ali para me levar direto para África. Ele podia viajar comigo já que eu fazia folclore de tudo o quanto é canto, ele podia fazer uma viagensinha... Então ela disse - Não te joga de cara...depois que tu escreveu, que tu imaginou...era como se eu tivesse um enredo na mão... aí depois tu vai dissecando as informações. Em uma leitura por exemplo, como que tu tira? Tu lê, aí tu tem que entender o que tu leu e aí tu entra, mergulha naquilo ali. Tu tem que ver as minúcias, é das minúcias que tu vai tirar alguma coisa, não é do grande, é do fino (DEODORO, 2020).

Depois disso, Iara dá início no seu processo de investigação em busca dessa dança negra e com as dicas da professora Nilva, ficou mais fácil seguir com a sua pesquisa. Sua primeira referência, ainda na infância, foi o filme do *Tarzan*, personagem criado em 1912 por Edgar Burroughs, escritor estadunidense.

O filme do Tarzan foi a minha primeira e maior referência porque tinham as tribos né, e o filme repetia muito na sessão da tarde, então eu olhava muitas vezes. Depois de tudo que a Nilva tinha me dito eu conseguia analisar melhor as coisas (DEODORO, 2020).

A produção Hollywoodiana de Tarzan atravessou gerações fazendo parte da lembrança de muitas crianças. O menino branco que foi criado por macacos na África teve muitas versões e ganhou o mundo representando uma visão completamente deturpada do continente. O filme reforça o estereótipo de animalização imposto aos povos africanos, romantizando a relação do colonizador com o continente e mais uma vez colocando o ser africano à margem da sua própria história. Dentre as inúmeras versões do filme, a que passava na televisão na época da Iara continha cenas das tribos africanas dançando, se tornando a primeira referência visual daquilo que já reverberava em seu corpo.

2.1 RASTROS E TERRITÓRIOS

Eu não me lembro se eu li em algum lugar ou se eu ouvi alguém falar que a dança afro era muito relacionada à natureza, eu acho que eu li. Que tudo que os negros dançavam na África remetiam a essa natureza e aos sentimentos... se está alegre, triste, feliz, se está trabalhando, das festas. Que é dali que partiam esses movimentos e é daí que parte a minha metodologia da natureza e desse sentimento. Eram movimentos reproduzidos dessas situações (DEODORO, 2020).

Sabemos que os povos originários de África possuem uma outra forma de entendimento e relação com o corpo. Desse modo, a dança carrega uma ampla e potente representação de simbologias e significados que estão impressas nessas culturas. Aqui no Brasil nas danças afro-orientadas estão imbricados os ritos e cultos religiosos que se configuraram por todo o território desde o período escravocrata. Sem liberdade de cultuar seus deuses e divindades, a população escravizada passa a usar as imagens religiosas da cultura colonizadora como forma de esconder a sua crença e manter viva a própria cultura. Denomina-se sincretismo religioso, prática que se mantém enraizada até hoje nos cultos

afro-brasileiros. Porém, diante do processo proposto de descolonizar-se é necessário o rompimento com a branquitude, com as estruturas que ainda nos mantêm refém do projeto de nos aniquilar culturalmente. O sincretismo foi importante em determinado momento, mas ele não nos serve mais, não precisamos mais nos esconder, é necessário que nos libertemos dessa máscara para então trilhar caminhos emancipatórios para a população negra. Yemanjá é uma mulher preta, Ogum não é São Jorge e Exu não é o diabo. Desconstruir não é um caminho fácil, é doloroso, mas importante e necessário. “(...) se 54% da população brasileira resgatar sua memória revolucionária, sua autoestima, autoconfiança e se formarem politicamente, não há projeto ocidental que se mantenha” (OLIVEIRA, 2019, p. 144).

Os terreiros²⁸, assim como os quilombos, foram importantes territórios de preservação e resistência dos povos africanos. Nesses espaços se consolidaram as religiões de matriz africana aqui no Brasil, como o Candomblé, o Batuque do Sul, a Umbanda, a Quimbanda e algumas que já não são tão praticadas, foram extintas ou se reconfiguraram ao longo do tempo. A dança se apresenta em todas essas manifestações como forma de exaltar e elevar o espírito africano honrando a ancestralidade. Contam os mais velhos que a dança e a música eram formas de espantar a dor que assolava os pretos recuperando a experiência vivida em solo africano.

A miscigenação cultural levou à criação de diversas manifestações que hoje fazem parte do amplo repertório das danças que advém dessas matrizes. No Maracatu, por exemplo, manifestação cultural originada em Pernambuco, conseguimos identificar características das três culturas que compõem a identidade nacional. Com personagens que representam a cosmovisão africana como os Orixás, o caboclo de lança trazendo a ancestralidade indígena e a porta estandarte que vem retratando as vestimentas pomposas das cortes europeias. O Maracatu configura essa fusão étnica brasileira, assim como em outras formas de expressão cultural em que a religiosidade está em evidência. Na Bahia, a tradicional festa da Lavagem do Bonfim²⁹ é um verdadeiro misto de “tudo um pouco”, tornando-se símbolo do sincretismo religioso. As tradicionais Baianas vestidas de branco lavam as escadarias da Igreja com a água de cheiro (folhas e ervas maceradas) que também

²⁸ Nomenclatura popularmente usada para se referir aos territórios onde se realizam os cultos afro-religiosos.

²⁹ Festa popular Afro-Religiosa.

são utilizadas nos rituais dentro dos terreiros. Esse ritual de axé³⁰ foi caracterizado pelos escravizados que faziam a lavagem da igreja antes da festa e que mais tarde mesmo com o fim da escravidão, se tornou uma tradição entre os negros candomblecistas. Com o sincretismo, a imagem do Nosso Senhor do Bonfim foi vinculado ao Orixá Oxalá³¹, cujo a cor que o representa é o branco; por isso virou costume as pessoas irem de branco à festa.

Em solo gaúcho, identificamos o Maçambique de Osório como legado cultural dos negros africanos que aqui viveram e que seus descendentes conseguiram preservar até os dias de hoje. Caracterizada como uma manifestação de cunho afro-católico, o Maçambique é patrimônio cultural dos remanescentes quilombolas da região de Morro Alto, hoje os atuais municípios de Osório e Maquiné, na região litorânea do estado. Em devoção à Nossa Senhora do Rosário, os negros escravizados realizavam promessas. A festa é um pagamento das promessas feitas a Nossa Senhora, que é festejada nos cortejos de coroação da Rainha Ginga e do Rei Congo, personagens que compõem a festa. Com muita fé e alegria os maçambiqueiros saem às ruas dançando e cantando suas músicas tradicionais, cantos que se misturam à fé cristã e às histórias africanas. Uma tradição ancestral marcada na história dos maçambiqueiros é o “(...) enterro do umbigo dos recém-nascidos”. Segundo a tradição local, este ato mantém as terras pelas gerações da família de maçambiqueiros desde a doação que fora feita aos 24 ex-escravos (escravizados) moradores da fazenda que ocupava a região” (BAUERMANN, 2018, p. 384), sendo essa uma forma de demarcar as terras para as próximas gerações. Luciana Prass em sua tese sobre os Maçambiques, descreve os momentos da festa:

De forma resumida, a participação do Maçambique na Festa de Nossa Senhora do Rosário, atualmente vigente no mês de outubro, em Osório, inicia oficialmente na quinta-feira à tarde, com o *levantamento do mastro* e o *I Tríduo*, na Igreja Católica central, a tardinha, quando a *Rainha Ginga* e o *Rei do Congo* são coroados pelo padre. Na sexta-feira pela manhã, o ritual *maçambiqueiro* é reinstalado com o oferecimento de uma mesa de doces na casa da *Rainha*, quando então o grupo busca seus *Reis*, sempre cantando e dançando, e os acompanha até o centro da cidade. Durante o dia e até o horário da realização do *II Tríduo* na igreja, o grupo fica reunido no salão paroquial, confraternizando, realizando as refeições e organizando os assuntos do grupo. No sábado, muitas vezes o grupo é solicitado a comparecer a alguma casa *maçambiqueira* que, como pagamento de promessas por graça recebida, oferece um almoço ou uma mesa de doces para o grupo. À tardinha ocorre o *III Tríduo* na igreja, sempre com a coroação dos Reis, e à noite, momento secular do ritual, muitos maçambiqueiros participam do baile da Festa de Nossa Senhora do Rosário, para a qual uma banda de músicos populares é

³⁰ Força energética que move o universo se organiza de forma transmissível estando presente no campo do simbólico e do material.

³¹ Orixá da sabedoria, criador do universo.

contratada para tocar. Na madrugada de domingo, por volta das 4h da manhã, já no final do baile, o Maçambique sai às ruas para cantar a “*Alvorada*”, reverenciando a primeira estrela a nascer do céu. A *Missã Principal da Festa* acontece no domingo às 11h da manhã e é seguida de almoço festivo no salão paroquial quando estão o grupo toca, canta e dança homenageando seus *Reis*, os *festeiros* responsáveis pela organização do evento e pessoas do poder público local. Por volta do meio da tarde ocorre a procissão de encerramento da *Festa e o arriamento do mastro*. (PRASS, 2009, p. 164).

Apesar de ser uma manifestação já consagrada na região, o Maçambique já sofreu e ainda sofre, assim como qualquer outro movimento de resistência negra no país, muita repressão por parte da igreja católica. No trabalho de Luciana Prass³², encontramos alguns depoimentos dos maçambiqueiros relatando os inúmeros desentendimentos com o poder público que segue o modelo dominante colonial imposto pelo catolicismo, que abomina tudo que vem do povo preto e tenta nos sabotar há séculos. Se hoje podemos contar a história do maçambique foi pela persistência dos negros em manter viva a sua ancestralidade.

As manifestações citadas ilustram a corporalidade que se constituiu no contexto brasileiro na representação de uma identidade negra. No corpo preto está impressa nossas memórias, manifestações que se mantêm pulsantes quando pensamos a forma como nossos ancestrais viviam e que ainda hoje reverberam em nós. Nascimento (1989) diz que: “As memórias são conteúdos de um continente da sua vida, da sua história, do seu passado, como se o corpo fosse o documento”. Formas de fazer, ser, agir e sentir, ações que se conectam com a maneira como nos relacionamos com a vida e a amplitude de acontecimentos que são gerados a partir dela. O nascimento, a morte, o preparo dos alimentos, as formas de plantio, de curar doenças, de lutar, de amar, entre tantas outras funções desempenhadas pelo corpo, são vivenciadas sob outra perspectiva na experiência africana e afrodiaspórica. Sobre a relação com a natureza estabelecida pelos povos africanos Martins (2008, p.122) nos traz:

Em geral, os povos africanos têm a natureza como a mais importante fonte de inspiração para a criação em suas artes plásticas, da dança, da música, de seus instrumentos musicais; enfim, das suas expressões artísticas, modernas e tradicionais, usando a imitação como meio habitual para transmitir sensações – seu intuito maior – seguidas intimamente da estética, produzindo, assim, criatividade. O ruído do passar do vento entre as folhas da copa das árvores, a luminosidade e o brilho do Sol e da Lua, as cores do céu, os ritmos das águas, tudo se torna fonte de inspiração para os africanos criaram a própria dança, a música, em suma, sua produção artística. Para os povos africanos, o orgulho e a satisfação

³² Doutora em Etnomusicologia e professora associada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

brotam da harmonia com a Natureza, com as pessoas e as divindades, na identificação das formas, texturas, luzes, cores e linhas, sem embaraçamento ou destruição, respeitando, sobretudo, o corpo, o conteúdo e os ditames cósmicos. Isso pode parecer surreal em outras culturas, mas para os povos africanos é um modo de interpretar a vida e a arte.

As religiões afro-brasileiras estão diretamente conectadas com essas experiências, sendo o culto aos Orixás uma das mais potentes representações dessa herança africana no contexto do país. Os Orixás são consagrados como divindades da mitologia africana na cultura Yorubá³³, seres ancestrais que habitaram a terra em algum tempo remoto e que mais tarde passaram a habitar o espaço sagrado do Orum. São considerados os seres míticos que mais se aproximam das qualidades humanas, tanto no modo de ser como na semelhança física. Representam a natureza na sua mais profunda representação da vida e das sensações produzidas pelo corpo humano. Nogueira (2017, p. 65):

Orixás são as forças da natureza, potências vivas e divinas que simbolizam a tempestade, a cachoeira, o trovão, o entardecer, o amanhecer, a lua, o sol, a mata, a floresta, e todos os inúmeros fenômenos do meio ambiente. Os orixás também simbolizam atributos humanos: a maternidade, a paternidade, a vaidade, a capacidade de fazer guerra, a habilidade, de firmar e manter a paz, o desejo de amar, o ciúme, a perspicácia, a inteligência, a inveja, a malícia, a astúcia e a sabedoria, entre outros.

De acordo com Oliveira (2016), na relação entre Orixá e seres humanos:

A importância da característica relacionada ao orixá e a identificação com o elemento da natureza ao qual exerce domínio favorece a distinção entre determinados comportamentos que se associam à pessoa e à divindade, pelo armazenamento de experiências e conhecimentos inerentes a toda humanidade que dão vazão aos nossos pensamentos, sentimentos e atitudes conscientes (OLIVEIRA, 2016, p.26).

A Mitologia Africana é alimentada pelos *itans*³⁴ e por lendas que contam sobre a criação do universo e dos Orixás. Em quase todos o Deus supremo, Olorum, aparece como o criador de todas as coisas. Na cultura Yorubá existem muitos Orixás, inclusive alguns que nem são conhecidos ou cultuados nos rituais afro-brasileiros. Aqui no Brasil existe um grupo de Orixás que estão entre os mais conhecidos e celebrados nas casas e terreiros de matriz africana, são eles Exu, Oxalá, Nanã, Yemanjá, Oxum, Ogum, Yansã, Obá, Xangô,

³³ Grupo étnico-linguístico localizado na África Ocidental. No Brasil, com a diáspora africana ficaram conhecidos como povo Nagô.

³⁴ Conjunto de histórias e mitos sobre a cultura Yorubá.

Oxóssi, Ossanha, Xapanã, Yewá, Oxumarê e os Ibêjis. As nomenclaturas das entidades podem variar conforme a casa em que são cultuados, pois se misturam com as imagens mítico-religiosa dos povos originários e do catolicismo. Cada um caracteriza algum elemento da natureza, mas não de forma rasa e reducionista como são colocados no imaginário comum, é preciso analisar os Orixás com mais profundidade para compreender as simbologias e significados que cada um carrega na sua identidade. A partir desses arquétipos é que a mestra Iara começa a traçar caminhos para a elaboração da sua dança.

Mais tarde a minha consciência religiosa me traz mais elementos, porque eu não abandono os meus primeiros movimentos. Eu tinha muito claro na minha cabeça, a coisa do afro mais primitivo, mais tribais que eram movimentos fortes, pesados, de guerra, de luta. Depois que eu fui entender que o que eu fazia era parte dos movimentos dos Orixás (DEODORO, 2020).

Toda a sua base de sabedoria nas religiões de matriz africana é alicerçada e construída a partir da relação com as suas avós, pois ambas tinham casas de religião. Nas tradições de matriz africana os costumes são ensinados de forma orgânica dentro das comunidades. É na prática e com atenção aos mais velhos, que os mais novos aprendem quando, onde e como fazer. No Brasil, impedidos de praticar a sua cultura, os negros não tinham como escrever sobre si, tão pouco podiam falar as suas línguas maternas, dessa forma, a corporalidade virou documento da história e da cultura negra. Muita coisa que se aprende nos terreiros, não foi porque alguém escreveu um livro sobre como fazer, o aprendizado vem da escuta e do olhar atento e sensível ao que acontece nesse espaço. Foi assim que a mestra foi aprendendo sobre os princípios que permeiam os lugares sagrados de culto aos Orixás, valores que são transmitidos de geração em geração. Importante dizer que essa forma de aprendizado não está estabelecida apenas para os terreiros, mas para os ensinamentos das tradições, costumes, hábitos e práticas que atravessam os valores comunitários da população negra de modo geral. Com a destruição das sociedades africanas e a reconstrução das mesmas em territórios da diáspora, o lugar do sagrado também foi alterado. Se antes, toda e qualquer ação do ser estava conectada com a sua espiritualidade, desde a água que bebemos até o alimento que era plantado, hoje é preciso delimitar um território para celebrar aquilo que sempre esteve presente em nós: a espiritualidade, o axé, a celebração aos ancestrais, o culto aos Deuses. Se oxum é a Rainha da água doce, não precisamos agradecer pela sua natureza apenas na beira do rio, ela está na água que

bebemos, no banho que tomamos, na água que rega a planta. Ela não mora na água, ela é a água.

Tu vê como eu era desligada que eu vivia nesse meio, pois as minhas avós eram de religião, elas tinham casa de religião. Mas a minha avó paterna era muito misteriosa com isso, eu sabia que não podia entrar no quarto de santo dela, hoje no meu quarto de santo eu chego a ter potes de balas para os meus netos, eles entram ali e eles comem. A única coisa que eu digo pra eles é que eles têm que pedir, que aquilo ali não é deles, então eles sabem desde agora o respeito pela religião (DEODORO, 2020).

Eu lembro que as primeiras coisas de religião que eu fiz, foi ela me ensinando, tipo... me ajuda a fazer um banho, estoura umas pipocas, eu fui aprendendo fazendo, mas ao mesmo tempo não tinha muita consciência sobre aquilo, eu era muito nova (DEODORO, 2020).

Segundo os mitos Yorubás, humanos e Orixás já conviveram juntos entre os dois mundos (Orum e Aiyê), mas uma tradição foi quebrada e o Deus Olorum separou os dois mundos, dessa forma, os humanos receberam um Orí, Orixá protetor que guia a sua cabeça, é essa energia que te rege e que diz muito sobre a personalidade de cada indivíduo. “A determinação do orixá protetor é de grande importância uma vez que se acredita que cada ser humano, desde o momento em que foi concebido, já tem seu orixá protetor de cabeça. A cada indivíduo já corresponde uma estrutura divina que o acompanhará e protegerá e aconselhará por toda sua vida”. (ZENICOLA, 2014, p.34). Junto com o Orí existe uma energia que protege seu corpo, completando a essência de cada pessoa. Essas duas entidades são seus protetores, são eles que te amparam e guiam o caminho dos seus filhos. Na religião temos o costume de dizer que somos filhos dos Orixás, por isso o nome filhos de santo. Aqui no Brasil como existem diferentes cultos dentro das religiões, algumas coisas podem variar, como o número de orixás protetores de um corpo. Nos mitos Iorubás, os Orixás são divididos por reinos, Xangô, por exemplo, é o Rei de Oyó, conhecido por seu senso de justiça e coragem, com seu machado olha sempre para os dois lados antes da sentença final. O som do trovão exala pela sua voz, do seu corpo verte fogo, seu axé está nas pedreiras, sua beleza é a mais absoluta perfeição do masculino. Na África, quem vive no seu reino tem seu

Orí guiado por ele. Diferente da cultura afro-brasileira que se consolidou nos terreiros, onde cada pessoa tem seu orixá, nos povos Iorubás em território africano, os orixás além do reino, podem ser protetores da comunidade ou do núcleo familiar.

Depois da sua primeira coreografia, o grupo Afro-Sul começou a crescer, desencadeando outros processos coreográficos como Pós-Quilombo e Alafia (transcritas abaixo), entre outras que foram compondo um repertório coreográfico para o grupo.

Pós- Quilombo

Filhos de santo a trabalhar

Vem no terreiro

Pontos de Orixá...

Encruzamento, defumação, recebe o santo cambono no chão e a marafa, o cachimbo

Iemanjá, Ogum, Xangô

Tem um caboclo a se rolar

Bota na roda Exu vai rodar, até Zumbi pode surgir, Ganga Zumba pra completar

Umbanda pra completar

Umbanda

Alafia

Ongo (Ongo)

Ifé (Ifé)

Aláfia (Aláfia!) BIS

Badauê (Badauê)

Badauê (Badauê)

Badauê (Badauê)

Ararecole (Ararecole)

Adoqué (Adoqué)

Ongo (Ongo)

Ifé (Ifé)

Alafia (Alafia)

Ongo

Ifé

Alafia

Após esse período de êxito nos primeiros trabalhos do grupo, algumas pessoas foram saindo e chegou um momento que só tinha mestra Iara de bailarina e os músicos. Nessa época, eles foram convidados pelo Instituto de Artes da UFRGS a se apresentar em uma exposição sobre o Pierre Verger³⁵ e Carybé³⁶ que teria na Universidade.

Eu lembro que dancei sozinha, não tinha coreografia, era no improviso mesmo. Os guris tocaram e eu dancei, era uma música com a letra bem religiosa, bem afro-brasileira, era o Pós-quilombo. Eu lembro que eu entrei com tudo girando a minha saia, cheia de todos os movimentos que eu sabia fazer. Quando terminou veio aquele branco do tamanho de um bonde, segurou as minhas mãos e disse - Omiúdo minha mãe, que essa seja a primeira e única vez que a senhora dance sozinha. Vida longa para o Afro-Sul - Era nada mais, nada menos que Pierre Verger, desde então eu nunca mais dancei sozinha.

Para mim foi muito significativo, foi uma injeção de ânimo. Depois as pessoas começaram a surgir para integrar o grupo, uma galera mais da área do movimento (Deodoro, 2020).

No compromisso com os objetivos traçados para essa pesquisa, no que tange o processo de romper com a falsa benevolência do branco, cabe aqui uma observação. Trago para o campo da reflexão que apesar de Pierre Verger possuir uma vasta pesquisa sobre a cultura negra, suas obras muitas vezes contribuíram para reforçar os estereótipos racistas no imaginário social do país, reduzindo o crime da miscigenação ao mito da democracia racial. Pierre construiu sua imagem de intelectual em cima das corp(o)ralidades negras que se configuram nos terreiros de candomblé, mas a voz daqueles que são os protagonistas desse espaço, mais uma vez ficaram secundarizadas diante do lugar de poder que a branquitude exerce na sociedade. A problemática que aponto aqui, não é só o fato de um homem branco se inserir dentro da cultura negra e usar esse lugar para edificar seu trabalho, mas a perversidade causada pelo racismo, onde os saberes africanos são válidos e aceitos pela sociedade quando é o branco que discursa a partir do seu privilégio.

Só temos a lamentar (e a condenar) que Verger use o prestígio que ganhou em anos de pesquisas na África e no Brasil, para colaborar na domesticação do negro; seu papel de ideólogo das classes que oprimem e mantêm o negro nas condições de vida as mais lamentáveis, automaticamente impõe aos seus trabalhos a marca do academicismo estéril e inútil. Sua obra não se destina ao preenchimento de uma

³⁵ Pierre Edouard Leopold Verger, foi um fotógrafo e etnólogo franco brasileiro.

³⁶ Hector Julio Páride Bernabó, ficou conhecido pelo nome de Carybé, foi um jornalista argentino que residiu por muito tempo no Brasil.

necessidade no desenvolvimento dos povos negros e africanos; muito pelo contrário, o que Verger propõe implicitamente é a fossilização histórica desses povos e culturas para que assim melhor lhe sirvam de campo de pesquisas (NASCIMENTO, 2017, p. 151).

Além de ser criada nos fundamentos da religião, Mestre Iara também é feita na Nação³⁷. Como dito antes, todas as pessoas possuem um Orí, seu Orixá protetor, mas algumas pessoas além de ter a proteção, também recebem o santo, seu corpo é feito para receber sua entidade protetora, na religião se chama: Apronti. Aquela que acompanha Iara e protege os que estão a sua volta, é Yemanjá. Mãe senhora das águas, seu útero sagrado carrega seus filhos que se alimentam dos seus seios fartos. Sobre o arquétipo da Orixá, Nogueira (2017) coloca:

Muito cultuada no Brasil, Iemanjá é um arquétipo que remonta às tradições Iorubás de fertilidade e maternidade. De início, associada às águas doces, a orixá era cultuada nos trechos cortados pelo rio Ogum. Seu nome original, Yemonjá, é a aglutinação de três termos: *yeye*, *omo* e *eja*, que juntos literalmente significam “mãe-dos-filhos -peixe”. Assim a divindade, hitrolática, que reúne simultaneamente maternidade e sensualidade, teria seu nome ligado à pesca (NOGUEIRA, 2017, p. 77).

Por alguma razão, Iemanjá reúne tanto as qualidades geradoras da vida quanto as da morte: a orixá simboliza o mar, remetendo a um útero benfazejo. Por outro lado, indica um brutal, inconsciente, descomunal, e destrutivo poder. Nós nos arriscamos a dizer: Iemanjá pode ser entendida como um signo feminino que revela que bem e mal não são substâncias distintas. O mar tanto pode afogar quem pesca como é base de sua honra. Portanto, o bem e o mal são maneiras de manifestação da mesma potência (NOGUEIRA, 2017, p. 77).

³⁷ As manifestações religiosas no Batuque do Sul se dividem em Nações, todas cultuam os orixás, mas se diferem em algumas práticas, são elas: Jeje, Nagô, Cabinda, Ijexá, Oyó.

Figura 9 - Mestra Iara interpretando a dança de Yemanjá



Fonte: Acervo pessoal de Iara Deodoro

Mestra, mãezona, protetora, amiga, carinhosa e pronta para dar uns puxões de orelha, é assim que a Tia Iara cuida de todos os filhos que estão à sua volta. Ao longo do tempo ela criou uma fortaleza, um verdadeiro quilombo chamado Afro-Sul, que alimentou e nutriu o coração de muitas pessoas durante a sua trajetória, tendo a dança como a sua âncora, gestou muitas potências do seu amor e cuidado. No entanto, apesar do trabalho estar voltado para a figura da mestra Iara, não posso deixar de citar aqui, aquele que foi o seu grande amante na dança e na vida: Mestre Paulo Romeu³⁸, pelo qual eu tenho um carinho muito especial. Um casamento perfeito entre a dança e a música, onde a essência desses dois lugares foi palco para uma das coisas mais potentes em nosso povo, o amor.

Com o tempo o grupo passou a ensaiar na sede do antigo barracão da Sociedade Cultural Beneficente Escola de Samba Garotos da Orgia³⁹, espaço que até hoje é usado pelo grupo. Na verdade, o grupo passou a fazer parte da escola e depois assumiu a direção da mesma se tornando Bloco Afro-Sul Odomodê, em 1998. “[...] no ano seguinte a instituição

³⁸ Um dos músicos criadores do Grupo Afro - Sul de música e dança, grande disseminador e guardião da cultura dos tambores em solo gaúcho, também é o esposo de mestra Iara.

³⁹ Escola de samba fundada em 9 de março de 1980 na cidade de Porto Alegre, ficou conhecida por trazer para a avenida sambas que exaltavam a cultura africana.

transforma-se em Sociedade de Ação Social, Recreativa, Beneficente, Cultural e Bloco Afro-Sul Odomodê, é quando surge o trabalho social do Grupo e que se faz presente até os dias de hoje” (SILVA, 2017, p. 24). Participou por muitos anos do carnaval de Porto Alegre construindo uma importante história na cena carnavalesca, história essa que certamente desdobraria em outra pesquisa, sendo o carnaval uma das grandes paixões de Mestra Iara.

Figura 10 - Galpão Garotos da Orgia



Fonte: Acervo Grupo Afro-Sul

Nesse espaço foram desenvolvidos inúmeros projetos políticos organizados para a preservação e manutenção da cultura negra de forma comunitária atendendo desde às crianças aos mais velhos. Alguns projetos foram fundamentais para a continuidade do grupo, como as aulas voltadas para crianças, de onde surgiu o Afro-mirim, servindo de base para a formação de uma nova geração de bailarinas. O projeto surgiu a partir do racismo que a filha mais velha da Mestra Iara e as filhas das suas amigas estavam sofrendo na escola. Elas usaram a dança como forma de trabalhar a autoestima dessas meninas e desenvolver os conhecimentos quilombistas. A maioria das bailarinas que hoje compõe o grupo Afro-Sul foram as meninas que vieram desse projeto e acompanham a Iara ao longo desses anos. Teve também o projeto cultural com os meninos de rua, onde eles faziam aulas de dança e música. Esse projeto foi estímulo para sua formação acadêmica na área do serviço social.

Eu tinha 45 anos quando eu passei no vestibular da Ulbra. Foi uma formação bem difícil, bem cansativa, eu passava o dia inteiro com uma realidade e quando eu ia para a faculdade queriam me impor outra coisa. Aquela teoria que não se aplica a prática, sabe? Eu cheguei várias vezes na faculdade chorando. Um dia aconteceu um episódio com os meninos e eu cheguei em prantos na aula, a professora até me chamou para conversar, eu contei pra ela e ela disse - tu vai entrar e vai relatar para os teus colegas o que aconteceu hoje, é importante saber qual é a realidade que a gente vai trabalhar. Ela falou depois - quando disserem a vocês que vocês devem ser duras, que vocês devem ser imparciais, é mentira! Isso é uma assistente social, que se importa, que chora, essa é a realidade (DEODORO, 2020).

Durante sua trajetória o sagrado sempre esteve presente na sua espiritualidade, na sua forma de levar a vida e até mesmo no seu processo criativo. No decorrer dos nossos encontros quando conversamos sobre religião, questiono a mestra de que forma ela coloca esse sagrado no palco e nas suas aulas, como pegar essa essência da dança dos orixás e reorganizar em outro espaço.

(...) É que são dois espaços diferentes... o lugar do sagrado, o fundamento do sagrado. Eu entendo que dentro desse sagrado existe um fundamento, esse fundamento é o que fica desse lugar sagrado. O que sai, e o que é permitido sair, tem que ser com muito cuidado e com muito respeito. Tem algumas coisas que eu acho que tem que ser mostrado, até mesmo para as pessoas poderem entender, mas tudo vai de como é feito. Eu sempre usei o discurso que temos que desmistificar na religião, essa visão de que isso é feio, é coisa do diabo, que só serve para o mal. Então eu sempre procurei levar a representação do orixá para o palco da melhor forma possível, a cabeça mais bonita, a roupa mais bem vestida, o adereço mais bonito que a gente pode fazer, porque com isso tu tira a coisa do feio também. Tem um espetáculo, tem uma beleza, para além do que eu sempre falo para vocês, a questão do respeito, de ter o entendimento do que está sendo feito, saber o que a gente está dançando, que orixá é esse?, que arquétipo ele tem? Pra quando tu for representar naquele palco, tu saiba o que tu está fazendo. E, junto com isso, a gente vai usar os nossos movimentos, não é uma representatividade de quem está incorporando, não! Nós vamos dançar para eles, não somos eles. Então eu acho que isso é delicado, sou a favor tanto é que faço, mas respeitando o sagrado. O sagrado é o sagrado (DEODORO, 2020).

O Afro-Sul se tornou um quilombo não só para os integrantes do grupo, mas para a comunidade negra que consolidou esse território como um quilombo. Mulheres, homens e crianças pretas que viram sua cultura ser semeada e consolidada ao longo do tempo, fortalecendo a identidade afro-gaúcha.

Por tudo isto o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior auto-afirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema em que negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural. (NASCIMENTO, 2006, p 125)

Para Mestre Iara sua sala de aula sempre foi o grupo Afro-Sul, seu lugar seguro, como ela fala. É na experiência coletiva que seu fazer artístico-pedagógico se desenvolve, onde sua criação ganha forma. Investigo em que momento esse ensino começa a migrar para outros espaços e públicos.

(...) Demorou muito tempo, eu sempre tive muito receio de passar as coisas erradas, então o único lugar que eu me sentia segura para fazer as coisas, era onde eu estava com as pessoas que estavam em minha volta. Eu acho que eu começo a dar aula pra fora do Afro- Sul lá em Nova Prata, que me chamaram para criar um afro. Porque é muito complicado a gente não ter referências, porque daí tu não tem de onde buscar.... Eu fiz aula com todo mundo que aparecia em Porto Alegre trazendo uma aula de dança afro, eu fazia, porque pra mim era uma referência, uma fonte de inspiração. Daí depois eu começo a perceber que eu também fazia aquilo e começo a reconhecer o que eu fazia. Eu saía da aula pensando - eu tô no caminho certo- isso também é o que eu faço, porque eu era muito sozinha. Eu comecei a perceber as diferenças, se era alguém do Rio, se era alguém de Salvador, tinha semelhança com o que eu fazia, mas tinha outra pegada. Aí eu começo a entender a nossa identidade. Eu me dou conta de quanto tempo eu perdi em passar esse conhecimento (DEODORO, 2020).

Para além de um lugar seguro, o grupo se tornou sua fonte de pesquisa no ensino da dança, um lugar de experimentação, investigação e criação, seu campo de estudo. O território no sentido físico da palavra, também foi importante nesse processo, pois ali se estabeleceram energias ancestrais que configuraram esse espaço como sagrado. “O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 1999, p. 8).

A iniciativa do projeto com as crianças foi sem dúvida o maior investimento que a mestra poderia ter feito, uma ideia que rendeu frutos e que se tornou a base do Afro-Sul. Porém, algumas estratégias de ensino foram necessárias para se alcançar determinados lugares.

No início eu dava aula com a música da Xuxa para as gurias, porque era um som familiar, era uma referência branca, mas era a referência que elas já tinham, eu tava utilizando aquilo para poder fazer a transferência, porque eu não podia chegar com uma música afro que elas nunca tinham escutado. Só que daí elas faziam dentro da música da Xuxa os movimentos afro, depois que elas já estavam gostando da dança, eu dizia: lembra aquele passo, então, agora a gente vai colocar nessa outra música aqui (DEODORO, 2020).

Figura 11 - Apresentação Grupo Afro-Sul Mirim



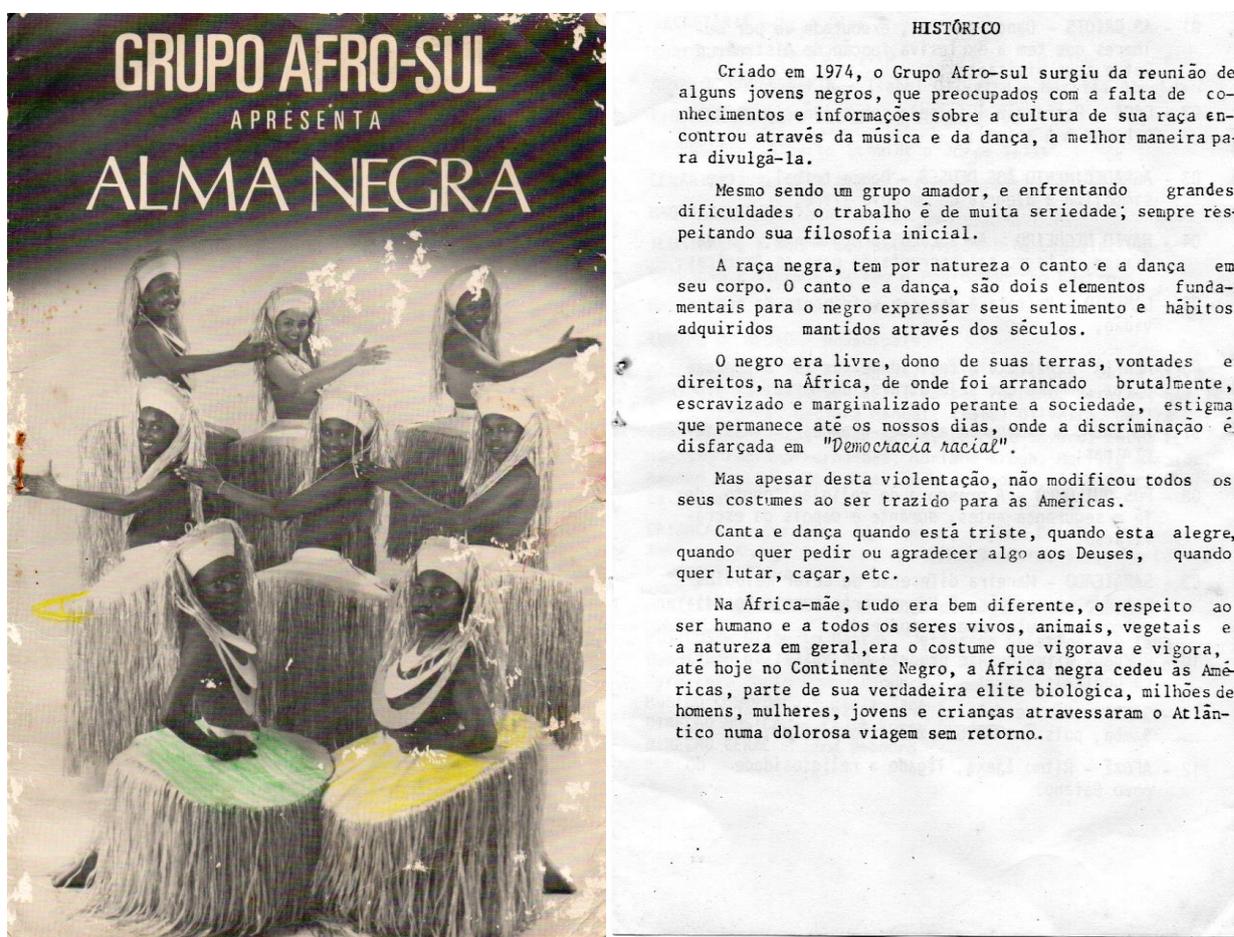
Fonte: Acervo Grupo Afro- Sul (Clube Floresta Aurora- década de 1990). Foto: autor desconhecido

(...) foi um processo muito fácil pra mim, por isso que eu falo do Chico⁴⁰, porque eu mergulho fácil. Quando não vem essa inspiração, eu digo que o Chico me abandonou, porque é alguma coisa que vem... Então eu sempre digo que a Nilva me deu a luz pra como fazer e eu achei uma forma, que na realidade eu não achei, ela já estava lá... de botar isso para fora... de desenvolver isso de uma forma tranquila (DEODORO, 2020).

⁴⁰ Brincadeira feita pela mestra para se referir aos insights e momentos intuitivos no processo artístico-pedagógico. Francisco Cândido Xavier, mais conhecido como Chico Xavier foi um líder espiritual, disseminador do espiritismo reconhecido por suas produções literárias e ações filantrópicas.

Desse modo, o grupo se tornou sua grande sala de ensaio, não só como investigação de ensino e criação em dança, mas foi cenário da sua trajetória de vida. Trago para ilustrar a riqueza do trabalho de Mestre Iara e a potência político-artística do grupo, o programa do primeiro espetáculo intitulado “Alma Negra”, apresentado no teatro Dante Barone, na década de 1980. O trabalho reuniu algumas coreografias feitas pela mestra ao longo dos anos e também caracterizou uma pesquisa artística comprometida com a pluralidade de manifestações construídas no contexto afrodiaspórico.

Figura 12- Programa do Espetáculo Alma Negra



Fonte: Acervo Grupo Afro-Sul

Figura 13 - Programa Espetáculo Alma Negra

COREOGRAFIAS	FICHA TÉCNICA
01 - AS GRIOTS - Dança sensual, executada sô por mulheres que tem a exclusiva função de distrair o Rei e seus visitantes;	ROZEIRO - Paulo Romeu Deodoro, Iara Deodoro, Isabel Oliveira e Geciara Rangel
02 - CAÇA - Retrata a luta pela sobrevivência entre o homem e o animal;	SECRETÁRIA - Nena Dias
03 - AGRADECIMENTO AOS DEUSES - Dança tribal, que simboliza a alegria de um povo livre;	COREÓGRAFA - Iara Deodoro
04 - NAVIO NEGREIRO - Arrancado, brutalmente, da África, o Negro sai escravizado para às Américas;	AUX. DE COREOGRAFIA - Isabel Oliveira e Marília Almeida
05 - LAMENTO - Retrata a dor e o sofrimento da escravidão;	FIGURINOS - Iara Deodoro e Jorge Silva
06 - ALAFIA - Retrata a felicidade por ter alcançado a Paz, mesmo que seja através da morte;	ADEREÇOS - Alberto Schmidt e Jorge Silva
07 - AS IABÁS - Homenagem as Mães-grandes (Orixãs femininas);	CENÁRIOS - Eugênio Alencar (Paraquedas)
08 - PÓS-QUILOMBO - A presença de religião ponto de fé e segurança antes, durante e depois da escravização;	MAQUIAGEM - Geciara Rangel
09 - SAPATEADO - Maneira diferente de criar melodias batendo com os pés; O Negro norte-americano divulgou e popularizou o sapateado.	ILUMINAÇÃO E SOM - Equipe da Assembléia Legislativa
10 - RUMBA - Ritmo quente próprio dos Países da América Central;	GRAVAÇÃO E VIDEO - Marião e Paulo Roberto Castro
11 - SAMBA - Não se fala em Brasil, sem se falar em Samba, pois é a maior expressão popular;	FOTOS - Silvio Alencastro/POLARON
12 - AFOXÊ - Ritmo Ijexa, ligado a religiosidade do povo Baiano.	EQUIPE DE APOIO - Nossospais
	BAILARINOS - Ana Fernandes, Bieta Rodrigues, Deise Silva, Danielle Martins, Denise Oliveira, Fernanda Martins, Fernanda Pereira, Geciara Rangel, Isabel Oliveira, Jacira Perez, Jorge Senna, Joyce Silva, Leandro Severo, Lécia Fernandes, Luciana Fernandes, Mariane Krogh, Marília Almeida, Mauren Martins, Nena Dias, Paola Deodoro, Rita Garcia e Rita Senna.
	CRIANÇAS - Carolina dos Santos, Edjana Deodoro, Helenara Tavares, Khadja Deodoro, Jennifer Deodoro, Samantha Castro e Vanessa Silva.
	PARTICIPAÇÃO ESPECIAL - Choro do Rogério dos Santos.
	MÚSICOS - Gilberto Mattos, Jefferson Cristino, Luciano Deodoro, Luiz Roberto de Souza, Marco Farias, Mario Luiz Pereira e Paulo Romeu Deodoro.
	MÚSICO CONVIDADO - Paulo Santos
	DIREÇÃO MUSICAL - Paulo Romeu Deodoro
	DIREÇÃO GERAL - Iara Deodoro

Fonte: Acervo Grupo Afro-Sul

Eu não tenho uma formação em dança, mas tenho a dança para oferecer à vocês (DEODORO, 2018).

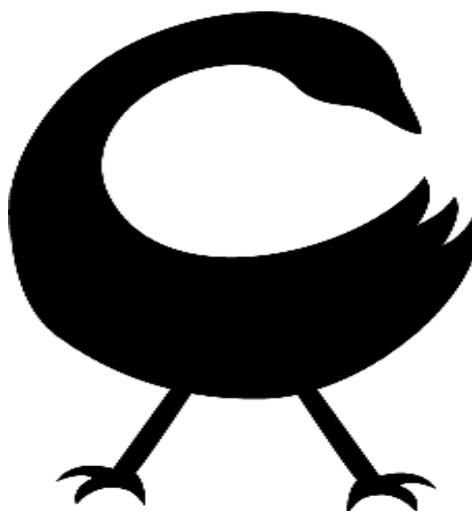
2.2 ANCESTRALIDADE

Sem dúvida a ancestralidade está diluída em cada página desse trabalho, mas considere necessário reservar um espaço para aprofundar esse lugar. Um dos pontos que mais toca durante as falas da mestra, é o lugar do sentir, da escuta do corpo, dos sentimentos que pulsam em nós, do quanto a dança se relaciona com o que sentimos.

A ancestralidade tem se tornado uma ferramenta importante para nos compreendermos enquanto corpos no processo da diáspora, para repensarmos a qual lugar pertencemos, e quais caminhos devemos seguir. Refletir sobre a ancestralidade é como a imagem de Sankofa, precisamos olhar para o passado, para pensar o futuro, a partir desse movimento trilhamos novas perspectivas à população negra. Não é por acaso, que o símbolo

de Sankofa é representado por um pássaro africano que está olhando para trás, trazendo também a circularidade. A imagem faz parte de um sistema de símbolos denominados Adinkras, criados pelos povos Akan da África do Oeste, que transmitem os provérbios e a filosofia africana. Sankofa significa - “Volte e pegue”, refletindo a ideia de olharmos para o passado para então percorrer o futuro. Olhar para o que nos antecede, nos ajuda a entender o que fomos e o que queremos ser.

Figura 14 - Sankofa



Fonte: <<https://ccsankofa.wordpress.com/2012/09/01/sankofa-símbolo-adinkra/>>. Acessado em: 25 de setembro de 2020.

Pensar esse lugar não é pensar um tempo estático, como algo que ficou no passado e não pode mais ser recuperado, mas refletir sobre esse lugar como um tempo ancestral, como esse, no qual essas palavras estão sendo escritas. O poeta, Jovem Preto Rei (2019) muito sabiamente escreveu: “Pensar em ancestralidade é pensar em continuidade... é pensar não em ser início ou em ser fim, mas em ser parte”, ou seja, é seguir a roda, é fazer o fluxo ancestral girar honrando tudo aquilo que foi construído até aqui. Importante dizer que ancestralidade é algo que se apresenta independente da cor, mas que aqui eu falo sobre ancestralidade a partir do meu corpo e da comunidade a qual eu pertenço, do meu lugar de fala.

A filosofia *kemética*⁴¹ nos ajuda a compreender a ancestralidade a partir desse lugar que a mestra parte, que é o campo dos sentimentos. Existem cinco princípios⁴² do ser humano segundo kemet, são eles: *Ka*, a personalidade espiritual; *Ba*, a alma; *Sheuti*, a sombra; *Ib*, o coração; *Ren*, o nome. Cada um significa uma parte importante para a compreensão do ser na cultura kemética. Não abordaremos todos, pois aqui não se faz necessário, vamos aprofundar apenas um dos elementos que vai nos ajudar a entender de qual lugar estamos falando, mas é importante saber que os cinco estão conectados em equilíbrio.

O *Ib*, que simboliza o coração é um antigo símbolo hieroglífico. É ele que rege nossos pensamentos e sentimentos, é através dele que o nosso corpo vibra e nossas ações são tomadas. Ele quebra com a ordem ocidental da razão e coloca os sentimentos como propulsor da vida humana, de acordo com Ribeiro (2019). “O *Ib* - coração bombeador do nosso senso vital, ele deve ser mais escutado do que a razão, uma vez que essa só pulsa pelas veias dessa cardiografia de si mesmo, o coração é a nossa consciência”. Em uma roda de conversa sobre as danças afro-brasileiras realizada entre a Mestra Iara e a professora Amélia Conrado⁴³ no ano de 2018, na sede do Afro-Sul Odomodê, Mestra Iara falou sobre a dança afro e esse sentimento que guiou a sua trajetória, abordando a dança nesse lugar da sensação, contando que às vezes ficava até difícil dizer para outra pessoa o que era dança afro, pois ela não sabia o que aquela pessoa estava sentindo. Desse modo, identificamos o campo da emoção, como propulsor das enunciações negras, tendo a ancestralidade como alimento que nos nutre enquanto povo. A filosofia africana parte do princípio de que a ancestralidade está dentro de nós, guiando nossos caminhos, nosso corpo. Pontes (2019) trás a ideia que quando a gente se movimenta ouvindo o coração, quando o *Ib* fala por nós, estamos pensando e ouvindo a ancestralidade.

⁴¹ Kemet é o verdadeiro nome do território que compreende o Egito. Kemet significa terra preta, comunidade preta. Dessa forma, a filosofia kemética é um sistema cosmológico de relação com os princípios da vida, onde a existência humana se configura em equilíbrio com o divino.

⁴² A referência utilizada foi acessada em evento privado do curso de Introdução a Filosofia Africana ministrado em 27/10/2019 pela filósofa Katiuscia Ribeiro.

⁴³ Amélia Vitória de Souza Conrado, é doutora em educação pela Universidade Federal da Bahia, integrando o quadro de professores na mesma universidade de 1998 até 2017. Professora associada da escola de dança pela UFBA também. Fez trabalhos renomados com importantes grupos de dança como Bloco Ilê Ayiê e Balé Folclórico da Bahia.

Tem gente que quando fala de ancestralidade pensa só em pessoas mortas né? Para mim ancestral é aquela pessoa independente de estar viva ou morta que detém um saber que me acrescenta, que me alimenta. A ancestralidade é as nossas raízes, elas podem estar vivas ou mortas, mas elas me nutrem. Então eu acho que é tudo aquilo que eu sou, é a minha ancestralidade. Não sei se isso é comum para todo mundo, mas é a gente ter essa referência permanente te nutrindo, te guiando (DEODORO, 2020).

A ancestralidade é o fio condutor que guia os caminhos e os passos na criação dessa técnica de dança, é ela quem direciona os movimentos, as rotas e os fluxos a seguir.

Figura 15 - Mestre Iara interpretando a lenda de Nanã Salubá



Fonte: Acervo Grupo Afro - Sul / Espetáculo: "O Feminino Sagrado - Um olhar descendente da mitologia africana" - Fotografia de Bruno Gomes.

3. UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO EM DANÇA AFRO-GAÚCHA

As danças negras se organizam de uma forma muito particular no território brasileiro, conhecimentos que se fundam e se criam em quilombos, morros, favelas, cozinhas (Salve a nossa ancestral Tia Ciata, rainha do samba) e senzalas, que ganham força na avenida, nos desfiles das escolas de samba. É na rua, no brincar da festa, no girar da saia, na roda de xirê, na ginga da capoeira e no toque dos atabaques que a dança afro-brasileira cria suas raízes e que a pedagogia da mestra Iara se nutre. Aprendemos a dançar na experiência do tempo vivido, na troca do tempo compartilhado, na escuta de um corpo que

fala, que conta histórias que a história não conta, como atrás o samba da G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira. A dança Afro-Gaúcha apresentada por mestra Iara carrega traços de um processo histórico de resgate e preservação da população preta no estado, uma pedagogia que transcende os modos de fazer dança, quebrando com paradigmas e criando novas perspectivas para pensar e fazer dança, a partir de uma centralidade africana e afro-brasileira.

Mesmo que não tenham sido submetidos a um processo formal de aprendizagem, quando homens e mulheres dançam, seus movimentos são consequência de experiências anteriores. O aprendizado da dança pode resultar de vivências coletivas e/ou a partir da observação e execução de movimentos tradicionalmente realizados por determinados grupos, sem que ninguém precise deter-se a ensinar passos de dança. Do mesmo modo, pode-se criar técnicas pessoais, que reinventarão gestos, passos e movimentos, propiciando um modo particular de se dançar. Mas, certamente, tais técnicas estarão ligadas, de alguma maneira, às experiências dos indivíduos em sociedade (DANTAS, 2020, p. 34).

O ensino cartesiano em dança, por muito tempo se consagrou na sistematização de um código universal e uma metodologia engessada, mas que aos poucos vem se reorganizando no campo de estudo. Uma das questões que envolvem esse trabalho é como ensinar uma dança afro-orientada? Como sistematizar esse conhecimento? Se partirmos da ideia que tudo o que pensamos, sentimos e experienciamos desde que nossos ancestrais saíram do continente africano está atravessado pelo ocidente, entendemos que os nossos modelos de produção em dança também estão influenciados pelo eurocentrismo hegemônico. Sendo assim, a busca também é por encontrar maneiras, formas e meios de fazer dança que respeitem a nossa corporalidade e as nossas narrativas. Não é dizer que esses modelos de nada servem, mas é refletir para quais corpos eles são direcionados.

A partir daqui, adentramos nos elementos que sistematizam a técnica desenvolvida pela mestra Iara, partindo dos princípios e mecanismos que fundamentam o campo prático - teóricos da metodologia observados em sala de aula. A mitologia africana é o seu ponto de partida, tendo o arquétipo dos Orixás como material pedagógico no desdobramento das simbologias e significados que a dança comunica a partir da natureza presente em cada um. Os *itãs* atuam como disparador no processo de elaboração e organização das aulas, servindo de base para a percepção dos dançantes durante as práticas. Sobre o mito, Santos (2006, p.53) afirma “O mito é compreendido na atividade ritual, na tradição Yorubá, para

reconstruir a vida no terreiro, arrebanhando um sistema de valores míticos e que influenciam os pensamentos, a natureza e a forma da cultura africano-brasileira”.

A dança dos Orixás é colocada aqui como uma das manifestações que advém dessa pluralidade de linguagens que parte da corporalidade africana, entendendo que existem também outras formas e modos de pensar e fazer as danças afro-orientadas, tanto no continente quanto na diáspora. Cabe ressaltar que a prática proposta difere do que se configura nos terreiros, entendendo que são espaços com propostas e intenções opostas. Aqui, os estudos da Iara se configuram no que Silva (2017) reflete acerca dos sujeitos que reconhecem a pesquisa no campo da religiosidade afro-atlântica a potência dos saberes e maneiras de existir das identidades brasileiras oriundas desse espaço, inspirando e fundamentando as noções de linguagem e técnica corporal. Lembro também que as minhas observações e impressões sobre as aulas, por hora se cruzam com as vivências que eu tenho enquanto bailarina do grupo Afro-Sul, o que me propõe o privilégio de analisar a técnica da Mestra no contexto da sua origem.

A música é entendida como parte fundamental no desenvolvimento da dança, como um princípio vital na compreensão do movimento, o ditado popular “dançar conforme a música” harmoniza muito bem sobre a técnica desenvolvida, tornando-se um dos fundamentos. A música é o que faz o corpo pulsar. Para os povos negros a dança e a música possuem uma relação de interdependência, não há dança sem uma boa batucada. Nos terreiros, por exemplo, os Orixás dançam ao toque dos atabaques e xequerês, é no ponto⁴⁴ que o orixá mostra toda a sua beleza de movimentos, sua habilidade, força, sensualidade e seu virtuosismo na dança. Durante a minha experiência em Salvador, fiz muitas aulas de danças afro e todas tinham a percussão acompanhando os mestres, era como se não existisse, ou fosse impossível ministrar as aulas de dança afro sem os músicos, que por sinal eram saudados no final de cada aula, mostrando respeito pelo axé de cada instrumento e pela ancestralidade que foi compartilhada através da música. No decorrer das aulas da Iara, infelizmente não podemos contar com a percussão ao vivo, ela utilizava o som mecânico e possuía uma playlist das músicas usadas em aula, até para que a trilha sonora ficasse cada vez mais familiar e nós pudéssemos exercitar a escuta da música ampliando a consciência sonora da mesma. A seleção de músicas da mestra era muito diversificada contendo músicas de funk, sambas-enredo, tangos e cantos dos orixás. Cada música era selecionada e

⁴⁴ Cânticos para os orixás.

direcionada à cada momento da aula, algumas cumpriam o objetivo de estimular e auxiliar o exercício de movimentações específicas, provocando o corpo a partir da musicalidade.

“A música pra mim é o que me move, é o que me conecta ao movimento. É muito louco, tem uma coisa que acontece comigo, eu só sei que vai dar certo aquela música, quando eu consigo visualizar o pessoal dançando, quando eu desenho a coreografia na minha cabeça. Nos espetáculos, por exemplo, eu tenho muita dificuldade de pensar a música a partir do tema, é a música que me dá o tema, eu preciso da música para enxergar, para desenhar e depois eu penso o que fazer. Outra coisa que eu tenho a necessidade, por exemplo, se tu me dar uma música instrumental com cordas, tipo guitarra, violão, eu tenho muita dificuldade, eu preciso da percussão, até pode ter os outros instrumentos, mas a percussão tem que estar lá na frente, tem que pulsar, tem que estar batendo no coração. Pra mim é prazeroso, sabe? (DEODORO, 2020).

Organizando os elementos sistêmicos identificados a partir da minha leitura e dos diálogos com a mestra, projetei em uma imagem o que considerei ser o coração da técnica e os vasos que irrigam esse corpo Iara Deodoro, no qual é gestada uma dança afro-orientada conforme o conceito de Luciane Silva. O círculo é usado como unidade de significado e categoria de análise tendo em vista a representação que ele simboliza dentro das filosofias africanas, caracterizando a forma como essas sociedades se organizam no seu modo de ser e estar no mundo, às relações culturais e a forma como se relacionam entre si.

Figura 16 - Elementos Sistêmicos



No contexto afro-brasileiro a circularidade é um meio de recentralização das pessoas negras e a reorganização das matrizes que nos constituem enquanto povo. O deslocamento transatlântico dos africanos para as Américas foi um processo brutal, da morte não só de corpos físicos, mas de culturas, como afirma Djamila Ribeiro⁴⁵ (2017): “Quando você mata um povo, você mata uma cultura”, é preciso juntar os pedaços e nos colocarmos no centro do círculo, buscando uma identidade negra para os que aqui ficaram. O círculo traz a ideia de movimento, de unidade, de curso de energia. Ramos coloca que:

No círculo, as estruturas coletivas são catalisadas não apenas pela forma, mas pela potência coletiva agregada. Trata-se também de um espaço onde simbolicamente “recentramos” as anunciaçãoes negras que compõem a brasilidade, tirando-a das periferias e trazendo ao centro histórias e visões mobilizando a distribuição de energias de modo que a pessoa que dança é conduzida por uma energia coletiva e convidada a dar a “volta ao mundo” como concebe a filosofia da capoeira, onde a roda torna-se um território de igualdade (2017, p.150)

Dessa forma, quando Mestra Iara pensa, cria e gera movimento através do seu corpo, um campo energético é acionado, a energia ancestral é o alimento que rege o seu fazer em dança. Direcionada para o seu centro e guiada pelo desejo de dançar, como ela mesma afirma: “Uma dança que sai de dentro de mim” (DEODORO, 2018). Seu fazer em dança é um convite à comunidade preta de nos reorganizarmos coletivamente enquanto povo em diáspora, promovendo a partir da dança uma proposta afrocentrada.

⁴⁵ Djamila Taís Ribeiro dos Santos, filósofa e ativista negra.

Algumas etapas compõem as aulas de dança como um ritual, com início meio e fim, mas sempre suscetível às mudanças e possibilidades que podem ocorrer durante o processo. Denomino então, as etapas da aula como rituais planejados em conformidade com a intencionalidade projetada para cada momento a ser experienciado pelas alunas.

Organizados em círculo, ou dispostos à frente da Mestra, iniciamos o encontro do dia. O primeiro momento da aula se dá por exercícios de alongamento e aquecimento, seguindo uma ordem de segmentos do corpo que variam entre a cabeça, os ombros, a coluna vertebral, os braços, a pélvis, as pernas e os pés. Fazemos um reconhecimento do corpo-terreno, analisando e sentindo cada pedaço do todo, como se estivéssemos preparando a terra para o plantio, entendendo esse corpo-terreno como um lugar fértil e potente de possibilidades criativas. A ordem dos segmentos do corpo trabalhados na primeira parte da aula nem sempre é a mesma, podendo variar, mas sempre passando por todos os segmentos. Os mesmos serão analisados de forma separada, mas estão diretamente conectados, pois entendo o corpo como uma unidade. Nessa primeira etapa, Mestra Iara já vai trazendo alguns elementos que compõem a sua técnica, como a contração e a qualidade forte/leve, que serão vistos a seguir. Tomo como fonte imagética, as simbologias dos orixás, para descrever segmentos, ações e intenções acerca da corporalidade.

3.1 CONTRAÇÃO - COLUNA VERTEBRAL

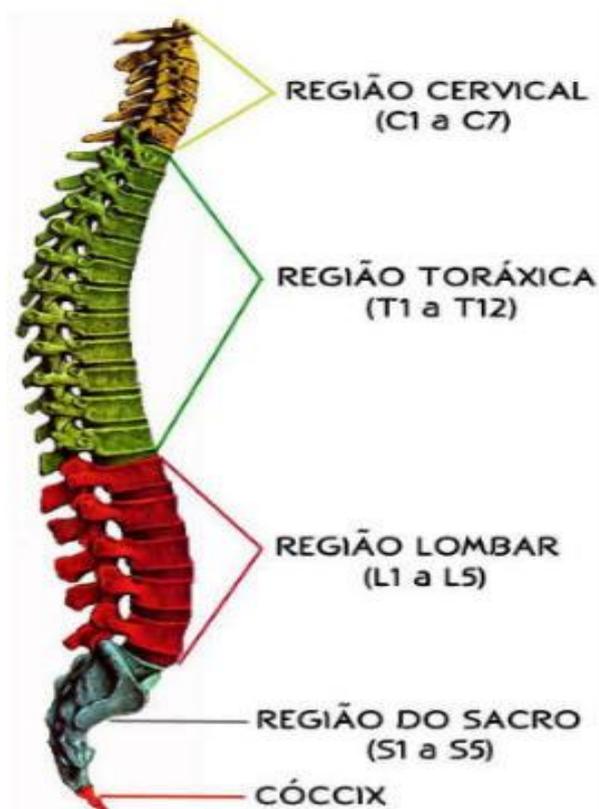
A contração é o fundamento que caracteriza e identifica a dança afro-orientada gestada por Mestra Iara, ela representa a essência da técnica na construção do movimento. A contração é o primeiro elemento que a mestra reconhece como alicerce importante da sua dança, movimento que é construído desde a infância e que fez com que ela se destacasse. Está no âmago do círculo, pois é a partir e em conjunto com ela que os outros segmentos corporais ganham forma e sentido no corpo, dando vida a dança afro-gaúcha da Mestra Iara Deodoro.

Sob a serpente de Oxumaré ⁴⁶, que aqui coloco como o segmento da coluna vertebral, é que o movimento de contração se origina. A coluna vertebral é a base de sustentação do corpo, compreendida como eixo. Anatomicamente é formada por 33 ossos,

⁴⁶ Orixá conhecido como cobra-arco-íris, tem o poder da riqueza, da mobilidade, das forças que organizam o movimento.

denominados como vértebras, que se distribuem entre as curvaturas denominadas: lordose cervical, cifose torácica, lordose lombar e cifose sacral. Cada curvatura é composta por um número de vértebras que estão conectadas entre si, são elas: 07 cervicais, 12 torácicas, 5 lombares, 5 sacrais e 4 coccígeas.

Figura 17 - Curvaturas da Coluna Vertebral



Fonte: <https://www.soufisio.com.br/coluna-vertebral-anatomia-e-fisioterapia/> (Acesso em 25/10/2020)

O movimento parte do tronco, no centro do peito, região onde está localizada a caixa torácica e a ponta do osso esterno, a coluna vertebral realiza o movimento de extensão e flexão. A contração ocorre quando a caixa torácica se contrai e se expande, trazendo ao movimento a intencionalidade ondulatória. Durante as aulas, a primeira orientação dada pela mestra é o de abrir e fechar o peito, movimento que já é exercitado desde o aquecimento, o que podemos chamar da primeira fase do movimento, aos poucos ela vai direcionando para a sinuosidade, elemento que determina a contração. A prática nos leva a passar por estágios alternados da contração, provocando a nossa serpente a percorrer diferentes estados e sensações, que vão de movimentos suaves e fortes, a altas vibrações e variações de

amplitude também. Há, portanto, a necessidade de o aluno desenvolver a consciência da capacidade de mobilidade que a sua coluna oferece, evitando inclusive possíveis lesões.

A serpente tem o poder da precisão, pode ser lenta, mas também é rápida, para realizar a contração é importante ter a consciência do que a sua serpente pode fazer, para assim, poder dar direção à movimentação. Por ser o movimento chave na construção da dança, a contração é muito trabalhada pela mestra, sendo direcionado bastante tempo da aula para o exercício da mesma. Sem a contração o coração para de pulsar.

A abordagem técnica estudada propõe o rompimento do alinhamento vertical comumente dada ao segmento da coluna vertebral, expandindo a mobilidade e os caminhos que podem ser experimentados pela coluna. As forças que atuam sobre a coluna operam em direções opostas, gerando vetores de força na mecânica do movimento. Nesse caso, na região sacral que está articulada a cintura pélvica, a energia é dirigida ao solo, buscando uma conexão dos membros inferiores com a terra, enquanto que a região cervical que está conectada a cintura escapular, ligando o tronco a cabeça e aos braços, está com a energia direcionado ao céu. Importante destacar que essa verticalidade é alterada e joga com o equilíbrio. Ela não é uma verticalidade exacerbada, mas não é uma verticalidade anulada, de modo que a coluna por vezes busca um “alinhamento”, mas nada que se compare com as exigências do ballet clássico, por exemplo.

Assim como a mobilidade e força da coluna vertebral são fundamentais para a técnica, o centro, região do abdômen, tem papel importante na execução da contração, pois quando se acionam as musculaturas do abdômen e a região pélvica, intimamente relacionadas com o centro, um campo de força é ativado, dando suporte ao movimento. A intensidade da prática pode fazer também com que o impacto do movimento que incide sobre a coluna prejudique o bem-estar da mesma, o que torna o centro agente importante na compreensão da técnica e da energia distribuída pelo corpo durante a realização dos movimentos. Desse modo, a contração é um princípio estruturante da técnica, sendo visto como um conceito-chave.

3.2 CINTURA PÉLVICA - CENTRO - ÚTERO MÍTICO

Eu sinto uma coisa comigo que parte daqui (aponta para a barriga), que sai do meu centro e parece que vai pra todo meu corpo (DEODORO, 2020).

A região pélvica, assim como a cabeça, atua como uma extensão da intencionalidade dada ao movimento de contração, operando em conjunto na execução da mesma. Aqui, está localizada a cauda da serpente, onde a pélvis produz o movimento de anteversão e retroversão, ou seja, o quadril é direcionado para trás e para frente. Enquanto a região torácica está em extensão a pélvis projeta-se para trás, é o dito “empinar a bunda”, nomenclatura também usada nas aulas pela mestra para exemplificar o movimento. No retorno da ação, enquanto a região torácica é flexionada, a pélvis é levada à frente, compondo assim mais um fragmento da contração.

Essa área vista como centro, ocupa um lugar carregado de significados nas relações que as culturas africanas estabelecem com a sua corporalidade. Em virtude da importância que as mulheres têm na continuidade de uma comunidade, por serem as portadoras e geradoras da vida humana e também pela região pélvica ser o lugar onde se encontram os sistemas reprodutores feminino e masculino, área de relação com a nossa sexualidade, com nosso íntimo. Em determinadas culturas, a pélvis ganha uma centralidade nas narrativas e nas linguagens do corpo. Nas danças afro-orientadas, ela se apresenta com todo o vigor e destreza que é capaz de produzir, sendo projetada como um lugar de poder. Os povos africanos e afrodiapóriscos se destacam pela sua habilidade e técnica em movimentar os quadris, a Kizomba⁴⁷ e o Funk são exemplos de como nossas culturas se relacionam com a amplitude de movimentos produzidos a partir dessa região. Nas aulas da Iara a pélvis é altamente explorada, buscando sempre uma investigação das possibilidades individuais de cada um, com respeito aos limites de cada corpo, mas sempre alimentando e instigando as sensações e percepções que o movimento pode oferecer. As práticas são carregadas de muito rebolado e gingado, trazendo à técnica uma essência que caracteriza as danças negras e que valoriza a mobilidade da pelve, ampliando o olhar e a sensibilidade da aluna (o) sobre a sua bacia. A prática propõe o rompimento com o pensamento estereotipado e vulgarizado sobre a pélvis, entendendo não só a importância da mesma na construção do movimento, mas também no que tange o conhecimento sobre o seu corpo, a capacidade cinestésica e a pluralidade de sentidos que esse conhecimento traz à pessoa que dança. Destaco aqui, o

⁴⁷ Gênero de música e dança originado na Angola.

questionamento levantado por Silva (2017) sobre a forma como a nossa pélvis e a expressividade que ela representa foi duramente reprimida na domesticação da nossa corporalidade imposta pelo pensamento eurocêntrico.

Por que, por exemplo, enquanto cultura corporal, nos relacionamos tão mal com as áreas próximas da pelve e abdômen? Vemos que a rigidez provocada pelas formas eurocênicas de escritas de si reverberam tanto no significado mais geral do corpo quanto no distanciamento com determinadas motricidades, como a da região pélvica. Como é importante perceber a fluidez da coluna e a bacia? Como é importante ter a ciência do aterramento e da distribuição do pensamento por todo o corpo e não somente no cérebro, como faz crer a herança eurocêntrica? Pensar na identidade fluida do corpo em diáspora significa incorporar esse desafio de questionar o que nos leva a nos perceber como diferentes e o quanto isso limita nossa capacidade de compreender desde dentro” (RAMOS, p. 103).

Além de um corpo represado, atentamos para a violência que incide sobre as mulheres pretas, na relação com a sua bacia, sua pélvis, sua vulva, com seu útero mítico e como a forma com que seus ventres foram condicionados no período escravocrata reconfiguraram culturalmente a relação com o seu centro. Apesar de termos uma ancestralidade que nos conecta com os nossos ventres, estamos inseridas nessa lógica eurocêntrica de negação do corpo, um corpo que ainda é visto como impuro, obsceno, lascivo e que foi colocado a serviço do sistema capitalista como uma máquina reprodutora de mercadoria. Corpo objetificado. Um corpo deslocado do seu lugar sagrado, desalinhado do seu axé vital. A repressão da sexualidade faz parte do projeto cultural de dominação dos corpos, cito os negros pela questão histórica que recai sobre a nossa corporalidade, mulheres e homens negros com seus ventres violados e falos estereotipados. Mas, reconhecemos também que essa dominação interfere em qualquer corpo que queira expressar-se livremente, qualquer pélvis que exponha sua potência com liberdade, está sob o julgamento dessa cultura do corpo repressora, patriarcal e cristã. Não nos esqueçamos de que essa dominação foi imposta em território brasileiro, desde as primeiras comunidades indígenas catequizadas e que nos dias de hoje perpetuam sob a evangelização.

Dessa forma, nos compreender desde dentro é buscar entender o nosso centro enquanto lugar de realinhamento do nosso axé, da nossa espiritualidade e da nossa ancestralidade. Refletir sobre o útero e sobre a pélvis, também é voltar-se para dentro de si, é buscar suas raízes, seu íntimo, seu feminino. O feminino aqui não pode ser compreendido apenas como um corpo que tenha por formação biológica os mecanismos que caracterizam tal gênero. Na minha compreensão de mundo todos temos o feminino como parte da nossa

natureza, da nossa essência humana, mas infelizmente nos relacionamos muito mal com esse lugar, o que explica a violência direcionada às mulheres na sociedade, mais um pensamento arquitetado pela lógica patriarcal colonialista.

Os arquétipos femininos dos mitos Yorubás nos ajudam a compreender esse centro como um lugar sagrado e poderoso. Pois, para além do lugar do gestar, podemos interpretar o centro a partir de um elemento que é comum a todas elas: a força. Cada uma trás dentro da sua singularidade e da sua natureza uma força admirável dentro da mitologia. Yemanjá e Oxum trazem consigo a abundância das águas, a sinuosidade e a energia, não se engane com o que está na superfície, o segredo está na profundidade. Oyá⁴⁸ é tempestade, é preciso manter-se firme para não desequilibrar, Nanã é a fortaleza ancestral das nossas mais velhas, senhora da lama, já Obá, carrega consigo a valentia das guerreiras. Tornar-se consciente da força e do poder que o seu centro carrega e dos mecanismos para ativá-lo, são necessários à prática proposta, trazendo assim, a qualidade de cada arquétipo para sentir, pensar e fundamentar o estudo do movimento.

A técnica da mestra retoma o poder advindo da bacia, que anatomicamente é formada por componentes ósseos, camadas de tecidos musculares e vísceras. O exercício do tônus abdominal é exigido pela prática, trazendo estabilidade e força. Canalizar a força no centro auxilia a não sobrecarregar outros segmentos e ter consciência sobre o gasto de energia que deve ser empreendido na execução de cada movimento e para qual região essa força deve ser direcionada. O mais importante aqui é saber que o centro deve estar sempre ativado, mantendo as musculaturas do abdômen e do assoalho pélvico fortalecidas, pois a técnica exige esse acionamento contribuindo com a preservação da coluna vertebral, que pode ser sobrecarregada de forma desnecessária quando não sabemos como fazer esse equilíbrio na distribuição das forças. O peso da bacia opera em direção ao solo, como um vetor, compartilhando o peso com os joelhos e os pés. Podemos usar o elemento da lama que representa a orixá Nanã e seus diferentes estados, para pensar a mobilidade da bacia, uma mistura de água e terra, é cremosa, densa, pastosa, pode ser seca, mas não tanto, sempre vai estar um pouco úmida. Os movimentos apresentados comportam-se nessas condições, trazendo a ideia de resistência e fluxo para compreender a dinâmica exigida pela pélvis durante a prática.

⁴⁸ Também pode ser chamada de Iansã.

Movimentar a pélvis é liberar, soltar, sentir, deixar fluir, é conectar-se com a sexualidade, compreender ciclos. Por isso, é importante relacionar-se com amor e cuidado com seu centro. A prática nos leva a reconhecer também, como a região pélvica se relaciona com os outros segmentos corporais e como ela vai compondo a estética e a mecânica do movimento, trazendo expressividade ao gesto.

3.3 MEMBROS INFERIORES - RAÍZES

As estruturas aqui assumem a imagem de raiz, de contato e ligação com a energia terrena que em conjunto com a cintura pélvica dão significado ao movimento. As pernas se ligam à pélvis pela articulação coxo-femoral, onde a cabeça do fêmur⁴⁹ se conecta ao acetábulo⁵⁰. Essa articulação é muito solicitada durante a prática, o que leva ao exercício articular e ganho de mobilidade da região. As pernas em conjunto com a coluna, são a base de sustentação e promovem o deslocamento do corpo humano, exigindo um gasto de energia considerável, o que demanda força e resistência. Nos joelhos está um dos segredos, como diz a mestra, para que a parte superior e a inferior estejam em harmonia durante a dança, é o famoso balanço, molinha, dobrar os joelhos, ou seja, o movimento de flexão. Se existe uma regra aqui, é nunca deixar os joelhos estendidos, com a extensão as pernas perdem liberdade, ficando com o movimento limitado. Então, quanto mais flexionados estiverem os joelhos, melhor a performance. A parte mais importante da flexão é ter a percepção sobre a amplitude do movimento, a extensão existe, mas se apresenta muito mais como uma intenção dada ao movimento, do que uma ação que se realiza. Quando a flexão é acionada, os joelhos vão em direção ao solo, mas no momento em que sobem, o cuidado deve ser para que os joelhos não sejam estendidos por completo, deixando assim uma semiflexão do membro inferior. Muitas vezes durante a prática, eu tinha a impressão que o meu peso se concentrava todo nos meus joelhos, pois não conseguia fazer essa distribuição das forças no meu corpo. Desse modo, a região do joelho demanda atenção, pois é uma área com alto potencial para lesões. Fortalecimento da região é a maneira mais eficiente para minimizar os danos.

⁴⁹ Osso mais longo do corpo e resistente do corpo humano, está localizado na parte da coxa.

⁵⁰ Cavidade que liga a cabeça do fêmur a pélvis.

Os pés, base importante na percepção e distribuição do peso corporal, conforme a mestra, seguem a seguinte regra: “ponta de pé - nunca; meia ponta - talvez; pés no chão - sempre” (DEODORO, 2018). Ou seja, em grande parte da dança os movimentos estão aterrados, trabalham como raiz que se prende ao chão, firmes e equilibrados como as matas protegidas por Ossanha, orixá das folhas e das ervas. Mas também se mexem como se dançassem sobre a lama da senhora da terra, Nanã, como se uma energia estivesse sempre puxando os pés ao solo. Digo isso, porque, em algumas das movimentações propostas os pés saem por completo do chão, mas sempre conectados nessa energia. A consciência das estruturas ósseas do pé, do arco e bordas sobre o chão, oferece ao aluno uma relação mais produtiva/eficiente com a sua dança.

3.4 CABEÇA - ORÍ

A cabeça, como já comentado, é a região onde cada pessoa carrega o seu Ori, tornando-se lugar de conexão com o mundo espiritual. Retomo a ideia do Ori não como significado real, como acontece na “feitura da cabeça” de um iniciado na religião de matriz africana, mas como um lugar importante para pensar a construção do movimento e a qualidade do gesto executado.

Compreendemos essa região também como a parte cervical na coluna vertebral, sua alta capacidade de mobilidade, ampliam as possibilidades de movimentos, o que exige muita atenção por parte da aluna. Na cervical está localizada uma série de vasos, nervos, músculos e componentes ósseos que conectadas aos outros segmentos cumprem as funções básicas do corpo, fazendo parte do sistema nervoso central. Percebo essa região como um lugar que demanda atenção, pois a cervical é um local sensível e propício a lesões, exigindo uma boa preparação das musculaturas durante o aquecimento.

Apesar da dificuldade muitas vezes encontrada para analisar o local de partida de um movimento, na técnica estudada, percebemos que a cabeça assume um lugar de poder, ora dando a direção do movimento, ora indo em direção oposta ao resto do corpo, formando um movimento contralateral (figura 18). Quando bem elaborada, ou seja, movimentada com consciência e em conformidade com o movimento projetado, tem a capacidade de mudar a estética do movimento, trazendo qualidade ao gesto. Outro ponto que é importante e que pode ajudar a entender os mecanismos e caminhos que a cabeça assume durante o

movimento, é perceber o peso, isso contribui para o direcionamento da energia, evitando esforços desnecessários pelo aluno.

Figura 18 - Movimento Contralateral



Fonte: Acervo Grupo Afro-Sul / Espetáculo - “Reminiscências: Memórias do Nosso Carnaval”
fotografia de Maciel Goelzer (2018)

Uma das coisas que me deixava muito intrigada e por vezes incomodada, era a minha dificuldade de entender a função da cabeça e como gerenciar essa energia de forma mais equilibrada. Sentia que a minha cabeça demandava muito esforço durante a prática e que, segundo a mestra nas suas correções, eu movimentava mais do que precisava; ouvia muitas vezes “controla tua cabeça”, “não precisa mexer tanto”. Muitos movimentos requerem agilidade e isso exige um nível aguçado de percepção da mobilidade cervical, oferecendo ao aluno capacidade de controle do movimento. Mas assim como havia alunas como eu, que colocavam energia demais na realização do movimento, tinham as que colocavam menos do que precisava. A mestra logo chamava a atenção “não estou vendo a cabeça... a cabeça tem que ir junto com o resto do corpo”. Tudo é uma questão de harmonia, de autocontrole, por isso essa compreensão é fundamental na dança. Uma cabeça bem feita, como diz a mestra, da vida ao movimento.

Para além de pensar a mobilidade da cervical, as direções da cabeça, o peso e o gasto de energia, precisamos analisar também a expressividade facial, fator importante para a estética do movimento. Cada arquétipo tem suas características, isso nos dá subsídio para a interpretação e criação, sendo importante entender o significado do movimento e o sentimento que se quer dar ao dançá-lo. Tomamos como exemplo, o momento em que dançamos usando as palmas da mão para representar o *Abebé* de Oxum, que é mais conhecido como um espelho. Usado como um instrumento de proteção e admiração, ganha centralidade nas narrativas mitológicas sobre a Orixá. Para Oxum, olhar-se no espelho vai muito além de olhar para si e apreciar sua beleza, significa mergulhar dentro de si e ir além da imagem que está sendo refletida, também é utilizado como um amuleto de proteção, pois o espelho devolve as energias ruins que são lançadas a ela. Seu olhar é carregado de mistérios, é forte, sedutora, gosta de conflitos e beira o sarcasmo. É interessante pensar sobre esse olhar, sobre essa face que se olha no espelho, o que se quer dizer com essa imagem. Todos esses detalhes fazem parte da construção do movimento.

Figura 19 - Solo Natália Dornelles



Fonte: Mostra de trabalho da disciplina de Composição Coreográfica II. Fotografia de Dani Berwanger

Outro exemplo é o arquétipo de Ogum, senhor da tecnologia e das guerras, detém o conhecimento e os segredos do ferro. Ogum é sério, objetivo, compenetrado, preciso, com

sua espada abre caminhos. Dançar para Ogum requer personificar o embate, a luta, um corpo ativo e rápido, demanda um olhar atento, nada passa sobre os olhos de Ogum, sua expressão não gera dúvidas, é decidido, chega a ser arrogante muitas vezes. Ogum dança com a sua espada, está sempre pronto para guerrear. É importante pensar nas feições, formas e intenções de alguém que dança com a espada na mão, o semblante no rosto do dançante precisa expressar tudo isso para dar sentido a dança. Tem que entender e estudar o personagem (DEODORO, 2020). Aos poucos o conhecimento sobre cada arquétipo vai ajudando as (os) alunas (os) a compor os movimentos, trazendo os elementos faciais que são fundamentais para o fazer em dança e que potencializam a construção da mesma.

Sendo assim, a cabeça é o elemento final nessa primeira etapa de descrição dos segmentos, representando todo o potencial da serpente e a sua capacidade de trazer presença à dança. “A cabeça de uma pessoa faz dela uma rainha” - Provérbio Africano.

3.5 - DESCRIÇÃO DOS MOVIMENTOS - GESTOS⁵¹

Aqui, traçamos caminhos que visam trazer o movimento na sua completude, na sua forma estrutural, sensível, onde se organizam os princípios, as características abordadas anteriormente e que materializam a técnica da mestra. Durante o processo entre aulas e ensaios são visíveis as relações que se dão entre a prática e teoria e o quanto esses dois lugares são alimentados por um saber gestado pela ancestralidade, algo que foi construído no corpo de ontem, mas que também é atravessado pelo corpo de agora e pelo de amanhã, como a ancestralidade que trás a ideia de continuidade, assim se estabelece o movimento no corpo. Um repertório de gestos, linguagens e narrativas que trazem no cerne das suas construções questões políticas, psíquicas, de ordem intelectual, culturais, que atuam no campo do sensível ou, como afirma Ramos (2017), fazem parte das camadas de história no mundo. Um vasto e potente sistema de dança criado por mestra Iara.

⁵¹ Link do vídeo dança produzido a partir dos movimentos descritos. Vídeo Dança - Trabalho de Conclusão de Curso Natália Dorneles (UFRGS 2020).

Youtube: vídeo publicado por Natália Dornelles em 14 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XJxrBycqRHs&ab_channel=Nat%C3%A1liaDornelles>. Acessado em: 14 de dezembro de 2020.

A relevância de alguns fatores se torna necessários nessa compreensão sistêmica do movimento. Hubert Godard (2010)⁵² em seus estudos sobre a Análise do Movimento, nos traz apontamentos que refletem sobre fatores que devem ser analisados na abordagem técnica do gesto, como a sua relação com o espaço de ação, o movimento que antecede a gestualidade acionada pelo corpo, nomeada pré-movimento e a propriocepção como eficiência do gesto. Sistemas como a Labanotação e os fundamentos de Bartenieff também auxiliam nesta etapa da pesquisa, tendo em vista que durante o meu período de graduação foram conhecimentos que sempre estiveram presentes quando o assunto era análise do movimento. No entanto, trago para o campo da reflexão o quanto esses sistemas de análise do movimento ainda são pautados em linguagens do corpo ocidentais, é importante lembrar que eles se originam nesse lugar de fato, mas pensando que são teorias universais no campo do movimento, como elas podem ser utilizadas para investigar gestualidades não hegemônicas e que historicamente estão alijadas do campo de estudo. Como afirma a Prof. Dra. Nadir Nóbrega⁵³, ao falar do estudo do Laban⁵⁴ - as corporalidades negras já fazem isso desde que o mundo é mundo, o estudo dos gestos cotidianos fazem parte das danças de matriz africana, está impressa nas danças dos orixás, é herança ancestral.

Esse estudo do movimento parte de uma gestualidade arquitetada sob diferentes leituras de movimentos cotidianos, como: cavar, pular, correr, cortar, pilar, rodar, caminhar, entre outros. Tomamos como exemplo o movimento de banhar-se, há uma construção de inúmeras formas, maneiras e modos de fazer, isso se difere entre culturas, comunidades e pessoas. O espaço, a textura da água, a forma como essa se relaciona com a pele, a própria temperatura, são fatores que alteram as sensações. Quando trazido para o campo cênico, o banhar-se se modifica sob a intenção do intérprete, nesse caso, da aluna. Há também, a existência de qualidades singulares colocadas pela mestra no seu fazer pedagógico, como o termo *forte e leve* que remete, conforme Alves Neto (2018), à “Consciência Corporal”. Na intenção de trazer duas qualidades que socialmente são colocadas em divergência, a mestra nos convida a buscar esse entendimento para o corpo que dança uma provocação, que se torna um desafio muitas vezes. Como pensar um movimento que pode ser forte e ao mesmo

⁵² Godard é um pesquisador francês, referência no campo de análise do movimento humano.

⁵³ Uma das precursoras a teorizar sobre das danças negras no Brasil.

⁵⁴ NADIR NÓBREGA. Nadir Nóbrega - Por uma Dança Afro-Brasileira. Youtube. Publicado por Nós Transatlânticos em 7 de dezembro de 2016.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yBIH5jX7q2k>>. Acessado em: 15 de março de 2020.

tempo leve? A ideia não é responder essa questão, mas trazer caminhos para investigar esse estado de consciência. Acredito que a leveza possa vir da expressividade do gesto, que nos leva a pensar não só na execução, mas no direcionamento do olhar, do que se quer comunicar ao realizá-lo, na dramatização e no sentimento que é acionado a partir dele.

Gosto muito de pensar como questões individuais, que na verdade nos atravessam por conta de uma coletividade, interferem na potência do gesto. Cada vez que mestra Iara fazia uma aula, trazendo a referência da água, eu percebia que o meu movimento tomava outras dimensões a partir do meu sentir. Sinto uma conexão muito próxima com tudo que remete a esse elemento, além de ser uma mulher do signo de escorpião, cujo elemento de regência é a água, ainda tem o fato de o meu orí ser guiado pela energia de Oxum, Orixá feminina que possui uma relação intensa com o elemento. Isso me leva para um outro lugar de leitura e composição do gesto. Sendo assim, coloco a água como elemento de criação, irrigando a expressividade do gesto.

Analisando ainda, essa percepção do forte, do leve e levando em consideração os elementos da natureza como fonte de imaginação e criação, observamos que os próprios elementos circulam entre essas duas qualidades e que a fusão entre eles também nos abre caminhos para acessar esse estado de consciência. O ar, por exemplo, somado a outros elementos como a água, a terra e fatores como a temperatura, pressão atmosférica, podem formar fenômenos meteorológicos conhecidos como tornados, ciclones ou tempestades tropicais. Quando visualizamos um tornado, observamos uma grande massa de ar que se movimenta no espaço, que flutua, trazendo uma sensação de leveza, porém, existe uma força muito intensa que ocorre durante o fenômeno, uma força que muitas vezes é devastadora. A ideia de trazer a imaginação para dar sentido ao movimento é utilizada como fonte de criação e estímulo pedagógico pela mestra, algo que lhe foi ensinado ainda quando criança pela professora Nilva Pinto. Silva (2017) nos diz que “imaginar é realizar”. Imaginemos então o tornado, e colocamos essa qualidade de forte e leve na elaboração do movimento de girar, isso ajuda o aluno a construir seu movimento a partir de uma representação imagética. As características de Oyá, Orixá dos ventos, nos convida a aprofundar essa qualidade de movimento atribuída ao giro:

Seu mensageiro é Afefe, o vento, símbolo das mudanças e comunicação, o vento que limpa e purifica. Iansã comunica-se através dele, e assim “a doce brisa de Oyá pode se transformar em um furacão”; sua raiva é representada pelos furacões e tornados, por isso é chamada de *efufu lelé*, “o grande vendaval” (ZENICOLA, 2014, p.38).

O campo do sentir é acionado mais uma vez, ou melhor, está pulsando constantemente. Ojá transforma-se em furacão porque sentiu raiva, o sentimento pode tornar-se um disparador na busca qualitativa do gesto, potencializando a dança.

O sentir do dançante interfere diretamente na sua relação com o gesto e a forma com que esse se acomoda no corpo. Esse sentimento acontece em diferentes ordens, tanto do que é atravessado pelo campo da emoção ou do que é sentido no corpo físico. Aqui a consciência corporal torna-se importante para entender limitações e possíveis desconfortos gerados tanto na prática como em movimentos que antecedem a chegada do dançante em sala de aula, são as camadas de histórias que constituem cada corpo. A dança afro-gaúcha demanda intensidade, o que pode gerar possíveis incômodos articulares ou musculares causados por esforços desnecessários, que na maioria das vezes sucedem dessa falta de percepção. A limitação dos movimentos vertebrais, por exemplo, é algo que precisa de atenção, exige mover-se com responsabilidade para preservar a saúde da coluna, um exercício de ajustes e acordos em conformidade com os outros segmentos, tendo como objetivo o ganho de espaço entre as vértebras, gerando assim, não só a amplitude do movimento, como o bem estar de quem dança.

A organização do gesto vai muito além da simples execução, é necessário um entendimento da motricidade, do tônus, dos limites, do que se pode e se quer alcançar no corpo, uma percepção de si, um conhecimento das camadas de tecidos musculares, estruturas ósseas, pesos, reconhecendo as memórias que habitam esse corpo, um gesto de cuidado consigo mesmo. Esse conhecimento nos permite exercitar o corpo de forma consciente, de modo a escolher os caminhos e meios de fazer, buscando assim, a eficiência do gesto.

A tomada de consciência das coordenações fundamentais do movimento dançado é acompanhada pela iniciação em conhecimentos elementares (anatômicos, fisiológicos) do funcionamento corporal. Trata-se de aprender a “ler” sobre si mesmo e sobre os demais os diversos modos como um gesto pode se organizar e tentar variar essas organizações (ROQUET, 2011, p 10).

A seguir, para ilustrar essa experiência que tive durante aulas e ensaios, selecionei alguns movimentos que trazem a essência da técnica de uma forma mais evidente e que reforcem nas suas características os pilares da matriz Afro-Sul. Desenvolvidos pela mestra e pelo grupo, a nomenclatura dos movimentos se dá de maneira muito particular, às vezes

ligados a algum elemento da natureza, ao orixá que caracteriza ou a alguma simbologia que o movimento traz, aqui utilizei movimentos que se referem aos arquétipos mitológicos. Na descrição dos movimentos, chamo a atenção também para características e elementos que são importantes no ensino e realização de cada um, buscando a competência dos mesmos e a prevenção de desgastes desnecessários no corpo do dançante. Cada descrição inicia com um poema do artista plástico Luiz Augusto Lacerda, também integrante do grupo Afro-Sul, sua escrita sensível e potente nos dá subsídio para compreender as qualidades que constituem cada arquétipo.

Movimento I: MERGULHO

Guerreiro impetuoso forjado a ferro e a fogo
 Ferro que não se enverga
 Fogo ardente que não se entrega
 Lanças, espadas e escudo
 Peito forte que não teme a morte
 Nos trilhos da vida é a cobra que dá o bote
 Na luta, seu veneno é o suor da labuta
 Brado ensurdecedor que calou Irê
 Mão pesada que aniquila em batalha
 É a bigorna que forja o ferro
 É a boca que come fogo
 É Ògún!
 Patacori Ògún!
 Ògún iee!

Ressalto que, apesar de usar a água como elemento pedagógico, Mestra Iara nos diz que esse movimento se configura muito mais no arquétipo de Ogum, orixá do ferro. Isso nos mostra a capacidade da técnica de compreender a natureza presente na mitologia na sua relação com o todo, entendendo que o orixá não é apenas o que ele simboliza, mas coexiste com os outros elementos.

O nome Mergulho sugere profundidade, movimento amplo que aciona um grande grupo muscular, foi o primeiro movimento que aprendi nas aulas da mestra. Estabelece uma forte conexão entre a contração, os braços e a cabeça, tendo os membros inferiores como a base do movimento. O mergulho remete ao elemento água, que traz características como leveza e transparência, mas também se relaciona com as características de Ogum, como a força.

Com os pés sob um movimento ternário se desenvolvem as bases, as pernas vão em direção à frente no plano frontal. Os joelhos estão levemente flexionados, podendo ser alterado o nível conforme a intencionalidade desejada, quanto mais flexionando os joelhos, mais força e resistência serão exigidas de músculos como o quadríceps e as articulações dos membros inferiores (quadril, joelhos e tornozelo). O tronco é levado à frente no movimento de contração. As pernas acompanham o tronco a cada movimento de contração alternando entre direita e esquerda. Os braços fazem o movimento de “empurrar e puxar a água”, quando o braço vai à frente (empurrando) tendo como referência de direção a linha média do corpo - plano sagital), quando ele retorna (puxando) volta pela lateral do corpo - plano coronal- é como se estivesse desenhando um meio círculo nas laterais do corpo. As mãos, articulação do punho, fazem o movimento de circundução. A cabeça acompanha esse fluxo de tempo junto com as pernas e os braços, realizando o movimento de flexão e extensão. Nós pés, o peso se concentra mais na região dos metatarsos e dos dedos, exigindo cuidado e atenção, visto que o peso não será distribuído de forma equilibrada.

No mergulho existe uma variação no qual acontece uma leve torção lateral do tronco, onde a parte do movimento que é realizada da cintura para cima, segmento da cintura escapular no plano transversal, se projeta lateralmente, o movimento de contração, braços e cabeça continua o mesmo, só que é feito alternando os lados.

Pontos importantes a serem considerados nesse movimento:

- Sincronia entre os segmentos, respeitando o fluxo que o movimento exige.
- Cuidado extremo com a região cervical, pois o movimento repetitivo de flexão e extensão pode gerar estresse na região.
- Como a cabeça se movimenta muito rápido e o órgão sensorial da audição, que é responsável pelo equilíbrio se localiza na cabeça, é importante ter atenção a possíveis desequilíbrios e tonturas.
- Fortalecimento das estruturas musculares que sustentam a coluna vertebral.
- Atenção à articulação do ombro que exerce movimento repetitivo de rotação.
- Consciência da região plantar, entendendo aonde se concentra o peso durante o movimento

Figura 20 - Movimento I

Fonte: Liligrafias

Movimento II - Nanã

Salubá...

A chuva canta ela dança

Na água turva que cai sobre a terra reflete a negra sabedoria

Velha mãe que pisa o barro moldando a vida em argila

A chuva canta e ela dança

Dança conduzindo o mundo em suas costas apoiando

a experiência sobre o cajado que a natureza entrelaçou

Salubá!

O início e o fim na chuva que canta enquanto ela dança

Salubá Nanã!

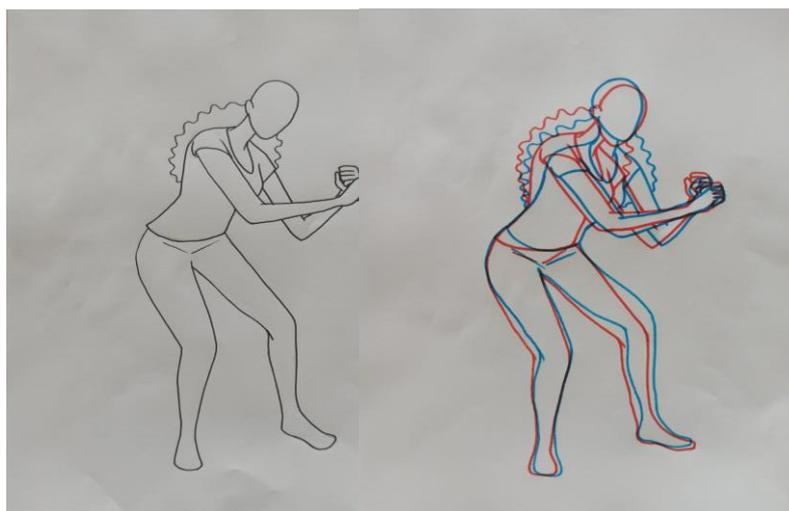
Por ser a orixá mais velha, no arquétipo de Nanã o corpo se apresenta mais curvado, a senhora da lama com seu cajado na mão carrega a sabedoria do mundo em seu corpo de anciã. Corpo forte e resistente. Os movimentos de Nanã exigem uma força intensa dos membros inferiores e do centro, por conta da curvatura exigida pela coluna vertebral. A curvatura da coluna é acentuada junto com a flexão dos joelhos e da pélvis que é direcionada ao solo. O peso concentra-se muito nas coxas e na lombar, exigindo atenção. O movimento da contração é mais curto e é feito junto com os braços que imgeticamente seguram o cajado. Os braços se movem em conformidade com a contração, como se a contração reverberasse por eles, caracterizando a gestualidade do orixá. As pernas deslocam-se com movimentos curtos para frente e para trás, nessa sequência: direita-frente, esquerda-frente, direita-atrás, esquerda-atrás, também é conhecido como “passo do ijexá”. Os pés movem-se como se estivesse amassando o barro, podem variar o tempo entre passos binários e ternários, depende da intenção escolhida. Cada vez que as pernas se deslocam, o

tronco faz uma leve torção lateral, enquanto a cabeça realiza a flexão lateral, ambos acompanham o lado da perna que está se movendo, tanto a frente, quanto atrás. O movimento também pode ser lateral, onde as pernas abrem alternando entre direita e esquerda no plano coronal, o tronco e a cabeça se mantêm à frente, não realizando o movimento lateral.

Pontos importantes a serem considerados nesse movimento:

- Cuidar o nível do corpo, lembrando da curvatura exigida e que o movimento tem intenção para baixo, mas sempre respeitando os seus limites
- Fortalecimento das musculaturas dos membros inferiores e do centro.
- Atenção com a distribuição do peso sobre os joelhos e região lombar

Figura 21 - Movimento II



Fonte: LiliGrafias

Movimento III: Yemanjá

Omio!

Em noite enluarada as areias claras rendadas pelas brumas
anunciam a sua chegada...

Lá onde o sol adormece, o horizonte beija seu corpo ordenando
que o lume das estrelas bordem as águas que a vestem...

Omio!

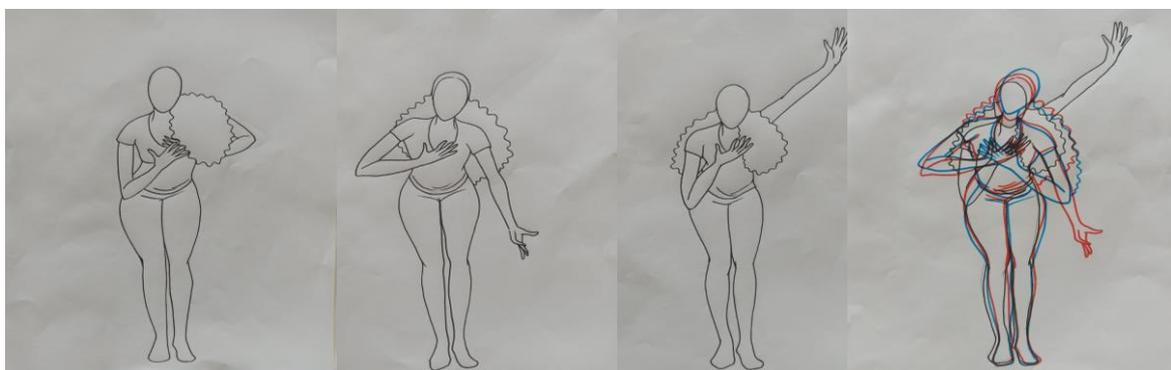
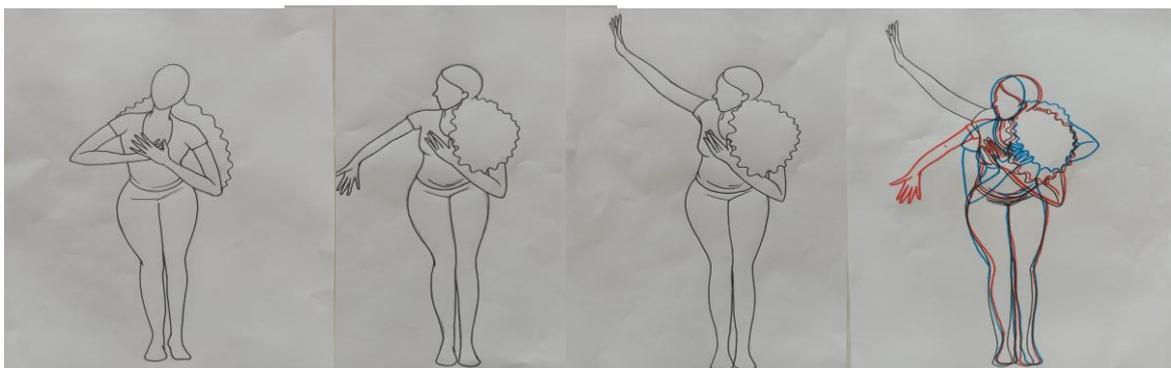
As ondas se agitam... É a soberana que se agiganta
Majestosa Mãe, ventre do mundo, fonte da vida...

Omio!
Senhora de toda a encantaria...
Ornada com o exotismo das conchas, a mais preciosa pérola
dança exalando o perfume infinito da maré...
Dança sobre as areias rendadas pelas brumas das ondas que a
veste...
Omio!
Odoyá Iemanjá!

Nesse movimento não há deslocamento, os pés prendem-se ao chão como raízes fortes, o peso está distribuído por toda planta do pé. Os joelhos estão semi-flexionados e a cintura pélvica se move para frente e para trás, junto com a contração. A organização dos membros inferiores é semelhante ao movimento da Nanã, o que difere é o nível do tronco, que não precisa ser tão baixo, deixando o corpo no nível médio, o movimento da pélvis que é um pouco mais amplo e o movimento dos braços. A gestualidade que caracteriza o arquétipo da Orixá, parte da cintura escapular, onde os braços na intenção de um abraço, se abrem fazendo uma circundação em direção ao peito. A articulação do ombro realiza uma rotação, os cotovelos estão levemente flexionados e as palmas das mãos estão bem abertas. Os braços movem-se alternando entre direita e esquerda, em um intervalo de quatro tempos para cada. O tronco faz uma pequena flexão lateral para o lado oposto do braço que está abrindo, a cabeça o acompanha. Esse movimento é como se Yemanjá afagasse seus filhos em seus braços, colo de mãe, abundante de amor. As contrações, assim como as ondas da beira do mar, pulsam em harmonia com o todo.

Pontos importantes a serem considerados nesse movimento:

- A contração é bem visível nesse movimento, sendo importante o exercício da mesma.
- Fortalecimento das musculaturas abdominais e membros inferiores.
- Atenção para não sobrecarregar os joelhos e a região lombar.
- Os ísquios, ossos localizados na parte inferior da pélvis são direcionados a terra.

Figura 22 - Movimento III

Fonte: LiliGrafias

Movimento IV - O que é da Oyá

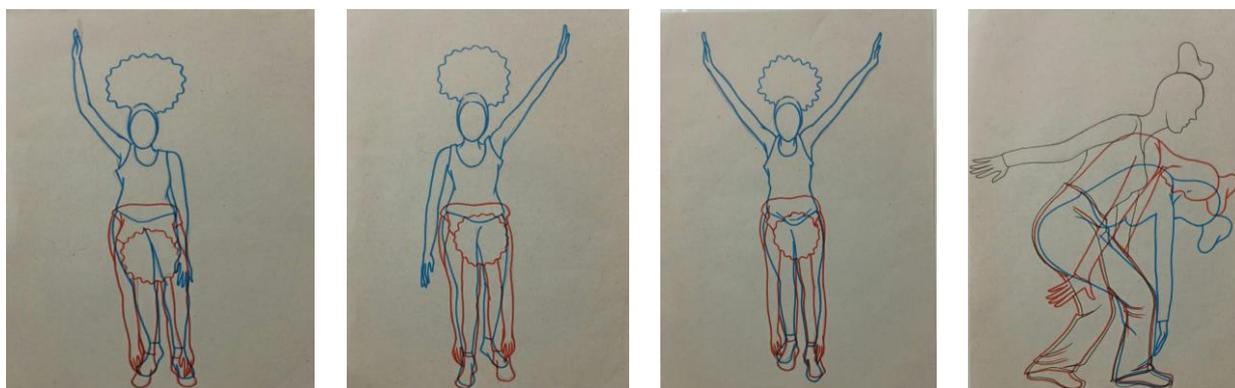
De quem são esses ventos? Ventos que varrem de sul a norte, de leste a oeste, o céu e o mar.
 Ventos que engravidam a terra, fazem germinar e aflorar a vida
 De quem são esses ventos? Ora fortes e incantados, ora brandos e aquecidos, capazes de embalar os sonhos.
 De quem são esse ventos?
 É do sopro feroz do búfalo encantado que se faz mulher aguerrida...
 É de quem descortina os segredos e que abriga o vôo livre da Borboleta
 De quem são esses ventos?
 Do raio que ilumina a escuridão sob o canto estrondoso do trovão.
 É do furacão que abraça e defende seus filhos, que deixa marcas na terra e na alma.
 São dos acordes da natureza, do brado da guerra que pisa forte e vence todas as batalhas.
 Do ardor da paixão que aquece e movimenta o amor, do sabor e sedutor da pitanga
 De quem são esses ventos?
 São da Deusa que balança sua saia quando pisa a terra...
 São as meninas dos olhos de Oxalá!
 Eparrei Oiá!

Ao meu ver esse é um dos movimentos onde melhor se consegue visualizar e entender a contração. Se pudesse ser definido em algum elemento, certamente seria o ar. Estabelece uma resistente relação com a terra, pois a força da bacia apresenta-se como um vetor ao solo. O tronco realiza a contração, enquanto os braços fazem circundução para trás, alternando entre direita, esquerda e os dois juntos. A cabeça realiza os movimentos de flexão e extensão. Os pés movimentam-se em passos ternários, onde o um (passo mais forte) do compasso é acentuado quando cada vez que os pés pisam atrás de forma alternada.

Pontos importantes a serem considerados nesse movimento:

- Fortalecimento da articulação do joelho
- Fortalecimento de grupos musculares como um todo, mas com atenção para o assoalho pélvico, coxas, abdômen e cervical.
- Atenção a articulação do ombro que exerce movimento repetitivo de circundução

Figura 23 - Movimento IV



Fonte: LiliGrafias

Movimento V - Oxum⁵⁵

O sol banha a ouro o seu corpo reluzente
 Jóia esculpida em ébano, adornada e marfim e incrustada com os mais ricos minerais
 Preciosidade que faz refletir a vaidade no espelho da límpida água doce

⁵⁵ DORNELLES, Natália. Oficina Iara Deodoro - Coreografia Oxum. Youtube, publicado por Natália Dornelles em: 17 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p-2x_BC305e>. Acessado em: 17 de setembro de 2020.

Doce é o seu perfume inebriante
 Doce também é o seu toque que afaga
 Doce e o seu amor
 Beleza que enfeitiça, olhar que domina
 Imponente presença que ordena
 Soberana que tudo pode e tudo vê
 O sol banha a ouro o corpo que brinca nas águas doces que
 alimenta
 Mãe que abraça e aquece com o calor do seu coração
 A fertilidade do pólen da mais invulgar flor e do útero que
 gera a vida
 O sol banha a ouro as águas doces da Deusa Ijexá que ao ser
 contrariada ferve o mel e o oferece com sabor de dendê
 Ori ie ie Orixá Ferimam!
 Ori ie ie Òsún!

Inspirado nas águas de Oxum, movimento fluido, leve e delicado. Representa algumas das características da Orixá. Se desloca em bases ternárias e joelhos semi-flexionados. O movimento pélvico de anteversão e retroversão se apresenta de forma bem acentuada, demandando esse exercício da mobilidade da bacia. O tronco realiza a contração, mas ela é menor, o movimento está mais diluído no todo. Acontece também uma leve rotação lateral da cintura escapular. Os braços movem-se de um lado para o outro, como se estivessem empurrando a água para trás. A cabeça acompanha o movimento dos braços realizando a rotação lateral.

Pontos importantes a serem considerados nesse movimento:

- Por ser um movimento que traz muita suavidade, não demanda tanta atenção em determinados pontos como os outros, estando a energia distribuída de forma mais equilibrada.
- Atenção a marcação ternária da base.
- Cuidar com o caminho feito pelos braços, o movimento é para trás e não para os lados.
- Não esquecer de fazer o movimento lateral da cabeça.

Figura 24- Movimento V

Cada movimento/gesto é ensinado de forma individual, apresentando suas características, simbologias, expressividade e variações, que trazem sentido à dança. Aos poucos a mestra vai criando pequenas células coreográficas a partir da junção de cada gesto, propondo nessa etapa o estudo individual e coletivo dos mesmos, sob diferentes propostas. A coreografia é usada como ferramenta de exercício e memória de cada movimento, usando a repetição como mecanismo para internalizar e deixar o movimento cada vez mais acomodado e fluido no corpo, de modo que a conexão entre eles se transforma em dança. De acordo com Dantas (2020, p. 67)

Em dança, os possíveis sentidos vão-se instaurando num contexto coreográfico, fundado, principalmente, nos movimentos e gestos dos corpos que dançam. Dito de outro modo, o corpo que dança estabelece, por meio dos movimentos e gestos da sua dança, um contexto no qual esses mesmos movimentos e gestos adquirem sentido. A repetição de determinados movimentos ou sequência de movimentos, a alternância de dinâmicas, as variações no modo de realizar uma ação (diferentes maneiras de correr, por exemplo) vão criando sentidos próprios a essa coreografia e que podem ser percebidos pela assistência.

Silva (2017. P. 155) também coloca que:

A repetição dos vocábulos leva a familiaridade que permite mudanças de percepção dos fluxos e caminhos do gesto, bem como a consciência de seus vetores, orientações e relações com o espaço/tempo. Repetir de maneira cuidadosa e atenta faz com que a pessoa compreenda as sensações do movimento, sua estrutura de motricidade e possa. Portanto, estabelecer uma conexão com as identidades e dar sentido ao projeto do seu gesto (Silva, 2017, p. 155).

Desse modo, a didática da repetição exercida pela Mestre, traz qualidade ao movimento, quanto mais se pratica, mais orgânico e internalizado no corpo do dançante será o gesto, elevando o domínio do mesmo pelo corpo. Mestre Iara é muito atenta a cada detalhe do movimento ensinado, busca caminhos e usa estratégias para que a aluna (o) busque de fato compreender o desenvolvimento do movimento no corpo, a gestualidade do arquétipo, o que ele comunica, o que tem a dizer e como ele se transforma em dança.

Santos (2006) em suas pesquisas sobre as danças rituais presentes dos mitos iorubanos, as gestualidades e os caminhos desses saberes na arte-educação, nos trás alguns lugares para investigar e compreender a concepção dessa dança a partir de uma classificação dos gestos, são eles: *gestos funcionais* - ações do trabalho e do cotidiano- *gestos específicos* - motivos de danças brasileiras - *gestos emocionais* - sentimentos humanos. Essa classificação nos ajuda a visualizar as intencionalidades nos movimentos já descritos e aprofundar o estudo dos gestos, tendo em vista que todos eles estão presentes na concepção de cada arquétipo e no fazer artístico pedagógico da Mestre como um todo.

Trago como último ponto, mas não menos importante: a respiração. Elemento vital para o funcionamento do corpo humano, o fluxo respiratório é fundamental na compreensão do movimento. É o que gera o princípio do gesto, está localizada no pré-movimento. Entre os principais músculos da respiração está o diafragma e os intercostais externos e internos, localizados na região do torso. Esse é o mesmo local onde se origina a contração, elemento chave na compreensão da técnica, sendo assim, podemos dizer que a compreensão do fluxo respiratório é o primeiro estado de consciência no estudo do movimento. Conforme a intensidade da prática quanto mais segmentos corporais em movimento, maior o consumo de oxigênio, devido ao aumento da frequência cardíaca, o que demanda uma disposição do corpo. Entender a organização da respiração e a dinâmica de fluxo que ela demanda para cada movimento é um caminho que visa a eficiência da técnica. Segundo Valle (2004, p. 58) a respiração deve ser usada como um meio facilitador da técnica de dança.

4. SEMEAR PARA COLHER: “SOMOS INÍCIO, MEIO E INÍCIO” - NEGO BISPO (2020)

Início dessa etapa com a frase de Nêgo Bispo, na compreensão de que somos movimento de continuidade, histórias que cruzam o atlântico, travessia de memórias. Trajetórias afro-atlânticas que se tornaram importantes nos movimentos de luta e emancipação da população negra brasileira. Mestre Iara é o nosso elo ancestral com o continente mãe, seu fazer político-artístico nos convida a buscar a potência da nossa existência, enquanto humanos, enquanto corpos em diáspora, movimentos que nos colocam no centro, que nos realinham com a ancestralidade, somos sementes de um ventre único, África.

Esse trabalho teve por objetivo observar e analisar a metodologia de dança de Mestre Iara, no intuito de traçar caminhos que sistematizam seu fazer em dança, buscando traços singulares de uma identidade própria às danças negras no estado. Corpos atravessados pelo ocidente, cujas memórias documentadas pela ancestralidade se inscrevem no corpo e permanecem vivas, permitindo reescrever novas histórias.

Diante da dificuldade de nos colocarmos com liberdade enquanto negras e negros nesse território, a caminhada de Mestre Iara é um afago no peito e um grito de resistência. Fios que tecem a história do negro no Rio Grande do Sul, entendendo os movimentos, políticos travados não só no cenário cultural, mas social. O Grupo Afro-Sul é a sua casa, seu lugar de fala, território onde seu saber transcende espaço-tempo do fluxo ancestral, saberes que se fundam no corpo criando narrativas mito-poéticas. Seu fazer pedagógico se desenvolve e se fortalece nessa partilha coletiva, reforçando a importância da filosofia Ubuntu - “eu sou porque nós somos” - Mestre Iara é porque suas ancestrais foram e nós aqui neste tempo presente, somos porque ela é, nada é individual, mas sim movimentos semeados na colheita do fluxo coletivo.

Sistematizar seu fazer em dança nos permitiu compreender como a técnica se desenvolveu elencando características, elementos e qualidades, que foram subsídio na construção do movimento e no estudo do gesto, que culminou em uma estética de Dança Afro-Gaúcha. Cada segmento foi descrito na intenção de trazer como cada parte se organiza no desenvolvimento do todo, compreendo a necessidade de serem trabalhadas individualmente em sala de aula. Observamos que a contração é o pulsar da técnica, peça chave que caracteriza a metodologia Iara Deodoro, junto com ela os outros segmentos

ganham sentido na concepção do gesto. A mitologia é a sua fonte de pesquisa, trazendo os *itãns* como elemento de criação. De modo geral a técnica demanda preparo físico e resistência muscular, na busca da construção de um corpo ágil, presente, maleável e forte, mas também é uma prática que demanda conexão consigo, com a sua ancestralidade. A dança afro-orientada não é uma prática individual, ela é coletiva, comunitária, sendo assim, é preciso colocar seu corpo na roda para jogar.

Reconheço também os entraves da pesquisa em escrever o que está no campo do indizível, que se localiza no campo do sentir. Mestre Iara a todo o momento nos aponta esse lugar como campo importante do seu fazer em dança, algo que está presente na sua ancestralidade, que pulsa a sua existência. Para além do espaço da aula, foi necessário revisitar os movimentos diversas vezes na busca desse sentir e das possibilidades de reconstruir os caminhos da gestualidade.

A matricialidade é território fértil, feminino sagrado, seguimos o legado das nossas ancestrais gerando mulheres potência. Mestre Iara retoma no seu trabalho artístico um lugar muito importante para as mulheres pretas, lugar de fala, de presença, de existência, dando voz às nossas narrativas. Como afirma Angela Davis na sua icônica frase “Quando a mulher negra se movimenta toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. O movimento de Mestre Iara mobiliza a sociedade gaúcha e brasileira a repensar os modelos de produção em dança e trás ao centro as corp(o)ralidades negras.

Fazer o recorte de uma caminhada de mais de 45 anos de dança foi um dos grandes desafios dessa pesquisa, pois certamente os movimentos de Mestre Iara desdobram em uma infinidade de pesquisas, sendo a sua trajetória uma fonte abundante de conhecimento. A sala de aula foi o lugar que nos uniu por isso a escolha da sua prática pedagógica como objeto de estudo, sendo esse o meu campo de formação. Sua história nos mostra o quanto é importante valorizarmos o conhecimento que não é gestado no âmbito acadêmico, que se encontra fora dos muros da universidade e que tem contribuições de extrema relevância para construirmos outras perspectivas na formação dos estudantes brasileiros.

Que essa pesquisa seja movimento de continuidade, que outras pessoas tenham a oportunidade de conhecer a magnitude do trabalho de Mestre Iara, me sinto honrada em ter tido a oportunidade de escrever sobre essa potência da dança brasileira. Mestre Iara nos permite sonhar, nos ensina a mover o mundo pisando na terra, balançando os quadris, a

dançar as dores e as alegrias, a andar de cabeça erguida honrando o que nos pertence, a pedir licença à ancestralidade. Corpo que semeia, que colhe e acolhe, abraço de mãe.

Em círculo de mãos dadas, com os olhos fechados e o coração aberto em um ritual de agradecimentos e pedidos aos guias espirituais, saudando a nossa ancestralidade e as energias que nos uniram, é que a mestra Iara encerra a sua aula.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (Mg): Letramento, 2018.

ALVES NETO, Manoel Gildo. **Falarzendo dança afro-gaúcha: ao encontro com mestra Iara.** 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BAUERMANN, Laura, UMANN, Jair Felipe Bonatto. **Deambulando Entre Símbolos e Corpos: Uma Prática Educativa em Dança Inspirada Pelo Maçambique.** Revista Teias, Rio de Janeiro, v. 54, n. 19, p. 382-395, jul. 2018.

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança.** Revista da Fundarte n.13/14, janeiro/dezembro, 2007, p. 13-18.

DANTAS, Mônica. **O Enigma do Movimento** - 2. ed- Curitiba: Appris, 2020.

DAVIS, Angela. **Mulher Raça e Classe.** - 1.ed - São Paulo: Boitempo, 2016.

DOVE, Nah. **Mulherismo Africana: uma teoria afrocêntrica.** Jornal de Estudos Negros. Filadélfia, p. 515-539. Maio 1998.

KUYPERS, Patricia. **Buracos Negros: uma entrevista com hubert godard.** Rio de Janeiro: O Percevejo Online, v. 2, n. 2, jul. 2010.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008. 161 p.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado** - 2 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.

NOGUEIRA, Renato. **Mulheres e Deusas: Como as Divindades e os Mitos Femininos Formaram a Mulher Atual.** - 1 ed. - Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

NUNES, Lucélia Adami. **Nilva Pinto: memórias de uma trajetória com a dança.** 2017. 117 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

OLIVEIRA, Lorena Silva. **O Quilombismo: uma expressão da filosofia política afroperspectivista.** Problemata, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 128-146, nov. 2019. Problemata: International Journal of Philosophy. <http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49174>.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. Roteiro: Beatriz Nascimento. São Paulo, 1989. (91 min.), P&B. Disponível em <https://www.blackflix.com.br/> Acessado em 10 de junho de 2020.

PONTES, Katiúscia Ribeiro. **Kemet, Escolas e Arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03**. 2017. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017.

PRASS, Luciana. **Maçambique, Quicunbis e Ensaios de Promessas: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombos do sul do Brasil**. 2009. 313 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza; Imprensa Oficial: São Paulo, 2006.

ROQUET, Christine. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. Rio de Janeiro: O Percevejo Online, v. 1, n. 3, jul. 2011.

RIBEIRO, Djamila. BUENO Winnie. Conversa: **O que é lugar de fala?** (Evento público) realizado no Salão de Atos da UFRGS. Organizado por FestiPoa Literária em 2 de maio de 2018

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação** - 2.ed. - São Paulo: Terceira Margem, 2006. 160 p.

SANTOS, Milton. **O Dinheiro e o Território**. Geographia, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 7-13, 15 mar. 1999.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. 281 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017

SILVA, Marilza Oliveira da. **Ossain como poética de uma dança afro-brasileira**. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2016.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. **Aprendizagem e Ensino das Africanidades Brasileiras**. In: Munanga, Kabengele. Superando o Racismo na escola. Brasília, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual: A Dança das Yabás no Xirê**. 1.ed. - Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

Apêndice A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar da pesquisa - Iara Deodoro, potência africana no sul do Brasil: Uma proposta de sistematização em dança Afro-Gaúcha como resistência da corporalidade negra no Rio Grande do Sul, elaborada pela discente do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Natália Proença Dorneles. A pesquisa tem por finalidade a sistematização dos conhecimentos gestados pela intelectual Mestra Iara Deodoro a partir da dança Afro-Gaúcha, no qual será feito um estudo dos aspectos técnicos e poéticos da sua metodologia proposta em sala de aula, promovendo e fomentando as pesquisas referentes às corporalidades negras que constituem a cultura no estado do Rio Grande do Sul. Se você aceitar participar da pesquisa, será convidada a gravar entrevistas sobre a sua trajetória na história da dança e a disponibilizar documentos relacionados a esse contexto. As entrevistas serão realizadas em encontro pré-agendado onde serão gravadas, transcritas e posteriormente será enviado a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido. Ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que esta pesquisa traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado pela dança Afro-Gaúcha da Mestra Iara Deodoro.

Eu, Natália Proença Dorneles, como discente pesquisadora responsável, me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente a participante venha a ter no momento de participação ou posteriormente e na vinculação da sua imagem com o trabalho pelo telefone (51)981820783, bem como com a orientadora do TCC, professora Monica Dantas, pelo (51)993374196, e-mail modantas67@gmail.com

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo: Eu, portadora do documento fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Porto Alegre, ____ de novembro de 2020.

Assinatura do participante

Natália Proença Dorneles
Pesquisadora responsável

Prof. Dr^a. Monica Dantas Orientadora
TCC Licenciatura em Dança

Porto Alegre, novembro de 2020

Apêndice B - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, _____,
 nacionalidade _____, portador da Cédula de identidade RG
 nº. _____, inscrito no CPF sob nº _____,
 residente Av./Rua _____, nº. _____, município
 de _____. AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e
 qualquer material em caráter definitivo e gratuito a ser utilizada no trabalho de conclusão de
 curso de licenciatura em dança **IARA DEODORO, POTÊNCIA AFRICANA NO SUL
 DO BRASIL: UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO EM DANÇA AFRO-
 GAÚCHA COMO RESISTÊNCIA DA CORPORALIDADE NEGRA NO RIO
 GRANDE DO SUL**, da discente Natália Proença Dorneles, sob orientação da Prof^a. Dra.^a
 Monica Dantas. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima
 descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou
 a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Porto Alegre, ____ de novembro de 2020.

Assinatura do participante

Natália Proença Dorneles

Pesquisadora responsável

Prof. Dr^a. Monica Dantas Orientadora

TCC Licenciatura em Dança

Porto Alegre, novembro de 2020