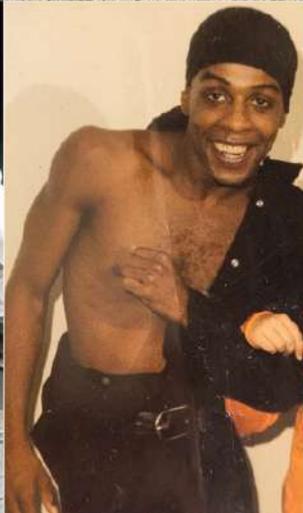
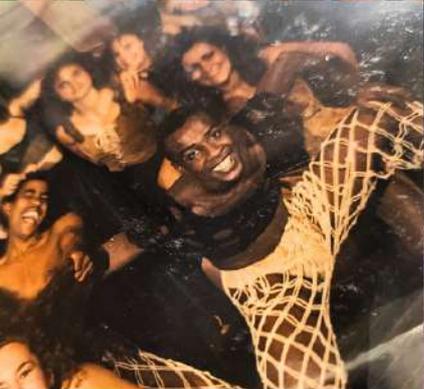
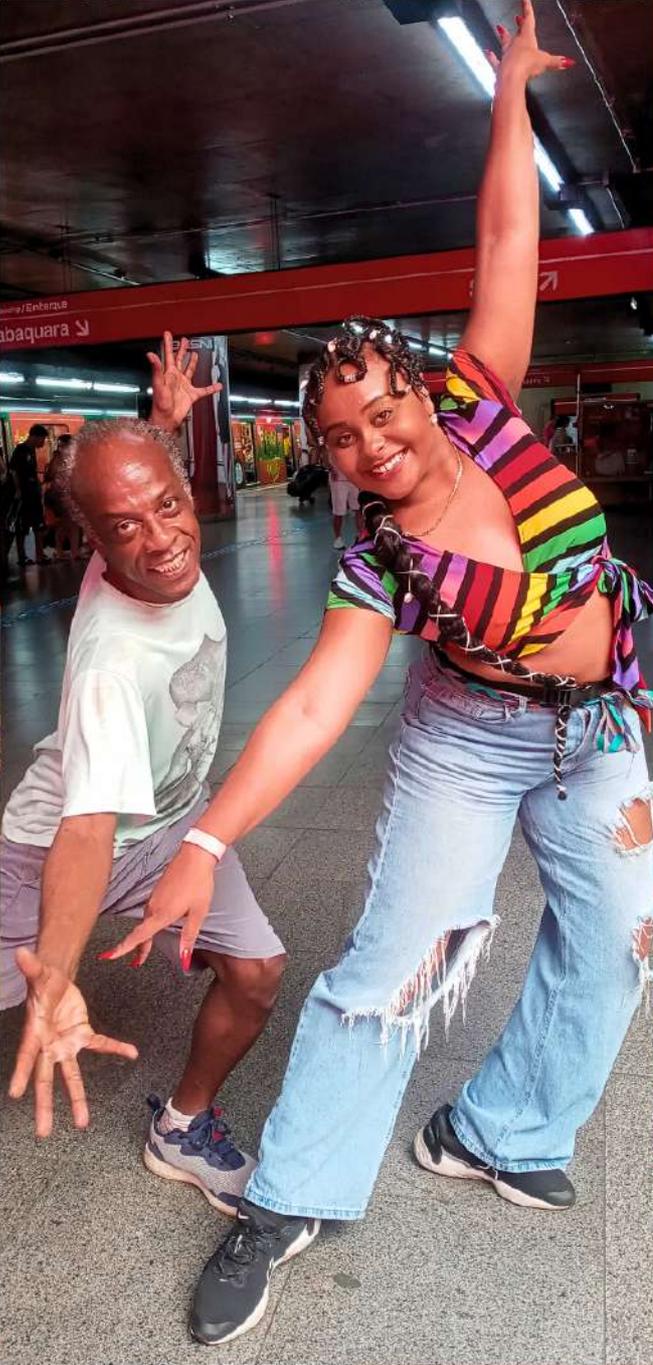




JAZZ DANCE

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS NEGRAS DO BRASIL







UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

SUSAN MARIA DA GRAÇA CASTRO DOS SANTOS

Jazz Dance:
memórias e histórias negras do Brasil

GOIÂNIA, 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

SUSAN MARIA DA GRAÇA CASTRO DOS SANTOS

3. Título do trabalho

JAZZ DANCE : MEMÓRIAS E HISTÓRIAS NEGRAS DO BRASIL

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Susan Maria Da Graça Castro Dos Santos, Discente**, em 01/11/2023, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 10/11/2023, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4166637** e o código CRC **E6F36A7F**.

SUSAN MARIA DA GRAÇA CASTRO DOS SANTOS

Jazz Dance:
memórias e histórias negras do Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Área de concentração: Antropologia Social.

Linha de pesquisa: Corpo e marcadores sociais da diferença.

Orientador: Professor Doutor Luís Felipe Kojima Hirano.

Coorientadora: Professora Mestra Aline Serzedello Vilaça.

GOIÂNIA, 2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Susan Maria da Graça Castro dos
Jazz Dance [manuscrito] : memórias e histórias negras do Brasil /
Susan Maria da Graça Castro dos Santos. - 2023.
CCXXIX, 229 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luís Felipe Kojima Hirano; co-orientadora
Aline Serzedello Vilaça.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social, Goiânia, 2023.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. jazz dance. 2. história do jazz. 3. Edson Santos. 4. Israel Plínio. 5.
Vera Passos. I. Hirano, Luís Felipe Kojima, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 014/23-M da sessão de Defesa de Dissertação de **SUSAN MARIA DA GRAÇA CASTRO DOS SANTOS**, que lhe confere o título de Mestra em Antropologia Social, na área de concentração Antropologia Social.

Aos vinte e três dias do mês de outubro de 2023, às 10:00 horas, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de **SUSAN MARIA DA GRAÇA CASTRO DOS SANTOS**, intitulada *JAZZ DANCE : MEMÓRIAS E HISTÓRIAS NEGRAS DO BRASIL*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores: Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano (PPGAS/UFG - presidente da banca e orientador); Profa. Ms. Aline Serzedello Vilaça (ECA/USP - co-orientadora) Prof. Dr. Alecsandro José Prudêncio Ratts (membro interno - PPGAS/UFG); Profa. Dra. Ana Paula Alves Ribeiro (membro externo - UERJ) e Camila Azevedo de Moraes Wichers (membro suplente - PPGAS/UFG) . A candidata apresentou seu trabalho, foi arguida pela Banca e respondeu às arguições. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou o julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído à mestranda o seguinte resultado: **APROVADA** pelos/as seus/suas membros/as. A banca destaca a originalidade e relevância da dissertação, que será referência sobre o tema, e estimula desdobramentos futuros. Reabertos os trabalhos, o presidente da banca proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinado por ele e pelos/as demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 23/10/2023, às 12:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alecsandro Jose Prudencio Ratts, Professor do Magistério Superior**, em 26/10/2023, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Suzane De Alencar Vieira, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 27/10/2023, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4090611** e o código CRC **8962FD23**.



AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus ancestrais, eu com certeza não estaria aqui sem que tivessem aberto as portas para mim! Agradeço em especial a Exu, por ter abertos os caminhos, por ter me feito questionar meus saberes, por causar-me estranhamentos e medo, pois essas sensações foram necessárias ao meu desenvolvimento.

Agradeço a minha mãe, por cuidar de mim e incentivar-me sempre nos meus estudos, a ti dedico essa dissertação, pois sei que se hoje sou mestra, foi porque no seu passado abdicou do seus próprios estudos e interesses para me ajudar, para me formar como ser humano e profissional. Sou grata também a Tia Alice de Oxum, por me apresentar o Candomblé, por continuar ensinando-me sobre os saberes ancestrais de nosso povo, eu amo muito vocês e sou grata por tudo que fizeram e ainda fazem por mim!

Agradeço aos meus professores de *Jazz*, em especial Gisele Consoli e Euler Consoli da Companhia de Dança Panteras, por terem me apresentado e ensinado o *Jazz*, por terem acreditado no meu potencial!

E por final, agradeço a todos os outros professores (as) da UFG que me instigaram a perceber minha ancestralidade, que me ensinaram o respeito, a empatia, o cuidado com o outro, sobre ser uma profissional de qualidade e excelência no campo de trabalho. Em especial, agradeço a Dra. Marlina Dorneles de Lima, Dra. Valéria Figueiredo, Dr. Alexandre Donizete Ferreira e a única professora negra de pele escura que tive no curso de dança, Dra. Renata Lima, por me ensinar sobre a poética e a política presente nas manifestações culturais negras da diáspora no Brasil.

Aos meus orientadores desse programa de mestrado, Dr. Jean Baptista e Dr. Luis Felipe Kojima Hirano, por acreditarem no potencial dessa pesquisa e me guiarem nessa jornada antropológica, vocês são sensacionais!

Em especial, a única professora negra de *Jazz* que atravessou a minha vida, Mestre Aline Serzedello Vilaça, você me inspira, me faz querer seguir em frente! Sua simpatia, cordialidade, empatia e respeito me fazem admirar ainda mais seu trabalho artístico! Desejo-lhe muito axé!

Agradeço aos meus colegas de turma e do Grupo de Estudos Perspectivas Kilombistas, em especial a Marcia Sacramento Rocha, por ter me acompanhado e

ajudado na jornada para conseguir a bolsa CAPES. Bem como, à Yordanna Lara Pereira, por ter me instruído no processo e me ajudado ativamente!

Por final, ao meu amigo Mateus Souza, por nunca ter me deixado desistir da dança! A você minha eterna gratidão.

Assim como, à Ryggie Diamantino, por ter sido o primeiro a me incentivar para ingressar nesse programa de mestrado, quando nem eu mesma acreditava que podia fazê-lo. Muito Obrigada por tudo!

De todo meu coração agradeço ao Edson Santos, Israel Plínio e Vera Passos, por terem acreditado nessa pesquisa e confiarem a mim suas histórias e memórias, vocês são especiais e desejo muito axé na trajetória de vocês. Sinto que nossa jornada não acabou, vamos continuar nesse caminho ainda por muitos anos, contem comigo no que precisarem!

E por final, agradeço a mim mesma, porque precisa ser muito forte para trabalhar mais de quarenta horas semanais em duas escolas, estudar de madrugada e nos ônibus da vida, gerenciar um estúdio de dança, ser artista e ainda não desistir do sonho de ser mestra. Agradeço a minha garra, persistência e resiliência de chegar até aqui, nesse programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Sigamos em frente, Axé!

RESUMO

Esta dissertação aborda a presença de corpos negros no *Jazz Dance* no Brasil, em diálogo com a Antropologia das Relações Étnico-Raciais e a Dança. Assim, intentamos articular minha autoetnografia em diálogo com Edson Santos e Israel Plínio, que participaram do Raça Cia de Dança, de Roseli Rodrigues (SP), bem como, de Vera Passos, que foi integrante do Balé Folclórico da Bahia, em Salvador. Percebe-se nesse cenário, que trajetórias negras ainda são invisibilizadas, tendo como principais narrativas vozes de pesquisadores e/ou artistas brancos (as). Em face disso, meu principal objetivo é investigar, analisar e protagonizar histórias e memórias negras do *jazz*, incluindo a minha própria, e apontar caminhos estéticos, poéticos e afro-orientados nas práticas criativas em dança.

Palavras-chave: *jazz dance*; história do *jazz*; Edson Santos; Israel Plínio; Vera Passos.

ABSTRACT

This dissertation addresses the presence of black bodies in Jazz Dance in Brazil through the lens of the Anthropology of Ethnic-Racial Relations and dance. I intend to articulate my autoethnography in dialogue with Edson Santos and Israel Plínio, who participated in the Cia de Dança Race of Roseli Rodrigues (SP), as well as Vera Passos, who was a member of the Ballet Folclórico da Bahia in Salvador. From the presented scenarios, one can perceive how black trajectories are continually made invisible by the dominant narrative voices of white researchers and/or artists. To combat this, my main goal is to investigate, analyze, and highlight black jazz stories and memories, including mine, to point out aesthetic, poetic and afro-oriented paths in creative practices in dance.

Keywords: jazz dance; history of jazz; Edson Santos; Israel Plínio; Vera Passos.

RÉSUMÉ

Ce mémoire aborde la présence des corps noirs dans la danse jazz au Brésil, en relation avec l'Anthropologie des Relations ethnico-raciales et de la Danse. Nous avons tenté d'articuler mon auto-éthnographie en dialogue avec les artistes Edson Santos et Israel Plínio, qui ont participé à la Race Cia de Danse de Roseli Rodrigues (SP), ainsi qu'avec Vera Passos, qui a été membre du Ballet Folklorique de Bahia, Brésil, à Salvador. On remarque dans ce scénario que les trajectoires noires sont encore invisibles, avec comme principaux récits des voix de chercheurs et/ou d'artistes blanches. Ainsi, mon objectif principal est d'enquêter, d'analyser et de mettre en scène des histoires et des mémoires noirs du Jazz, y compris les miens, et de souligner les voies esthétiques, poétiques et afro-orientées dans les pratiques créatives de la danse.

Mots-clés: jazz danse ; histoire du jazz ; Edson Santos ; Israel Plínio ; Vera Passos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vista de Saint-Paul de Vence, França, 2013. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	31
Figura 2 - Conhecendo pela 1ª vez a vila Saint-Paul de Vence, França, 2013. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	31
Figura 3 - Susan Santos em Mônaco, França, 2013. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	33
Figura 4 - Minha memória do dia que conheci Exu Caveira. Arte ilustrada pelo artista negro goiano Marcelo Ramalho, 2023. Fonte: arquivo pessoal, 2023.	37
Figura 5 - Tia Alice de Oxum. Créditos da obra: Marcelo Ramalho, Urutau, 2023. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	58
Figura 6 - Espetáculo Áfricas: Faces que nos atravessam. Cena Oxum e crianças em seu útero, 2019. Créditos: Denner Willer Borges Monteiro- ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	60
Figura 7 - Vera Passos. Fonte: Viver Brasil (online).	67
Figura 8 - Espetáculo Áfricas: Faces que nos Atravessam: Cena Oxum e crianças em seu útero, 2019. Créditos: Denner Willer Borges Monteiro- ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	71
Figura 9 - Cena do filme "Rio das Almas e Negras Memórias" de Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019. Neste momento, protagonizo uma das divindades dentro da cultura afro. Créditos da foto: Thaynara Rezende. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	73
Figura 10 - Capas de diversos dvd's da minha coleção particular que fiz eram parte da minha infância e adolescência. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.	81
Figura 11 - Apresentação do evento da extensão da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da UFG, Jazz Dance no Teatro do Grupo Sonhus, Goiânia, 2018. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.	83
Figura 12 - Cena do filme "Rio das Almas e Negras Memórias" de Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019. Neste momento, protagonizo uma das divindades dentro da cultura afro. Créditos da foto: Thaynara Rezende. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	92

Figura 13 - Edson Santos ministrando aula de Jazz Dance. Créditos da foto: @balletemfoco. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.	112
Figura 14 – Ancestrais de Edson Santos, Mãe e Pai. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.	113
Figura 15 - Edson Santos com 6 anos, São Paulo, 1970. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.	115
Figura 16 - No lado esquerdo Edson Santos, no centro da foto Roseli Rodrigues, do lado direito Zeca Rodrigues. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.	118
Figura 17 - Edson Santos a esquerda da foto, Roseli Rodrigues no centro, São Paulo 1984. Fonte: Arquivo Pessoal de Edson Santos, 2023	118
Figura 18 - Trabalho Artístico "Meu amigo, meu amigo". Edson Santos de costas no centro da foto. Israel Plínio é o terceiro da esquerda para direita da foto, no centro, unindo as mãos com Claudinei Garcia, que está no centro lado direito. Fonte: Arquivo Pessoal de Edson,2023.....	119
Figura 19 - Edson Santos, Israel Plínio e Claudinei Garcia no autocentro esquerdo da foto, Daisy Carvalho no meio da foto e elenco do Grupo Raça, 1988. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.....	120
Figura 20 - Trabalho Artístico "Meu amigo, meu amigo", Edson Santos de costas no centro da foto. Israel Plínio é o terceiro da esquerda para direita da foto, no centro de frente para Claudinei Garcia, que está no centro lado direito. Fonte: Arquivo Pessoal Edson Santos,2023.....	124
Figura 21 - Edson Santos, 9º da esquerda para direita: Espetáculo " Noite Adentro" elenco do Grupo Raça, meados da década 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.....	125
Figura 22 - Edson Santos e bailarina Jacqueline Gimenes dançando "Noite Adentro" de Roseli Rodrigues pela Raça Cia de Dança de SP, Teatro Sérgio Cardoso, 1988. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.....	126
Figura 23 - Árvore do Jazz. Fonte: Guarino & Oliver, 2014, p. 16.....	128
Figura 24 – Releitura de Susan Santos "Árvore de Jazz", segundo informações de vertentes de Jazz Dance no Brasil, relatadas por Edson Santos. Fonte Original: Guarino; Oliver (2014).....	129
Figura 25 - Print do Instagram: Divulgação dos Jurados do Festival de Joinville de 2023. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	133

Figura 26 - Print do Instagram: Divulgação dos Jurados do Festival de Joinville de 2023. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	134
Figura 27 - Edson Santos ministrando aula de Jazz Dance. Créditos da foto: @balletemfoco, site PhotoRoom. Fonte: Arquivo pessoal Edson Santos, 2023.	137
Figura 28 - Edson Santos ministrando aula de Jazz Dance. Créditos da foto: @balletemfoco, edição da foto por Susan Santos. Fonte: Arquivo pessoal Edson Santos, 2023.	139
Figura 29 - Edson Santos ministrando aula de dança. Fonte: Acervo pessoal de Edson Santos, 2023.	142
Figura 30 - Israel Plínio e seu Grupo de Dança Criação, cidade de Piracicaba (SP), década de 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	150
Figura 31 - Baile Black em Goiânia, 16 de julho de 2023. Festa Arraiá. Créditos das fotos: Gustavo Pozzatti. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos.	152
Figura 32 - Israel Plínio, momentos antes de uma apresentação de dança jazz com seu Grupo Criação em Piracicaba (SP), década de 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	155
Figura 33 - Mestras e Mestres de Israel Plínio. Fotos editadas por Susan Santos, 2023. Fonte: Arquivo Susan Santos, 2023.	156
Figura 34 - Grupo Raça de Roseli Rodrigues, Israel no centro da foto de calça branca dançando "O Lamento dos Escravos". Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Plínio, 2023.	159
Figura 35 - Israel Plínio dançando Jazz com Lilian Hidalgo. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	160
Figura 36 - <i>Timeline</i> da história de Israel Plínio com os principais acontecimentos. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	162
Figura 37 - Academia de Ballet Arte e Forma, década de 1990. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	163
Figura 38 - Matéria de Jornal. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 1988.	164
Figura 39 - VI Festival de Dança do Triângulo Mineiro, Israel Plínio e Sandra Libardi via Grupo Criação Bale ganham prêmios. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	165

Figura 40 - Grupo Criação ganha mais prêmios nos anos de 1990 e 1992 em Minas Gerais. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.....	165
Figura 41 - Grupo Criação atuante na Cidade de Piracicaba (SP). Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	166
Figura 42 - Israel Plínio defende a área da dança em Piracicaba. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	167
Figura 43 - Israel Plínio ministra oficinas de dança. Fonte: Arquivo Pessoal de Israel Plínio, 2023.	167
Figura 44 - Israel participa como bailarino de jazz em Suzano (SP), 1996. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	168
Figura 45 - Notícia publicada no Jornal da Folha de São Paulo, 2008, sobre o espetáculo “Porgy and Bess”. Fonte: Folha de São Paulo.....	169
Figura 46 - Notícia publicada no site do estado de São Paulo sobre a ópera Sansão e Dalila. Fonte: Folha de São Paulo, 2008.	170
Figura 47 - Israel Plínio ministrando aula no Studio 3 (SP), momento de alongamento no centro da sala de aula. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	171
Figura 48 - Israel Plínio dançando Jazz Dance com Sandra Libardi e Grupo Criação, década de 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.....	172
Figura 49 - Mestre Israel Plínio no Stúdio 3 de Dança (SP) onde ministra aulas de Jazz Dance atualmente. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.	180
Figura 50 - Vera Passos dançando. Fonte: Arquivo Pessoal de Vera Passos, 2023.	181
Figura 51 - Flyer do espetáculo em 2019 no Teatro Goiânia Ouro e Teatro do Instituto Federal de Goiás (IFG), em Goiânia. Foram duas apresentações para a comunidade local, com lotação máxima. Fotografia: Matheus Klimavicius. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.	186
Figura 52 - Print videoaula gravada em 2021 sobre uma estética do corpo “jazzístico” a partir de Nina Simone. Fotografia: Michael Ochs. Edição de Imagem/video: Sharyell Oliveira Aguiar, 2021. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.....	188
Figura 53 - Print Vera mostra um dos triângulos da técnica Silvestre. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.....	191

Figura 54 - Técnica Silvestre, Vera Passos está na 1ª posição da direita para a esquerda da foto. Fotografia: Acervo do site da Técnica Silvestre. Fonte: www.silvestretraining.com , 2023.	192
Figura 55 - Print do Vídeoaula Susan Santos sobre Josephine Baker e Jazz Dance. Fotografia: Associated Press. Edição de Imagem/vídeo: Sharyell Oliveira Aguiar, 2021. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.....	195
Figura 56 - Print da Cena que teve como inspiração a imagem de Josephine Baker no espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.	196
Figura 57 - Cena que teve como inspiração a imagem de Josephine Baker. Espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam,- @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.	196
Figura 58 - Foto de Vera Passos e elenco do Bale Folclórico da Bahia no trabalho titulado "Ginga". Fotografia: Balé Folclórico da Bahia - coreografia GINGA. Foto: Marisa Viana Arquivo A TARDE, 2023. Fonte: Balé Folclórico da Bahia (online)...	199
Figura 59 - Foto de Vera Passos (ao centro) dançando com elenco do Balé Folclórico da Bahia, com adorno na cabeça marrom. Fotografia: Site Oficial Bale Folclórico da Bahia, 2023. Fonte: Balé Folclórico da Bahia (online).....	200
Figura 60 - Projeto Figurinos espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.....	202
Figura 61 - Projeto Figurinos espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.....	202
Figura 62 - Cena do Jazz Juvenil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.	203
Figura 63 - Cena do Jazz Juvenil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	203
Figura 64 - Projeto Figurinos espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	204
Figura 65 - Projeto Figurinos espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.	204
Figura 66 - Karabá e Susan. Edição de foto Susan Santos. Foto com figurino: @ofotociclista. Fonte: Arquivo Pessoal Susan Santos, 2023.	205

- Figura 67 - Turma Jazz Infantil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.205
- Figura 68 - Print do documentário "Na dobra da Capulana", 2014, dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.....207
- Figura 69 - Print do documentário "Na dobra da Capulana", 2014, dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.207
- Figura 70 - Print do documentário "Na dobra da Capulana", 2014, dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.....208
- Figura 71 - Turma Jazz Infantil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.210
- Figura 72 - Susan olhando suas referências de Jazz Dance, da esquerda para direita: Edson Santos, Aline Serzedello Vilaça, Vera Passos, Nina Simone, Josephine Baker, Israel Plínio. Arte ilustrada pelo artista negro goiano Marcelo Ramalho. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.....213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO I: MEMÓRIAS ANCESTRAIS: O PRIMEIRO ENCONTRO COM UMA CULTURA AFRO-ORIENTADA	28
1.1 DISSERAM-ME: “EXU CAVEIRA É UM DEMÔNIO!”	35
1.2 O CANDOMBLÉ: MEMÓRIAS E ENCONTROS COM A ORIXÁ OXUM	55
CAPÍTULO II: DIÁLOGOS ENTRE ANTROPOLOGIA E DANÇA	73
2.1 A AUTOETNOGRAFIA: EU SOUL O JAZZ!	86
2.2 SOBRE A ANTROPOLOGIA DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E SUAS RELAÇÕES COM O <i>JAZZ DANCE</i>	92
CAPÍTULO III: O PROTAGONISMO DE CORPOS NEGROS NO <i>JAZZ DANCE</i> ..	109
3.1 EDSON SANTOS: HISTÓRIA E MEMÓRIA JAZZÍSTICA NA CIDADE DE SÃO PAULO	110
3.2 ISRAEL PLÍNIO: UM CORPO NEGRO NO JAZZ EM SÃO PAULO.....	146
3.3 VERA PASSOS (SALVADOR-BAHIA): POSSIBILIDADES AFRO- DIASPÓRICAS DE SER E EXISTIR NA DANÇA.....	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	217
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA	225
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	226

INTRODUÇÃO

Esta dissertação¹, visa construir uma autoetnografia a partir da minha trajetória dançante, enquanto artista atuante dentro do universo do *Jazz Dance* há doze anos (2011-2023), nas cidades de Osasco-São Paulo e Goiânia-Goiás, refletindo sobre a importância da referida manifestação cultural negra na construção identitária de corpos negros, articulada com diálogos² com outros artistas negros do *jazz* e os seus protagonismos no cenário da dança.

Atualmente, no ano de 2023, existe um repertório de autoras (es) e materiais históricos sobre a área do *Jazz Dance* no Brasil³, dentre eles artigos e dissertações de mestrado publicados por brasileiras, bem como, materiais oriundos de outros países do exterior⁴ sobre histórias, protagonistas da música e da dança. Todos esses estão disponíveis para consulta, alguns já traduzidos para o português, outros na sua língua original.

Ao longo da minha trajetória dançante, tive a oportunidade de estudar mais a fundo sobre o assunto a partir dessas leituras que tive acesso. Porém, boa parte do conteúdo dessas pesquisas são realizadas pelas perspectivas de pesquisadoras (es) brancas (os). Ressalvo os casos em que existe uma preocupação com o protagonismo negro nas pesquisas, como é possível notar nos estudos de Vilaça (2016) e Nogueira (2021), os demais estudos realizados no Brasil, circundam o assunto e nossa presença nessa história jazzística de forma geral.

¹ A dissertação foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), com bolsa de demanda social.

² Essa dissertação também originou três documentários a partir das entrevistas realizadas com os participantes. Recomendo assisti-las nesses *links*, antes de ler essa pesquisa por completo. Israel Plínio: <https://youtu.be/ipajegfr43M>; Edson Santos: <https://youtu.be/QMOZjVsGmA8>; Vera Passos: <https://youtu.be/a4DOtiDxdCU>.

³ As pesquisas que tive acesso ao longo desses anos estudando jazz foram realizadas por: Ana Mundim (2005), Marcela Benvegna (2011), Haas, Dalmolin e Porto (2013), Aline Serzedello Vilaça (2016), Lenise Nogueira (2021).

⁴ Marshall Stearns e Jean Stearns (1994), Phyllis Rose (1990), Stéphane Koechlin (2012), Lindsay Guarino e Wendy Oliver (2014).

Nessa perspectiva afirmo aqui, a necessidade no cenário acadêmico e nos espaços informais do ensino da dança no Brasil, de enfatizarem narrativas feitas a partir de trajetórias de pessoas negras, escritas por artistas e pesquisadoras (es) negras (os), de modo que possamos ocupar o protagonismo das nossas próprias histórias sobre um assunto que nos é ancestral, ou seja, as formas de construção dos saberes que legitimamos dentro da dança.

O *jazz* é uma manifestação cultural negra nascida nos Estados Unidos, “[...] o *jazz* é um todo complexo que carrega em si uma episteme outra resultado de suas matrizes, motrizes, matizes e da experiência de seus criadores(as) e divulgadores(as)” (Vilaça, 2016, p. 48). Nesse sentido, faz-se válido demarcar a trajetória de pessoas negras que possam falar sobre suas próprias culturas, suas formas de produção em *jazz* e como o percebem e ressignificam no cenário contemporâneo da dança no Brasil.

Construindo ao mesmo tempo um sentimento de pertença, de modo que nossas narrativas e formas de criação em *jazz* possam ser mais valorizadas dentro desse cenário, que hoje ocupa uma maioria branca nas salas de aula das escolas de dança, nos festivais, *castings*, concursos e vagas de emprego.

Enquanto uma mulher negra que dança e antropóloga em formação, penso também na necessidade de aprofundar e pontuar sobre os espaços que hoje ocupamos na sociedade brasileira do século XXI, muitas vezes, à margem e não no centro, podendo-se denunciar o lugar social que ocupamos. Visto que ao pensar no processo de escravidão, reverbera-se numa atualidade na qual ainda somos a maioria de corpos em posições subalternas, como a empregada, a cozinheira, a faxineira, a cobradora de ônibus, por exemplo (Gonzalez, 2020).

A educadora e pesquisadora Nilma Lino Gomes (2003), explana sobre as facetas que constroem o processo do corpo negro e suas relações identitárias, que assim como é atravessado pelo cabelo crespo, também é atravessado por outros marcadores sociais, como gênero e classe. Além da questão étnica, isso vale para as diversas relações sociais e não é trivial engendrar uma identidade negra positiva, em um mundo que historicamente impõe a nós pessoas negras desde o nosso nascimento, que para sermos aceitos na sociedade nas mais variadas frentes, é necessário negarmos a nossa própria negritude.

Aqui saliento essa desaprovação, que não se trata somente das características fenotípicas de um corpo negro, mas, também, dos saberes inerentes a essa cultura, como a religiosidade que fora proibida por um processo de “conversão” para o cristianismo. As danças vistas como satânicas, haja vista que o mover do tronco, do quadril, assim como dançar em sintonia com o ritmo e o *swing* gerados pela percussão, transcendem a noção de ordem e de controle do corpo, como propostos pelas culturas europeias.

Sendo assim, enquanto Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG), compreendo que a presente pesquisa circunda diversos aspectos presentes na área da Dança e articula conhecimentos no universo da Antropologia das relações étnico-raciais, que costura ao longo desse processo, os fazeres de corpos negros, trazendo-os numa interdisciplinaridade entre essas áreas do conhecimento.

O maior estímulo para a realização deste estudo, advém primeiramente da minha vivência como artista negra desta cultura e professora, hoje formada em Dança (UFG) e Arte-Educadora atuante no mercado de trabalho, bem como sobre minhas angústias e aflições, por presenciar ao longo da minha trajetória de formação pessoal e profissional, a ausência e o silenciamento do protagonismo negro do *jazz* no Brasil.

No primeiro capítulo, a narrativa das memórias ancestrais que deram início ao meu processo identitário enquanto mulher negra se farão presentes, tendo encontrado na religião do Candomblé, a partir de Exu e Oxum, caminhos de reencontro com a minha ancestralidade.

Já no segundo capítulo, será articulado junto a esse processo autoetnográfico, uma discussão a respeito das relações étnico-raciais no campo da Antropologia, e suas relações com a área da dança, especificamente sobre o *Jazz Dance*, que é o recorte desta dissertação.

Já no terceiro e último capítulo, pretende-se protagonizar as vozes e memórias de artistas e professores negros (as) que atuaram e ainda continuam atuantes com o *jazz* no cenário da dança, sendo Edson Santos (São Paulo), Israel Plínio (São Paulo) e Vera Passos (Salvador-Bahia) os escolhidos para esse momento. De modo a ser demarcado aqui, os espaços formativos por onde esses artistas perpassaram, que foram importantes na tessitura das camadas que construiriam suas negritudes, bem

como dos embates sociais e raciais que atravessaram suas vidas e contribuíram com a história do *jazz* nos seus respectivos espaços geográficos e de atuação.

Pretende-se também a partir desses encontros, contar ainda no terceiro capítulo sobre o processo de concepção e criação do espetáculo de *jazz* no qual fui diretora, professora e dançarina do primeiro ato, vinculado ao Centro de Práticas Corporais (CPC), da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), da Universidade Federal de Goiás (UFG), “Áfricas: Faces que nos atravessam”, como possibilidade outra de pensar um processo artístico em dança, no qual se façam presentes atravessamentos afro-orientados.

Nesse sentido, nos objetivos específicos busca-se: 1) articular as trajetórias e narrativas de artistas negros (as) que trabalham com o *jazz*, de modo a protagonizar tais vozes dentro do cenário da dança e oportunizar a contação de histórias negras invisibilizadas, em diálogo com a minha autoetnografia, das memórias que tecem a magnitude do meu ser artista e antropóloga em formação; 2) identificar a antropologia das relações étnico-raciais no campo da Dança; 3) analisar e pontuar formas de construções poéticas e estéticas do *Jazz Dance* em que haja uma relação com os saberes ancestrais negros; 4) identificar a relação do *Jazz Dance* e o pertencimento de corpos negros neste cenário.

A metodologia desta pesquisa se dá a partir de uma proposta do tipo qualitativa, descritiva e de uma concepção autoetnográfica, ou seja, procuro traçar um campo a partir de minha trajetória entendida enquanto corpo negro, periférico, na cidade de Osasco-São Paulo, invisibilizado e inserido no universo da Dança.

De acordo com Barros e Motta (2015, p. 1340), a metodologia da pesquisa autoetnográfica compreende em “[...] abrir a perspectiva científica para além da racionalidade objetiva, integrando os aspectos negligenciados pela cultura científica ocidental na produção do conhecimento”. Nesse constructo, tece uma rede de conhecimento na qual se viabiliza a presença do sujeito subalternizado, que pelo processo de escravidão, teve seus conhecimentos silenciados e deslegitimados.

Para tanto, são usados como recurso metodológicos a análise e reflexão a partir de vídeos de espetáculos e/ou apresentações de *jazz*, assim como imagens e/ou fotografias de minhas vivências. Pretende-se acessar os áudios/diálogos gravados por mim nos meus arquivos pessoais, figurinos de dança e elementos cênicos como

potencialidades e ativadores das minhas memórias enquanto dançarina de *jazz*. O diário de campo no qual contempla imagens, fotos, desenhos, coreografias registros e anotações do formato das aulas que presenciei em Osasco-São Paulo e em Goiânia, ao longo dos anos estudando *jazz*.

E por fim, a análise de diálogos com os artistas negros da dança *jazz* foram realizadas por intermédio de entrevistas, disponibilizadas em formato de documentários no canal do *Youtube*, bem como de áudios de conversas registradas via aplicativo *WhatsApp*, sendo transcritas posteriormente.

Os participantes autorizaram o uso de suas entrevistas e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), o qual consta como apêndice desta dissertação, sem prejuízos no caso de desistências durante o processo da pesquisa.

Após a organização e análise dos dados que efetivamente foram utilizados na pesquisa, os resultados foram tratados em termos qualitativos e descritivos, sendo utilizados para elaborar discussões sobre o tema apresentado, culminando assim nas devidas conclusões.

Nesse sentido, a justificativa desta dissertação paira sob a égide de relatar, analisar, protagonizar e mergulhar profundamente nas memórias da minha trajetória dançante, articulada com diálogos com outros artistas negros (as) do campo, que se constitui como meu campo de pesquisa, sendo esta uma possível proposta de retomada da identidade perdida.

CAPÍTULO I: MEMÓRIAS ANCESTRAIS: O PRIMEIRO ENCONTRO COM UMA CULTURA AFRO-ORIENTADA

Era uma manhã de um dia como qualquer outro, meus pés moviam-se tranquilamente sobre as ruas de concreto, ao olhar o lado esquerdo sob meus ombros, a vegetação do cerrado cruzava além do que meus olhos poderiam alcançar na linha extensa do horizonte, quilômetros de terras estavam diante de mim, antes que eu pudesse ver algo diferente que me chamasse a atenção.

Avistei ao longe uma senhora de pele negra com cabelos grisalhos e vestida de branco, ela estava sentada de costas para mim, como se estivesse me esperando. Meus pés continuaram a caminhar ao seu encontro, até que ao chegar perto dela, sentei-me ao seu lado, foi quando lentamente ela se virou para me olhar.

Quando vi seu rosto, as marcas da linha de expressão estavam presentes demarcando a beleza dos anos vindouros de sabedoria que carregava consigo, nos seus olhos castanhos escuros senti acolhimento, bem como demonstravam um certo nível de preocupação, a mensagem que estava prestes a contar-me precisava por algum motivo ser rápida, ela não podia ficar muito tempo ali, comigo.

Sua pele negra escura, sua fisionomia, tocara-me de um modo que senti no momento em que a vi que eu a conhecia de algum lugar, tentei recordar na memória de onde, era alguma parente distante? Uma vizinha? Uma das senhoras que cuidou de mim na infância? Minha falecida avó materna? Antes mesmo de começar deixar fluir as inúmeras perguntas diante da minha mente, sua voz ecoou grave de sua boca, dizendo-me:

- Há muito o que preciso lhe contar, sei que andas pedindo orientação, anseia por saber sobre seu passado, mas neste momento você ainda não está pronta!

A senhora negra de cabelos grisalhos disse-me como se tivesse ouvido todas as minhas inquietudes do tempo presente.

- Conte-me, por favor, eu quero entender tudo isso, o que significam esses sonhos que tenho, essas sensações que sinto, quero sua ajuda!

Disse para ela, com uma certa sensação que a conhecia de algum lugar.

Olhando-me atentamente, senti que por alguns segundos estava decidindo se deveria ou não tomar a ação a seguir. Mas, sem relutância, levantou as suas mãos e posicionou-as sobre minha cabeça, senti seu toque e automaticamente meu corpo físico desligou. Ao fechar os meus olhos me senti sendo conduzida para outra dimensão completamente diferente de tudo que eu já tinha visto ou sentido antes.

Lembro-me de ver formando à minha frente infinitas cores, formas, círculos e linhas, retas, setas, caminhos infinitos que se entrecruzavam, no todo, vi uma rede de conexões completamente diferente de tudo que já tinha visto na minha vida.

Senti uma pressão pairar sobre a minha pele, sobre meus demais órgãos e membros, percebi que aquela dimensão era outra, antes que pudesse vislumbrar mais, senti meu corpo sendo puxado e segundos depois ainda com as mãos sobre a minha cabeça, a mesma senhora olhava-me astuta e com um sorriso no canto do rosto, como se soubesse de mais alguma coisa. “Você tem algo especial, mas ainda não está pronta para se vislumbrar do que tenho para lhe mostrar. Preciso que se abra, seu corpo está fechado!” (Santos, 2019, p. 54).

Ela sumiu! Simplesmente desapareceu diante dos meus olhos em pouquíssimos segundos, senti novamente um novo puxão pela minha coluna, abri meus olhos que se depararam com uma lâmpada branca no centro do meu quarto, eu estava com o coração disparado. “O que foi isso? Quer dizer que agora eu tenho sonhos dentro de outros sonhos? Eu devo estar ficando maluca de vez!”, pronunciei em voz alta minutos antes de me arrumar para ir à faculdade.

Sim, respondo-lhes sim! Esse não foi o primeiro dos encontros que tive com energias e/ou experiências que eu não pudesse explicar na totalidade em palavras escritas. E como eu realmente poderia? Transcrever aqui, a partir da língua colonizadora e portuguesa, já me tira toda e qualquer magnitude de transpassar todo o sentido, tudo que sinto, das experiências que um corpo negro sente, vive e passa nas encruzilhadas da vida.

Para chegar até você que me lê nesse momento, precisei dominar a língua do colonizador, precisei ter conhecimento mínimo sobre as regras que foram impostas na academia e que ditam se uma pesquisa será ou não aceita. Como se não fosse o suficiente, para adentrar nesse programa de mestrado (PPGAS) e efetivamente construir o meu caminho de pesquisa, precisei não somente expor minhas ideias na

escrita, como também precisei mostrar conhecimento sobre a língua de outro colonizador, o francês.

Nas minhas andanças dessa vida, pude conhecer a cultura desse outro colonizador, quando eu era mais jovem, tive uma oportunidade de adentrar numa das esferas da cultura francesa, pude ver (naquele recorte específico e contexto no qual estava inserida) de perto o que e como comem, suas preferências de roupa, a forma como articulam e defendem seus pensamentos, como organizam-se em sociedade, pude ver seus biomas e suas infinitas montanhas.

Mais que tudo isso, pude entender parte de suas histórias através das muralhas e aldeias ainda muito bem preservadas na Província Alpes Cote D'Azur, em Nice, na França⁵.

⁵ No ano de 2013 eu cursava francês, estava no 3º ano numa instituição pública e gratuita chamada Centro de Estudos de Línguas - Antônio Raposo Tavares (CEL), localizado dentro do E. E. Antônio Raposo Tavares, mais conhecida popularmente como CENEART, em Osasco-São Paulo. Naquele mesmo ano, o governo do estado de São Paulo, sobre a regência do então governador Geraldo Alckmin, publicou um edital para jovens da rede de ensino público que poderiam concorrer a bolsas de estudos para estudar na França e Inglaterra, com os custos pagos pelo governo. Para os estudantes de francês, caso aprovados, seriam direcionados para Paris e Nice, na França. Participei da prova e do processo seletivo, ganhei uma bolsa de estudos junto com mais três outros colegas da mesma instituição. Na escola France Langue localizada em Nice, tive a oportunidade de conhecer outros intercambistas de outros países que estudaram na mesma turma que eu, dentre eles Líbia, Alemanha, Rússia e Irã. Pude também conhecer outras regiões no tempo que estive na França, dentre elas: Mônaco, Cannes e Ventimiglia, na Itália. Todas essas experiências culturais foram muito importantes para o meu processo formativo, foi onde pude perceber e sentir a forma de vida em outras regiões que eram completamente diferentes da periferia de Osasco-SP, em que morei. Ter conhecido a França, também foi um facilitador, pois quando em 2016, passei na UFG e tive que mudar de Estado, o medo do desconhecido já não era tão latente, haja vista que eu já tinha passado pela experiência de sair de casa e conviver com outras culturas. Isso foi crucial no meu processo de formação intelectual e cultural, bem como de adaptação à nova cidade, Goiânia-Goiás.



Figura 1 - Vista de *Saint-Paul de Vence*, França, 2013. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.



Figura 2 - Conhecendo pela 1ª vez a vila *Saint-Paul de Vence*, França, 2013. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Nesses espaços, eu conheci os franceses e digo que quando se conhece uma língua, se compreende parte de sua cultura. Olhando para essas experiências que atravessaram a minha corporeidade há dez anos, rememoro todas as inquietudes que assolaram a minha mente ao deparar-me pela primeira vez com a cultura do colonizador.

Ao observar sua geografia, seu idioma, suas músicas, a forma como se organizam num jantar em família, a forma como organizam em escritos suas histórias, questionei muito sobre mim também, sobre a história dos meus.

Acredito que esse foi um dos principais motivos por eu ter escolhido a Antropologia Social como programa de mestrado, pelo fascínio que sinto quando me deparo com o que é diferente, pela curiosidade que paira sobre minha mente ao ter contato com o outro que ainda não conheço. Primeiro pela adrenalina que sinto, pela ânsia de saber mais, de ter conhecimento sobre.

Segundo e não menos importante, quando entro em contato com o que é diferente de mim, instiga-me pensar mais sobre mim mesma como mulher negra, sobre a história dos meus e das minhas, sobre quem somos no mundo hoje, quem fomos no passado, de onde viemos e para onde vamos. Numa ideia de entender nossas histórias, a força das divindades, os orixás que regem as forças da natureza e ensinam sobre a vida, haja vista que, como nos diz Werneck (2010) “nossos passos vem de longe”. Isso tudo me aproxima de querer saber mais sobre a história das minhas ancestrais, pessoas negras, isso me fascina!

Ao observar as muralhas na França ainda muito bem preservadas na história daquelas regiões que pude desfrutar, comecei, não de forma direta, mas ainda minimamente, a refletir sobre o lugar de onde eu mesma vinha num passado ancestral, quais eram as nossas histórias? Tais experiências foram intensificando-se ao longo dos espaços formativos por onde caminhei.

Observá-los e estar entre os franceses me fez seguir em frente e quando me deparei com o ano de 2021, na prova para o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, numa universidade pública, muito de todas essas experiências me vieram à mente. Contudo, poder concretizá-las do pensamento para a escrita, só foi possível agora, dez anos depois.



Figura 3 - Susan Santos em Mônaco, França, 2013. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Ao deparar-me anos depois com um novo teste, que para provar a minha sabedoria cobrou-me o domínio da cultura desse outro colonizador, sua língua especificamente, passei a refletir um pouco mais sobre como ainda os saberes legitimados pelos europeus são validados dentro da academia.

Claro, não quero aqui destituir a contribuição significativa que fizeram principalmente para a área da Antropologia Social, mas vejo a necessidade de encontramos outras fontes que possam nos ajudar a perceber outras formas de conhecimento sobre a história e as culturas espalhadas pela humanidade, por uma ótica outra, principalmente no que concerne a contar sobre corpos negros.

Refletindo ainda mais sobre o assunto, hoje pergunto: E nós? Povos negros, afrodescendentes, numa terra que nos silencia, nos coloca à margem e não no centro da sociedade, o que sabemos sobre nós? O que tem escrito sobre nós? Eu ainda não sei responder todas as perguntas, mas sei que essa língua pela qual me comunico não é capaz de transpassar os saberes que nossos ancestrais guardaram por

gerações há tanto tempo através de outras fontes de conhecimento e de um sistema de simbologias, não necessariamente da escrita da forma como a conhecemos na academia.

Por isso decidi, já que tenho que usar deste recurso para tornar-me mestra em Antropologia Social numa universidade pública, farei Antropologia com os meus e as minhas! Aqui, a leitora, o leitor, verá uma gama de estudiosas (os), artistas e antropólogas (os) negras (os), praticantes de terreiro, do candomblé, que vieram antes de mim e que podem me ajudar através dessa língua que nos foi imposta, dizer um pouco mais sobre nós, mas do nosso jeito.

Pois, “[...] nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance [...]” (Martins, 2003, p. 78), ou seja, falar sobre nós é falar de experiências que atravessam o nosso corpo, essas são formas de acessar as memórias guardadas por ele, que nos evocam a ancestralidade que se dá em África.

Essa é a nossa forma de nos comunicarmos, de transpassar nossos conhecimentos, nossas histórias, nossos saberes. Então escolhi apresentar essa autoetnografia enfatizando as memórias que atravessam o meu corpo de diversas formas, seja através dos sonhos ou por intermédio da dança, acessando um adereço, um figurino, vislumbrando uma imagem que desperta uma lembrança, sensações que despertam a minha mente e que chamam a minha espiritualidade.

Os ensinamentos que ouvi e vi dos mais velhos, na observação de suas histórias e corpos em movimento, ensinando formas outras de olhar para a história da humanidade e para o conhecimento que aqui se instaurou e pouco teve visibilidade, numa perspectiva que dialoga com um conceito, “[...] A Afrocentricidade como ideia articula uma poderosa visão contra-hegemônica que questiona ideias epistemológicas que estão simplesmente enraizadas nas experiências culturais de uma Europa particularista e patriarcal (Asante, 2016, p. 11).

Nessa perspectiva, falar sobre os conhecimentos que atravessam um corpo negro que dança, este que transborda uma série de elementos culturais, sociais e epistemológicos, é abrir espaço para ouvir narrativas outras. Logo, não se acanhe, sente-se e pegue algo para comer e beber, vou lhe contar uma outra história.

1.1 DISSERAM-ME: “EXU CAVEIRA É UM DEMÔNIO!”

Hoje as favelas produzem outras narrativas, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções (Evaristo, 2017, p. 14).

Sexta-feira, estação Guilhermina-Esperança, era um dia nublado na Zona Leste de São Paulo. No topo de uma das ladeiras daquele bairro, virando ao lado direito, havia um terreno bem grande com uma casa antiga da década de 1950. Ali residiam os donos, uma merendeira de escola pública e um cozinheiro talentoso que mal haviam completado o ensino fundamental, analfabetos e com seus quatro filhos, sendo três mulheres negras e um homem negro, todos de pele escura.

Após passar pelo portão de ferro daquele muro roxo desbotado, ao lado direito, tinha uma janela grande da sala de jantar. Na parte interior da casa era possível vislumbrar as crianças empinando pipa e jogando bola na rua, descalças e livres ao lado de fora. Um pouco mais à lateral, o toca-disco estava posicionado na estante, este que fazia os vizinhos balançarem os quadris ao som do *Hip-Hop* e do *Funk Soul* de James Brown, aos finais de semana.

À esquerda sentada no sofá da casa da avó, uma filha de Oxum estava sorridente ao vislumbrar seus *rappers* na televisão de tubo da época, com aquele sorriso no rosto de sempre. A criança ao seu lado estava tranquila, de férias da escola, com sua prima mais velha na cozinha preparando a próxima refeição.

Tia Alice de Oxum e a pequena riam bastante, estavam se divertindo com os videoclipes na TV. A pequena estava entretida com o balanço das canções ao vislumbrar os homens e mulheres negras que cantavam e dançavam ao som do *R&B*.

Até que alguma coisa diferente aconteceu. A pele de Tia Alice ficou fria, os pés se reposicionaram no chão de prontidão para levantar-se, os joelhos abriram-se afastando-se um do outro, as mãos posicionaram-se em cima dos joelhos. A criança continuou a subir os olhos e observou que o corpo dela estava completamente paralisado. Subindo o olhar pelo peito, chegou aos lábios arqueados de maneira sagaz, sua face era a mesma, mas tinha algo muito diferente, porque não era mais ela ali presente.

O coração da menina começou a acelerar, a adrenalina era tão grande que o suor começou a descer de seu rosto, ela queria gritar, mas não conseguia, o medo era maior. Ao chegar nos olhos de Alice percebeu aquele olhar, a postura não era

de sua tia. Afastou-se do sofá assustada, enquanto sua prima apressadamente trazia vestimentas na cor vermelha e preta, ornando aquele corpo também com colares, acessórios e posicionando-a em pé no meio da sala.

Palavras saíam de sua boca, português não era, inglês muito menos, eram fonemas distintos, africanos. A garotinha se sentou na mesa da sala e com medo começou a rezar *“Creio em Deus Pai todo poderoso, criador do céu e da terra; e em Jesus Cristo seu único filho nosso senhor [...]”*. Aquele ser que estava no corpo de Tia Alice ouviu a oração do credo, então perguntou com uma voz grossa e masculina que claramente não pertencia a nenhum membro vivo daquela família:

- *Quem é aquela garota?* - a voz perguntou olhando atravessado nos olhos da criança amedrontada no canto da mesa do jantar.
- *É sobrinha da minha Mãe* - a prima Luana respondeu.
- *E você? Quem é você?* - a menininha negra perguntou, tomando coragem e interrompendo a sua oração cristã.
- *Eu sou Exu Caveira!* - ele respondeu com sagacidade na voz e uma inquietude de alguém que não podia perder muito tempo ali, naquele plano.



Figura 4 - Minha memória do dia que conheci Exu Caveira. Arte ilustrada pelo artista negro goiano Marcelo Ramalho, 2023⁶. Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

⁶ Marcelo Ramalho, mais conhecido artisticamente como “Urutau”, é um artista negro goiano, de terreiro, estudante de Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG e técnico em Artes Visuais pelo ITEGO-Basileu França (GO). Acesse seu perfil e entre em contato por este [link](#):

Conhecer Exu Caveira aos oito anos de idade (ano 2004), foi um impacto extremamente forte na minha vida, pois ele me fez questionar ainda tão nova tudo o que até então eu conhecia ao meu redor, principalmente sobre as encruzilhadas da vida e da morte, se realmente o plano que eu habitava era o único existente. Ao deparar-me com sua energia no corpo de alguém tão familiar causou-me medo, o medo do desconhecido, do como eu mesma reagiria posteriormente com aquela recém experiência. Assim, como lembrado pelo antropólogo brasileiro Vagner Gonçalves da Silva:

Exu, como ser das encruzilhadas, das trocas, do movimento, associado ao falo e a fertilidade, é central para pensar essa rede transatlântica, na medida em que nele os caminhos das tradições, da memória e das experiências se cruzam (Silva, 2015, p. 208).

Nessa conjuntura, a partir desse primeiro contato com ele que é cultuado aqui no Brasil, sinto que mesmo que não proposital (pelo menos até onde sei, é muito possível que eu esteja equivocada, um dia saberei) foi um primeiro confronto efetivo com os saberes que eu tinha até então sobre o mundo, sobre a mim mesma. Pois, a partir desse momento encontrei em Exu, os primeiros caminhos que levar-me-iam para uma memória ancestral que nos foi silenciada, para uma energia religiosa que atravessa o atlântico de volta para a costa oeste da África, nosso lar.

Meus falecidos avós maternos eram negros, oriundos do interior do estado de Minas Gerais (MG). Tiveram quatro filhos em São Paulo, de todos eles, somente uma seguiu os caminhos religiosos ancestrais africanos, os demais incluindo minha mãe converteram-se ao catolicismo e ao protestantismo, sendo que até hoje são praticantes.

Minha tia tem muitos nomes, dentre eles, para a sociedade civil, formalmente, Alice, na família Licinha, no terreiro que frequentou por muito tempo Oxum Kare e para mim, Tia Alice de Oxum. Pois, quando descobriu seus santos entre eles estavam Oxum, Oxóssi e Ogum, sendo que Oxum foi a que na minha percepção, mais marcou/marca sua presença nesse mundo. Mas antes de continuar aqui falando, ela mesma vai apresentar essa história.

Susan, eu não gosto de escrever, não tenho essa prática de escrever, eu vou falar! Olha Susan, eu não fui imediatamente para o candomblé, eu passei por várias etapas. Quem me levou para o candomblé foi a minha mãe, eu tinha uma dor de cabeça que os médicos não descobriram a causa dessa dor de cabeça. Aí a minha mãe me levou numa mesa branca, lá me benzeu, ela me levava duas vezes por semana lá, mas, não resolveu! Aí, minha mãe me levou numa umbanda, era umbanda do Pai Joaquim de Aruanda, eu lembro muito bem, eu até que fiquei lá um tempo, mas, eu era criança, tinha uns 14-15 anos. Eu fui levada pelo espiritismo pela minha mãe, foi a minha mãe que me iniciou no espiritismo! Aí fiquei nessa umbanda, nesse Pai Joaquim, mas também não fiquei (Alice, 2023, entrevista).

Efetivamente, não há muitas memórias no decorrer da minha vida que eu me lembre de Tia Alice contando algo importante escrevendo em papéis. As histórias que me contava sobre os orixás na calada da noite, as instruções sobre como cozinhar pratos especiais da culinária de minha avó, bem como, as correções que fazia nos meus movimentos de dança, sempre tiveram na oralidade uma predominância.

Aqui, entendo isso numa perspectiva da oralidade (Martins, 2003) na ideia de ensinar para além da escrita, mas utilizar a ferramenta da linguagem oral como conexão com as histórias, símbolos e ensinamentos ancestrais que atravessam o corpo negro que fala, nas suas mais variadas formas. De acordo com Leda Martins:

A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem, modos de aprender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas (Martins, 2003, p. 63-64).

Sim, não ecoaram! Pois, nesse processo de transmissão do conhecimento, a oralidade se faz presente nessas culturas afro-diaspóricas e o processo de legitimação do conhecimento estabelecido pelo homem branco europeu que aqui se instaurou no Brasil, assume a escrita como predominância, tão logo, essa escrita nos silencia e exclui, deixa-nos à margem.

Desse modo, ouvi-la numa dinâmica de escuta verdadeiramente ativa, foi crucial para conectar-me com esse lugar da ancestralidade e da religiosidade africana que restou na minha família. Para que se tenha uma noção, eu passei muitos anos da minha vida sem saber que minha avó materna acreditava no terreiro, a história que minha mãe me contou, foi somente a parte que ela frequentava a igreja católica.

Se não fosse pelas histórias que Tia Alice me contou e pelo meu contato com ela, talvez eu nunca saberia dessa parte de minha vida. Mas, voltemos, ela ainda me pede para falar mais um pouco.

Depois, fui para uma outra umbanda que eu não me lembro o nome, que já faz muito tempo, lá eu fiquei até um tempo, eu já era casada também, frequentava lá, era uma umbanda. Mas, sempre me faltava alguma coisa sabe? Lá eu recebia caboclo, recebia preto velho, e recebia Exu, só que me faltava

alguma coisa. Aí eu fui pro candomblé pela primeira vez, levada pelo meu ex-marido que era o candomblé Casa de Odé Nirô, era o nome do Ilê, lá. Odé Nirô quer dizer Oxóssi, casa do Oxóssi. Fiquei lá um tempo né, me separei, e toquei minha vida! Aí na Guilhermina, perto de casa né, mudou lá um candomblé. Fui lá, visitar, olhar e tudo, eu ainda não tinha raspado na época, não tinha raspado. O pai de santo me viu e ficou encantado comigo, que era o pai Carlos, Carlos de Xangô, a casa era de Xangô com Iansã. Mas, o pai de santo desse pai de santo aí, o Carlos, ele era da Oxum, e esse pai de santo que fez a minha feitura, amava Oxum! Amava Oxum! Ele me perguntou, Alice, você quer raspar? Você quer fazer seu santo? O seu santo está pedindo feitura. Eu falei, mas, eu não tenho como, eu estou desempregada, não tenho como! Ele falou “Oxum, está pedindo feitura! Você fica em paz que eu vou bancar o seu santo, eu amo Oxum, ele era de Xangô com Iansã, eu fiquei até meia passada, porque ele fazia tudo pra Oxum!” (Alice, 2023, entrevista).

Quando eu ouvia falar sobre a religião do candomblé, principalmente sobre Exu, através de minha mãe e dos adeptos que convivi junto na igreja católica, infelizmente só pude ouvir histórias distorcidas, negativas e inúmeras tentativas de aproximação dessa religião e de suas divindades, orixás e entidades associadas ao mal. Conforme salientado por Silva a respeito de Exu:

Quando o seu culto foi “descoberto” pelos europeus, iniciou-se um processo no qual a divindade foi associada ao imaginário do mal, da desordem e da repressão sexual no período medieval (ao demônio cristão e muçulmano) e, posteriormente ao mundo pré-moderno (primitivo) ao imaginário das forças antagônicas da modernidade, entre as quais estava, sobretudo, o pensamento mágico presente nas religiões que não passaram pelo processo da secularização ou burocratização (Silva, 2015, p. 24).

Como o Brasil foi colonizado por portugueses, tal imaginário social ficou intrinsecamente conectado na mente desses, na sua cultura, transbordando essas ideias através das gerações, que conseqüentemente chegaram até a minha, séculos depois.

Isso tudo atravessou a constituição do meu ser criança, que até mesmo vislumbrar as cores vermelha e preta juntas, acionavam na minha mente a imagem e a representatividade do demônio, do mal encarnado vivo na terra, imagem essa criada pelo colonizador numa tentativa de demonizar os seres oriundos da cultura africana, sendo Exu um deles. Segundo Silva:

Entretanto, a questão do pecado, do mal, ou da necessidade de um adversário do bem, é algo que diz respeito muito mais as religiões monoteístas. Onde há muitas divindades (politeísmo), não se pode ter um antagonista que se oponha a um “Deus” único, já que este não existe (Link 1998, p. 97 *apud* Silva, 2015, p. 29).

Depois de passar quinze anos frequentando e praticando a doutrina da Igreja Católica Apostólica Romana, vendo os ritos, as cerimônias litúrgicas, concomitantemente praticando a escuta ativa e convivendo com o culto ao Candomblé

de minha Tia Alice de Oxum, comecei a questionar e a perceber que alguns símbolos e histórias estavam sendo contadas por um viés tendencioso. Principalmente, quando ouvia na igreja que não era possível uma alma ou energia do passado adentrar e estabelecer-se no corpo de alguém no presente. Pois, eu já havia passado por uma experiência que dizia exatamente o contrário.

Talvez, se eu não tivesse visto Exu Caveira naquela noite, se não tivesse crescido observando e aprendendo com a mais velha da minha família ainda viva, não teria sido instigada a procurar o diferente, não teria questionado meu modo de vida, conseqüentemente poderia levar muito mais tempo para encontrar meu caminho de volta, para começar o caminho do conhecimento sobre a minha ancestralidade.

Nesse sentido, Tia Alice foi uma das minhas primeiras escolas religiosas, a partir dela pude ser instigada a ver o mundo de uma forma diferente, sendo que a religião do candomblé foi o primeiro atenuante nesta jornada.

Segundo Bastide:

Os candomblés pertencem a "nações" diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: Angola, Congo, Gêge (isto é, Ewe), Nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala yoruba, da Costa dos Escravos), Quê to (ou Ketu), Ijêxa (ou Ijesha). É possível distinguir estas "nações" umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual (Bastide, 1961, p. 17).

A nação Ketu atravessa a corporeidade de Tia Alice, bem como o modo de viver e cultivar suas divindades no candomblé. "Eu sou Alice de Oxum, sou raspada e catulada duas vezes na nação Ketu, uma região que existe na África que é cultuada aqui no Brasil também!" (Alice, 2019, entrevista).

Essa mulher negra e periférica da zona leste de São Paulo, não adentrou os muros da universidade, não teve oportunidades de estudar além do ensino médio, ou ao menos de viajar além do nosso território nacional. Mas, foi esta mesma potência feminina, de muita sabedoria, que tinha conhecimento histórico e cultural sobre a África, mesmo sem ter estudado numa universidade. A partir desse conhecimento, ensinou-me e ainda me ensina o que pode sobre as nações africanas, sobre os orixás e que rememora as/os ancestrais que habitam em mim. Por causa dela também é que hoje ocupo essa posição de mestrandia numa universidade pública.

A intelectual negra Patrícia Hill Collins (2019) nos faz refletir sobre os pilares do pensamento feminista negro, sendo que a escravidão e o período pós-escravidão geraram agravantes na distância entre o acesso à universidade e a vida dura cotidiana vivenciada pelas mulheres negras.

Embora ressalte sobre esse cenário num contexto sociocultural e político diferente do nosso, como o ocorrido com a segregação racial⁷ nos Estados Unidos, a trajetória de vida de Tia Alice se aproxima de tais estudos, no que diz respeito ao acesso à universidade.

Na história da legitimação dos saberes científicos nos Estados Unidos, a autora nos pontua o quanto o conhecimento fora organizado e centralizado no poder dos homens brancos, situação semelhante no Brasil. Nessa conjuntura de fatos, os pensamentos, leis e formas de organização da sociedade vão refletir pensamentos hegemônicos e sexistas nas suas diversas formas de ser, pensar, agir e refletir o mundo.

A pesquisadora negra e psicóloga Cida Bento também salienta essa mesma questão no seu livro e pesquisa titulado “O Pacto da Branquitude”, no qual explana sobre essas reverberações da branquitude nos espaços de poder, do mercado de trabalho, das instituições nas suas mais variadas frentes conforme consta a seguir:

As instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistemas de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa Transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um outro pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. E claro que elas competem entre si, mas é uma competição entre segmentos que se consideram iguais (Bento, 2022, p. 18).

⁷ De acordo com a notícia publicada no site Geledés pela professora universitária e doutora em Direito, Gisele Leite, a segregação racial nos Estados Unidos foi “[...] uma espécie de política do Estado que visa separar os indivíduos ou grupos de indivíduos de uma mesma sociedade com base em critérios étnicos ou raciais. No qual a região norte desenvolveu a propriedade privada, enquanto a economia no Sul girava em torno do trabalho escravo dos negros escravizados advindos da África, nas plantações” (Leite, 2020, online). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/consideracoes-sobre-a-segregacao-racial-nos-estados-unidos-eua/>.

Nesse sentido, tanto Collins (2019) quanto Bento (2022) dialogam entre si no sentido de que esses espaços de poder inviabilizam a presença ativa das pessoas negras. Partindo do entendimento de que a intelectualidade se constrói e está presente nas experiências construídas no corpo daquelas mulheres negras que a sustentam, independentemente do local social que ocupam (Collins, 2019), a presença de mulheres negras na academia no Brasil, também foi impossibilitada por muitos anos devido aos aspectos políticos, sociais, culturais, sexistas e por falta de ações legais; como as leis que pudessem proteger e garantir a entrada, permanência e formação dessas mulheres em universidades públicas, sobrando para elas profissões às margens da sociedade (Gonzalez, 2020).

Partindo dessa percepção, vejo que o conhecimento articulado e transpassado através da dinâmica da oralidade (Martins, 2003) que atravessa a contação da história, do seu corpo que dança as africanidades apreendidas no terreiro que aprende a falar em iorubá e transmite esse conhecimento adiante.

Bem como, de todos os conhecimentos adquiridos dentro dos terreiros de Candomblé por onde passou, as experiências em receber as entidades na Umbanda demarcam uma construção de conhecimento que não se dá pela escrita, um trabalho que é reunido com vivências, práticas e aprendizagens dadas no corpo e que são compartilhadas com o próximo, culminam na construção de uma intelectualidade, que não se fez sozinha, fez-se em conjunto, tendo no seu cerne tanto a intelectualidade quanto suas vivências e práticas pautadas na forma de ser da cultura negra invisibilizada por aqueles que, muitas vezes, estão no pódio do poder, que são brancos, sexistas, machistas e racistas, que não veem toda essa magnitude de ser e viver no mundo. Conforme salienta a mesma autora socióloga negra e estadunidense:

Ninguém nasce intelectual nem se torna um intelectual ao receber um diploma. Defendo que, na realidade, fazer um trabalho intelectual do tipo pensado pelo feminismo negro requer um processo de luta autoconsciente em favor das mulheres negras, independentemente do lugar social concreto em que esse trabalho ocorra (Collins, 2019, p. 59).

O lugar social que aqui saliento é de um corpo negro da periferia de São Paulo, de uma mulher que mesmo passando pelas dificuldades da vida de quem vive nessas condições, levanta a cabeça todos os dias e a partir de sua luta movimentou uma rede de mulheres.

Mesmo que pequena no seio da nossa família, instigada a partir dela, hoje enquanto professora, posso transpassar para as crianças, jovens e mulheres que adentram a minha sala de aula, sobre uma forma de ver a religiosidade negra numa perspectiva diferente, de entender e saber mais sobre a nossa ancestralidade.

Em todo esse processo, reflito ainda, quando passei por essa primeira experiência marcante de encontro com o ancestral, aos oito anos quando vi Exu Caveira montar o corpo de Tia Alice, muitas dúvidas surgiram. Como um ser que eu não via poderia entrar no corpo dela? Onde ela ficava nesse momento do transe? Como as estruturas corpóreas podem mudar tão rapidamente para uma forma masculina? Principalmente, quem era esse tal de Exu? Segundo Silva:

Exu, Legbá ou Elegbara, são os nomes pelos quais é conhecida entre os atuais povos iorubá e fon-ewe, ambos da África ocidental, a divindade mensageira, dinâmica temida e respeitada, que deve ser saudada sempre em primeiro lugar para não atrair confusão ou vingança. Isto porque Exu pertence à categoria dos *tricksters*, que designa pessoas, divindades ou seres míticos que geralmente questionam, invertem ou quebram regras e comportamentos. Por isso Exu é também visto como trapaceiro, brincalhão, esperto ou malandro. É tido como o senhor dos processos de fertilidade e cultuado, sobre a forma de um falo ereto, em altares públicos localizados na frente das casas, nos mercados e nas encruzilhadas (Silva, 2015, p. 23-24).

Tia Alice, após ter passado pelo processo de transe, contou-me que dentro da religião do Candomblé, existiam saberes que ela não poderia compartilhar comigo e nem com ninguém, segredos esses guardados dentro do seu Ori, palavra em iorubá que significa cabeça. Assim como são guardados por todos aqueles que passam pelo processo de inserção efetiva na religião, sendo raspados e catulados.

Contudo, explica-me ainda um pouco sobre sua opinião no que concerne a essas experiências que passou ao longo da vida dentro de terreiro, quando seu corpo entra no transe, para Tia Alice, existem vários tipos de incorporação, como salienta a seguir:

Existem vários tipos de incorporações, existe o tipo que quando você fica inconsciente não vê nada, e quando você não entra. Têm o consciente que você ouve, mas, você depois não sabe o que falou, é uma coisa tão diferente, que é difícil explicar. Tem médium que ouve e enxerga, outros não, outros não tem consciência de nada e outros que você ouve muito longe e você não sabe nem identificar o que que o orixá falou. Apesar que no candomblé o orixá não fala! Na umbanda sim! Mas no candomblé o orixá de cabeça não fala! Quem fala Susan, quem traz a mensagem é o erê da Oxum, do santo né, do santo que você recebe, o santo de cabeça. O meu erê, o erê da minha Oxum chama "Erê da Cachoeira", ela é da cachoeira, menina da Oxum. O erê também vem no candomblé para dar mensagem, o santo quer falar alguma coisa, o erê vem para falar! Todos santos de cabeça têm um erê viu, no candomblé, o erê é o que traz o recado da Oxum, quando ela quer falar alguma coisa é o erê que vem, ela solta o erê, o erê não vem qualquer hora não, quando ela solta o erê pra falar alguma coisa, é o erê que vem, todos nós temos um erê! (Alice, 2023, entrevista)

Conta-me também que Exu habita as encruzilhadas, pode se comunicar com os orixás e os que habitam nesse plano e no outro plano. E salienta que o Exu Caveira não é o mesmo Exu do candomblé, tendo no candomblé o seu Exu que é o Tiriri:

Vou cantar um ponto do meu Èsú para você " Èsú Tiriri Araubebê, Èsú Tiriri, Èsú Tiriri Araubebê, Èsú Tiriri." O Exu Caveira não é Exu de Candomblé! Exu Caveira é Exu de Umbanda, eu carrego esse Exu de herança, ele é da Umbanda, e o meu Exu do Candomblé ele é assentado, tudo que tem que falar com ele, é tudo no assentamento, ou em pensamento ou você dando uma comida, ele pode responder por aí. Não desfazendo de Exu Caveira, não desfazendo dele, só que ele é catiço, ele é diferente! O Exu Tiriri trabalha junto com os Orixás, trabalha junto com os Orixás! O Tiriri ele tem mais força e mais axé⁸, ele é do axé, ele é um mensageiro do Orixá, eles são inteligentes, sábios, é outro nível. É um outro nível a espiritualidade, é bem mais acima. Mas, Exu Caveira também tem o seu lugar, mas, é diferente! (Alice, 2023, entrevista).

O Candomblé e Umbanda são religiões pertencentes a cultura afro-brasileira, porém, enquanto o primeiro vem da África, a Umbanda se constrói e se consolida no Brasil, conforme nos aponta o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva:

A Umbanda, como culto organizado segundo os padrões atualmente predominantes, teve sua origem por volta das décadas de 1920 e 1930, quando kardecistas de classe média, no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, passaram a mesclar com suas práticas elementos das tradições religiosas afro-brasileiras, e a professar e defender publicamente essa "mistura", com o objetivo de torná-la legitimamente aceita, com o *status* de uma nova religião. (Silva, 2005, p. 106).

Logo, embora o foco dessa pesquisa não seja a religião em si, se faz válido e coerente pontuar, tanto o Candomblé como a Umbanda como partes da formação de Tia Alice como mulher negra, a presença de ambas as religiosidades através de suas diversas facetas, foram importantes na sua construção identitária negra e do seu entendimento sobre sua espiritualidade e ancestralidade.

Na umbanda, as entidades situam-se a meio caminho entre a concepção dos deuses africanos do candomblé e os espíritos dos mortos dos kardecistas. Os orixás, por exemplo, são entendidos e cultuados com outras características. Sendo considerados espíritos muito evoluídos, de luz, tornaram-se uma categoria mítica muito distante dos homens, só ocasionalmente descem à Terra e mesmo assim apenas na forma de "vibração". Se no candomblé as entidades foram agrupadas preservando-se na medida do possível as referências aos grupos étnicos de origem africana, na umbanda foi através da teoria das linhas que se tentou classificar e organizar a grande variedade de entidades cultuadas. Segundo a literatura que tem sido escrita pelos teóricos religiosos da umbanda, nessa religião existem sete linhas dirigidas por orixás principais. Cada linha é composta por sete falanges ou legiões. O número sete é devido ao seu valor cabalístico. Algumas dessas linhas são: Linha de Oxalá, Linha de

⁸ A palavra "Axé" é frequentemente usada pelos praticantes do Candomblé, oriunda do iorubá significa energia de vida, quando pronunciada, é um símbolo que projeta essa energia no universo e para a outra pessoa, transcende a matéria, está ligada a um nível espiritual.

Iemanjá, Linha de Xangô, Linha de Ogum, Linha de Oxóssi, Linha das Crianças e Linha dos Pretos Velhos. Não existe, entretanto, um consenso entre os vários terreiros e codificadores da umbanda a respeito da composição dessas linhas e falanges. Em muitos casos, por exemplo, juntam-se às linhas dirigidas pelos orixás a Linha do Oriente (da qual fazem parte as ciganas), a Linha das Almas, etc. (Silva, 2005, pp. 120-121).

Quando questiono sobre o culto que Tia Alice pratica ainda atualmente, ensina-me ainda mais sobre “[...] essa madrugada mesmo eu fui à encruzilhada levar uma comida para Exu, porque na madrugada eles ouvem mais a gente, não tem interferência de outros espíritos. Até que tem, mas, é melhor para se falar com ele” (Alice, 2023, entrevista).

Recentemente, neste ano de 2023, eu fui até um terreiro no qual estava tendo atendimento com Exu e Pombagira chamado “Morada do Cruzeiro”, localizado aqui na cidade de Goiânia (GO). Ao sentar-me diante de Exu, contei-lhe muito do que estava acontecendo comigo. Ao olhar-me nos olhos, disse-me: *“Na segunda-feira, acenda uma vela e peça sobre essa situação a qual está passando, eu estarei te ouvindo e farei o que puder para lhe ajudar”*.

Nesse dia aprendi um pouco mais, não somente o horário era um fator predominante no ato da comunicação como havia me ensinado Tia Alice, mas também o dia da semana era importante para ele. Conforme explicado por Silva:

Sobre este último aspecto, o dia e o horário escolhidos para as seções de Exu, segunda e sexta-feira à meia-noite, reafirmam esse simbolismo, pois trata-se de dias de passagem entre a jornada semanal de trabalho e o período de lazer do fim de semana (sexta-feira e segunda-feira) e horários de transição dos períodos (à meia-noite marca o fim de um dia e o começo de outro, e o meio-dia é o divisor que separa a manhã da tarde) (Silva, 2015, p. 66-67).

Passei ao longo desses dezenove anos amadurecendo minha mente para que eu pudesse vê-lo a partir de uma outra perspectiva, sem todo o preconceito distribuído nas camadas que atravessavam o meu ser. Fui ao longo dos anos quebrando-as aos poucos e na sua presença dessa vez senti-me acolhida e bem recebida.

Antes mesmo do culto a Exu começar naquela noite, sentei-me junto com as demais pessoas que aguardavam e comecei a conversar, senti ansiedade e muita expectativa nos olhos e nos rostos daqueles que aguardavam comigo naquela noite.

O culto deu início com uma fala de um dos membros do terreiro, responsável por cuidar da casa juntamente com seus filhos e filhas. Lembrou a nós todos que

podéssemos ser ativos na sociedade contra as agressões que os terreiros e seus adeptos vêm sofrendo recentemente. Saliou que o preconceito ainda é muito severo e pediu que fôssemos ativos nesse sentido, de combatê-lo quando tivéssemos a oportunidade.

Em seguida, em roda, descalços e vestidos de branco, assim como eu naquela noite, iniciaram com o toque do tambor e de suas vozes ecoaram canções muito bonitas chamando por Exu, seus corpos moviam-se em círculos, oscilando com movimentações que viravam o corpo para frente e para trás, no ritmo do tambor.

O pesquisador, arte-educador e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Roberto Lima Santos, nos explica sobre a importância do vestuário dentro da religião do Candomblé, no caso de origem Ketu, pontuando-nos especificamente sobre a vestimenta de cor branca, como consta a seguir:

As vestes brancas, de uma certa maneira, propõem a homogeneização do grupo, nos dando a entender a importância da unidade, integração e identidade de todos os envolvidos, onde um reconhece o outro, passando a ser o código emblemático de expressividade religiosa afro-brasileira. Importante ressaltar que todos os adeptos, passam a ter um guarda-roupas religioso, ou seja, ao adentrar para a “família de orixá”, terão que providenciar para a participação coletiva, o enxoval de cama, mesa e banho. Com o passar dos anos, o enxoval e guarda-roupas, vão se multiplicando, e com isso, irão reforçar a trajetória, os momentos, as recordações e principalmente, a evolução do iniciado. Cada peça adquirida, carrega consigo, um momento importante do percurso do elêgùn orisà (adepto ou fiel escolhido), e da divindade venerável cultuada (Santos, 2021, p. 5).

Nesse sentido, mais do que somente uma cor ou tipo de roupa, é possível perceber a partir do que o autor nos conta que o vestuário é um dos pilares elementares dentro da religião, pois, através deles expressam-se todo um sistema de simbologias e significados para seus adeptos, refletindo assim, sua cultura e conexão com os saberes dos seus antepassados.

Lembra quando Tia Alice citou que quando Oxum pediu sua feitura que ela estava desempregada? E recebeu ajuda de seu pai para dar início ao seu processo de iniciação ao candomblé? Pois bem, as indumentárias são um dos elementos que esse (a) iniciado (a) precisará se organizar para adquirir no seu processo de feitura.

Existem também uma série de alimentos, obrigações, adereços entre outros elementos que precisarão ser organizados para essa iniciação e os custos geralmente

são altos. Eu já tive a oportunidade de contribuir financeiramente com uma iniciada, nesse lugar, como geralmente os custos são altos, existem várias ações em comunidade interna e externa para ajudar como rifas, arrecadações e doações durante o processo.

No que concerne a Exu, Tia Alice também cita para mim sobre as vestimentas da seguinte forma:

Em vida, quando ele vivia na terra usava esse tipo de roupa, a cor, o preto e o vermelho são as cores dele, exu é um orixá no candomblé. Mas, se ele quiser virar, ele vira a hora que ele quiser, com a roupa que a gente tiver, mas ele tem a roupa dele, e acho que é para agradar o orixá também (Alice, 2023, entrevista).

Em janeiro deste ano de 2023, registrei no meu diário de estudos um dia no qual estive num outro terreiro aqui em Goiânia, chamado “*Ile Axé Fará Imora Odé*”, numa festividade que era a saída dos *iyàwó*, momento este que eles foram apresentados para os demais filhos e filhas do terreiro, bem como para aqueles, como eu, que visitavam a casa naquele momento.

No diário registrei, após conversar com alguns frequentadores da casa, as minhas percepções sobre essa festividade, percebi que essa festa era de muita importância, como saliento abaixo:

Quando a cerimônia começou, eles entraram em fila, depois formaram um círculo, cantando e dançando, reconheci um dos movimentos, era o ijexá, com movimentações pequenas ainda, mas, com muita energia! Observei uma mulher que estava ensinando dentro da roda três outras pessoas a dançarem o ijexá e que estavam com dificuldades de sincronizar com o ritmo dos tambores. Achei divertido, pois, me imaginei ali como professora de dança aprendendo também com eles. Naquele momento, a cerimônia estava sendo dedicada para que três pessoas pudessem iniciar a sua trajetória, sua história com a devida energia do orixá presente em suas vidas (Diário de campo da pesquisadora, 2023).

Nesse dia em específico, Oxóssi e Xangô se apresentaram na cerimônia, lá novamente percebi as suas vestimentas, as cores e os adornos demarcando suas presenças enquanto orixás. Lembrei-me também do dia que pude vislumbrar a orixá Oxum, no qual contarei mais adiante. As vestimentas estão presentes nas cerimônias e cada orixá no culto tem as suas específicas, devendo ser respeitadas suas cores, seus tecidos, a maneira do homem vestir que é diferente da maneira que a mulher se veste, as devidas amarrações, que resguardam em todas essas circunstâncias saberes ancestrais.

As indumentárias de orixás, são um dos mais importantes elementos visuais da liturgia religiosa afro-brasileira, criado, concebido e elaborado para mostrar a devoção e a relação profunda dos adeptos aos deuses. A estética, a

visualidade dos trajes, de fundamental importância, seguindo uma estrutura específica de cores, nós, laços, símbolos identitários, dão ao ato de vestir-se, um teor voltado para a tradução dos atributos e grandes feitos realizados dos orixás, enquanto seres viventes, antes de se transformarem em seres divinos, em ancestrais veneráveis (Santos, 2021, p. 17).

Ao observar as vestimentas, percebo também algumas pequenas diferenças e similaridades com a fusão de outras culturas, num tipo de tecido, num formato da roupa, que mesmo que mínimas, esses dentre outros elementos ainda assim refletem de certo modo um atravessamento das culturas europeias no Brasil, um sincretismo que atravessa a religião. De acordo com Roberto Lima Santos:

A apropriação de elementos ocidentais apresentados na criação – (confecção) do vestuário e adornos, devido ao processo de colonização, catequização e tráfico transatlântico para terras brasileiras, darão ao africano e seus descendentes, formas de cultuar, criar e produzir as indumentárias religiosas, apontando-nos situações híbridas nas relações entre África, Europa e Brasil. E através de negociações, acertos e resistências, os africanos e seus descendentes tiveram como objetivo fortalecer a cultura de seus povos, a preservação da memória e modos de ver, viver e ser a religião negra na diáspora (Santos, 2021, p. 21).

Nesse contexto, fora de um juízo de valor no qual já vi pessoas, inclusive nas redes sociais, dizendo que no Brasil as vestimentas usadas pelas entidades e orixás não são como deveriam ser, como na África, percebo aqui a partir do que o pesquisador explica, bem como do que Tia Alice também pensa, que a religiosidade se mantém viva e preservada na memória e nas vestimentas, nas cores, nas formas e nas vestes litúrgicas, um respeito ainda aos orixás e entidades que cultuam.

Contudo, estamos falando de uma outra terra, do outro lado do Atlântico, que foi construída pelo encontro de povos europeus, indígenas e africanos, tão logo, reflete em si, uma conjuntura de violências, conflitos, resistências, diálogos e mudanças que não os tornam menos importantes no quesito de respeito e do culto à religião, em relação à África que pratica o candomblé.

Percebo também a partir de reflexões que fiz do diálogo com Tia Alice, que por mais que as vestimentas sejam símbolos e um respeito a cada orixá e/ou entidade, mais importante ainda, são as atitudes e comportamentos que eles ensinam, a forma de agir no mundo. “Orixá é humildade, é amor, é força!” (Alice, 2023, entrevista).

No seu processo de iniciação à religião, contou-me que compartilhou essa experiência de iniciação à religião juntamente com a presença de outras pessoas, pois no candomblé, o viver em comunidade e o compartilhar experiências e saberes em

conjunto faz parte de um dos pilares da filosofia africana e negra de ser e existir no mundo. A respeito do seu processo de iniciação Tia Alice contou-me:

Quando eu raspei, foi com filho de Exu que estava no barco, no barco quer dizer junto ali, dentro do roncó. Eu estava lá no barco junto com um orixá Exu, como uma Oxum e Ewá. Então foi um barco de quatro pessoas, e eu de Oxum. Tinha duas Oxum, um Exu, e uma Ewá. E dentro do barco tem uma hierarquia né, sempre aquele santo que vem primeiro, que nem por exemplo, Exu primeiro, Exu vêm em tudo quanto é cantiga, em tudo quanto é obrigação que você vai fazer, Exu é o primeiro. E cada santo, cada filho de santo tem uma hierarquia por causa do santo! Então tem o dofono, esse de Exu é dofono, as de Oxum são Dofonitinhas, e a Ewá, Dofona também. Eu era Dofonitinha, e outra coisa que eu não te passei também que eu esqueci, a minha qualidade de Oxum, é uma qualidade que come e anda com Odé. Então a minha qualidade é Kare, porque eu fui feita com Oxóssi, e o terceiro santo é Ogum. Mas, quem me protege, quem rege a minha vida são os três, mas, é Ogum que me protege muito, muito! E Odé, que cuida da minha proteção né! Eles são guerreiros, Oxóssi é guerreiro, Ogum é guerreiro! E como esses dois santos são fortes, muito fortes, a Oxum está no meio para equilibrar a força né, porque os dois são muito fortes, muito nervosos também. Então, a Oxum está no meio para equilibrar a espiritualidade! (Alice, 2023, entrevista).

Nos anos que pude conviver mais de perto com Tia Alice, ainda quando morava em São Paulo, percebi através da forma como se vestia, das cores dos presentes que gostava de ganhar, das cores que ornavam sua própria casa e seu vestuário, bem como nas qualidades e nos comportamentos que tinha, características muito próximas de uma filha de Oxum, na maneira que ela me contava.

Assim, como já houve momentos outros que pude vislumbrar as características e comportamentos que rememoram os demais orixás. De todos eles, o que mais me chamava a atenção era Oxum, então quando me perguntam “Me fale como é sua Tia Alice”, lembro dela dançando na sala de casa, com os pés descalços e perto do som, ligado no volume máximo e que fazia a casa tremer, sempre se ornando com adornos nos tons amarelos. Alegre, contagiante, sábia, carinhosa e que adora cozinhar para aqueles que ama, mas, quando necessário, forte, severa, direta e firme, são as qualidades que vejo nela hoje.

Mas, retornando à minha experiência no terreiro Morada do Sol, quando vi Exu novamente, durante o culto, percebi que alguns adeptos incorporaram Exu, com as mãos posicionadas para trás, foram guiados pelos que estavam no culto e eram da casa para um outro ambiente, separado das pessoas que assistiam. Quando voltaram, estavam com as vestimentas na cor vermelha e preta, cigarros e o cinzeiro foram distribuídos pelos espaços onde estavam, as velas acesas também estavam ao redor de vários pontos da roda.

A imagem de ver todos os Exus com as suas devidas vestimentas, fez-me lembrar daquela primeira imagem da minha prima ornando o corpo de Tia Alice,

quando recebeu Exu Caveira na casa de meus avôs maternos. Continuei assistindo e minutos depois, Pombagira e outras energias chegaram nos demais corpos. Após serem vestidos adequadamente para aquele momento, sentaram-se em roda e os atendimentos começaram.

Olhei no meu papel/senha entregue por uma das praticantes da casa e fiquei alegre quando vi o nº 8, não demoraria para falar com Exu. Mas, minha felicidade foi de 1000 a 0 quando virei o papel/senha de ponta cabeça e percebi que o 0 após o nº 8 demarcava que eu era o nº 80. Sentei-me e comecei a conversar com meu amigo e frequentador da casa, Marcelo, que naquele dia estava na função de ajudar no bazar, para angariar recursos para o terreiro. Olhei as roupas e resolvi contribuir também, comprando uma vestimenta para mim.

Após passadas algumas horas, chegou a minha vez, estava aflita, ansiosa, mas, de todas as sensações, eu não estava com medo. Entrei no ambiente e tirei meus sapatos, chegando à frente de Exu, surpreendi-me quando me abraçou e beijou as duas faces do meu rosto.

A primeira reação que tive foi perguntar “*O senhor está bem hoje?*”, com uma risada perspicaz no canto dos lábios, respondeu-me algo próximo e nesse sentido “*Sim, estou bem! Depois de ter vivido tanto tempo nessas terras, hoje estou mais que bem!*”. Naquela noite ficamos um bom tempo conversando, sobre a vida, as minhas dificuldades, deu-me conselhos, os quais julgo terem sido muito assertivos e de paz.

Ao compartilhar com ele o conteúdo de um dos mais de mil sonhos que tenho desde criança, falou-me: “*Bom, a respeito desses seus sonhos não posso te ajudar, mas aquela ali pode, vou te levar até ela*”. Levantamo-nos e fomos até uma outra entidade, ou cigana, não sei bem ao certo, pois, ela não apresentou seu nome para os da casa, segundo me contaram.

Mas o que mais chamou a minha atenção, foi que desenhado no seu antebraço esquerdo, estava a mesma imagem do animal que tinha acabado de contar para Exu, este mesmo que está em diversos dos meus sonhos desde quando eu era criança, ali estava presente o conteúdo dos meus sonhos conforme contei para Exu.

Confesso que fiquei assustada pelo quanto Exu foi assertivo naquele dia, mas me despedi dele e sentei-me para conversar com ela, uma moça, ornada com

vestimentas nas cores rosa e branco. Vestia um lenço rosa que cobria toda a sua cabeça, com uma saia branca, estava sentada e achei ela muito simpática.

Contei mais uma vez sobre o conteúdo dos meus sonhos e perguntei o que ela achava sobre o assunto, com uma sagacidade no olhar e um sorriso no canto dos lábios respondeu-me como se já soubesse a resposta: *“Eu sei o motivo desses sonhos e o que posso lhes dizer no momento e para não temer, pois, eles não significam coisas ruins! Mas, existe uma mediunidade, você precisa se aproximar da sua espiritualidade, no momento eu não posso te falar mais coisas, mas você deseja se aproximar da sua espiritualidade?”* Ela me perguntou olhando nos meus olhos, e eu disse que sim!

Levantamos e ela me levou a outra pessoa, a rainha da casa, vestida naquele momento de um vestido vermelho que cobria todo o seu corpo. Ela estava em atendimento também, após apresentar-me a ela, a rainha da casa, que estava incorporada na mesma pessoa que havia começado o culto, perguntou se eu estava bem, acolheu-me e pediu que eu retornasse novamente à casa, disse que me conhecia, embora eu estivesse conhecendo-a pela primeira vez naquela situação de incorporada.

Despedi-me de ambos, calcei meus calçados e fui me despedir de meu amigo Marcelo também, que perguntou curioso: *“Susan, o que foi que aconteceu lá? Você falou e foi direcionada para três energias aqui presentes hoje, isso não é comum nas minhas experiências aqui dentro!”* Eu dei risadas e falei para ele *“Sério? Não é comum? Caramba! Eu só conversei com ele e com elas e quando vi, estavam me guiando, eu só deixei acontecer, só segui!”* respondi achando a situação muito perspicaz e engraçada também. Naquele dia fui embora em paz e com tudo aquilo que haviam me falado, eu tinha muito o que fazer e por onde começar, agora já sei o caminho, é só começar a andar.

Sendo assim, meu intuito aqui não é tecer uma pesquisa profunda sobre Exu, até porque já existem teóricos de várias áreas, bem como da Antropologia Social organizando esses materiais com mais especificidades sobre o assunto, que é gigantesco e muito valioso de ser apreciado, estudado.

Assim como existem inúmeros Exus cultuados dentro da religião africana, bem como dentro da umbanda também. Meu foco principal aqui, é pensar essa energia

que demarcou o início da minha trajetória de vida num reencontro com a minha ancestralidade e que atravessa a corporeidade de Tia Alice, chegando até meus olhos e experiência vivida como um ponto de questionamentos, para que eu pudesse ser instigada a escolher os caminhos que levariam a certas decisões na minha vida.

Exu Caveira me trouxe uma densidade no olhar agregada a inúmeras questões que até hoje ainda, não puderam ser respondidas na sua totalidade, haja vista que também, não dei início ainda ao meu processo de iniciação à religião. Sinto nesse momento que preciso de mais tempo, para aprender mais, escutar mais e tomar essa decisão quando me sentir pronta para tal. Mas, digo-lhes que hoje, meu desejo é continuar nesse caminho, de descobertas, de entendimento sobre o Candomblé, enquanto uma forma de vida.

Quando pude voltar a um terreiro e deparei-me com essas energias novamente, percebi hoje que tudo o que aconteceu até aqui foi necessário para mexer com as estruturas engendradas, cristalizadas do pensamento que conectava-me ainda mais com uma cultura ocidentalizada, colonizadora e europeia.

Pois a sua presença, a sua energia que transborda a sabedoria de alguém que viveu no passado, fez-me questionar os meus antepassados, quem eram e de onde vieram. Presenciar a sua energia no tempo presente, faz-me perceber tudo aquilo que evolui e que ainda posso continuar evoluindo no âmbito espiritual, que ainda sinto ser imaturo.

Exu Caveira me fez questionar sobre a vida e a morte, se realmente o plano ao qual eu habitava realmente era o único existente. Ele me causou medo, muito medo mesmo! Mas, também me trouxe desafios, fez questionar minhas próprias crenças, se tudo o que eu havia apreendido até então com o catolicismo também não tinha em certas circunstâncias aspectos racistas, que me silenciavam e distanciavam das memórias do meu passado ancestral.

Por final, esses encontros projetaram em mim a ânsia e o desejo de saber sobre o futuro, de construir caminhos para ter um futuro cada vez mais próximo da ancestralidade. Desse modo, Exu Caveira foi o meu primeiro encontro com uma cultura afro-diaspórica experimentada por mim, mulher negra em processo de construção identitária.



Corpo Sujeito



Direção: Flávys Guimarães
Créditos: FotoArt - Karvalio

1.2 O CANDOMBLÉ: MEMÓRIAS E ENCONTROS COM A ORIXÁ OXUM

Ora iê iê Oxum, Ora iê iê Oxum, Ora iê iê ô minha mãe,
Ora iê iê ô minha rainha, ora iê iê Oxum! Ó menina, Ó menina, iê iê Oxum da mina, Ó
menina, Ó menina, iê iê Oxum da mina, Ora iê iê, Ora iê iê (Alice, 2023, entrevista)

Ao olhar para os céus, avistei uma noite serena e estrelada, à minha frente um grande campo se abria, as casas ficavam cada vez mais distantes e eu ficava cada vez mais perto dela. Ao adentrar o solo do terreiro Ilê Asé Fará Imorá Odé, deixei meus sapatos na porta, com os pés descalços entrei pela porta da frente e deparei-me com um cheiro maravilhoso, diante de mim, lírios amarelos se erguiam sobre os meus olhos soltando no ar todo aquele cheiro que se espalhava por todo o barracão.

Olhei sobre meus ombros para o meu lado direito, avistei os tambores no ponto mais alto, do lado esquerdo, uma cortina com fios de palha na parte superior de uma porta, ainda não revelada, marcavam presença. Sentei-me num dos bancos e esperei a cerimônia começar. A essa hora, pensei na minha oferenda, num dia antes, deixei nas mãos de uma pessoa de minha confiança o feijão fradinho, as cebolas, o azeite de dendê, os ovos e os camarões, estava muito ansiosa para ver como o omolocum tinha ficado, estava ansiosa para entregar a oferenda.

Minutos depois a casa se encheu, corpos diversos adentraram vestidos de branco, outras pessoas como eu estavam visitando a casa, sentaram-se nas laterais e aguardaram os tambores, que não demoraram para ressoar sobre nossos ouvidos.

Os toques dos tambores começaram altos e imponentes, senti vontade de dançar, muita mesmo, mas, ali, era um momento de praticar a escuta ativa, de observar e acalmar meu coração, eu tinha um propósito hoje, agradecer a ela. Aos poucos, os filhos e filhas da casa começaram a cerimônia, dançando e cantando cânticos dos orixás, até que, num certo momento um homem negro em particular chamou-me a atenção, ele era muito bonito.

Diante de meus olhos, observei uma singela mudança, seu corpo negro que até então estava dançando e cantando junto com todos os outros (as) começou a diminuir a movimentação, seus olhos se fecharam e seu corpo se aproximou do chão.

Quando vi seu rosto novamente, percebi que havia entrado no transe. Mãos habilidosas o conduziram para a sala no fundo do barracão, ao passar embaixo da

cortina com folhas de palha, lá dentro observei um movimentação, roupas e adereços estavam sendo preparadas, para orná-lo naquele momento.

Olhei novamente para frente e continuei prestigiando a festividade, os corpos dançavam e cantavam alegremente, senti-me bem, estava muito feliz. Algumas horas se passaram e senti um toque sobre meu ombro esquerdo, um dos filhos da casa estava me chamando para entrar lá naquele outro espaço, meu coração disparou, acho que era agora.

O som dos tambores e os cânticos foram ficando um pouco mais abafados, distantes, meus ouvidos e meus olhos só conseguiam concentrar-se no que estava a minha frente. Ao passar pela cortina de palha, eu a vi, de costas, senti que estava esperando por algo.

Meu coração disparou, olhei seus pés nus, ao subir os olhos haviam camadas de tecidos amarrados sobre seu corpo, os tons amarelo e branco ornavam sua vestimenta dos pés á cabeça. “*Susan?*” ouvi alguém me chamar ao longe, mas, não consegui desconectar do que estava vendo naquele momento. “*Susan? Por favor, ajoelhe-se aqui e encoste sua cabeça no chão*”, ouvi novamente a voz falar comigo, segundos antes de atender suas orientações. Ajoelhei-me diante dela, bati a cabeça no chão diante de seus pés lentamente. “*Pode abraçá-la se desejar, ela está te ouvindo*” a voz falou comigo segundos antes de eu entrar em choque. Eu podia tocar nela? Eu podia falar com ela? Aquilo era inimaginável pra mim, não me senti fidedigna o suficiente para abraçar um orixá de tamanha energia.

“*Pode abraçá-la*”, a voz falou comigo novamente, dessa vez senti mais confiança, olhei no seu rosto e me surpreendi. Era ele, era ela, aí, calma! Era tudo ao mesmo tempo e no mesmo corpo. Vou explicar! O corpo era do rapaz negro bonito que eu havia visto lá fora, mas ao olhar seus olhos, estavam fechados, observei pequenos tremores nas pálpebras, ele estava no transe, estava recebendo a orixá. Abracei seu corpo e senti seus braços rodearem os meus ombros, fechei meus olhos e senti o cheiro dos lírios amarelos adentrarem meu corpo e gravando aquele momento na minha memória. “*Obrigada, Oxum, Obrigada por tudo que tem feito por mim até hoje, sou muito grata por tudo!*” pronunciei sobre seus ouvidos e senti que ela me ouviu.

Quando menos esperei, senti um balanço diferente, um som agudo saiu de sua

garganta, sem falar nada, ela me ninou nos seus braços, literalmente falando. Senti o balanço do seu corpo movimentando o meu e o som do ninar adentrar meus ouvidos, fechei meus olhos e fiquei um longo tempo ali, recebendo seu carinho, o cheiro dos lírios amarelos adentraram meu corpo mais uma vez, senti-me completamente segura, ali, nos braços da orixá Oxum encontrei a paz.

Aos poucos fui despedindo-me de sua energia, observei ao meu redor e vi a minha oferenda, o omolocum estava lindo, fora muito bem preparado e demonstrava o carinho e zelo por aqueles (as) que o prepararam, fiquei muito feliz! Distanciei-me dela e me despedi, fui direcionada para meu lugar no barracão novamente.

Tudo passava sobre meus olhos, vestes brancas ornavam os corpos que dançavam, orixás outros vieram com suas devidas cores, meus ouvidos ouviam o acelerar e desacelerar dos toques dos tambores, mas, eu estava longe. Sentia-me completamente imobilizada, mal podia acreditar que finalmente havia conhecido Oxum, havia abraçado Oxum.

Algumas horas depois a cerimônia acabou, do lado de fora ele estava lá, o mesmo moço que havia recebido Oxum. Conversei com ele e fomos até um outro espaço do lado de fora do barracão, ao abrir a porta, lá estava minha oferenda, o omolocum de Oxum estava próximo de uma vela branca acesa, naquele momento, senti-me feliz, mais uma vez.

Comentei que havia amado o cheiro dos lírios e de bom grado recebi os lírios amarelos. Voltei para casa cheirando eles por horas. Naquela noite, dormi radiante, eu finalmente tinha tido meu primeiro de muitos encontros com a Orixá Oxum e tudo aquilo que senti, vi e escutei, havia afetado muito minha mente e meu coração, pois agora eu havia conhecido sua energia, naquela noite, senti-me completa!



Figura 5 - Tia Alice de Oxum. Créditos da obra: Marcelo Ramalho, Urutau, 2023. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Momento com Oxum

Ora iê iê ô!



Terreiro

"Ilê Axé Fará Imorá Odé "



Figura 6 - Espetáculo Áfricas: Faces que nos atravessam. Cena Oxum e crianças em seu útero, 2019. Créditos: Denner Willer Borges Monteiro- ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

É extremamente complexo abordar sobre um orixá, sobre uma religião que sobreviveu e continua sobrevivendo após centenas de anos de muita luta, perseverança e resiliência. É devido a esse motivo, que a escrita desse momento foi tão difícil para mim, fiz e refiz inúmeras vezes esse texto, por não acreditar que era digno o suficiente de explicitar um pouco sobre a magnitude desses saberes. Mas, tenho a consciência que falar de Candomblé, é aproximar-me dos saberes ancestrais que nosso povo negro guardou e continua cultuando com sabedoria e muito axé.

Sobre o início do Candomblé no Brasil, de acordo com Luciana Dias (2020, p. 3): “À guisa de datação histórica, o candomblé se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX, ou seja, no final do período escravista”. Ou seja, enquanto uma religião de matriz africana, trazida da África pelos nossos ancestrais negros(as) escravizados (as), essa religião tem resistido às forças da opressão do pensamento hegemônico e eurocentrado, sofrendo diariamente ataques na sociedade

contemporânea, do século XXI. Os orixás, são uma das partes de grande fundamento dentro da religião, simbolizando as forças da natureza, nações africanas nas suas mais diversas formas. A orixá Oxum é uma força e/ou energia cultuada dentro da religião praticada aqui no Brasil. Conforme salientado por Dias:

A yabá (Orixá de energia feminina) Oxum é a rainha das águas doces e tem poderes de se transformar em um peixe. É a deusa do ouro, da beleza, da riqueza e da vaidade. Em suas representações se veste de amarelo e dourado e usa um abebé (espelho) na mão. Divindade da fertilidade e rainha de Ijexá é saudada por seus filhos com a expressão: Ora iê, iê, ô. Ao nos reportarmos ao culto a Oxum no Brasil, nos deparamos com uma divindade oriunda de uma região específica da Nigéria, o antigo reino de Ijexá, que é onde Oxum reinou e reina, já que habita um rio com seu nome. Às margens do Rio Oxum, a deusa foi e ainda é cultuada como uma força ancestral que articula dimensões religiosas, filosóficas, socioculturais e políticas (Dias, 2020, p. 8).

Uma das dimensões políticas, conforme explanado pela antropóloga e pesquisadora negra citada acima - e também uma das minhas professoras no PPGAS/UFG - na minha leitura, bem como nas experiências e encontros que tive com a orixá Oxum em suas mais variadas formas, percebo essa política no sentido de instigar as mulheres negras nas suas fortalezas de ser, de buscar pelos seus espaços, pela sua autonomia, independência e autoestima, numa sociedade no qual o poder muitas vezes está nas mãos dos homens brancos, que corroboram com atitudes e comportamentos eurocentrados.

Após conviver tantos anos com as mulheres da minha família, percebi que embora os cenários fossem um pouco diferentes, tendo minha mãe viúva, minha Tia Alice divorciada, bem como as outras mulheres negras próximas à mim, que não encontraram afeto, respeito, oportunidades melhores de educação e de empregos, o devido reconhecimento ao qual verdadeiramente tinham lutado para conquistar, em todos esses cenários, essas mulheres tiveram que articular formas outras de sobrevivência, num mundo que coloca as mulheres negras em posições subalternas na sociedade (Gonzalez, 2020).

Desse modo, para além do cultivo da beleza, do cuidado com o próprio corpo e mente, também muito importantes para as mulheres negras, haja vista que nossa imagem foi invisibilizada e atribuída como inferior, numa ideologia estética que viabiliza e predomina a beleza das mulheres europeias e brancas como padrão a ser seguido, penso que saber criar caminhos para nadar contra a corrente hegemônica e branca que tenta ferir a nossa capacidade de ser e existir nesse mundo, encontra em

Oxum os devidos ensinamentos de resiliência, inteligência e sabedoria.

No constructo que se dá a nossa intelectualidade, a capacidade de sermos presença e profissionalismo nas mais diversas profissões, na criatividade latente dentro do universo artístico, que articula e projeta as emoções dos seres humanos, que conta histórias, que refletem aspectos culturais através da dança, do teatro, da música e da literatura, como realizadas pelos corpos das mulheres negras, artistas do *jazz* e do *blues*: Josephine Baker, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Lil Hardin-Armstrong, Ma Rainey, Mamie Smith, Bessie Smith, Nina Simone, pelas artistas brasileiras Mercedes Baptista, Nadir Nóbrega, Inacyra Falcão dos Santos, Maria Zita Ferreira (Zita), e a poetisa e literária que através da arte de contar histórias exprime nossa ancestralidade, Conceição Evaristo, ou como da antropóloga e bailarina negra Katherine Dunham, dentre inúmeras outras.

Nossa capacidade múltipla também de construir diálogos e confluir de nossas mentes a sabedoria para lidar com situações de conflito, bem como, de realizar diversas tarefas ao mesmo tempo (cuidar dos filhos, da casa, estudar, trabalhar, dentre outras), vejo em Oxum, ensinamentos que nos permitem avançar socialmente, intelectualmente e politicamente falando, para nos proteger enquanto potencialidades femininas nesse mundo ainda patriarcal e machista. De acordo com Dias:

Todos os Orixás, obviamente também Oxum, transmitem, como uma herança ancestral, para seus filhos e filhas todas as características que compõem as suas personalidades. Uma das características herdadas pelos filhos e filhas de Oxum diz sobre uma vaidade que cultua a beleza aliada a uma personalidade estrategista. A *yabá* da graciosidade usa *abebé* na mão para ver refletida toda sua beleza, mas que, contudo, é utilizado por ela também como um instrumento que a adverte, já que reflete também o que há atrás de si, de possíveis ataques inimigos. O *abebé* permite antecipar perigos e derrotar inimigos, por espelhá-los à percepção de Oxum (Dias, 2020, p. 10).

Tão logo, como não dizer que os ensinamentos de Oxum podem ser de suma importância política para as mulheres negras que vivem na contemporaneidade do século XXI, em que constantemente somos perseguidas nos ambientes de trabalho, somos impossibilitadas, mesmo que tenhamos um currículo equivalente, de adentrar nos espaços com melhores remunerações no mercado de trabalho ou quando somos assassinadas, por defender e lutar pelo direito e pela igualdade do nosso próprio povo,

como ocorrido com a vereadora Marielle Franco.⁹

Nesse lugar, assim como salientado pela antropóloga negra e prof.^a Dra. Luciana Dias, estratégia é uma palavra muito cara para nós, mulheres negras. Na dança, utilizamos o termo “ginga”, que também é encontrado na capoeira angola, que para além do movimento, consiste em realizar balanços com o corpo, movimentando o mesmo em variadas direções, para não sofrer o “ataque” do oponente, a “ginga” nos ensina a capacidade de desviar ao receber um ataque, de saber o momento certo de se defender e o momento certo de reagir.

Na tese de doutorado da artista negra e docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFG, prof.^a Dra. Renata Lima, a pesquisa intitulada “O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea”, a autora nos traz reflexões pertinentes sobre as manifestações tradicionais da cultura popular brasileira, dentre elas a Capoeira Angola, Sambas de Umbigada e o Jongo, dentre outras, tendo no balanço do corpo aspectos não somente do movimento, mas, ensinamentos ancestrais para os corpos negros que as praticam, numa perspectiva afrocentrada. Segundo Renata Lima:

A ginga pessoal é um jogo, no qual atua o corpo diferenciado, colocando em movimento os instrumentos da instalação. Brinca-se com o peso, tempo, fluência e espaço, seja em concomitância ou alternância. À medida que essa ginga vai ganhando espaço da cinesfera, ocupando todo o volume do corpo, começa a assumir a forma da ginga na capoeira mais propriamente dita – em um balanço que se abre e fecha, expande e recolhe, um corpo pronto tanto para o ataque como pra defesa (Silva, 2010, p. 172).

A ginga é uma palavra muito importante na minha trajetória dançante, que já pertencia ao meu vocabulário oral e corporal. Inicialmente com minha Tia Alice de Oxum, quando me ensinava sua ginga na sala da casa dos meus avós maternos. Posteriormente, durante a minha trajetória de aprendizagem com o *Jazz Dance*.

Dentro dessas diversas estéticas negras, a ginga tem uma movimentação diferente e com significados diferentes por onde meu corpo pode experimentar. Pois, no *jazz*, a ginga vem com movimentos de balanço com o corpo, que normalmente não tem interferência dos movimentos técnicos do balé clássico, podendo ser realizada

⁹ A vereadora carioca de 38 anos foi assassinada no dia 14 de março de 2018, junto com seu motorista Anderson Gomes a tiros, no Rio de Janeiro. Ela voltava de um encontro de mulheres na Lapa, quando seu carro foi atingido pelos 13 tiros, enquanto uma representante eleita pelo povo. O crime foi considerado um ato contra a democracia e ainda segue em curso, sem a punição dos assassinos (Caso, online). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/caso-marielle/>.

em movimentos circulares, de extensão e flexão da articulação dos quadris, nas suas mais variadas direções, está presente também no tronco, nos ombros, no arqueamento dos joelhos, e não se costuma observar professores criando pontes entre esses “gingados” e suas culminâncias com movimentações de cunho afro-diaspórico, embora eu saiba, enquanto dançarina e pesquisadora, que existem conexões.

Na capoeira angola, a qual pude ter contato na universidade com a referida prof.^a Dra. Renata Lima, a ginga tem um lugar demarcado no que concerne a transmitir efetivamente ensinamentos ancestrais de resistência, resiliência e estratégia para o corpo negro que está em movimento, nessa manifestação cultural tradicional negra, a “ginga” é entendida e discutida com mais afinco, numa perspectiva de ensinar a esse corpo estratégias do jogo, mas que também podem ser interpretadas no jogo da vida do corpo negro que está em constante vigilância quando sai nas ruas.

Por mais distintas entre si, vejo em ambas as possibilidades potentes de ensinar para o corpo negro que dança, que se movimenta, estratégias políticas de se defender numa sociedade que nos oprime, nos silencia e tenta nos matar. Para além do movimento, saber “gingar” é saber criar caminhos estratégicos de proteção, defesa e quando necessário, o ataque.

A pesquisadora negra e mestra em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), Marlene de Oliveira Cunha¹⁰, em sua pesquisa e livro “Em busca de um espaço: A Linguagem Gestual no Candomblé de Angola” (2021), realiza um importante estudo sobre as movimentações e os gestos corporais dos orixás, que transmitem em si técnicas e tradições oriundas da diáspora africana, inserida em território brasileiro com a religião. Num dos tópicos, a palavra “gingado” também é salientada pela autora, da seguinte forma:

A postura “gingado” é utilizada na ritualização de todos os orixás. Diferencia-

¹⁰ De acordo com as informações retiradas do livro da autora “Em Busca de um Espaço: A Linguagem Gestual no Candomblé de Angola” publicado pela editora o HUCITEC, no ano de 2022, Marlene de Oliveira Cunha é: Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) (1980-1986), Licenciada em Ciências Sociais na Universidade Federal Fluminense (UFF) (1976), foi fundadora e primeira presidenta do primeiro Movimento Negro Universitário Brasileiro, o grupo de trabalho André Rebouças GTAR, do qual participavam estudantes negros de diferentes cursos na época da ditadura militar. Realizou pesquisas no campo da gestualidade e da dança no campo da Antropologia das religiões afro-brasileiras. Em 1988, veio a falecer vítima de negligências médicas após o parto do seu único filho. Atualmente, o trabalho de Marlene Cunha é lembrado através do coletivo Marlene Cunha, composto por seu filho e outros estudantes negros de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional.

se do “gingado” do início da cerimônia não só pelos gestos, mas por acontecer em momentos de transe, o que não se dá no início da primeira parte. Assim, embora a denominação seja a mesma, o significado nas duas ocasiões parece ser diferente ou este é a ritualização do outro. O “gingado” se diferencia das outras posturas por apresentar um constante movimento de flexão do pescoço, ombro, tronco e pernas. O indivíduo, quando executa o “gingado”, curva completamente o corpo, abre as pernas e dobra os joelhos. Os braços ficam estendidos ao longo das pernas e as mãos se apoiam nos joelhos a permanecer na ponta dos pés todas as vezes que efetua a postura. Os ombros se movem em uma cadência ligeira e repetitiva como um estremezimento. A cabeça inclinada balança, para baixo e para cima. Essa postura de “gingado” somente aparece quando o indivíduo cai em transe ou “bola no santo”, nome que os participantes designam para esse momento especial (Cunha, 2021, p. 68-69).

Também nos pontua diferenças entre as linhas de Candomblé, conforme salienta abaixo:

A postura “gingado” também apresenta nuances quanto ao grau de movimento que usa, o que, segundo os informantes, diferencia os grupos africanos introduzidos no Brasil. Nesta linha, afirmam que o “Angola” tem mais gingado, isto é, “balanço”, enquanto que o “Ketu” é mais “ato”, ou seja, menos movimento (Cunha, 2022, p. 70).

Independentemente de qual forma ou técnica a ginga esteja atrelada, dentro dos saberes culturais negros praticados no Brasil, seja na capoeira, no *jazz*, dentro dos terreiros de Candomblé com os orixás e seus filhos (as), vejo na “ginga” ou no “gingado”, a capacidade que o corpo negro tem de se movimentar, de estar em constante fluência, assim como as águas de Oxum, que estão sempre em movimento! E mesmo que as águas estejam calmas, tranquilas, sem movimento aparente, não deixam de moldurar em si, reflexões sobre os próximos caminhos a tomar.

A “ginga” está associada ao ato de mover-se, como as águas de Oxum, de não estar definitivamente parada no tempo e um corpo negro que sabe estar em constante movimento, dificilmente conseguirá ser um alvo fácil para um ataque, esse é um dos principais ensinamentos que Oxum nos traz! Um corpo que se move, ocupa espaços, estuda, observa, dialoga, constrói laços, faz pontes, contatos, defende o que pensa, tem conexões, então esse corpo se torna política.

Para que eu pudesse compreender um pouco mais não somente sobre a própria religião do Candomblé, mas sobre formas outras de pensar o corpo negro na dança, técnicas e metodologias que pudessem me ajudar a pensar o *Jazz Dance* por um caminho que se aproxime cada vez mais de uma ancestralidade que nos foi silenciada, comecei a conversar com outras artistas negras durante o processo da

escrita dessa dissertação de mestrado, uma delas foi a artista negra de Salvador-Bahia, Vera Passos¹¹, que nos conta um pouco mais sobre a energia do orixá na sua perspectiva.

Eu não poderia explicar o que é orixá, eu não posso ver ou pegar, eu sinto a energia que vibra dentro e fora dos corpos dos cavalos. O que tento fazer é entender como que esse sentimento dialoga com o que está dentro de mim, ao meu redor, nas minhas histórias ancestrais. Nesse caminho, ainda sem poder tocar o orixá, eu consigo sentir a sua presença em pequenas mensagens que recebo, nesse lugar eu me emociono, tenho sonhos, respostas, entendo o coletivo, me arrepio, canto, danço e choro diante dessa luz imensa, que como bússola me guia. [...] (Vera, 2023, entrevista via aplicativo *whatsapp*).

Veraildes Passos Santana, artisticamente conhecida como Vera Passos, é uma artista negra criada em solo baiano, iniciou seus estudos em dança na escola de Dança Arte Viva, no bairro do Barbalho em Salvador-Bahia, dirigida por Gal Mascarenhas, que é sua mãe de dança. Hoje em 2023, atua no Brasil e nos Estados Unidos com sua dança, especificamente, na Companhia Viver Brasil¹², localizada em Los Angeles, na Califórnia.

11 De acordo com as informações disponibilizadas no próprio site: Passos dançou na Companhia de Dança Jorge Silva e no aclamado Bale Folclórico da Bahia, percorrendo o Brasil, Europa, Ásia, Estados Unidos e América do Sul durante dez anos. Passos iniciou sua formação em dança aos 14 anos, na Escola de Dança do Estado da Bahia, posteriormente treinando na Técnica Silvestre em 1992, com Rosângela Silvestre. Protegida de Silvestre, Passos ensina a técnica desde 2002 em Salvador e em todo o Brasil, América do Sul, Europa e EUA. Sua extensa técnica abrange perfeitamente dança moderna, balé clássico, dança afro, *jazz* e dança tradicional afro-brasileira (Viver Brasil, online). Disponível em: <https://www.viverbrasil.com/vera-passos>.

12 A companhia Viver Brasil é uma companhia sediada em Los Angeles, fundada em 1997, sob a direção artística de Linda Yudin e Luiz Badaró, cativa o público com sua mistura irreprimível de ousada dança teatral afro-brasileira e exuberante fisicalidade, poder e paixão extraídos do movimento e ritmos orixás, estilos de samba, forró, dança afro e bloco afro. Tem como missão: homenagear o legado africano do Brasil por meio da dança-teatro contemporânea, utilizando dança e música afro-brasileira em apresentações, educação artística, desenvolvimento comunitário e programas de intercâmbio cultural (Viver Brasil, online).



Figura 7 - Vera Passos. Fonte: Viver Brasil (online).

Em diálogo com Vera, pude despertar memórias que estavam distantes na minha mente sobre as reverberações que aconteceram na trajetória do meu “eu menina”, como diria Conceição Evaristo (2017). Desde o primeiro momento pude perceber que existiam divindades cultuadas de formas outras, que não a trindade santa que me foi ensinada pela Igreja Católica Apostólica Romana quando eu ainda era uma criança e jovem em formação.

Assim como abordado por Vera, o orixá é essa energia que você sente e que está presente na natureza de diversas formas e como nós seres humanos também somos natureza, nós também carregamos essa força, também carregamos esse axé!

Logo, a orixá Oxum adentrou a trajetória do meu eu menina, através de minha Tia Alice num momento no qual eu ainda começava a compreender a magnitude e imensidão que são os saberes e memórias ancestrais que o processo de colonização arrancou do meu ser, incluindo do seio familiar, haja vista que a Tia Alice foi a única de todas as irmãs que seguiu nessa religião.

A partir dos 8 anos, momento aquele que conheci Exu Caveira, foram vários os momentos nos quais estive junto com Tia Alice, convivendo e observando, ouvindo as histórias dos orixás. Mas, ao mesmo tempo, eu também morava com minha mãe, tão logo, a doutrina católica atravessou por muitos anos com afinco a minha formação.

Com o avançar do tempo eu já não era mais criança, mas sim uma adolescente que havia crescido e começava a questionar e criticar o mundo que estava a sua volta, principalmente a religião. Aos 15 anos, após ter frequentado o coral, o grupo de coroinhas, o grupo de jovens e dos acólitos da igreja católica próxima da minha casa, senti diante dos ensinamentos e da doutrina que me faltava alguma coisa.

Olhava as imagens dos santos (as) projetadas na igreja e não me identificava com elas, olhava o padre e sua figura de poder masculina, assim como a própria lógica da trindade santa e não me sentia representada como mulher, principalmente ainda como mulher negra.

Nessa mesma época, eu já estava dançando com a Companhia de Dança Panteras, ao qual me formei em *jazz*, e fora as atividades regulares da escola, passava todo o meu tempo estudando dança. Quando entrava na sala de aula e olhava minhas colegas de turma e os professores, também brancos, começava a me sentir minoria, num mundo que para onde eu olhava, exceto na casa de minha Tia Alice e nos videoclipes que eu gostava de assistir, eu era a única garota negra, ou pelo menos, uma das únicas.

Quando percebi isso, comecei aos poucos a deixar de frequentar a igreja católica, pois naquele momento, senti que queria fazer parte de espaços outros que fizessem e tivessem mais sentido pra mim, nos quais eu pudesse olhar ao meu redor e ver não somente meus pares, mas que a doutrina e os saberes pudessem ser mais próximos da minha ancestralidade, que naquele momento eu já havia entendido um pouco mais.

Os anos se passaram e mudei para Goiânia (GO), onde adentrei os muros da Universidade Federal de Goiás (UFG), aos 19 anos de idade. Deparei-me com uma disciplina que me fez novamente olhar para aquelas experiências da infância, que consequentemente me levaram novamente para Tia Alice e a orixá Oxum.

A disciplina de Metodologia do Ensino e Pesquisa e Dança II, na época era ministrada no curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e

Dança (FEFD), pela prof.^a Dra. Marlini Dorneles de Lima¹³, que me instigou naquele momento a compreender e elencar quais eram os atravessamentos corporais que eu tinha até então, fazendo com que um universo de memórias e saberes fossem despertados novamente, só que dessa vez, dentro da universidade.

Acredito que esse processo foi fundamental, pois como construir uma artista para atuar no mercado que ainda não sabe quem é, de onde vem e onde se construíram suas memórias? Conectar-me naquele momento com o passado me fez entender melhor quem era a Susan naquele presente, conseqüentemente esse processo me ajudou a projetar quem eu queria ser e como trabalhar com dança num futuro próximo.

Nesses reencontros, deparo-me com fotos, cores, objetos, áudios e movimentos que me recordaram Tia Alice de Oxum, foi onde a história começou a se inscrever no meu corpo mais uma vez. Iniciei então uma longa jornada na presença e orientação da prof.^a Dra. Marlini Dorneles, que muito sou grata por todos os questionamentos e orientações que me deu, durante o processo da disciplina e dos caminhos que se seguiram após ela.

Durante essa jornada, deixei-me aberta para todas as experiências que pudessem me formar como artista, a partir das memórias e dos ensinamentos que havia aprendido enquanto criança, mas também dentro dos muros da universidade. A começar pela minha primeira escola de formação, no entendimento de Tia Alice a orixá Oxum é:

Oxum é mãe, ela é ciumenta, ela é a dona do ouro, ela é a dona Águas doces, ela é a dona das cachoeiras, são muitas qualidades que Oxum tem. ela também protege o útero e os bebês de todas as mulheres, entende? Existe várias qualidades, Oxum Kare, Oxum Ipondá, Oxum Opará [...] (Alice, 2019, entrevista).

Começar a conhecer Oxum nessa jornada me fez sentir conectada com uma representatividade feminina que tanto buscava, numa esfera espiritual. Vislumbrar sua energia foi perceber a grandiosidade do que é ser uma mulher negra que tem

13 Docente do Curso de Licenciatura em Dança e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena EMAC- da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Arte pelo Instituto de Arte IDA- Universidade de Brasília- UnB. Foi Coordenadora das Ações Afirmativas da CAAF-UFG (2018-2021). É Diretora artística do Grupo de Dança Diversos (projeto de extensão da PROC-UFG), e integrante do Núcleo Coletivo 22 (Goiânia). Diretora artística dos espetáculo Endless (2018) remontagem do repertório do "Dançando com a Diferença" (grupo de dança português) em Goiânia (GO) - Brasil, do espetáculo Transbordar (Prêmio Acessibilidança FUNARTE, 2020) e Cartas da Tempo (Acessibilidança- FUNARTE-2021). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4182775556812377>.

sabedoria, que para além da beleza, nos ensina e nos dá forças para seguir em frente, como potências no universo contemporâneo em que vivemos.

Em diálogo com a Mestra Vera, fui instigada a perceber Oxum com os olhos e ouvidos aguçados, numa perspectiva que nos faz pensar para além da beleza, da riqueza no mundo material, mas o quanto os ensinamentos que Oxum nos traz podem contribuir com as mulheres no hoje, no agora, nas dificuldades do presente.

Como as pessoas veem a orixá Oxum por exemplo, e todo esse lugar que as pessoas se conectam mais que é a beleza, a mulher, e a beleza, “eu sou linda”. Então é entender o que está além, ou aquém desta beleza, é o feminino, são as dificuldades que a mulher têm, todo esse feminicídio que está acontecendo, a cada dia têm mais né, é essa beleza sim, que precisa ser cuidada, que precisa ser amada, que precisa ser privilegiada, são essas mães solteiras, que precisam criar seus filhos, suas filhas e todas as dificuldades que elas encontram, é essa rede feminina que a gente cria a cada dia, e nessa rede a gente se apoia, a gente chora junto (Vera, 2023, entrevista).

Partindo dessa conjuntura de reflexões, percebo aqui a principal contribuição que Oxum trouxera na minha vida até o presente momento. Assim como bem lembrado por Vera, as dificuldades que uma mulher negra passa para conseguir sobreviver são inúmeras.

Para que hoje eu possa estar escrevendo essas palavras, foi necessário que minha avó materna tenha se sacrificado nas cozinhas das escolas públicas da Vila Matilde, em São Paulo, para poder criar minha mãe. Consequentemente, para que minha mãe, que mais tarde ficou viúva, tenha se sacrificado para garantir uma educação de qualidade na minha jornada.

Foi crucial que Tia Alice pudesse me ensinar as histórias, mostrar-me as danças, as músicas e a forma ancestral de viver sua religiosidade africana. Mesmo que ainda não tenha mostrado tudo, foi o suficiente para minha formação, dentre outras mulheres importantes que construíram uma rede de apoio, de diálogo, de troca de saberes que culminaram na artista, educadora e antropóloga em formação que sou hoje.

Essa mesma rede de apoio se construiu dentro da minha sala de aula nos projetos de extensão da UFG, ao deparar-me com inúmeras mulheres, sendo jovens e crianças que por intermédio da dança *jazz*, puderam conhecer uma outra forma de perceber a dança, por um viés no qual os saberes negros e ancestrais estavam sendo postos em evidência.

Desse modo, Oxum significa para mim axé, força de vida, instrução, sabedoria,

estratégia e inteligência, assim como as águas de uma cachoeira, saber seguir o fluxo da vida quando se é necessário e saber desviar das pedras quando elas tendem a lhe machucar, por final, saber se impor, quando as situações querem tirar a nossa voz, querem nos silenciar.

E por fim, Oxum me inspirou a construir o espetáculo “Áfricas: Faces que nos Atravessam”, o qual irei contar com mais detalhes para no último e terceiro capítulo. Toda a dramaturgia da cena inicial do espetáculo se faz presente com essa representatividade de Oxum, que ensina a ancestralidade, que cuida das mulheres e das crianças, conforme explicitado pela Tia Alice.

Só que no meu caso enquanto educadora, esse cuidado estende-se para a sala de aula, com as crianças, as meninas que acompanhei naquele processo pedagógico, criativo e político, que também resultou na minha pesquisa de TCC “O Ensino da Dança Jazz para Crianças: Atravessado por Processos Identitários de uma Mulher Negra”, defendida no Curso de Dança da UFG, no ano de 2019.



Figura 8 - Espetáculo Áfricas: Faces que nos Atravessam: Cena Oxum e crianças em seu útero, 2019. Créditos: Denner Willer Borges Monteiro- ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Nesse útero que se expande, que é essa grande mãe que chamamos de Oxum, aprendemos a nos amar, nos reconhecer umas nas outras, trocamos saberes, fortalecemos nossa rede, projetamos nossa intelectualidade e pude naquele momento ensinar as pequeninas, parte dessa dimensão que é os saberes ancestrais que nos conectam com a África negra. Conforme salientado por Vera Passos, olhar para a orixá Oxum, é fazer um aprofundamento sobre o que ela tem para nos ensinar:

Então pensar em abrir isso e não ficar somente nesses estereótipos que muitas vezes são projetados pra cada vibração, pra cada energia. Então pensar esse tema nesse lugar que você fala amplo, o que mais que a gente pode trazer né, o que mais que a gente pode trazer, porque ficar reduzido a duas palavras somente, fazer um mergulho mais profundo em cada coisa e como que mais que a gente pode trazer isso se conecta com a gente aqui, no agora. Porque senão não faz muito sentido (Vera, 2023, entrevista).

Acredito que nessa perspectiva, encontro em Oxum a representatividade negra que completa minha existência nesse mundo. E quando você tem alguém que te inspira, que se parece com você, passa a olhar o mundo com outros olhos e sente que não está mais sozinha.

Nesse processo, olhar para o *jazz* me fez mais sentindo agora, pois a partir dessa representatividade feminina, comecei a ser instigada a procurar quem seriam as demais protagonistas negras na história do *jazz*, com as quais eu poderia continuar a me inspirar, levar como referência para a sala de aula, e encontrei em várias delas forças que me ajudaram a construir um pouco mais meu ser artista. E nesse lugar, o *jazz* deixou de ser a dança dos outros e passou a ser a minha dança, afinal, eu também *soul o jazz*.

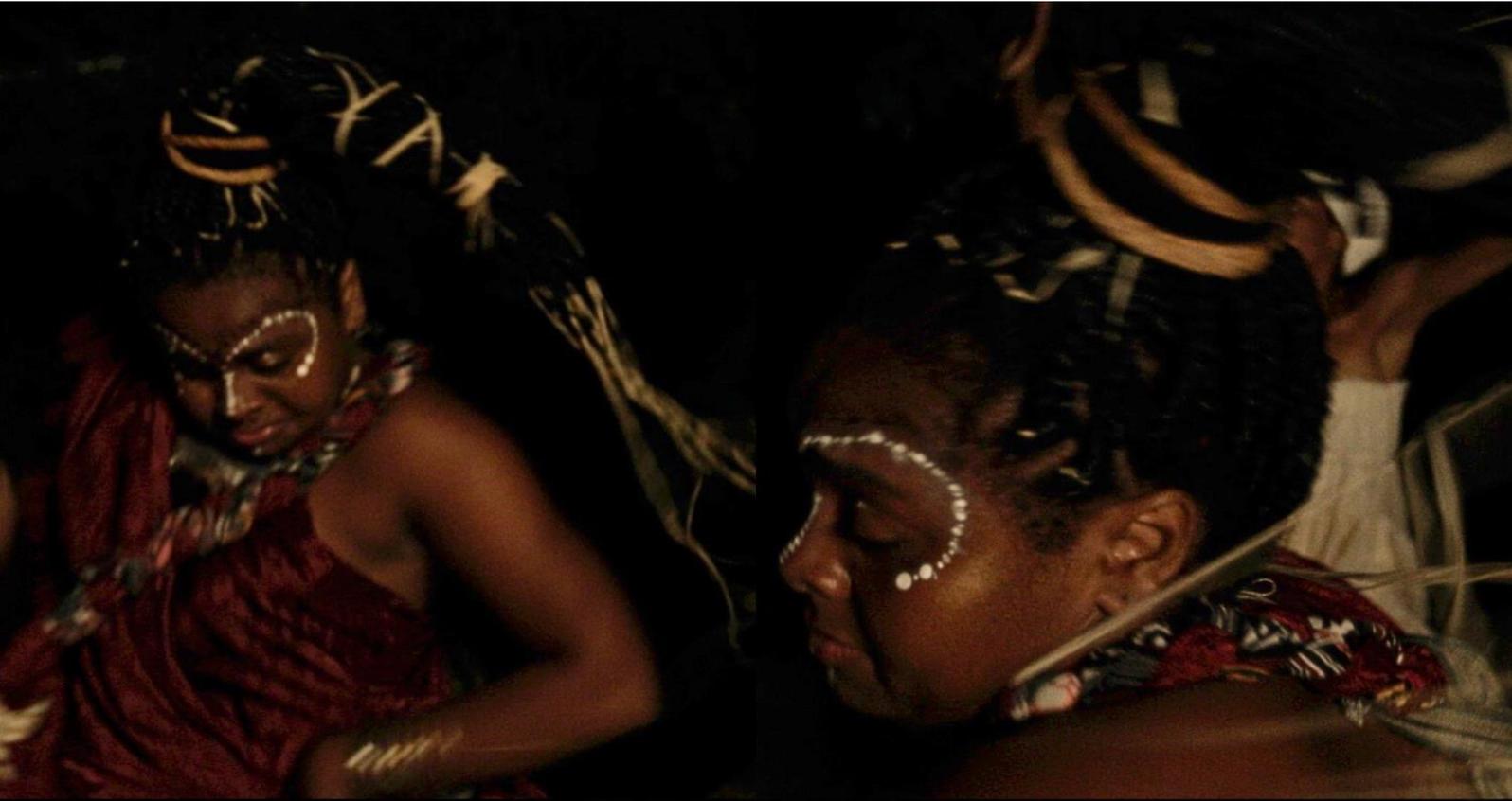
CAPÍTULO II: DIÁLOGOS ENTRE ANTROPOLOGIA E DANÇA

[...] E é no nosso corpo que se inscreve a nossa ancestralidade. Quando falo de ancestralidade, eu penso muito uma ancestralidade presente, não em algo que passou e que está no passado, mas, sim, algo, experiências, referências que me constituem, que fazem eu ser o que eu sou [...] ". Luciane Ramos, Antropóloga e Artista da Dança (Luciane Ramos, informação verbal)¹⁴.



Figura 9 - Cena do filme "Rio das Almas e Negras Memórias" de Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019. Neste momento, protagonizo uma das divindades dentro da cultura afro. Créditos da foto: Thaynara Rezende. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

¹⁴ Essa fala é um pensamento esboçado pela antropóloga e artista da dança Dra. Luciane Ramos, numa entrevista titulada no *Youtube* "Entrevista de Luciane Ramos sobre danças africanas e suas diásporas no Brasil ao canal CyberQuilombo (Danças, online). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrqm98&t=293s>.



Essas imagens que iniciam essa escrita estão cravadas na minha mente, no meu corpo, pois, foi um trabalho artístico que me despertou memórias ancestrais ao adentrar o rio das almas, localizado na cidade de Pirenópolis, Goiás. Local este onde muitos negros (as) foram escravizados (as) e trabalharam na busca pelo ouro nos garimpos. O filme *Rio das Almas e Negras Memórias* (online)¹⁵, foi muito significativo na minha formação artística e na construção da minha negritude, pois, estava junto com outros artistas negros (as) de Goiânia, logo, me senti também conectada com os meus no presente, bem como com os meus num passado ancestral, numa terra que guarda tais lembranças.

Abordar a ancestralidade negra é pontuar sobre as técnicas diversas de canto, dança, oralidade, música, sobre batucar, sobre a forma como nossas ancestrais trançavam os cabelos no formato nagôs para guardarem suas sementes de alimentos, de modo que pudessem ter o que plantar e sobreviver numa terra desconhecida; sobre as rotas e planos de estratégias articulados nas mesmas tranças para que não se esquecessem do caminho até os quilombos¹⁶ ou até o ponto de encontro, até a liberdade.

Falar sobre ancestralidade é falar sobre o corpo negro que sabe e dança a técnica do *jazz*, é trazer à tona a narrativa dos nossos que foram silenciadas pelo processo da branquitude. Logo, proponho aqui, trazer uma articulação e estabelecer tecituras necessárias de diálogos com os meus, mestres e mestras negros (as) que dançam ou que foram atravessados corporalmente pela potencialidade de dançar a técnica “jazzística” nas suas múltiplas vertentes.

Uma das ramificações dentro da área da Antropologia Social, é a discussão a respeito do corpo, que atravessa o debate acerca dos marcadores sociais da diferença. Não há como explicar sobre o *Jazz Dance*, sem pautar a discussão sobre

15 Assista o teaser do filme em: https://www.youtube.com/watch?v=8uDSOV_SY30.

16 No artigo divulgado no site Geledés, em 14 de março de 2023, encontrei o texto titulado “Tranças da liberdade: como penteados ajudaram escravizados em fugas”, escrito por Dalia Ventura da BBC. O texto explana sobre as formas das tranças nagôs que as mulheres traçavam na cabeça, cada formato podendo ser circular, grosso, em curvas, indicando locais de encontro, ou se haviam presença de soldados num determinado local. As tranças serviam como forma de comunicação, de caminho nas rotas de fugas para homens negros escravizados. Guardavam dentro delas sementes de alimentos, bem como determinados objetos que pudessem ajudá-las na fuga. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/trancas-da-liberdade-como-penteados-ajudaram-escravizados-em-fugas/>.

a corporeidade negra que efetivamente construiu e legitimou essa dança ao longo dos séculos.

Assim como pontuado pela antropóloga e artista da dança Luciane Ramos (Danças, 2023, online), “[...] que é pelo e no corpo que se inscreve a nossa ancestralidade” e que esta é transpassada de geração para geração de homens e mulheres negras, conhecimentos e saberes que pelo processo de racismo, da branquitude e todo um pensamento colonial foram silenciados ao longo da história. A referida pesquisadora também nos lembra na mesma entrevista dada ao canal do *Youtube Cyber Quilombo* (2023), que:

[...] pensando também que é no corpo que se funda a nossa história, o meu corpo, o corpo não é instrumento de o corpo sou eu. A construção do meu intelecto, o meu caminho com o mundo num primeiro lugar, se dá através do meu corpo. Então o corpo não é só instrumento para alguma coisa, meu corpo sou eu (Danças, 2023, online).

Penso nessa categoria como algo que transcende as inúmeras camadas de tecido da nossa pele, vai além das entranhas, aborda-se aqui o seu mais profundo ser, que reflete os aspectos culturais, sócio-históricos de uma diáspora africana que se exprime no e através deste.

Durante a trajetória da escrita desta dissertação, tive o privilégio de deparar-me com os estudos de Luciane Ramos Silva e por saber que é uma mulher negra, da dança, antropóloga, que vive em São Paulo, identifiquei-me muito com sua pessoa e com seu trabalho pelas proximidades com minha trajetória de vida também. Na sua forma de escrita me senti representada e nas suas falas, senti-me instigada a refletir além, principalmente no que se refere a respeito do corpo na dança como um lugar de legitimidade diaspórica e ancestral e com as devidas rupturas com os paradigmas da colonialidade, conforme salienta a referida pesquisadora abaixo:

A colonialidade está presente também nas linguagens que o corpo produz - lembrando que a tentativa de uniformização da linguagem foi uma operação fundamental para neutralizar tensões das culturas consideradas inferiores. Para nossa discussão específica, lembremos que nos contextos coloniais houve um processo de expropriação das diversas dimensões de africanidade relacionadas ao espaço, ao corpo e ao tempo, fruto da presença eurocêntrica definida como mediadora e legitimadora do estatuto dos sujeitos negros e de suas produções culturais. Ora, reconhecemos nitidamente esse atravessamento nos nossos dias, o que torna premente que levemos ao centro do debate o que os povos negros sabem sobre si mesmos, seu passado, presente e futuro, bem como provém o mundo de sentido (Ramos Silva, 2018, p. 33).

A religiosidade do Candomblé só me foi permitida ter o conhecimento, ainda de forma muito breve, durante a minha infância, pois felizmente tive a oportunidade de ter minha Tia Alice de Oxum, que sempre me instigou a pensar “fora da caixa”. Nas suas experiências de terreiro, ela conhecia e falava-me sobre a força dos orixás, sobre suas histórias na África, sobre os contos, até mesmo sobre as nações africanas antes mesmo da chegada dos europeus como a sua própria nação, Ketu. Explicou sobre o passado e o presente da nossa ancestralidade e através dos conhecimentos que ela tinha, ajudou-me a reconhecer meu corpo negro por outro ponto de vista.

Contudo, os diversos outros atravessamentos formativos do meu eu menina levaram-me ao encontro de concepções contraditórias a essas ideias, pois fui criada pela doutrina católica apostólica romana, que pouco me ajudou na proximidade com meus ancestrais negros. Ao adentrar os muros das escolas públicas posteriormente, principalmente quando pegava um livro de história, tudo que meus olhos vislumbraram era sobre como os negros foram escravizados, açoitados e maltratados, somente.

Ou seja, como bem pontuado pela pesquisadora, não sabemos o quanto deveríamos sobre nós mesmos, nosso passado, para entender o presente e mudar o futuro das pessoas que sentem na pele o que é ser negro no Brasil, hoje. Atravessamentos esses que ocorrem devido a manutenção cotidiana do pensamento colonial que paira no imaginário social.

Dominar o território não bastou para os povos europeus, era necessário também uniformizar e dominar as outras formas de expressão dos africanos e de seus descendentes, para que finalmente pudessem liderar e legitimar os seus saberes como superiores, a colonialidade refletiu na uniformização dos corpos negros da forma mais brutal. “O colonialismo é o etnocentrismo armado institucionalizado e globalizado” (Shohat; Stam, 2006, p. 41).

Com ainda mais afinco, as outras esferas que a colonialidade refletiu ao longo do seu processo de hegemonia, classificando as danças, os cantos, os rituais em todas as formas de ser em África ou também indígenas, como inferiores aos seus padrões, tornando essas pessoas afastadas do seu passado histórico-cultural.

Quando Neusa Santos Souza¹⁷ escreve em seu livro “Tornar-se Negro”, ela fala conosco e nos traz à memória os perigos do imaginário social de ainda manter pensamentos baseados nas ideias eurocêntricas, oriundas do pensamento colonial, no qual os brancos descendentes dos europeus acreditavam serem seres superiores a nós, negros. A autora nos pontua:

O figurino é branco, em seus diversos matizes. Aqui, branco quer dizer aristocrata, elitista, letrado, bem-sucedido. Noutro momento, branco é rico, inteligente, poderoso. Sobre quaisquer nuances, em qualquer circunstância, branco é o modelo a ser escolhido. Escolha singular, fixada à revelia de quem apenas deve a tal modelo configurar-se (Souza, 2021, p. 65).

Sendo assim, esse homem branco que adentra as terras africanas, transcende não somente a noção de cor de pele, mas em todas as fissuras que projetam o conceito de branquitude no que concerne ao letramento, ao poder aquisitivo, a ocupação dos melhores espaços na sociedade e a legitimação de que todos os seus saberes são superiores aos do que são produzidos pelos corpos e agentes negros.

Para Jurandir Freire Costa, psiquiatra e psicanalista, as esferas da branquitude também são muito complexas como salienta:

O negro sabe tudo isso e, talvez, muito mais. Porém, a brancura transcende o branco. Eles—— indivíduo, povo, nação, ou Estado branco — podem “enegrecer-se”. Ela, a brancura, permanece branca. Nada pode macular essa brancura que, a ferro e fogo, cravou-se na consciência negra como sinônimo de pureza artística; nobreza estética; majestade moral; sabedoria científica etc. O belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. O branco é, foi e continua sendo a manifestação do espírito da ideia da razão. O branco e a brancura são os únicos artifícios legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização; em uma palavra: a “humanidade” (Costa 1982 apud Souza 2021, p. 28).

Assim como explanado pelo autor e psicanalista, efetivamente o negro muitas vezes sabe das atrocidades que a colonialidade trouxe para a sua vida, pois a sente através de seus corpos. E posso também dizer isso por perceber durante a entrevista de Mestre Plínio, sobre sua própria consciência no processo de transformação capilar, de modo que naquele momento de sua vida, pudesse atrair mais olhares. Aos poucos,

¹⁷ Neusa Santos Souza (1948-2008) foi psiquiatra e psicanalista, nascida em Cachoeira, Bahia e formada pela Faculdade de Medicina da Bahia. Radicou-se no Rio de Janeiro e por muitos anos dedicou os seus trabalhos para dialogar e refletir criticamente sobre as atrocidades do racismo vivenciadas por corpos negros no Brasil.

foi alisando seus fios, o que culminou na ruptura da sua raiz capilar, abrindo caminhos para a calvície. Segundo Mestre Plínio:

Quando você só tem aquele modo de ver as coisas, você acaba acompanhando, queira ou não queira né, então por exemplo assim, eu tenho essa calvície hoje porque eu alisava muito o cabelo, aí eu comecei a ler muito Malcolm X. Aí ele falava né, e os cara do filme, poxa olha como ficou depois de usar esse negócio, eu lembro desse filme do Malcolm X direto. Então foi nessa época que eu comecei a ler Malcolm X, que eu comecei a ler e me informar, passei em alguns lugares não pela dança, por ser negro, eu acompanhava meus colegas brancos e em alguns lugares fui barrado, essas coisas, fui preso, tudo que um preto pode passar, apanhar enfim, então naquela época não matava, hoje, se eu vivesse aquilo hoje eu morria, entendeu? Graças a deus naquela época só assustavam, batiam e tal, mas deixavam a gente de lado. Mas, aí tudo isso na rua, aí foi ali que comecei a tomar consciência e me sentir e saber qual era a minha, para onde eu iria (Plínio, 2023, entrevista).

Falar sobre corpo negro é falar sobre sua dança e música que não são aceitas, muitas das vezes seus traços que culminam num determinado formato de nariz e lábios que também não são bem recebidos como belos a depender do espaço onde você esteja, assim como a própria estética do cabelo, são um dos exemplos mais latentes nas narrativas que eu pude escutar e vivenciar enquanto mulher negra.

Houve uma ocasião na qual eu estava num espaço de trabalho, que corrobora com essas perspectivas de pensamento da branquitude e para me sentir aceita nesse espaço, comecei a modificar alguns elementos da minha imagem pessoal, desde a forma como organizava os meus cabelos até, principalmente, o tipo de roupa que escolhia para trabalhar.

No meu inconsciente, fazia isso para me sentir aceita e respeitada enquanto profissional da dança, mas só pude tomar conta dessa reflexão, quando me olhei no espelho e percebi que aquela estética de roupa de balé clássico não contemplava a magnitude da minha forma de vestir.

Então, quando Mestre Plínio salienta isso tudo, mesmo que em partes de forma consciente, percebo também um viés oculto na sua fala, de transfigurar-se e transformar-se para conseguir uma certa ascensão social nos seus mais diversos contextos. Ou seja, que essa imagem pessoal expressada em seu corpo, fosse transformada de modo que pudesse ser mais aceito.

O racismo se dá no corpo como já explicado anteriormente e só foi possível que Mestre Plínio pudesse pensar e articular de forma diferente as referências que escolheria para si mesmo, quando passou a frequentar espaços onde havia outras pessoas negras, bem como começou a estudar pensadores negros que estavam

discutindo pautas raciais, como Malcom X, nos Estados Unidos.

Ainda ressalta que por um tempo na sua trajetória, dançou no interior de seu estado, na cidade de Piracicaba (SP)¹⁸ e foi dentro de rodas de capoeira que eram discutidas questões sobre negritude. Foi a partir desse momento que pôde participar de um evento em prol do feriado do dia 13 de maio, na capital de São Paulo.

Desde então percebeu, assim como, através das leituras de Malcolm X que buscou saber mais - que não faria sentido continuar alisando o próprio cabelo. Nesse momento há uma transformação eminente, pois ele passa a assumir sua identidade negra e isso se reflete na contemporaneidade do seu ser que hoje assume os cabelos ora no *dread* ora nos trançados.

Assim como Mestre Plínio teve a oportunidade de participar de um grupo de capoeira, a minha principal referência como já havia salientado anteriormente, foi poder vislumbrar em vídeos de fitas cassetes, capas de vinil e posteriormente nos DVD'S, entre os anos de 2001-2016, de artistas negras.

¹⁸ A cidade de Piracicaba, fica localizada no interior do estado de São Paulo. De acordo com o site da Câmara Municipal de Piracicaba: Em seus primeiros anos, Piracicaba – então, chamada de Vila da Constituição – também adotou o trabalho escravo como principal mão de obra para o desenvolvimento da economia, assim como as demais províncias do país. De acordo com o professor e historiador piracicabano Noedi Monteiro, a presença do negro em Piracicaba é anterior à própria povoação oficial, em 1767. “Há registros, em documentos oficiais da então Capitania de São Paulo, que dão conta da existência de escravizados aqui já em 1733 e mesmo antes disso”, diz o professor. Ele ainda destaca que “a finta de 400 réis” aqui estabelecida para financiar as obras públicas “foi mais do que suficiente para bancar as construções”, pois, em 1822, mais da metade da população piracicabana era composta de escravizados. Das cerca de 2200 pessoas morando na Vila, 1108 eram escravizados, informou Noedi Monteiro. Veja notícia completa disponível em: <https://oregionalonline.com.br/cultura/encontro-dancas-negras-propoe-oficinas-apresentacoes-e-debates-no-sesc-piracicaba/> Acesso em: 04 de dezembro de 2023. Devido a todos esses aspectos históricos, existe uma forte influência negra na cultura local, sendo um território fértil para manifestações como: Capoeira, Batuque de Umbigada, Samba Lenço, Jongô, dentre outros, conforme salienta a notícia publicada no Jornal “ O Regional ”, no encontro de “Danças Negras” ocorrido em Piracicaba em 2019.

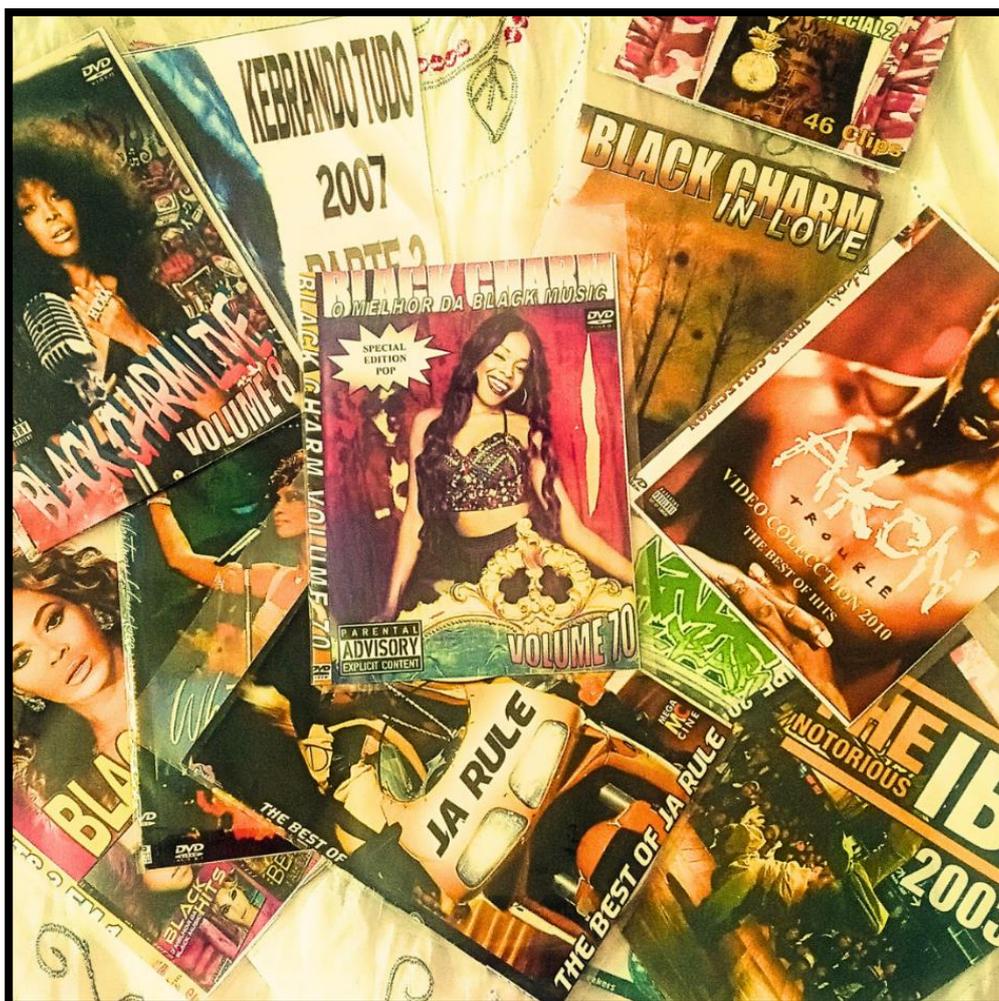


Figura 10 - Capas de diversos dvd's da minha coleção particular que fiz eram parte da minha infância e adolescência. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

Através dessas artistas e de tantos outros, assim como demais referências que me tocaram ao longo dessa trajetória, é que me foi propiciado aceitar com mais firmeza as identidades negras que atravessam a minha corporeidade. Mas, tudo isso ainda não é suficiente para nos distanciar do racismo estrutural e do preconceito velado que ainda está na sociedade brasileira.

Somente a partir das referências e da representatividade de outras pessoas negras, é que foi possível para Mestre Plínio se reconhecer dentro de sua negritude, assim como na minha trajetória, podemos perceber que a essência se dá e se faz numa magnitude de ser diaspórico e que vem de sua ancestralidade em África. Segundo Mestre Plínio:

Eu li Malcolm X, eu vi histórias assim, que foram me esclarecendo, da conduta que é no nosso mundo, e assim mesmo, eu fui aprendendo né e aprendendo você começa a valorizar o seu eu, é o que você é na verdade, sua essência (Plínio, 2023, entrevista).

Valorizar o que é seu é valorizar formas de ser e expressar-se que permitem a liberdade. Sendo assim, o *Jazz Dance* é um dos atravessamentos ancestrais de ser negro na contemporaneidade brasileira. Contudo, assim como em diversos outros espaços de compartilhamento de saberes no campo da Dança, o *jazz* é atravessado por saberes oriundos da colonização europeia, tendo o Balé Clássico como norteador.

Muitas vezes, ele é determinante na técnica corporal que se é exigida e necessária para dançar *jazz* e adentrar espaços de visibilidade como: festivais, congressos, salas de aula, dentre outros espaços de legitimação, que garantem uma renda financeira para os artistas, professores e dançarinos da cena.

Na busca por uma compreensão mais profunda sobre essas distinções de técnicas corporais de *jazz* e balé clássico, deparei-me com falas de grande valia explanadas pela Mestra Vera Passos e pelo Mestre Plínio, que me fizeram refletir sobre esses dois universos completamente distintos historicamente, poeticamente, tecnicamente e culturalmente falando, mas que se encontram nas encruzilhadas dos corpos negros que dançam *jazz*.

De acordo com Mestre Plínio, a diferença técnica do corpo que dança *jazz* e balé clássico é a:

[...] questão técnica, um dá liberdade e outro não, é básico, o balé clássico é quadrado é aquilo, a perfeição é chegar naquilo lá. O jazz, ele permite tudo assim, hoje pelo menos pra mim, o meu jazz principalmente, eu coloco tudo no meu jazz. Tudo que eu vejo, então permite qualquer corpo, o corpo do balé clássico é predominante magro, branco, longilíneo, enfim, é isso né. No jazz, a forma do corpo não interessa, mas, normalmente são atléticos isso sim, são fortes, o jazz existe uma certa força, resistência física que é do negro (Plínio, 2023, entrevista).

Duas questões chamam a atenção nessa fala, primeiro é a forma como Mestre Plínio traz para si durante o diálogo que o *jazz* pertence a ele, “[...] o meu *jazz* principalmente, eu coloco tudo no meu *jazz*”. Então, ele percebe que é uma forma de expressão do corpo que está atrelada à sua identidade, é algo que é dele, pertence a ele!

Ao pontuar sobre balé clássico numa perspectiva da escola russa (técnica vaganova), é notável algumas características semelhantes a determinados grupos oriundos da Europa, no qual existe a presença de corpos magros, brancos e longilíneos, que diferem de determinados grupos oriundos da África, esses que dão a forma de muitas mulheres e homens negros brasileiros, devido a presença de escravizados negros na história desse país.¹⁹



Figura 11 - Apresentação do evento da extensão da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da UFG, Jazz Dance no Teatro do Grupo Sonhus, Goiânia, 2018. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

¹⁹ Como mostra Tim Ingold no texto “Gente como a gente” (2000), os corpos humanos se transformaram ao longo de milênios a partir de suas relações históricas e técnicas corporais com o meio. Podemos dizer assim que o corpo do balé é um corpo que foi forjado pela aristocracia europeia, entre pessoas que não trabalhavam na lavoura, exigindo ao longo do tempo, uma constituição corporal com menos massa muscular e com uma estrutura óssea mais afilada para o tipo de socialidade dos afazeres mais leves da nobreza. Vale lembrar, que a dança e a hexis corporal camponesa, como ensina Bourdieu (2007), tinham passos mais pesados, que estavam em consonância com o tipo de habitus corporal daqueles que trabalhavam na lavoura em um terreno acidentado. Os povos africanos escravizados nas Américas têm uma constituição muscular e óssea forjados no trabalho agrário, com técnicas corporais, que constituíram um corpo para esse tipo de trabalho. As danças africanas também expressam essa relação com a terra.

Devo fazer uma ressalva aqui também, para que não venhamos a esquecer que nem todos os grupos negros na África, têm em sua formação anatômica características semelhantes. Pois, é possível observar por exemplo em muitos homens e mulheres do grupo Massai²⁰ no Quênia, aspectos longilíneos também na sua formação corporal. A noção do corpo é muito ampla e deve ser vislumbrada com atenção aos aspectos sociais, culturais, geográficos, climáticos, da própria alimentação e mecanismos de subsistências presentes num determinado local, dentre inúmeros outros fatores que podem influenciar na forma anatômica do corpo humano, tanto africanos, como europeus.

Ao me referir nessa pesquisa sobre os anos que estudei jazz em São Paulo (SP) e em Goiânia (GO), e o que era exigido no corpo, refiro-me aos padrões dessa estética hegemônica e branca que ainda impera nas academias, escolas, estúdios, festivais e congressos em dança, dando prioridade ao balé clássico e muitas vezes ao “corpo ideal” dessa bailarina, que se aproxima dos padrões de determinados grupos europeus, conforme citado anteriormente. Caso não se tenha o devido conhecimento e domínio sobre essa técnica do balé, você corre o grande risco de ser deslegitimado na sua área e poderá até mesmo perder oportunidades de emprego.

Atribuem à técnica como algo estático, único e inerente aos povos europeus²¹ mas a técnica significa o modo como se faz algo, seja a maneira como aprendemos a andar, falar, sentar-se, comer, marchar numa linha de batalha, que se reorganizam e se modificam a todo momento. Cada cultura produz técnicas corporais distintas, executadas de maneiras e formas diferentes umas das outras, tendo suas especificidades e simbolismos distintos.

Vera Passos durante nossa entrevista, aborda sobre uma metodologia que contempla a técnica do Balé Clássico, contudo de uma forma bem diferente e afro-diaspórica de ser, trazendo uma contribuição positiva para o campo, pois utiliza-se de ferramentas pedagógicas e emancipatórias, como pode ser vislumbrado a seguir:

²⁰ Veja imagens e notícia sobre o povo Massai do Quênia na integra. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/entre-os-guerreiros-maasai-quenia-quem-pula-mais-alto-ganha-atencao-das-jovens>.

²¹ É preciso lembrar que a Europa é formada por múltiplas etnias. Aquilo que se entende por europeu hoje, é o povo caucasiano e ariano, mas isso ocorre a partir da opressão de outras etnias europeias, assim como o balé é a dança que se consolidou sobre outras múltiplas formas de danças populares europeias.

Às vezes Susan, às vezes a gente encontra professores de balé que até eles buscam outros lugares. Por exemplo, em Salvador a gente tem Raimundo, o próprio Carlos Moraes que não está mais aqui, nosso mestre, ele trazia proposições pra aula de balé que eram bem diferenciadas, ele trazia conexões dos orixás mesmo, como o Battement Tendu, que não era o Battement Tendu, era uma flecha que estava ali, a intenção que a gente trazia pra perna, era dessa flecha que estava indo. Raimundo que é discípulo de Carlos Moraes, ele traz muito isso, sempre traz as referências das rainhas e reis africanos, para estar sempre. Não somente estar nesse lugar do balé, mas também de trazer essa invenção, dessa rainha que é sua, não dessa rainha que é uma rainha europeia, eu vou trazer as minhas rainhas, que estou trazendo, dançando o balé, o balé clássico que traz essa história das cortes, mas são as minhas rainhas que estão aí ainda (Vera, 2023, entrevista).

Ou seja, a finalidade é a mesma, dançar a técnica do balé clássico, mas ela será diferente no corpo negro que dança balé na Bahia, de um corpo numa província francesa, pois exprimem nas suas tessituras culturas e corpos diferentes, culminando em formas de expressar as técnicas de um modo diferente.

Ao pensarmos inclusive no próprio termo, estamos falando em termos técnicos para quem? Quais são esses perfis que geralmente ocupam as posições de poder dentro do campo da dança nas bancadas de festivais, escolas de dança de cunho profissional, companhias e demais espaços formativos? Essas técnicas exigidas no corpo de quem dança advém de um pensamento muitas vezes engendrado na perspectiva do bale clássico ser superior e isso advém de um constructo formado na mente de quem dança, incluindo muitas vezes do público que não dança, mas, consome artes, que é reflexo de um pensamento hegemônico e eurocentrado.

Ainda sobre esse assunto, numa das disciplinas que compõe o PPGAS-UFG, tive o encontro com as pesquisas e textos do francês e antropólogo Marcel Mauss, que nos traz reflexões pertinentes sobre o assunto. Segundo o autor:

Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com técnicas do corpo. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo (Mauss, 2003, p. 407).

Marcel Mauss refletiu de forma muito assertiva sobre o corpo e suas técnicas do ponto de vista antropológico, contudo, não pensou os corpos negros nesse diálogo. Devido a isso, durante a minha imersão nos estudos para essa dissertação, deparei-me com uma outra antropóloga e bailarina negra e estadunidense que fez um recorte para essas especificidades, que nos faz perceber também de forma assertiva essa relação do corpo negro com a técnica e os meios pelos quais exprime sua arte da dança, refiro-me as pesquisas e estudos antropológicos de Katherine Dunham (1909-2006).

Na 35ª Bienal de São Paulo de 2023, sua trajetória de vida e pesquisa foi lembrada e escrita pela antropóloga Luciane Ramos Silva, que nos apresenta a artista e nos faz lembrar da sua importante contribuição na intersecção entre as áreas da dança e da antropologia, ambas como meios para a construção do conhecimento, com um olhar pontual também para as questões artísticas. A autora nos pontua que:

Ao fomentar a conversa entre a antropologia e a dança de modo tanto insuspeito quanto inovador, etnografando danças do Caribe e da América do Sul com jogo de corpo vigoroso e pioneiro, fez emergir a antropologia da dança como disciplina, e edificou posteriormente uma técnica de dança e uma escola de formação que hoje são legados fundamentais. Rigorosa em suas criações e ideias, colocou em relação elementos do balé clássico europeu e as danças rituais caribenhas, construindo uma técnica com linhas, isolamentos e ondulações, além de variedades de tempos em ritmos mais amplos do que as formas de dança de concerto da primeira metade do século 20. (Silva R. L., 2023, p. 138).

Para além de somente dançar, ela pesquisou os aspectos sociais e culturais dos espaços por onde seu corpo passou, o que contribuiu significativamente para ambas as áreas de pesquisa, tornando-se referência com suas obras para nós, artistas negras. “ E, depois de viver cenas de racismo no Brasil e não mais tolerar a realidade segregacionista e assassina do sul de seu país, compôs o espetáculo “Southland” (1951), durante tournée na Argentina.” (VILAÇA, 2016, p. 77)

Assim como para Katherine Dunham, o meio pelo qual aprendi a conectar-me com as minhas ancestralidades foi e ainda é, através do meu corpo, sendo a técnica do *Jazz Dance* um dos caminhos que me instigou nesse processo.

Por conseguinte, abro a escrita do segundo capítulo com o intuito de demarcar e articular debates entre a Antropologia Social e suas discussões no campo das relações étnico-raciais, que conversam com a autoetnografia que me proponho a escrever sobre dança *jazz*, culminando em outros olhares e percepções sobre ambos os campos de conhecimento.

2.1 A AUTOETNOGRAFIA: EU SOUL O JAZZ!

Uma carta para Nina Simone

De: Susan Santos

Para: Nina Simone. Descanse em paz!

*"Birds flying high you know how I feel
Sun in the sky you know how I feel
Breeze driftin' on by you know how I feel"*

"Pássaros voando alto, você sabe como me sinto
Sol no céu, você sabe como eu me sinto
Brisa passando, você sabe como eu me sinto [...]"²²

O calor do sol paira sobre a minha pele negra e desta vez, esse sol não é o mesmo sol que rasgou a pele dos meus ancestrais, num passado sombrio, que nos arrancou do seio da mãe África. Mas, esse sol me dá energia, constrói as minhas forças, para movimentar-me nesse mundo, no agora.

Sinto a conexão das minhas escápulas próximas a coluna vertebral, pequenos movimentos circulares dão início e ganham forma, passam pelos meus ombros e se ampliam, culminando numa movimentação que envolve os meus ombros, cotovelos e punhos.

As falanges desenham no espaço a fluidez e a sinuosidade que demarcam essas asas. Agora, elas ganham forma, elas se abrem na sua totalidade, ocupam todo o espaço ao seu redor, toda uma magnitude de ser e estar aqui, presente. Sinto-me livre!

A brisa perpassa por entre meus braços, que de forma lenta mostram o *jazz* que meu corpo guardou, é assim que eu me sinto Nina, você sabe como eu me sinto!

*"It's a new dawn
It's a new day
It's a new life
For me*

²² A música intitulada "Feeling Good" de Nina Simone, tem sua versão original em inglês, logo, tanto a versão original quanto a sua devida tradução, foram encontradas no site Vagalume (Feeling good, online). Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/nina-simone/feeling-good-traducao.html>.

And I'm feeling good"

"É um novo amanhecer

É um novo dia

É uma nova vida

Pra mim

E estou me sentindo bem"

Esse *jazz* ganha espaço no restante do meu corpo, no meu tronco, nos meus quadris em movimento, continua reverberando no arqueamento dos meus joelhos, na flexão e extensão dos meus tornozelos, que criam formas no espaço, dissociadas, quebradas, torcidas, *swingadas* nesse balanço.

Esse corpo que se expande, continua sendo necessário para este novo amanhecer, para este novo dia, que se conecta com uma vida repleta de sabedoria, autonomia, independência, da compreensão de saber de onde vem, quem é, e para onde vai no futuro.

Neste novo amanhecer, percebo a minha história, a nossa história, os nossos antepassados, os saberes necessários para que possamos construir no futuro, um mundo diferente, um mundo no qual a mulher negra se sinta valorizada, reconhecida, protagonista das suas próprias histórias! Que ocupe o espaço ao qual efetivamente pertence a elas, sim Nina, eu estou me sentindo bem!

"Fish in the sea you know how I feel

River running free you know how I feel

Blossom on the tree you know how I feel"

"Peixe no mar, você sabe como me sinto

Rio correndo livre, você sabe como me sinto

Florescimento na árvore, você sabe como me sinto"

Como nas águas de mamãe Oxum, somos essa fluidez que corre preenchendo os espaços por onde passa, que atravessa as rochas e cai dos penhascos, que segue

o fluxo da vida, que atravessa as dificuldades do clima e das florestas, ciente para onde está indo e de onde vem.

Nesse fluxo e percurso contínuo da vida, vai lubrificando o solo por onde perpassa, abrindo caminhos para que as gotículas de água possam purificar as raízes, os troncos das outras baobás, mulheres, fortalezas essas que crescem e florescem nas suas mais diversas formas e cores, que transbordam toda a sua beleza e magnitude de ser e existir, somos livres. Sim, Nina, você sabe como nos sentimos agora.

*“Stars when you shine you know how I feel
Scent of the pine you know how I feel
Oh freedom is mine
And I know how I feel”*

“Estrelas quando brilham, você sabe como me sinto
Aroma do pinheiro, você sabe como me sinto
Oh, a Liberdade é minha
E eu sei como eu me sinto”

Nas estrelas que brilham agora diante de meus olhos, já refletem uma luz que se deu no passado, luzes essas que hoje ornaram nos quadros, algumas das referências que precisamos para poder construir o nosso futuro. As estrelas do passado como você Nina Simone, como Josephine Baker, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Lil Hardin-Armstrong, Ma Rainey, Mamie Smith, Bessie Smith, Aretha Franklin, Etta James nos inspiram, nos ensinam sobre resistência, resiliência, perseverança, gratidão, prosperidade, sobre saber ter fé!

Em acreditar e vibrar por um futuro melhor, por um futuro que garanta o nosso protagonismo, que ao olharmos no céu possamos identificar em cada estrela que brilha, o nome de uma mulher preta que fez e fez a diferença. Nesse constructo, sinto a liberdade também, pelos caminhos aos quais vocês, dentre outras inúmeras artistas *jazzistas*, abriram para nós mulheres negras, para que hoje pudéssemos trabalhar

com as nossas artes, sejam elas da dança ou da música, e a partir disto tudo, poder viver honestamente com o fruto dos nossos trabalhos. Sim, Nina, eu me sinto bem!

*“It's a new dawn
It's a new day
It's a new life
For me
And I'm feeling good”*

“É um novo amanhecer
É um novo dia
É uma nova vida
Pra mim
E estou me sentindo bem”

Neste novo amanhecer, minha querida Nina, nessa nova possibilidade de perceber e ver o mundo, sinto que avançamos muito, que estamos ocupando os espaços, conquistando cargos, aperfeiçoando nossas habilidades.

Nessa nova possibilidade de ter uma vida, na qual viver do sonho da arte, da dança, embora ainda com muitas dificuldades pelo caminho, não parece mais uma realidade extremamente impossível.

Temos um novo dia, uma nova vida, uma nova chance de correr atrás dos nossos sonhos, de nos permitirmos ao erro, para encontrarmos nosso caminho, num futuro em que estejamos realizadas, completas, desfrutando da liberdade pela qual nossas ancestrais lutaram, por nós! Sim, Nina, obrigada por me fazer perceber, da potencialidade que é o *jazz* na minha vida, do quanto ele significa no meu corpo negro.

Sua voz ecoa na minha memória e sinto-me em movimento e quando me movimento, sinto o *jazz* nas minhas entranhas, não consigo me desvencilhar-me mais, pois, hoje percebo que não represento o *jazz*, eu *soul* o *jazz*.

Exatamente, escrevi o *soul* porque ele é minha alma, minha ancestralidade, minha identidade enquanto mulher negra. Não poderia dar continuidade a este processo da dissertação, sem me olhar no espelho e compreender que não podemos mais estar na fila do fundo, devemos lutar pelos nossos espaços, sendo a arte da

dança um deles.

Nesse sentido, a proposição desta autoetnografia tem o significado para mim, enquanto artista da dança e antropóloga em formação, de flexibilizar caminhos outros de construção do conhecimento. Partindo da prerrogativa, que ao longo da história da legitimação de saberes, nós, mulheres, ainda mais mulheres negras, estivemos excluídas no universo científico, vejo nas artes, especialmente na arte da Música e da Dança, potencialidades, saberes, conhecimentos, Histórias, atravessamentos sociais e culturais, que transbordam uma dimensão política de ser e existir no mundo.

Embora essa autoetnografia diga muito sobre a minha trajetória até aqui, ela não fala somente de mim, ela se conecta com toda uma rede de pessoas negras que dialogam entre si, em busca de algo em comum, representatividade e protagonismo. Acredito nas artes como potencialidade para tocar, transmitir, fazer se sentir presente a história dos nossos ancestrais, e quando conheço essa história, entendo quem sou, para onde vou!

As experiências que lhes conto, atravessam meu corpo negro que cresce na periferia da Zona Oeste, na cidade de Osasco-São Paulo e que também está presente na Guilhermina Esperança, na Zona Leste de São Paulo. Na necessidade de construir o meu próprio caminho como artista, atravesso os estados e encontro na cidade de Goiânia-Goiás, as reflexões e experiências que formam a mulher, arte-educadora, futura antropóloga e artista da dança que sou hoje.

Não somente sobre mim, abro espaços para que nesta autoetnografia possa encontrar, expor e protagonizar vozes negras do *jazz*, que ao meu ver, ainda merecem muito serem ouvidas, histórias essas que merecem aqui serem registradas enquanto registro científico, que nos permite sermos sujeitos, protagonistas da nossa própria história.

Desse modo, apresento-lhes o próximo subtópico desse segundo capítulo, o qual tem como intuito articular um pouco mais a área da Antropologia Social na dimensão das relações étnico-raciais e suas relações com o corpo negro e com a dança *jazz*.



Figura 12 - Cena do filme "Rio das Almas e Negras Memórias" de Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019. Neste momento, protagonizo uma das divindades dentro da cultura afro. Créditos da foto: Thaynara Rezende. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

2.2 SOBRE A ANTROPOLOGIA DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E SUAS RELAÇÕES COM O JAZZ DANCE.

“A palavra “antropologia” deriva de uma de duas palavras gregas, *anthropos*, que quer dizer “homem”, e “*logos*”, que quer dizer “conhecimento ordenado” (Montagu, 1969, p. 14). Pois bem, articula-se aqui, uma forma de organização do conhecimento produzido e organizado na compreensão das relações sociais entre os seres humanos, refiro-me também ao exercício de olhar para si mesmo e para os outros, refletindo sobre as culturas diversas que se constroem por intermédio das trocas de saberes sociais.

Tais trocas que vão explicitar o modo de vida daqueles povos, os saberes ancestrais, a culinária, as danças, as múltiplas sonoridades que compõem suas

músicas, o vocabulário, os costumes, normas e religiosidades que vão compor e culminar nas suas identidades.

A Antropologia Social se firma como um lugar potente para compreender, analisar e refletir sobre esses e muitos outros fatores, dentre eles gênero, classe e raça, como conceitos extremamente caros nas discussões e debates neste campo do conhecimento.

Devo ressaltar que tive o privilégio de adentrar num programa de mestrado, no qual tivesse como um dos eixos norteadores, discutir e propiciar que as minorias sociais como os negros, quilombolas, indígenas, pessoas pertencentes ao grupo LGBTQIAP+²³, pudessem ter um espaço para construir e legitimar os seus saberes, frente a uma área de conhecimento que por muitos anos se consolidou e construiu-se em cima de pensamentos hegemônicos, europeus, como é a área da Antropologia Social.

Digo isso pois, após ter estudado numa graduação em Dança (UFG), bem como ter dado início a uma graduação em Pedagogia (UFG), na qual nesta última, a discussão das Ciências Sociais, em especial a Sociologia, é muito presente e após estudar as disciplinas teóricas do programa de mestrado (PPGAS/UFG), percebi que ainda é latente a quantidade de autores europeus que legitimam o conhecimento acadêmico dentro da universidade pública brasileira.

A partir da necessidade de conhecer e interpretar os hábitos culturais desses “outros”, diferentes em diversos aspectos da realidade que os povos europeus conheciam, tem-se engendrada como uma de suas correntes de pensamento o eurocentrismo, este que hierarquizou e definiu a partir de seu ponto de vista ocidentalizado, que todas as demais culturas eram a base mais baixa da pirâmide social.

Imbricado nesse contexto, tais reflexões foram possíveis quando tive acesso à leitura e às discussões sobre o referido assunto na obra de Ella Shohat e Robert Stam (2006), “Crítica da imagem eurocêntrica”. Embora séculos tenham se passado, esses pensamentos continuam fervorosamente ativos no imaginário social brasileiro, haja vista que o eurocentrismo foi construído historicamente, sendo transmitido de geração

²³ LGBTQIAP+ : Lésbicas, gays, bissexuais, trans, *queer's*, interssexuais, assexuais e pansexuais.

para geração, na tessitura das camadas que compõem a história, por intermédio dos discursos, das obras literárias e da escrita, por exemplo.

Fatores esses que permeiam, inclusive, a indústria do entretenimento, com as produções cinematográficas que contribuíram demasiadamente para a ideia de que as feituças, o intelecto de seus povos europeus tinha um nível elevado, superior, em comparação com as produções de conhecimento dos demais territórios colonizados, entre eles, o continente Africano e as Américas (Shohat; Stam, 2006).

Um processo similar aconteceu no universo artístico da dança, quando percebemos que os saberes construídos em dança na Europa, como os do balé clássico oriundos da corte francesa e do Rei Luís XIV, também conhecido como Rei Sol, padronizou essa dança, categorizando as terminologias e os nomes dos passos na língua francesa, os quais são utilizados até hoje na Dança. Termos como *sauté* (salto), *an dehors* (para fora), *an dedans* (para dentro), *fondu* (afundar) *grand battement* (grande batida), estão no vocabulário de diversas danças, mesmo aquelas que não têm nenhuma conexão com a Europa, como por exemplo, a dança do ventre, técnica praticada pelos árabes e hoje difundida também no Brasil.

Aqui não me refiro ao balé clássico cuja perspectiva desenha no espaço-tempo caminhos para vislumbrar a diversidade corporal, flexibilizando narrativas e protagonismos dos corpos negros como por exemplo o *Dance Theatre of Harlem*, nos Estados Unidos, o qual hoje tem a bailarina negra e brasileira Ingrid Silva²⁴ no seu corpo de baile. Refiro-me ao método russo (vaganova), que a depender do mestre e da escola que ensina, negligência e prioriza os corpos brancos e toda uma forma estrutural de pensar a dança por essa perspectiva, que atinge a rotina diária no modo que hábitos, pensamentos e práticas se mantêm ativos ainda, conforme salientado pelos autores abaixo.

O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro das nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença. Os traços residuais de séculos de dominação europeia-axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia a dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus (Shohat; Stam, 2006, p. 20).

²⁴ Ingrid Silva é uma mulher negra, criada no Rio de Janeiro, após fazer parte do Centro de Movimento Debora Colker e do Grupo Corpo no Brasil, conseguiu uma bolsa de estudos no *Theatre of Harlem School*, em 2007, ingressando na companhia posteriormente, onde permanece até os dias atuais (Ingrid, online). Disponível em: <https://metropolitanafm.com.br/ingrid-silva>.

O *Jazz Dance* embora tenha se consolidado entre os negros e negras afro-americanos num contexto de escravidão no final do século XIX, ao adentrar o campo do entretenimento e subir aos palcos do teatro da *Broadway* no século seguinte, infelizmente, não fica de fora dessas categorias, pois muitos dos passos desenvolvidos dentro das salas de aula, herdaram as terminologias do balé clássico. Logo, para que você seja efetivamente considerado um bom mestre de *Jazz Dance*, precisa necessariamente dominar a língua francesa minimamente, saber instruir e compreender a técnica do balé clássico, que vai ser um dos critérios importantes para te posicionar no mercado de trabalho da dança como alguém que “realmente” sabe *jazz*.

Tais questões foram percebidas ao longo da minha trajetória no *Jazz Dance* e são narradas por outras protagonistas do cenário artístico brasileiro de *jazz*. Numa entrevista²⁵ realizada e postada no *Youtube*, em 2017, com a importante professora, coreógrafa e bailarina Marly Tavares²⁶ (RJ), o entrevistador discorre sobre vários aspectos em relação à Dança no Brasil, em especial em relação ao *jazz* na contemporaneidade, trazendo alguns aspectos do cenário da década de 1980. O entrevistador²⁷ pontua para a referida professora suas percepções quanto à existência de diferentes estilos e técnicas em relação ao ensino da Dança.

Nesse diálogo, Marly Tavares pontua que a técnica predominante para se compreender o *jazz* é o balé clássico. Conforme pontuado a seguir:

A técnica é a técnica, e qual é a técnica? De balé. A técnica do balé. Porque sem a técnica do balé você não vai fazer um *jazz* bonito. Não, não concorda? Não vai fazer! Você vai dar um “renversé”, uma pessoa que não têm base vai fazer feio! (Canal JD, 2017, online).

A partir das minhas experiências enquanto mulher negra da periferia da Zona Oeste de São Paulo, professora de dança, bailarina, coreógrafa e hoje uma

²⁵ Essa entrevista foi realizada no dia 10 de agosto de 2017, pelo Canal JD, nomeada “Entrevista com a Diva do *Jazz Dance*: Marly Tavares” (Canal JD, online). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7sbCWHCey00>.

²⁶ Marly Tavares é do Rio de Janeiro, nasceu em 28 de junho de 1940, é uma das importantes protagonistas do *jazz* no Brasil. Assinou trabalhos de Dança para a Rede Globo, entre eles a novela “Baila Comigo” (1981), juntamente com o artista Lennie Dale. Atuou como bailarina, professora e coreógrafa em diversos trabalhos nacionais e internacionais (Marly, online). Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/marly-tavares/>.

²⁷ Na minutagem 16’ 38” até 16’ 56” (Canal JD, online).

antropóloga em formação, eu tenho três contribuições a pontuar aqui para você que lê esta dissertação neste momento, que entram em diálogo com o que foi exposto por Marly Tavares; sendo elas: o conceito de técnica, a técnica do balé aplicada ao *jazz* como um atravessamento sociocultural imbricado num discurso hegemônico e eurocêntrico, e a diferença entre técnica de *jazz* e técnica de balé clássico.

A partir das reflexões e dos estudos pautados sobre a análise do corpo e as construções das técnicas aplicadas ao mesmo, o antropólogo Marcel Mauss (2003) nos traz reflexões importantes sobre o assunto. Inicialmente, a técnica de forma geral não deve ser hierarquizada, uma vez que o conceito de técnica está atrelado a saber realizar uma determinada atividade ou construir algum objeto/obra, de uma determinada maneira. “Toda técnica propriamente dita tem sua forma. Mas, o mesmo vale para toda atitude do corpo. Cada sociedade tem seus hábitos próprios” (Mauss, 2003, p. 403).

Como por exemplo, saindo um pouco da área artística, quando deslocamos nosso olhar para uma nutricionista em formação ao preparar um determinado tipo de alimento ou prato especial, sabe-se que ela desenvolveu habilidades corporais (que envolvem um paladar, um domínio sobre o sistema olfativo e visual apurados), uma aptidão no que se refere ao campo cognitivo, acrescido também dos aspectos socioculturais que ela está vivendo.

Nessa experiência pessoal e particular, na qual ela desenvolveu uma “técnica específica” para se preparar um risoto de camarão, por exemplo, esse mesmo risoto poderá ser preparado com os mesmos ingredientes, mas por uma outra pessoa, de outra cultura, com uma técnica completamente diferente e que vai resultar num risoto com um gosto diferente, porque as técnicas no preparo foram distintas.

Um outro exemplo, seria um músico que está na periferia da zona sul de São Paulo e que precisa criar e gravar uma música de *Hip-Hop*, a forma, ou seja, a técnica dele, será diferente para se chegar no resultado se compararmos um mesmo músico, do mesmo segmento musical, construindo uma canção em outra região do Brasil, num outro contexto, com outras habilidades motoras.

Ou seja, aqui faz sentido perceber que cada técnica tem uma maneira de ser feita, algo que é diferente de uma outra pessoa. Levando em consideração os aspectos socioculturais, as habilidades motoras, psíquicas e cognitivas no

desenvolvimento daquela obra ou atividade, que também são históricas, que perpassam pelo corpo daquele indivíduo que se propõe a fazer tal ação.

Desse modo, o autor Marcel Mauss também pontua na sua visão o que seria técnica:

Eu digo as técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria da técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas do corpo. Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo. Em todo caso, convém proceder do concreto ao abstrato, não inversamente (Mauss, 2003, p. 401).

Nesse sentido, retornando na fala da professora Marly Tavares no quesito diferença entre técnica de *jazz* e técnica de balé clássico, devo discordar que a técnica do *jazz* é a técnica do balé clássico. Embora eu tenha conhecimento que em praticamente todos os espaços de dança, festivais, concursos, salas de aula nos quais o meu corpo negro adentrar hoje, será exigido a técnica do balé clássico num teste de *jazz*, por exemplo.

Compreendo que a técnica do balé foi desenvolvida num contexto sociocultural completamente diferente do *jazz*, com um determinado biotipo social e cultural de corpo, em condições socioambientais, culturais e diversos outros fatores distintos da maneira que foi desenvolvida a técnica do *jazz*.

Só para nortear ainda mais a discussão, a técnica do balé clássico na escola russa (vaganova), pensa uma corporeidade que usa a verticalidade, uma prioridade na ocupação do espaço que projeta esse bailarino para o nível alto, com uma sequência de movimentos leves, sinuosos, graciosos e longilíneos.

A técnica do *Jazz Dance* prioriza a ocupação do corpo no espaço em seus vários níveis alto, baixo, médio, o balanço e o gingado do corpo, o brincar do encaixe e desencaixe do quadril e do tronco, a dissociação dos segmentos corporais (cabeça, tronco, membros superiores e inferiores) e por fim, uma busca pela quebra da verticalidade, brincando com ela o tempo todo.

Eu sei que haverá estudiosos que lembrarão dos aspectos lineares nos movimentos de braços e extensões de pernas presentes no *jazz*, pois sim, eles existem! E até mesmo como uma questão pedagógica e didática de ensino do *jazz*, podemos olhar para outras formas de dança, como, por exemplo, as movimentações dos orixás dentro dos terreiros de Candomblé.

Quando pensamos as linhas desenhadas no corpo “jazzístico”, por que não pensar na referência dos movimentos de Oxóssi, por exemplo, ao buscar suas flechas? Nas movimentações leves e sinuosas de Oxum dentro das águas? Dos movimentos fortes de Ogum ao portar suas enxadas? Acredito que aqui, pode ser perceptível outras formas de olhar para o *jazz*, não somente a partir do ângulo do Balé Clássico.

Meu propósito aqui é criticar o balé como ponto de referência para todas as danças, pois é esse pensamento que reproduz e sustenta o eurocentrismo e a colonialidade de poder do ocidente sobre outras manifestações culturais cujas referências são outras.

Ademais, ao pensarmos o *jazz* enquanto técnica, estamos falando de uma manifestação cultural oriunda da diáspora africana, que se consolida durante o período da escravidão nos Estados Unidos. Ou seja, falar sobre a técnica do *jazz*, é falar sobre tradição e oralidade, haja vista, que os homens e mulheres negras naquele contexto, transpassavam o seu conhecimento por intermédio da contação de histórias, das canções de trabalho ou melhor dizendo, as *Work Songs*, cantadas em voz alta nas plantações de algodão pelos escravizados.

Havia diversos diálogos, a escrita das poesias cantadas nas vozes das mulheres “jazzistas” que atravessaram o tempo e hoje nos é possível compreender também os aspectos históricos que estavam sendo costurados nas teias que guardaram o *jazz* música.

Essas letras transpassaram-se através do espaço-tempo pelas gerações de pessoas negras. Um elemento muito significativo na história das culturas negras, perceptível em outras manifestações artísticas também, como a capoeira, por exemplo.

Chamo técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. Peco-vos então a permissão de considerar que adotais minhas definições. Mas qual é a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional, eficaz, simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, de um lado, e o ato tradicional das técnicas. (...) Além disso, todas essas técnicas se ordenam muito facilmente num sistema que nos é comum: a noção fundamental dos psicólogos, sobretudo Rivers e Head, da vida simbólica do espírito, noção que temos da atividade da consciência como sendo, antes de tudo, um sistema de montagens simbólicas (Mauss, 2003, p. 408).

Enfim, para haver técnica há tradição, há oralidade, há todo um sistema de símbolos organizados dentro de uma determinada cultura. E no que se refere às culturas negras, o corpo é a própria transmissão de suas técnicas, sendo o *Jazz Dance*, uma delas.

Para finalizar, no que concerne à parte da entrevista de Marly Tavares “[...] porque sem a técnica do balé você não vai fazer um jazz bonito”, penso que aqui temos uma questão importante para refletir. Pois, se observarmos o jazz efetivamente por um ângulo no qual o Balé Clássico está presente somente, realmente quando esse corpo não conhece essa técnica, ele não vai conseguir dançar esse tipo de jazz. Um bom exemplo disso é o *Lyrical Jazz*, que traz uma proposta de movimentação mais sinuosa, calma, muito próximo do que seria um adágio no balé clássico.

A principal problemática aqui é legitimar o balé num nível hierárquico e superior em Dança, quando temos que avaliar se esse corpo vai ou não dançar de forma plausível a técnica corporal do *Jazz Dance*, oriunda da cultura negra.

Esse é um dos exemplos que pairam sobre a Dança e que no cerne da questão percebem-se resquícios de um pensamento eurocêntrico. Talvez, não é o que a professora acredita de verdade, mas por estarmos inseridos num contexto sociocultural brasileiro, território colonizado pelos portugueses, que deixaram na base estrutural da nossa sociedade uma concepção de que seus saberes eram superiores, torna-se uma questão crucial a ser analisada, a qual não podemos deixar de pensar.

Nessa perspectiva, o conceito do eurocentrismo atrela na sua base as relações de hierarquia e poder, as quais podem se expandir nas mais vastas áreas do conhecimento, conforme explicitado a seguir:

Como sugerimos anteriormente o eurocentrismo contemporâneo é o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas (Shohat; Stam, 2006, p. 40.).

Agora, faz-se válido romper com essa hierarquia de poderes, a começar pelo lugar da representatividade, de modo que nós mesmos possamos ser protagonistas dentro desses campos de conhecimento, compreender seus autores e pensamentos e contrapor muito do que foi dito e ainda se fala sobre nós, pessoas negras. Partindo

dessa premissa, devo chamar para essa reflexão os meus, de modo a dialogar sobre o campo da Antropologia e suas relações étnico-raciais.

Numa aula inaugural²⁸ proposta pelo PPGAS/UFG, “Antropologia, Colonização e Colonialismo”, tive a oportunidade de conhecer uma das principais referências negras no Brasil, o prof. Dr. Kabengele Munanga.

As ciências sociais que hoje praticamos, foram originalmente inventadas até onde saiba, nos países ocidentais que nos colonizaram. Veja nossa formação teórica em sociologia, antropologia e ciência política, desde os pré-clássicos, os clássicos os modernos, os pós-modernos, e os contemporâneos, diria que nossos ancestrais que construíram os grandes paradigmas, escolas de pensamentos antropológicas, são todos ocidentais. No meu caso principalmente da França, Grã-Bretanha, Estados Unidos, um pouco da Alemanha com a escola de estudo cultural de Vienna (Aula, 2021, online).

Nesse ato, o antropólogo Munanga nos chama atenção e, ao mesmo tempo, faz uma denúncia da situação dos currículos ainda vigentes dentro das universidades brasileiras, que ainda na sua grande maioria ensina aos seus e suas discentes, somente formas de pensamento oriundas da Europa e da América do Norte.

Ao observar os teóricos que fizeram parte da minha formação acadêmica em Antropologia Social, concordo com Munanga, pois em teorias antropológicas clássicas estavam presentes “Os Argonautas do Pacífico Ocidental”, de Bronislaw Malinowski, além de Victor Turner, Clifford Geertz, Claude Lévi Strauss, Ruth Benedict, dentre outros.

Claro que tais teóricos ainda são de grande importância para o campo e suas pesquisas são válidas na construção do conhecimento nas Ciências Sociais, devendo também serem estudados. Contudo, dentro dessas coletâneas de autores se faz necessário também a presença de teóricos negros e negras, quilombolas, indígenas, que possam tecer diálogos construtivos sobre nossos próprios saberes, culturas, sobre nossos próprios povos. Percebo que mesmo lento, esse cenário começou a mudar, pois hoje, no âmbito do Programa de Pós-Graduação, já conheço duas quilombolas negras e mestras.

Ao vislumbrar a área da Dança Jazz, também é comum observarmos na legitimação dos saberes do campo no Brasil, nomes como Roseli Rodrigues (1950-

²⁸ Aula inaugural ministrada pelo prof. Dr. Kabengele Munanga no PPGAS/UFG, na qual aborda sobre o assunto na minutagem 43’ 50” (Aula, 2021, online). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CeFfvBtyh0U&t=6508s>.

2010), Carlota Portela, Maysa Tempesta, Joyce Kermann (1955-2006), Marly Tavares, Rose Calheiros, Erika Novachi, dentre outros nomes de pessoas brancas. Contudo, pouco ou quase nenhum, a depender do local, protagonismo de pessoas negras.

Acredito que isso se dá por diversos fatores, como por exemplo, as condições financeiras da pessoa negra, que na maioria são precarizadas nas periferias, pois uma pessoa negra que deseja trabalhar profissionalmente com Dança, precisa primeiro se deslocar, muitas vezes, da periferia para o centro da sua cidade, como foi o meu caso, que todos os dias eu tinha que atravessar a ponte do braço do Rio Tietê que separa a cidade de Osasco em partes: os bairros periféricos da zona nordeste como Jardim Rochdalle, Ayrosa, Aliança, Bonança, dos bairros da classe média, como Vila Campesina, Bela Vista, Vila Yara, dentre outros.

Como dizem os Racionais Mc “*Não adianta querer, tem que ser, tem que pá, o mundo é diferente da ponte pra cá*”²⁹. As condições financeiras de quem está do outro lado da ponte, como o meu caso, são difíceis. Para chegar até a companhia de dança, primeiro precisava ter o dinheiro do ônibus e da alimentação.

Durante as aulas de dança, os custos com mensalidades, sapatilhas, roupas e figurinos para as apresentações eram altos, pois se você não está dentro dos ensaios para as apresentações, perde a oportunidade de ser vista naquele local, principalmente, a oportunidade de competir, consolidar e construir sua carreira.

Quando se consegue arcar com todos esses custos, ainda tem de se enfrentar as competições que geralmente ocorrem na cidade de São Paulo, o que vai exigir ainda mais recursos. Então, antes mesmo de chegar ao palco para ter ao menos a chance de ser vista por olheiros ou pessoas importantes da Dança, que possam flexibilizar a referida oportunidade, muitas crianças negras não chegam nem mesmo à sala de aula da escola de dança.

Nesse ponto, sei que tive o privilégio de chegar, mas também tive que trabalhar em outra cidade, deslocar-me de trem e metrô por horas, para conseguir ter o dinheiro de metade desses custos que citei.

²⁹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/64144/>.

Assim como na trajetória de vida do Mestre Plínio (SP), que se deslocou de sua residência para pontos específicos do estado de São Paulo, como os bailes black, dentre eles, o da *Chick Show*.

De acordo com o antropólogo João Batista Félix,

A Chic Show foi fundada por Luiz Alberto da Silva - o Luisão -, em 1968. Pelo fato de ter muitos discos e um bom equipamento de som, ele era muito convidado para animar as festas e os bailes da época nos bailes de Pinheiros, Vila Madalena, Butantã, Bonfiglioli, Ferreira, Vila Sônia e no município de Taboão da Serra. O comentário das pessoas quando precisavam de aparelhagem de som para as festas era sempre o mesmo; "só o som e a discoteca do Luisão são capazes de animar a nossa festa". Com o aumento dos pedidos, Luisão começou a perceber que não era mais possível manter a atividade de forma amadora. "- Neste momento, decidi criar uma equipe de som e o nome escolhido foi Chic Show, pois, em sua opinião, tratava-se de um "título pomposo". Para ele, o pessoal que "curtia" os seus bailes era de uma nova geração, com um gosto musical diferente, mais "chique". Nesse sentido, o nome Chic Show casava bem com as atividades desenvolvidas pela equipe. (FELIX, 2000, p. 45)

Esse baile tornou-se tão grande que foi preciso organizá-lo dentro de outros espaços cuja infraestrutura fosse maior para atender o público que vinha ouvir e curtir suas músicas. Mais do que somente um baile, era uma forma de interação social e uma oportunidade para a população negra se reencontrar com os seus, incluindo, a possibilidade de conhecer os artistas negros da época.

Em 1975, a Chic Show resolveu dar a sua maior "cartada": organizar um baile/show na Sociedade Esportiva Palmeiras. O pedido de aluguel do salão apresentado à diretoria da Sociedade Esportiva Palmeiras foi aprovado, mas com uma condição: se não comparecessem pelo dez mil pessoas, eles não alugariam mais o espaço para esse tipo de atividade. O primeiro baile/show contou com a presença de Jorge Bem, e compareceram 16 mil pessoas. Frente a tal resultado, foi feito um contrato anual com a Sociedade Esportiva Palmeiras, que garantia o aluguel do salão, pelo menos, uma vez por mês, durante o ano. A segunda atração foi Tim Maia. Depois dele vieram outros cantores famosos, tais como: Gilberto Gil, Djavan e Sandra de Sá. O primeiro show Internacional ocorreu com James Brown em 1977. Depois vieram Glória Gaynor Gaynor, Earth Wind & Fire, Jimmy Bo Horne, todos na década de 70. Os shows internacionais tinham periodicidade bimestral. (FELIX, 2000, p. 46)

Como citado anteriormente, a Chick Show era somente um dos diversos bailes black ocorridos na cidade de São Paulo. Israel Plínio, frequentava este baile, bem como outros também, assim como vários jovens negros de sua época. Num desses bailes, Mestre Plínio (SP) destaca o ponto que marcou o início da sua carreira na dança.

Tinha concursos de dança, num desses concursos o do Tio Sam³⁰ de dança, acho que da Zona Norte, em Itaim Mirim, eu participando ganhei em terceiro lugar. Ai que começa minha trajetória na dança. Desse terceiro lugar, eu ganhei uma bolsa de estudos pra fazer Balé Clássico, assim, e outras modalidades, na escola que eu comecei que era o Balé da Marly Zavar, da Zona Norte de São Paulo, perto do horto florestal (Plínio, 2023, entrevista).

Mestre Plínio (SP) se deslocava pelos pontos de São Paulo para dançar nos bailes, assim como ocorrido com as mulheres negras da minha família materna que frequentaram os mesmos bailes, tendo experiências e relatos de vivências muito parecidos. A oportunidade de começar a dançar profissionalmente só foi possível a ele pois, conseguiu chegar ao palco daquele baile, entre inúmeras outras pessoas negras que também vinham de regiões distantes e que estavam ali.

Ele foi visto e a oportunidade se abriu para essa bolsa de estudos, que dificilmente teria chegado se ele não estivesse em constante movimento, deslocando-se, assim como eu por tantos anos me desloquei para conseguir as oportunidades com a Dança.

A questão mais importante que aqui desejo chamar a atenção, não é a ginga, o balanço que o corpo negro deve fazer para estar sempre em movimento e sobreviver, como ensinado por nossos ancestrais, mas sim, a questão do pensamento de superioridade branca e hegemônica, pautado numa ideia de raças superiores que primeiro se restringia a uma concepção biológica, e no decorrer dos anos transmutou-se na ideologia do mérito individual.

Ainda assim, o conceito de raça transfigura-se, estabiliza-se numa outra dimensão, a do imaginário social, como se fosse um vírus, que ao encontrar células vivas as destrói de dentro para fora, corroendo todo o ecossistema e seu corpo vivo.

Na área da Antropologia Social, pude compreender que todos os assuntos abordados eram latentes na minha trajetória e dos meus, sendo que um desses conceitos nos é muito caro, o conceito de raça numa esfera social.

Isso culmina, por exemplo, numa população negra que tem seus direitos de cidadania completamente desconfigurados e fragilizados, seu acesso à educação, saúde, moradia, transporte, justiça pública, mercado de trabalho, acesso às artes são inviabilizadas. “O racismo veda o acesso a tudo isso, limitando para alguns, segundo

³⁰ Esse local foi uma danceteria na zona norte de São Paulo que propiciava shows e batalhas de dança nas festas da noite, entre as décadas de 1980-1990. Mais informações em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XcUys6W6TQ>.

seu fenótipo, as vantagens, benefícios e liberdades que a sociedade outorga livremente a outros, também em função de seu fenótipo” (Moore, 2007, p. 284).

Ora, essa mesma palavra cidadania, “garantida” na Constituição Brasileira de 1988, ainda nos aflige quando nos deparamos com a realidade do acesso e permanência a uma educação com qualidade, da moradia, dos empregos com salários que possam efetivamente garantir o sustento, da saúde pública, do acesso ao ensino em artes de forma pública gratuita. Mesmo quando são flexibilizados pelo Estado, regem-se por normativas, bases epistemológicas, regimentos internos e diretorias que não se preocupam com as questões raciais, com a inclusão das minorias dentro dos seus espaços formativos de educação em artes.

Todos esses fatores, dentre inúmeros outros, propiciaram para as pessoas negras possibilidades praticamente inalcançáveis. Percebe-se aqui uma cidadania que foi escrita nos documentos que regem a república brasileira, contudo, sabe-se que ainda há um percurso de muitos anos de luta para garantir que o escrito se torne latente no dia a dia dos cidadãos negros, que carecem de uma cidadania política, social e civil (Gonzalez, 2020).

O pesquisador cubano e doutor em Ciências Sociais radicado na Bahia, Carlos Moore³¹, aponta-nos em seu estudo titulado “Racismo e Sociedade novas bases epistemológicas para entender o racismo”, as feitura e saberes históricos engendrados nessa corrente de pensamento a qual aqui me refiro, originada no período colonial e que instaura essa forma de pensar na sociedade, não somente brasileira, mas a nível mundial.

O racista se beneficia do racismo em todos os sentidos: econômica, política, militar, social e psicologicamente. Nessas circunstâncias, é insensato pregar a sua mera “reconversão” moral, pois se trata menos de moral que de acesso monopolista e institucionalizado aos recursos da sociedade em função, precisamente, da raça (Moore, 2007, p. 285).

³¹ Doutor em Ciências Humanas (Universidade de Paris-França), 1983, Doutor em etnologia pela mesma instituição no ano de 1979. Nasceu e cresceu em Cuba, filho de pais jamaicanos, possuindo ambas as cidadanias. Recebeu uma formação interdisciplinar (Etnologia, Sociologia, História, Antropologia) na Universidade de Paris (França), na qual ele obteve dois PhD, inclusive o prestigiado doutorado de Estado. Morou e trabalhou na Europa por quinze anos (França), na África por oito anos (Egito, Nigéria e Senegal), no Caribe por dezoito (Trinidad, Tobago, Guadalupe, Martinica) e viajou intensamente pelo sudoeste da Ásia (Filipinas, Austrália, Ilhas Fiji, Papua-Nova Guiné, Indonésia em projetos de pesquisa, tendo agora fixado residência permanente no Brasil. Possui expertise em assuntos internacionais e impacto que questões de Raça, Etnia e Gênero exercem sobre a sociedade (Entrevista, PPGAS, online). Disponível em: <https://ppgas.fcs.ufg.br/n/28787-entrevista-com-carlos-moore>.

Para se combater o racismo, penso que não basta somente responsabilizar a educação. Faz-se necessário que todas as esferas da sociedade por onde o racismo perpassam possa agir, de modo a garantir que isso seja dissolvido e eliminado por completo. Não cabe somente ao campo da educação resolver tal problema porque como bem pontuado pelo autor, não estamos falando da moral, estamos falando de um problema intrinsecamente conectado e institucionalizado historicamente, na raiz da humanidade.

Digo isso, pois acontece que ainda somos filhos e filhas de trabalhadores braçais, moramos do outro lado da ponte, nas periferias dos centros urbanos, isso quando não chegamos ao sistema público de saúde para tratar e esperar meses por um atendimento médico que cuide da diabetes, pressão alta, ou problemas cardíacos que assolam a saúde das pessoas negras no Brasil, nós pessoas negras sabemos e sentimos na pele o que isso significa.

Numa aula ministrada pelo antropólogo Prof. Dr. Kabengele Munanga³², ele aborda sobre a história do conceito de Raça que nos é importante de ser lida.

Mas, como começou essa história de chamar raças, conjunto de indivíduos que tem a mesma cor da pele, isso não caiu do céu! Isso tem a ver com a própria história da humanidade, uma história que começa no século XV com as descobertas, quando os navegadores, aventureiros europeus, espanhóis, portugueses e outros, entraram em contato com os povos diferentes deles, os ameríndios, os africanos, os aborígenes da Oceania, eles constataram que essas pessoas apresentavam diferenças físicas, como culturais. E se perguntaram, mas, esses outros que são diferentes, que acabamos de descobrir, são seres humanos como nós europeus? ou são bestas? era preciso mostrar que eram também descendentes de adão para que possam ser considerados como ser humano. Num debate que se desenrolou principalmente na Península Ibérica, os teólogos vasculharam as bíblias, as escritas santas e descobriram que os negros, os índios, tinham traços, tinham vestígios, tinha provas, de sua humanidade (Relações, 2014, online).

Tais questões eram tão latentes na época, que ao observar a história da rainha N'zinga do Reino de Matamba, Angola, uma das referências femininas que escolhi abordar no espetáculo "Áfricas: faces que nos atravessam", especialmente na composição da coreografia do jazz juvenil, é notável que a questão religiosa foi tão intrínseca no processo da colonização que atravessou até mesmo a trajetória desta guerreira.

³² Disponível, na minutagem 18' 35", em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FxJOLf6HCA&t=432s>.

Numa carta enviada a uma autoridade de Portugal, Governador Luiz Martins de Souza Chichorro, datada de 13 de dezembro de 1655, N'Zinga explana sobre a sua conversão ao catolicismo, solicitando a presença de dois sacerdotes para adentrarem o reino e darem continuidade ao processo dos ensinamentos para a mesma sobre a fé católica. Ademais, a rainha salienta nessa carta que deixaria de praticar algumas ações oriundas da sua religiosidade e que eram consideradas como pagãs pela doutrina cristã católica.

Desde então, iniciou-se um processo de ruptura e massacre com os saberes das culturas negras, a partir da religiosidade. N'zinga assume seu nome de batismo como Ana de Sousa.

Apenas peço para ter religiosos que deem um bom exemplo aos meus anciãos e que os ensinem a viver segundo a santa fé católica, como eu própria farei. Que V. Senhoria me conceda o favor de me enviar o padre Serafino [da Cortona], bem como o padre Giovanni da ordem dos Carmos, pois é um hábito que desejo ver. Dizem-me ainda que prega bem e conhece a língua do Ndongo com esses dois religiosos V. Senhoria poderá fazer-me o favor de me enviar a minha irmã (Njinga, 2013, p. 306).

Devo escurecer que possivelmente sua decisão foi impulsionada também por questões emocionais e de proteção dos seus familiares, pelo fato de que sua irmã estava naquele momento em posse das autoridades portuguesas, que lhes havia raptado.

Todavia, penso que N'zinga estava também agindo de forma estratégica para proteger o seu reino e garantir que pudesse ser reconhecida como parte da cultura portuguesa, pois desse modo, teria uma flexibilidade de diálogo com os portugueses se fosse vista como cristã, ou seja, como irmã deles. Além de estratégica e muito audaciosa, converteu-se e garantiu a proteção do seu reino por muitos anos.

Desse modo, facilitou o processo de ser reconhecida como parte, como “humana”, pois naquele momento N'zinga começou a ser integrante do que era considerado como “a verdadeira religião”, como citado ainda por Munanga.

Daí a importância de lhes atribuir também a natureza humana. Mas, que era preciso a conversão ao cristianismo para que eles pudessem ter a sua humanidade plena, e isso justifica a escravidão que foi aprovada pela igreja na época, como único caminho de converter os índios, os africanos ao cristianismo considerado como a verdadeira religião (Relações, 2014, online).

Nesse sentido, nossos ancestrais foram escravizados e direcionados para os navios negreiros rumo às Américas, adentrando o solo brasileiro e aqui trabalhando de maneira forçada por mais de 300 anos, tendo seus saberes culturais invisibilizados, silenciados, discriminados e taxados como inferiores, no que concerne à relação de padrões do homem branco europeu e tudo o que se assemelhava a eles.

Enquanto descendente dos meus ancestrais negros e africanos, anseio neste momento que a história possa ser projetada num futuro próximo a partir de outras visões e acredito na potencialidade da dança *jazz* em construir uma outra imagem da população negra, uma imagem positiva que faça jus ao processo das nossas construções identitárias.

Sendo assim, enquanto arte-educadora, antropóloga em formação e artista como sou hoje, percebo mudanças significativas dentro do território brasileiro, que já começam a garantir a transformação e propiciam-nos enquanto profissionais negras da educação, ferramentas oficiais para defendermos aquilo que nos pertence.

Digo isso pois, após uma experiência recente, na qual vi a necessidade de abordar com minhas crianças sobre a história do continente africano dentro de sala de aula, o que culminou numa performance, presenciei durante o processo diversos comentários de cunho questionadores em direção ao trabalho. Como por exemplo *“tira essa música por que é do demônio”, “você ensina funk? Porque minha filha não gosta desse tipo de música, que tem que rebolar”, “Nossa, como essa capulana é cara! Exorbitante esse preço!”*

O primeiro comentário foi de um educando, que ao ouvir uma sonoridade afro-diaspórica saiu gritando em bom tom para todos ouvirem. O segundo comentário foi de uma mãe, que ao me conhecer pela primeira vez, questionou-me antes mesmo de conhecer meu trabalho. Lógico que aqui, o fato de ser uma mulher negra foi o primeiro fator que agregou o comentário estritamente preconceituoso.

O último comentário foi de uma mãe que tinha uma filha que dançava balé clássico e que havia acabado de parcelar algumas centenas de reais num figurino de balé. Contudo, ao se sentir diante de uma situação na qual deveria custear um figurino da minha coreografia na estética africana, pontuou o quanto o mesmo era caro, sendo que tecnicamente o valor era bem menor do que o figurino do balé que havia pagado na outra apresentação de sua filha.

Ou seja, o fato de ter que angariar recursos próprios e custar um item africano era o problema, e não o valor. Ou que, na visão racista da mãe, produtos que representam a diáspora africana deveriam ser necessariamente mais baratos do que aquelas do mundo europeu.

Felizmente, no campo da educação as leis têm garantido transformações, pequenas, mas que são significativas para a contemporaneidade do século XXI:

O Brasil, atualmente, sinaliza aos olhos do mundo possibilidades de transformações importantes. De natureza inédita neste hemisfério, a Lei 10.639/2003, potencialmente transformadora, torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileiras nos estabelecimentos públicos e particulares, incluindo o estudo da história da África e dos africanos (Moore, 2007, p. 27).

Por intermédio dessas novas leis, hoje temos respaldo político para defender um pouco a história dos nossos ancestrais e até mesmo estar minimamente um pouco mais “seguros” enquanto pessoas negras dentro de espaços de trabalho majoritariamente brancos.

A implementação dessa Lei pioneira abriu uma nova porta para a sociedade inteira reavaliar as bases da fundação do Brasil, como entidade histórica nos tempos modernos, e reconsiderar as relações étnico-raciais nele travadas (Moore, 2007, p. 27).

A partir da efetiva situação da Educação no Brasil, a qual estou vinculada enquanto artista docente hoje, bem como da realidade fática do ensino da Dança *jazz* e da forma como esta é percebida dentro dos espaços formativos em dança, da necessidade de protagonizar as narrativas dos corpos negros, digo aqui para quem lê neste momento, a importância de trazer à tona as histórias e as visões sobre o *Jazz Dance* pela voz de artistas negros que efetivamente contribuíram e ainda continuam no campo contribuindo na história do *jazz*.

Desse modo, dou início a última etapa da dissertação, que visa garantir que tais vozes tenham a oportunidade de falar e serem vistas, etnografando assim suas trajetórias, imbricadas à minha própria autoetnografia, numa Antropologia que se constrói pensando as relações étnico-raciais aqui presentes, convido-lhes a conhecer os artistas Israel Plínio, Edson Santos e Vera Passos.

CAPÍTULO III: O PROTAGONISMO DE CORPOS NEGROS NO JAZZ DANCE

Chegamos ao último capítulo desta dissertação, aqui serão apresentadas histórias, memórias, poéticas e estéticas que dialogam com o *Jazz Dance*. O intuito do capítulo é protagonizar efetivamente as vozes dos meus mestres (as), ou seja, artistas e docentes que vieram antes de mim, demais outras artistas que me inspiraram nessa trajetória, tanto do ensino da dança de *jazz*, quanto nos processos artísticos de criação em Dança.

Ao final, explanarei sobre o processo de criação e concepção do espetáculo que foi resultado do projeto de pesquisa e extensão desenvolvido dentro da FEFD, do Centro de Práticas Corporais (CPC), da UFG, apresentado duas vezes na cidade de Goiânia-Goiás, no Teatro do Instituto Federal de Goiás, Campus Goiânia (IFG), e no Teatro Goiânia Ouro.

“Áfricas: Faces que nos atravessam” foi esse resultado no qual pretendi criar uma dramaturgia em dança em que seus aspectos culturais negros, numa perspectiva afro-orientada, estivessem presentes, seja na metodologia e didática do ensino da dança *jazz*, seja na estética do figurino pensada para compor a obra ou o cenário.

Desse modo, convido-lhes a adentrar um pouco mais nessa pesquisa e a viajar nas histórias e memórias que aqui serão salientadas.

3.1 EDSON SANTOS: HISTÓRIA E MEMÓRIA JAZZÍSTICA NA CIDADE DE SÃO PAULO



Para adentrar a trajetória que se consolida essa escrita, que tem o intuito de autoetnografar minhas memórias jazzísticas, tecendo diálogos com o protagonismo de demais vozes negras que participam da história do *jazz*, em São Paulo, e que devem ser contadas, início essa jornada apresentando-lhes, Edson Santos (Edson, online)³³.

Tive a oportunidade de ouvir falar sobre ele através de um grande amigo e profissional da dança, que hoje tem um dos maiores estúdios de dança da cidade de Osasco (SP), Estúdio Movimento em Foco³⁴, de Lucas Mendes. Foram vários os diálogos e as reflexões que fizemos ao longo dos anos, enquanto eu ainda estudava *jazz* na Cia de Dança Panteras (SP) (2011-2016), ao qual me permitiram saber mais sobre o trabalho de Edson e suas metodologias de ensino em *Jazz Dance*, desenvolvidas em São Paulo capital e também no interior.

Alguns anos se passaram, formei-me no curso de Dança da UFG (2019) e no ano de 2021, ainda estávamos confinados em casa devido à Pandemia da Covid-19. Foi durante essa situação de fragilidade social e de saúde que todos nós estávamos vivendo, que tive a oportunidade de participar do evento *online* promovido pela jazzista e Mestre Aline Serzedello Vilaça, na UFG, a partir do coletivo *JazzcomJazz*, nomeado de “Il Mostra *Jazz* com *Jazz* de Poéticas Negras”.

Nesse evento Edson participou ministrando *workshop* de *Jazz Dance*, foi onde tive a oportunidade de vislumbrar e sentir no corpo com mais afinco o seu trabalho, de modo que naquele momento também percebi que de todos os professores brancos que tive, essa era uma oportunidade de ouvir e dançar *jazz* através de uma corporeidade negra.

³³ Veja demais informações sobre Edson Santos. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/edson-santos/>.

³⁴ Mais informações sobre o trabalho no canal do *Youtube* e *Instagram*. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/c/estudiomovimentoemfoco> e <https://www.instagram.com/estudiomovimentoemfoco>.



Figura 13 - Edson Santos ministrando aula de Jazz Dance. Créditos da foto: @balletemfoco. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.

Naquele momento, senti o desejo de saber ainda mais sobre sua história com a dança e definitivamente registrá-la, de modo que tal trajetória não fosse silenciada no futuro. Esse encontro finalmente aconteceu no formato de entrevista e agora posso compartilhar pelos olhos e pela voz do próprio mestre. Ressalto que por questões éticas, o que será transcrito aqui, bem como exibido no documentário que se encontra no *YouTube*, são as falas mais relevantes para esta pesquisa.

Edson Santos, atualmente trabalha profissionalmente na área da dança há 42 anos, corpo este que já esteve presente em diversos espaços formativos do jazz e do bale clássico no estado de São Paulo, dedicando-se no momento a instruir novas corporeidades para o futuro, como bem pontuou durante a nossa entrevista:

Bom, eu trabalho mais com o Jazz Dance com ênfase para o Lyrical Jazz e o Contemporary Jazz, no que eu entendo por Contemporary Jazz. Também sou diretor, coreógrafo e estou à frente da Companhia Independente do Estado de São Paulo. Eu trabalho em muitas escolas aqui em São Paulo, algumas na maioria na capital, algumas no interior. Ministro cursos e workshops de dança e faço também banca em festival júnior e grandes festivais de dança pelo país e alguns países vizinhos (Edson, 2023, entrevista).

Edson dos Santos é o filho caçula de sua família, seu pai já falecido era um homem negro e sua mãe é uma mulher branca. Dentro de sua árvore ancestral, contou-me que seu avô materno também era um homem branco e que trabalhou por muitos anos como pedreiro, construindo muitas casas. Devido a esse trabalho braçal já com idade avançada, a coloração de sua pele se alterou para mais escura ao longo dos anos.



Figura 14 – Ancestrais de Edson Santos, Mãe e Pai. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.

Sua avó materna era filha de indígenas, tendo muitos traços identitários e características físicas como tal, contudo, ressaltou que por conta desses mesmos traços físicos, tinha também outras misturas genéticas de outros povos, possivelmente brancos também.

No ano de 1964, Edson veio ao mundo na cidade de São Paulo, no Belenzinho – Brás. Passou boa parte da sua infância na zona norte da capital, mudando-se constantemente com sua família devido ao trabalho de seu pai como motorista de ônibus. Morou em vários bairros, dentre eles Vila Maria (SP), Vila Medeiros (SP), mudou-se por um tempo para o interior da Bahia, bem como morou também no estado do Rio de Janeiro, como nos conta a seguir.

Meu pai quando se casou com a minha mãe era motorista de ônibus de viagem, então ele fazia muitas viagens entre os estados do nordeste e minha mãe o acompanhava, era uma vida muito simples. Teve momentos que a gente nunca passou necessidade, eu digo de passar fome e não ter onde morar ou não ter o que comer, que eu saiba isso nunca aconteceu. Porém, sempre foi durante bastante tempo uma vida simples, mas com o tempo isso foi mudando, a situação financeira ficou ok, pensando onde tudo começou enquanto eu ainda era criança. Tínhamos uma vida simples, mas com o mínimo de conforto. Com o passar do tempo meu pai e minha mãe foram morar em São Paulo, meu pai foi contratado para trabalhar numa empresa de ônibus chamada São Geraldo, e depois de muitos anos trabalhando lá, parou de dirigir e assumiu o cargo de encarregado de mecânico, após estudar muito esse ofício, foi promovido e ficou assim até a aposentadoria. E lógico que depois disso a vida financeira melhorou. Já a minha mãe aprendeu a costurar desde os onze anos de idade, foi fazendo cursos ao longo dos anos e aprimorando, hoje temos um pequeno ateliê onde apesar dos problemas de saúde dela, ainda atua na sua profissão como costureira (Edson, 2023, entrevista).

Seus primeiros passos com a dança deram-se no seio familiar, aos 6 anos de idade. Houve uma festa em particular que marcou sua memória, que foi o aniversário de seu irmão, no qual havia muitas pessoas dançando. Ainda sem entender muito bem o que era toda aquela energia atrelada aos corpos em movimento naquele espaço, ficou encantado.

Hoje, ao retomar sua memória quando criança, percebe que o encantamento que sentiu foi observar os corpos dançando samba e desde então, apaixonou-se pela dança, sempre querendo retornar para as festas de aniversário. Ainda não dançava, mas gostava de ver as pessoas nos embalos desse movimento.



Figura 15 - Edson Santos com 6 anos, São Paulo, 1970. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.

Em meados dos anos 1970-1980, durante a passagem de sua infância para a juventude, assistiu pela televisão inúmeros filmes que originaram musicais da *Broadway*, filmes no cinema e novelas que tinham cenas de dança, ainda em preto e branco.

Dentre os artistas que marcaram sua época cita: Rita Hayworth, Fred Astaire, os filmes “Embalos do Sábado à Noite” (1977), “Grease - Nos tempos da brilhantina” (1978), “Fame” (1980). “Eu acho que assisti todos, todos que eu podia, eu não dançava, mas era a grande paixão da minha vida!” (Edson, 2023, entrevista). Na televisão novelas da rede Globo como “Baila Comigo” (1981), “*Dancin’ Days*” (1978), nos conta durante o primeiro momento de nossa conversa, assim como a trajetória de vida do mestre Israel Plínio, que também será contada nos próximos subcapítulos.

No documentário realizado pela GG Vídeo e Revista Dança Brasil (1991)³⁵ no canal do *Youtube*, Joyce Kermann, que também fez parte da formação de Edson

³⁵ A referida entrevista está disponibilizada no canal do *Youtube* “Dança Brasil Oficial”, com o título “História do *Jazz Dance* no Brasil”, (História, 1991, online) e pode ser visualizada na minutagem 13’ 43”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU&t=136s>.

através da sua escola “Cia Joyce Ballet”, conta-nos sobre a presença dos filmes nessa trajetória inicial do *jazz*:

A gente assistia era muito filmes, assistia programas de fora quando dava, porque na época nem existia muito isso, ou então ficava grudado num cara como Lennie, como Jojo, pra saber mais o que eles faziam de diferente pra você conseguir assimilar, foi uma cultura aqui no Brasil muito mais de intuição do que realmente técnica (História, 1991, online).

A presença de Jojo Smith atravessou a trajetória dançante em mais de um momento, tanto na narrativa de Edson como na de Israel Plínio.

Certo, o Jojo as poucas vezes que ele veio para o Brasil foi por meio da Joyce Kermann, nos cursos de férias que aconteciam na escola dela. Depois ele voltou para cá já idoso, já inclusive lentinho né, com problema de saúde, arrastando uma perna, foi no Congresso Internacional de Jazz da Erica Novachi e a Marcela Benvegna. Ele trouxe exatamente aquilo que ele praticava naquela época, que eram as aulas no mesmo formato, com os aquecimentos com base nos isolamentos, ele usou bem uma linguagem da época. Então, tem o Jojo Smith o Redha Muller³⁶ também, que foi bastante presente na época, e que tinha um espetáculo chamado “Metrópolis” que era muito bonito e era a primeira vez que a gente entendeu, uma das oportunidades que a gente conheceu, o que a gente entende hoje por Lyrical Jazz (Edson, 2023, entrevista).

Ao ouvir sobre a experiência de dança que Edson passou enquanto corpo negro no *workshop* do afro-americano Jojo Smith na década de 1980, aqui no Brasil em São Paulo, chamou muito a minha atenção os aspectos metodológicos e didáticos que se mantiveram na proposta de Jojo, citados na entrevista. Primeiramente, porque a ordem metodológica de organizar a aula de *jazz* é muito próxima da mesma proposta metodológica que meu corpo experimentou durante os quatro anos praticando o *Jazz Dance* na Cia de Dança Panteras, em Osasco (SP), muitos anos depois, entre 2011 e 2016.

A partir do que Edson explicitou com relação aos passos de dança, estrutura didática de aula e a forma de ensinar, levou-me ao pensamento de que a presença de Jojo Smith e seus métodos “jazzísticos” repercutiram de gerações para gerações.

Contudo, dentro das vivências que tive em São Paulo e em Goiânia, quando se refere à dança, são poucas as pessoas que têm a consciência e defendem que essa raiz é afro-americana e negra.

³⁶ Redha Muller é bailarino e coreógrafo francês, iniciou seus estudos com Tanis Balachova, posteriormente com Vera Greg. Em 1981, criou sua própria companhia de dança e iniciou seus estudos na televisão. Mais informações em: <https://redhakb.wixsite.com/my-site/about-1>.

Mas, veio com o mesmo formato, eram os aquecimentos com base nos isolamentos, as diagonais de movimentação básica do jazz, os contratempos, as andadas, o “Kick ball change”, o “catwalk”, eram as andadas, ele veio com a base do jazz mesmo. Aliás, a intenção do congresso, um dos objetivos é esse, que os participantes tivessem contato com as origens do Jazz. O Jojo Smith ele resgatou isso! (Edson, 2023, entrevista).

A presença de Jojo Smith nos espaços formativos em *jazz dance* em São Paulo, contribuiu com o processo de ensino-aprendizagem dessa manifestação que se instaurou nesse território, forma esta que também atravessou outras escolas e protagonistas no cenário jazzístico, dentre eles, o de Roseli Rodrigues (SP).

Nas lacunas que tecem as memórias de Edson, o momento que demarcou sua ‘iniciação profissional à dança’, foi quando no trajeto em que estava percorrendo para visitar uma de suas amigas numa manhã de domingo, em São Paulo, deparou-se com uma multiplicidade de corpos em movimento ao som da música “Maria, Maria” de Milton Nascimento, na versão da cantora Elis Regina.

Sentindo-se conectado com o que seus olhos vislumbravam, entrou na escola e deparou-se com um coletivo de mulheres ensaiando uma coreografia em homenagem ao recente falecimento da cantora, por trás de todo aquele trabalho, estava Roseli Rodrigues regendo aquele elenco feminino do então, Grupo Raça.

Relatou-me durante nossa conversa, suas emoções em relação a esse encontro “[...] eu fiquei tão maravilhado, mas tão maravilhado, era tudo aquilo que eu pensava a respeito de dança a partir do que eu via nos filmes, tanto no cinema como na TV, e ali era real” (Edson, 2023, entrevista). Nessa época, já com 17-18 anos, matriculou-se nas aulas do Grupo Raça, sendo convidado posteriormente no dia 02 de novembro de 1982³⁷ para compor o elenco do referido grupo. Inicialmente, Milton Rodrigues Júnior demarcou seus primeiros ensinamentos sobre dança. Após dois anos, começou a frequentar as aulas de Roseli Rodrigues, no qual teve uma trajetória mais longa com muitas aulas, festivais, competições e trocas de saberes.

³⁷ Durante os 15 anos em que frequentou a escola, Edson contou-me que assumiu diversos cargos, dentre eles discente, coordenador, assistente da própria Roseli Rodrigues, teve seu próprio grupo de dança dentro do Raça, chamado Grupo Jovem Arte, foi bailarino e atualmente, sempre que possível, retorna à casa para ministrar aulas de *jazz dance*.



Figura 16 - No lado esquerdo Edson Santos, no centro da foto Roseli Rodrigues, do lado direito Zeca Rodrigues. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.



Figura 17 - Edson Santos a esquerda da foto, Roseli Rodrigues no centro, São Paulo 1984. Fonte: Arquivo Pessoal de Edson Santos, 2023

Durante sua trajetória enquanto dançarino, participou de espetáculos com coreografias em festivais competitivos, incluindo o Festival de Joinville em Santa Catarina, no ano de 1985, marcando sua presença com trabalhos de até quinze minutos. Participou de trabalhos como: "Sedução" (1985), "Corpos em Liberdade" (1986), "Devaneios" (1987), " Lamento dos Escravos" (1988), " Meu amigo, Meu amigo" (1989), " Noite Adentro" (1988), dentre outros³⁸.



Figura 18 - Trabalho Artístico "Meu amigo, meu amigo". Edson Santos de costas no centro da foto. Israel Plínio é o terceiro da esquerda para direita da foto, no centro, unindo as mãos com Claudinei Garcia, que está no centro lado direito. Fonte: Arquivo Pessoal de Edson, 2023.

Num desses e dentre outros felizes encontros fotográficos que tive a oportunidade de vislumbrar do acervo de Edson, tive a felicidade de deparar-me com um registro muito bacana, no qual Edson e Israel Plínio encontram-se na mesma foto, dividindo juntos experiências em *jazz* que demarcaram um momento na história jazzística da década de 1980, veja abaixo onde constam as setas.

³⁸ Veja as demais obras e histórias do Grupo Raça Cia de Dança. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/raca-cia-de-danca-de-sao-paulo/>. Acesso em 18 de dezembro de 2023.



Figura 19 - Edson Santos, Israel Plínio e Claudinei Garcia no autocentro esquerdo da foto, Daisy Carvalho no meio da foto e elenco do Grupo Raça, 1988. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.

Volte nessa foto novamente e observe cada integrante, cada bailarino e bailarina registrados nesse momento da história, você percebeu o que temos aqui? Eu comecei a escrita desta dissertação explicando que durante o meu processo formativo, foram muitos os espaços dançantes que me vi sozinha como mulher negra.

Ao mergulhar-me nesse registro com diversos bailarinos (as), pouquíssimos deles são corpos negros, sendo Edson Santos e Israel Plínio no autocentro esquerdo da foto, Claudinei Garcia e uma única mulher, Daisy Carvalho, mais conhecida na época como “Daisynha”.

A data desse registro informada pelo Prof. Edson é a mesma em que foi promulgada a nossa Constituição Federal, 1988, na qual discrimina tópicos

importantíssimos conquistados após anos de luta por intermédio do Movimento Negro, já muito bem organizado na época.

Bem como, no ano de 1988, marca exatamente 100 anos após o “falso fim da abolição da escravatura”, ocorrida em 1888. Ora, digo falso pois, como podemos pensar numa liberdade para os corpos negros, sendo que os direitos básicos, dentre eles os direitos sociais (educação, trabalho, moradia, lazer, alimentação, previdência social, saúde, dentre outros), de acesso à ciência e à tecnologia, dentre outros assegurados pela nossa constituição, ainda estavam distantes das implementações reais que pudessem ser vislumbradas no dia a dia da população negra.

Alguns anos antes, na década de 1970, estávamos rechaçados nos subúrbios das cidades, nas favelas e tivemos que construir nossos barracos à beira de rios completamente imundos e nocivos à nossa saúde, como o braço morto do Rio Tietê, onde eu cresci, no Jardim Rochdalle, em Osasco (SP). A situação das famílias negras era consideravelmente ainda pior do que as próprias famílias brancas pobres no mesmo período, conforme explicado do seguinte modo por Lélia Gonzalez:

Em comparação com famílias brancas pobres, a situação das famílias negras que moram em favelas e zonas periféricas das cidades não é de igualdade. De acordo com Pnad 1976, esta era a situação de famílias vivendo com até três salários-mínimos mensais: cerca de 50% das famílias brancas, em comparação com 75% das famílias negras. As diferenças se seguem no que se refere às taxas de atividade: a das famílias negras é maior que a de famílias brancas. Isso significa que uma proporção muito maior de membros de famílias negras integra a força do trabalho em relação aos de famílias brancas para obter a mesma média salarial familiar (Gonzalez, 2020, p. 160).

O direito à educação de qualidade em todos os níveis de escolaridade, o acesso ao lazer, às atividades culturais e à segurança, todos esses completamente fragilizados e desestruturados. No que se refere ainda às oportunidades de emprego e aos salários, a situação era ainda mais grave quando nos deparamos com a conjuntura social que estavam inseridas as mulheres negras, na década de 1980:

Em uma pesquisa recente realizada com mulheres negras de baixa renda (1983), constatou-se que poucas eram as entrevistadas que haviam começado a trabalhar na idade adulta. A grande maioria começou por volta dos oito ou nove anos de idade nas “casas de família” (isto é, como empregadas domésticas), especialmente no caso das filhas mais velhas. e isso significava abandonar a escola. Uma das mulheres que entrevistei, Maria, relatou as dificuldades de uma menina negra pobre, de pai desconhecido, confrontada com o sistema do ensino unidimensional (isso é eurocêntrico), centrado em valores que não os dela. Quando falou das dificuldades no aprendizado, Maria também criticou a atitude dos professores (autoritários e colonialistas), que já de saída desprezavam a pobreza e a

negritude em favor de práticas e métodos de conhecimento *par excellence*”: aqueles da classe, raça e sexo dominantes (Gonzalez, 2020, p. 160-161).

Imbricado nesse contexto, torna-se mais compreensível quando vislumbramos esse registro fotográfico do ano de 1988 e identificamos somente a presença de uma mulher negra de pele escura num elenco de dança, localizado em São Paulo. Pois, naquele momento, boa parte do tempo que as mulheres dispunham, estavam dedicadas à força do trabalho braçal como empregadas domésticas, cozinheiras, entre outras profissões mal remuneradas diante dos cargos ocupados pelas elites brancas.

Estamos falando de uma década em que atravessar as lacunas das desigualdades raciais e conquistar o diploma de ensino médio era uma realidade ainda distante para muitas. Ter acesso ao ensino superior então, era ainda mais impossível, pois, as cotas raciais ainda não existiam, tornando a universidade pública um sonho inalcançável para essas mulheres negras, inviabilizando qualquer projeção de futuro na qual poderiam ser mais bem remuneradas, em empregos não braçais.

Como bem lembrado pela cantora negra Bia Ferreira (2019)³⁹ “Vai pagar a faculdade, porque preto e pobre não vai pra USP, foi o que disse a professora que ensinava lá na escola, que todos são iguais e que cota é esmola”. Minha mãe foi uma dessas jovens moças negras que Bia conta na história da sua canção. Ela viveu a década de 1980, na Zona Leste de São Paulo, após concluir o ensino médio na época chamado de “segundo grau”, tentou traçar uma rota diferente da minha avó materna, que trabalhou por muitos anos como cozinheira nas escolas públicas da referida capital.

A possibilidade da universidade pública não existia para ela, o conhecimento adquirido ao longo dos anos na escola pública não era suficiente para adentrar tais muros universitários. O dinheiro do cursinho para o vestibular, era o mesmo das compras do mês, ela só teve uma escolha, tentar pagar sua graduação em nutrição. Entretanto, alguns meses depois foi forçada a desistir, pois o dinheiro que ganhava não era suficiente para custear os estudos e muito menos ajudar nas contas da casa.

Ambos os sonhos foram impossibilitados pelas condições financeiras e sociais que estava inserida. Conseguiu formar-se como técnica em nutrição, mas o sonho de

³⁹ Letra da Canção “Cota não é esmola”, disponível em: <https://www.letras.mus.br/bia-ferreira/cota-nao-esmola/>.

se formar como nutricionista, e além do mais, trabalhar com a dança ficou no seu passado distante, visto que viver profissionalmente de dança era algo inimaginável para ela naquele momento.

Desse modo, cara e caro leitor/a que me acompanha, não me surpreende olhar a foto e perceber uma única negra de pele escura num espaço que mais do que uma companhia de dança, também era uma oportunidade de trabalho no universo artístico para mais mulheres negras que ali poderiam ser inseridas também, longe do trabalho braçal que estavam acometidas naquele momento. “No que diz respeito a mulheres negras, a inclusão no mercado de trabalho é, assim como para homens negros (92,4%), majoritariamente concentrada no trabalho manual (83%)” (Gonzalez, 2020, p. 159).

Ou seja, afastadas dos trabalhos como empregadas domésticas, operadoras de caixa, faxineiras ou outras profissões com salários inferiores, a dança poderia ser um caminho de ascensão social, como acredito que de certa forma ocorreu comigo, hoje formada por uma universidade pública.

Infelizmente, não consegui em tempo hábil desta pesquisa conversar com Daysinha e Claudinei Garcia para saber mais sobre suas trajetórias de vida com a dança, anseio que isso possa ser feito em pesquisas futuras sobre o *jazz*, trazendo à tona as vivências dos demais protagonistas negros que nele se fizeram presentes.

Partindo dessa realidade fática, vivida pela população negra da década de 1980, temos aqui uma corporeidade negra que ascendeu socialmente por intermédio da arte da dança. A trajetória de Edson na continuidade do seu processo formativo enquanto dançarino do Grupo Raça, de Roseli Rodrigues, participou de inúmeros espetáculos e apresentações em dança conforme salienta a seguir:

Então tudo que dancei profissionalmente foi com o Grupo Raça, depois como Raça Companhia de Dança de São Paulo. Eram espetáculos formados por coreografias que iriam para os festivais competitivos, como essas coreografias tinham em média quinze minutos de duração, então esses espetáculos eram compostos por essas coreografias. Porque em Joinville, que era o maior festival, e era o sonho de todo mundo participar, teve uma época que o festival, isso nos anos de 1980, a partir de 1985 foi a primeira participação do grupo num festival competitivo, no festival de Joinville. O tempo de apresentação era de no máximo quinze minutos, hoje são cinco minutos. Então ela pegava essas coreografias, juntava e formava um espetáculo (Edson, 2023, entrevista).

Nesses processos artísticos, destacou as coreografias do espetáculo “Noite Adentro” (1988), “Meu amigo, meu amigo” (1989), “Caliente” no formato de duo (1993),

“Devaneios” (1987), e “Lamento dos escravos” (1988) como as que marcaram sua trajetória de vida dentro do coletivo.



Figura 20 - Trabalho Artístico "Meu amigo, meu amigo", Edson Santos de costas no centro da foto. Israel Plínio é o terceiro da esquerda para direita da foto, no centro de frente para Claudinei Garcia, que está no centro lado direito. Fonte: Arquivo Pessoal Edson Santos, 2023.

Mencionou também que durante o processo de ensaio do “Noite Adentro”, Roseli convidou Ivonice Satie e Luís Arrieta, então crítico da época para assistirem ao trabalho, que tinha como tema principal um prostíbulo, no qual um cliente apaixonava-se por uma das garotas de programa.

Ao ser questionada sobre esse trabalho por Luís Arrieta, que havia observado as cenas de dança entre os casais e músicas de “balanço” mais rápidas, Roseli Rodrigues foi instigada num primeiro contato a pensar numa dramaturgia para os seus espetáculos, flexibilizando os corpos na cena de modo que pudessem vislumbrar

efetivamente um cenário como havia realmente pensado, criando uma ideia de drama mesmo nas cenas e corpos que ali se apresentavam. Percebeu então que precisava estudar e pesquisar mais, de modo que as montagens e obras pudessem estar mais estruturadas e contextualizadas na linguagem da dança.

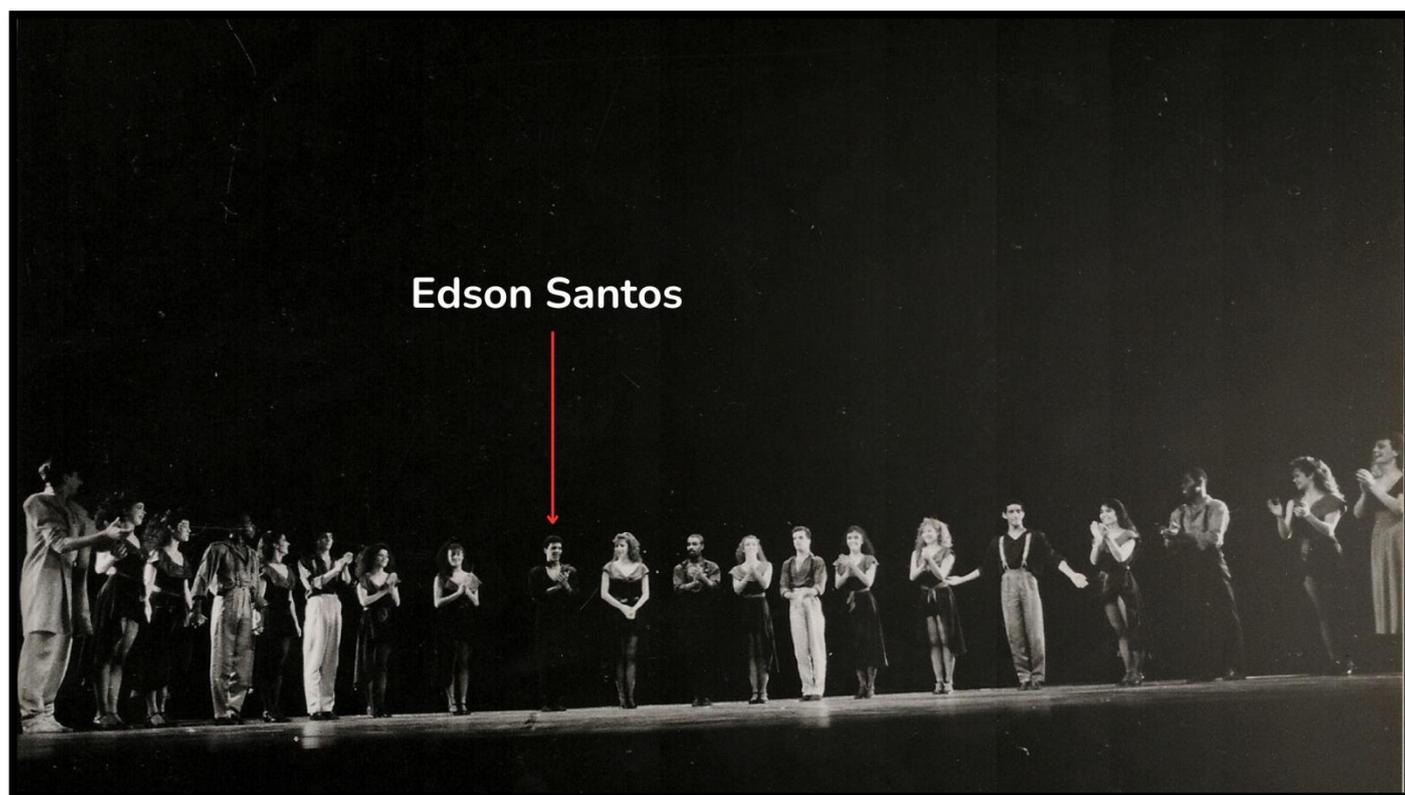


Figura 21 - Edson Santos, 9º da esquerda para direita: Espetáculo " Noite Adentro" elenco do Grupo Raça, meados da década 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.

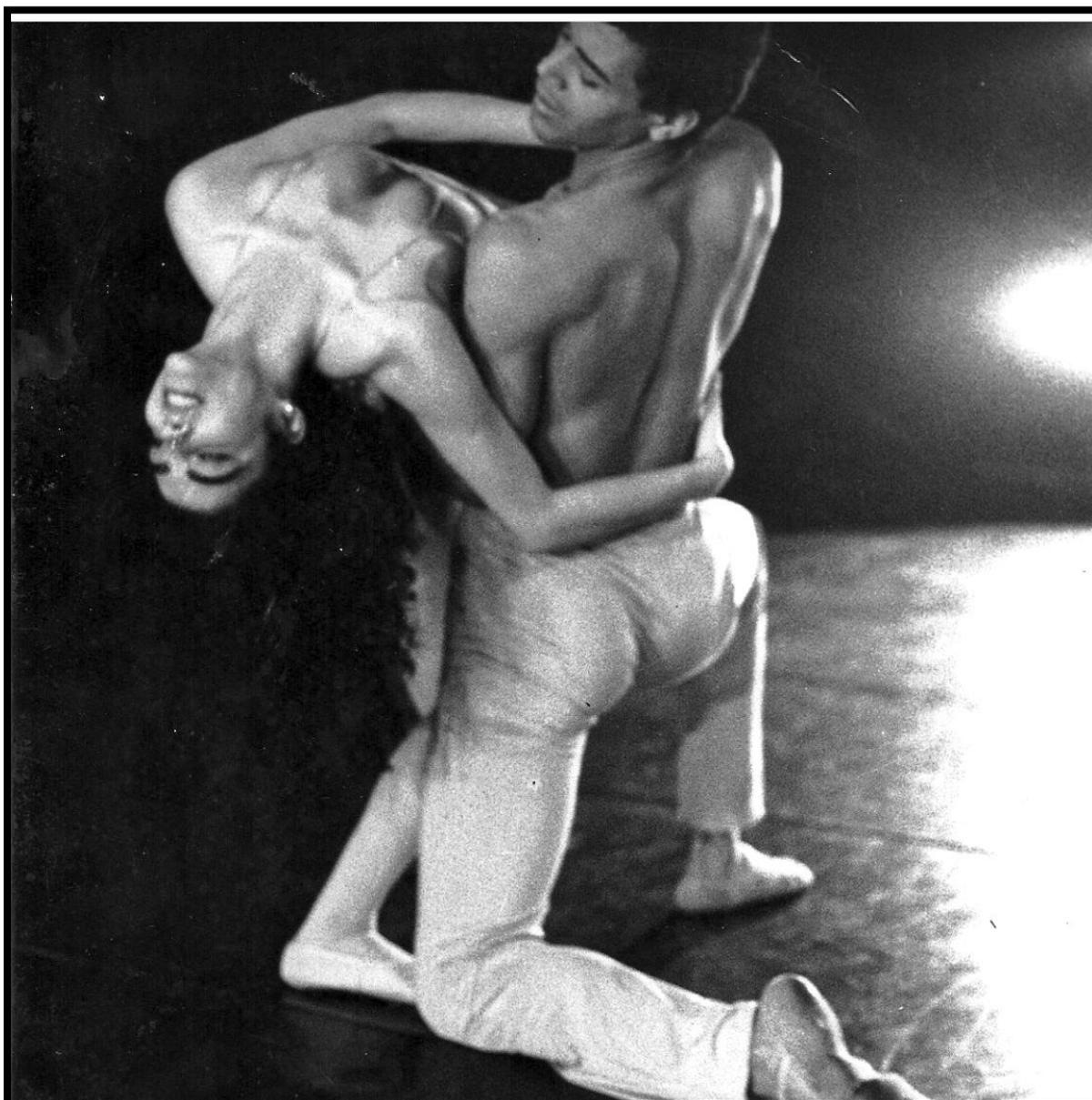


Figura 22 - Edson Santos e bailarina Jacqueline Gimenes dançando “Noite Adentro” de Roseli Rodrigues pela Raça Cia de Dança de SP, Teatro Sérgio Cardoso, 1988. Fonte: Arquivo pessoal de Edson Santos, 2023.

Imbricado neste contexto, Edson destacou-me que hoje no cenário da dança percebe várias vertentes do *jazz* como dança, dentre elas: *Contemporary Jazz*, *Modern Jazz*, *Lyrical Jazz*, *Jazz Musical* e *Afro Jazz*. Para além dessas possibilidades, o *Jazz Roots* se destaca como uma das possibilidades dentro desse grande complexo. (Nogueira, 2021)

A estética do Afro Jazz, por exemplo, foi coreografada por Roseli Rodrigues dentro da companhia no trabalho “Bunguille Nungugullu”, tornando-se mais conhecido no ano de 1986, espetáculo este que competiu no Festival de Dança de Joinville na categoria de “Danças Populares”.

Acho interessante perceber uma ramificação com o termo “Afro” na frente de *jazz*, para demarcar elementos das culturas negras que circundavam os trabalhos performáticos da época. Pois, já que o *jazz* é da cultura negra, no meu ponto de vista, não haveria necessidade de inserir a palavra “Afro” na frente, pois o *jazz* por si só já é afro, haja vista que foi criado, desenvolvido e inclusive disseminado por pessoas negras, tendo sua ancestralidade em África.

Tais caminhos foram organizados numa estrutura de “árvore”, que propicia uma melhor visualização fática dos itinerários que o mesmo percorreu de forma didática e visual, inclusive originando a partir desse mesmo tronco ancestral que tem como raízes a África, outras formas de expressões culturais negras, como o *Hip-Hop*, por exemplo, conforme explanado na imagem a seguir.

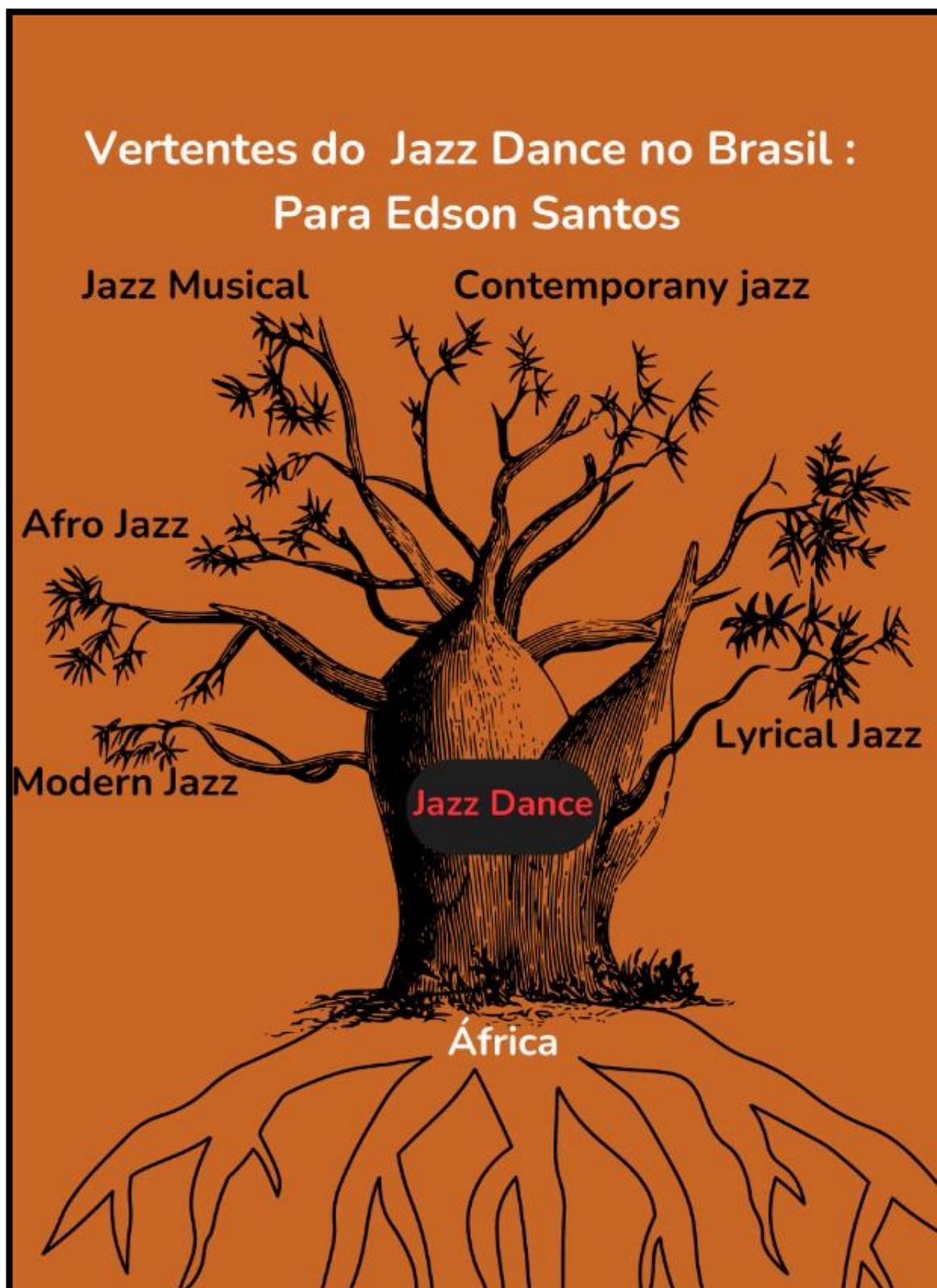


Figura 24 – Releitura de Susan Santos “Árvore de Jazz”, segundo informações de vertentes de *Jazz Dance* no Brasil, relatadas por Edson Santos. Fonte Original: Guarino; Oliver (2014).

Mas, isso me fez perceber que fora da categoria do “Afro Jazz”, o próprio *jazz* assumiu outros visuais técnicos, poéticos e estéticos, nos quais os elementos culturais negros não estão mais em evidência. Para compreender melhor sobre o assunto, perguntei a Edson o que seria exatamente a visão do “Afro Jazz” compreendida naquela época dos anos de 1980, pelas escolas de dança, conforme salienta a seguir.

Na minha época, isso eu estou falando dos anos 1980 para 1990, o *jazz* pincelado com movimentos do afro tribal, obviamente utilizando, isso eu estou falando na minha época quando eu dançava, tanto em aula quanto as coreografias era isso. Uma combinação da movimentação comum do *jazz*, com movimentos do afro tribal. Hoje mesmo lá fora, acho que não se pratica mais, se houve alguma diferença, se ele pendeu mais para a coisa raiz ou não, mas, eu acho que basicamente é isso, a combinação das duas técnicas [...] (Edson, 2023, entrevista).

Percebe-se então dois pontos a serem refletidos nesse momento: primeiro, quando há uma separação da técnica do *jazz* com as técnicas de origem afro, pois a própria técnica do *jazz*, no que se refere à dissociação dos segmentos corporais, o gingado do quadril e tronco, o próprio *swing* no corpo, a capacidade de improviso, a forma do movimento que visa o nível médio e baixo, são elementos que caracteristicamente determinam o *jazz*, diferenciando-o do balé clássico da Escola Russa (vaganova).

São exatamente os mesmos elementos que podem ser encontrados nas danças de matrizes afros. Contudo pode-se perceber que naquele momento em que se tecia as camadas da história da dança em São Paulo, havia uma separação entre ambas as técnicas, não sendo compreendidas e imbricadas num mesmo contexto de origem ancestral africana. É exatamente esse fio da meada que me despertou a vontade de conceber o espetáculo “Áfricas: Faces que nos atravessam”, que será discutido mais à frente.

Ainda instigada pelo assunto, perguntei sobre como foram pensadas as propostas de figurino para o elenco desse trabalho em específico, Edson me informou que eram utilizadas referências das comunidades indígenas dos Estados Unidos e do Brasil, e para aproximar-se das estéticas africanas de algumas etnias, compravam alguns tipos de tecidos que se aproximavam do couro.

Já com maturidade e experiência de vida e profissional, relatou-me sobre a necessidade de aprofundar a pesquisa para a remontagem do referido trabalho, conforme enfatiza:

Hoje eu entendo que muita coisa estava errada, tanto quando foi feita a remontagem do Banguille Nungugullu', foi feita inclusive com quem dançou o " Banguille Nungugullu" na época, que foi feito uma remontagem com o pessoal mais velho, hoje com seus 40-60 anos. Com a ideia de se remontar mesmo o trabalho, para as pessoas conhecerem uma das obras de Roseli e o que era o Afro Jazz na época, que era isso que eu falei, que tinha elementos do balé e que tinha elementos do jazz envolvido, com uma movimentação que a gente entendia que era do afro mesmo. Na remontagem eu disse para as pessoas: Gente não dá para usar aquele figurino, até porque os corpos não permitem mais, muita exposição. E a pintura também não lembra muito a coisa do afro, lembra mais o índio americano e a ideia, até por conta do nome, de onde veio enfim, não dá! Aí precisa ser feito uma pesquisa, aí a pintura ficou mais coerente com a proposta, o figurino inclusive as cores foram mais voltadas para a cultura africana (Edson, 2023, entrevista).

Penso que naquele momento, em meados dos anos 1980-1986, como já salientei anteriormente, o próprio Movimento Negro Unificado (MNU) estava se organizando e ganhando forças, para justamente discutir na sociedade paulista e nacional as questões que envolviam o preconceito, racismo e a falta de direitos em relação à cidadania do povo negro, que só seria articulada constitucionalmente dois anos depois, em 1988.

Bem como, a própria retomada de uma imagem positiva das culturas negras perante a sociedade. Então, foi um momento na história da população negra no Brasil, no qual estávamos nos organizando ainda mais, haja vista que já fazíamos a resistência dentro dos quilombos desde muitos séculos antes.

Mesmo pensando no movimento *Black* ocorrido na mesma época na capital de São Paulo, reunindo milhões de jovens negros nos bailes da *Chick Show* no *Club* do Palmeiras, na Galeria do *Reggae*, nos protestos ocorridos nas ruas e nas mais diversas pluralidades de retomada da consciência coletiva negra, não isenta o fato de que havia naquele momento um apartado de muitas pessoas negras distanciadas desses movimentos, pois estavam crescendo em outros espaços sociais, classes sociais e contextos distintos.

Como por exemplo, Israel Plínio participou e frequentou esses bailes negros que citei como outros, o que acredito ter somado positivamente na sua construção identitária negra. Mas, durante as falas de Edson, o desenrolar de sua infância se deu nas estradas, viajando pelos estados do Brasil junto com sua família, por conta do emprego de seu pai.

E quando alcançou a juventude, já estava inserido no Grupo Raça de Dança, onde suas primeiras referências de dança não foram educadores negros. Digo tudo isso, pois é ainda mais complexo quando olhamos artistas/coreógrafos da época ao

pensarem nas suas montagens coreográficas em dança, que estavam distantes dos debates, lutas e causas raciais de suas épocas.

Isso tudo imbrica em outra questão, na representatividade de pessoas negras em espaços formativos fora do campo de trabalho braçal, que ainda era mínima. Isso é perceptível nas próprias fotos do acervo pessoal do Edson que estão sendo elencadas ao longo desta dissertação.

A pouca quantidade de pessoas negras que conseguiam acessar essas instituições em artes e longe do trabalho braçal do salário-mínimo, que pudessem estar nesses espaços conscientizadas e politizadas sobre os seus próprios processos identitários, conhecendo as suas histórias ancestrais, poderia culminar problematizações e críticas a esses espaços formativos em dança, aos profissionais da Dança que nele se inseriram naquele momento da história da dança. Mas, isso é pedir muito para uma população negra na época que se sentia esvaziada, invisibilizada, que estava marginalizada, ainda mais do que hoje.

Nesse sentido, reitero a valia de ao tratar de temas, símbolos, vestimentas, músicas e danças de uma determinada cultura, principalmente das culturas indígenas e negras que já tiveram suas imagens deterioradas pela percepção eurocentrada e hegemônica ao longo da história do Brasil, a necessidade de pesquisa extremamente aprofundada nas fontes seguras, ou seja, com os próprios interlocutores daquelas culturas, de modo a garantir também suas vozes ativamente nesses respectivos trabalhos. Nesse lugar, seus nomes passam a serem registrados e reconhecidos na história e quando houver a necessidade, inclusive compartilhando dos lucros financeiros do referido trabalho.

Recentemente, neste ano de 2023, houve uma discussão semelhante nas redes sociais, principalmente no *Instagram* a respeito do último Festival de Dança de Joinville, ocorrido em julho de 2023. Na sua grande maioria, jurados brancos foram escolhidos para julgar manifestações culturais negras, dentre elas o *Jazz Dance*.

Deixo muito pontuado aqui nesse momento, que a intenção não é desqualificar o trabalho desses profissionais, haja vista que tem suas devidas contribuições para o movimento “jazzístico”. Contudo, preciso pontuar aqui enquanto pesquisadora e artista negra do *jazz*, sobre a necessidade de garantir também a presença de profissionais negros nesses cenários, haja vista que são manifestações oriundas da

nossa própria cultura, de modo que possamos ser protagonistas e vozes ativas nesses espaços de legitimação de poderes, dentro do universo da dança.

Segue abaixo o *print* da página do festival no *instagram*, com a divulgação dos jurados (as),



Figura 25 - *Print do Instagram*: Divulgação dos Jurados do Festival de Joinville de 2023. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.

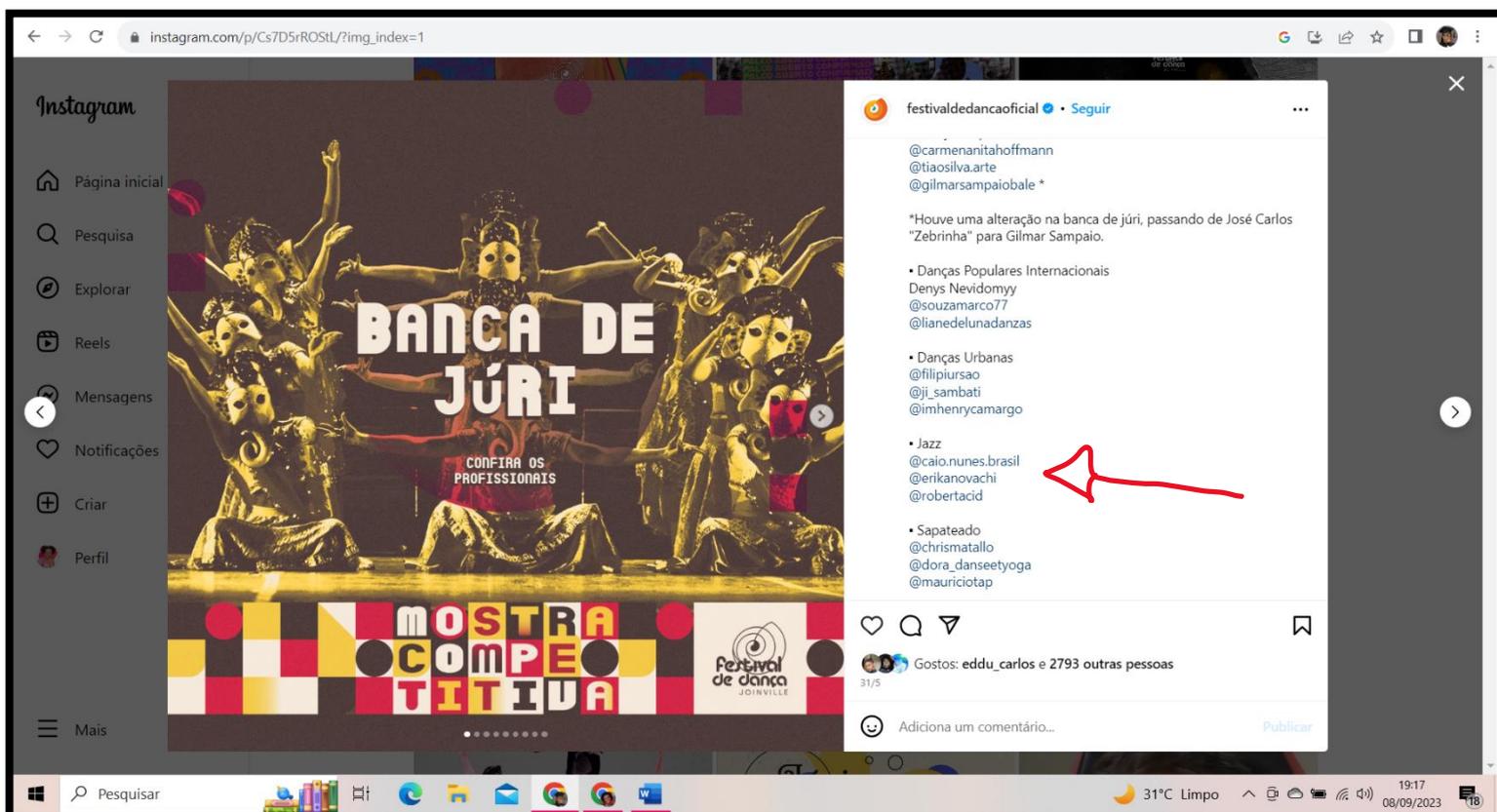


Figura 26 - *Print do Instagram*: Divulgação dos Jurados do Festival de Joinville de 2023. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Além do que pude vislumbrar, trabalhos coreográficos realizados por elencos na sua maioria brancos (as), no qual utilizaram abertamente temáticas e principalmente terminologias muito caras para as comunidades negras, dentre elas trabalhos com pautas “representativas” dos povos “Yorubá”, com pouquíssimo protagonismo de corpos negros no elenco; ganharam legitimação entre os três primeiros colocados na sua respectiva categoria, a de danças populares internacionais, conjunto júnior⁴⁰.

Saliento novamente, não estou fazendo aqui um juízo de valor ou análise técnica do trabalho apresentado, muito menos dos profissionais que o fizeram. Mas, ressalto aqui a importância de garantir que em trabalhos nos quais temáticas sejam

⁴⁰ Acesse a lista formal dos ganhadores do referido festival no link abaixo, no dia 24 de julho de 2023, na categoria de Danças Populares Internacionais, conjunto júnior, o trabalho titulado “Yorubá”. Disponível em: <http://ifdj.com.br/vencedores/mostra-competitiva-2023.html>. Acesse também: <https://festivaldedancadejoinville.com.br/resultados-competicoes/>.

da cultura negra e/ou indígena, que o protagonismo em cena se faça presente com esses corpos, viabilizando as suas vozes nesse cenário, legitimando suas próprias versões de suas histórias.

Eu, enquanto artista e profissional da dança, entendo que existe uma autonomia para todo e qualquer artista abordar temáticas e ter a liberdade de expressão, de criação, de poder propor seus projetos coreográficos dentro das suas mais variadas possibilidades estéticas, poéticas e técnicas. Desse modo, não vejo um problema quando se pensa elementos de outras culturas, que não a sua, para construir um trabalho coreográfico.

Contudo, atenção! Ressalto que vejo um problema muito grave quando observo demais iniciativas nas quais se usam elementos das outras culturas, sem protagonizar nos seus elencos esses corpos para corroborar com aquele trabalho que está sendo realizado de forma direta. Além do mais, levar para festivais competitivos com visibilidade nacional e internacional, legitimando-se dentro da história da dança e ganhando premiações às custas das nossas invisibilidades.

Desse modo, reintegration e reafirmo, é de suma importância que pessoas negras e artistas tenham a oportunidade de acesso à uma outra imagem de sua história, tenham conhecimento sobre sua ancestralidade, isso só pode ser feito nas mais diversas áreas da sociedade, não cabendo somente à educação esse debate, mas também especialmente às áreas artísticas como a dança, que tem o poder de flexibilizar esses reencontros com nosso passado histórico, como tem acontecido comigo no *jazz*.

Ao estarem conscientizadas e politizadas nos espaços formativos pelos quais esses corpos negros passam, ao se depararem com questões próximas a esse contexto, que no meu ponto de vista é uma apropriação cultural, essas próprias pessoas negras poderão falar, criticar e problematizar esses espaços formativos.

Por mais paradoxal que pareça, uma das principais características da apropriação cultural é reforçar abismos sociais. A questão que fatalmente se coloca é a falta de um mínimo de comprometimento com as lutas e reivindicações dos grupos que são permanentemente desumanizados. Aqueles que praticam a apropriação nunca se engajam no combate ao racismo ou à intolerância religiosa, não se empenham na preservação de áreas indígenas ou quilombolas, não apoiam ações sociais em comunidades carentes. Ao contrário, seguem a dinâmica que Fanon descreveu e não contribuem, por exemplo, para a construção de uma identidade positiva para meninas e meninos negros, que já sofrem com toda sorte de discriminação nas escolas, que nunca se veem representados e que assistem a uma

verdadeira distorção dos elementos culturais de seu povo e uma completa desvalorização de suas tradições. O esforço antirracista passa pela luta contra todas as suas práticas, pelo respeito à diversidade humana e, principalmente, pelo fim de todas as formas modernas de colonização (William, 2019, p. 51).

Acredito que a partir do momento que essas questões começarem a ser compreendidas e pensadas, a história possa ser contada e transformada de uma outra forma. Entretanto, esse é um trabalho melindroso e que precisa ser articulado de forma tenaz e inteligente, no contínuo dessa trajetória que atravessa o tempo-espaço dos corpos negros e dos demais territórios onde estão presentes.

Para tanto, um desses territórios é o *Jazz Dance*, em razão de como e por quem é ensinado, pode se tornar uma ferramenta emancipatória para os corpos negros. Tendo em vista que se você frequenta uma aula de dança que instiga sua memória ancestral, que propicia um conhecimento sobre a história dos povos negros que não somente o da escravidão, que são apresentados protagonistas “jazzísticos”, bem como outros elementos, constrói-se nesse processo, nessa pessoa negra um senso de criticidade, que culmina num corpo que sabe quem é, e para onde está indo.

Quando se toma consciência dessas questões, muitas vezes, desperta-se um senso de querer contribuir com a construção de uma imagem positiva dos negros perante a sociedade, que ao depararem-se com trabalhos que envolvem a apropriação cultural, começam a agir de forma consciente contra esse fluxo.

Então, mais do que somente uma dança, o *jazz* é um universo potente de reencontrar-se consigo mesmo, uma forma dessa pessoa preta se olhar no espelho e ver nele refletido uma magnitude de ser que transcende qualquer tentativa negativa de apagar e silenciar sua imagem. Não digo que isso acaba com o Racismo e o preconceito que ela ainda terá que lidar no dia a dia, mas com certeza, ter consciência de quem é e do seu passo ancestral, já é um primeiro passo para a mudança.

Nas palavras de Edson, quando questionei sobre o que seria o *jazz*, a primeira coisa que percebi ao analisar a sua corporeidade é que ao pensar sobre o assunto, o seu corpo falava junto com ele, por intermédio dos movimentos do tronco, dos ombros e da cervical, ao mesmo tempo que ditava na sua perspectiva o que é o *jazz*:

Se não tiver *swing*, se não tiver um “ziriguidum”, se não tiver uma cabeça que mexe, um ombro, um tórax, aí não é *jazz*! Se não tiver, a maneira de entrar de se colocar, a maneira como se caminha. Tudo depende também da escolha musical, a música que pede um tipo de movimentação. Mas, mesmo assim, alguma coisa tem que ter! E esse corpo jazzístico que dá mesmo sem querer, porque ele já é

assim, então por mais que você vá por outro caminho né, você olha e você consegue reconhecer esse corpo, isso que não pode perder! Pode inventar, inventar coisas, até com a desculpa de ser uma busca por novos códigos. Mas é fundamental seguir conhecendo o corpo jazzístico. Penso eu, gosto muito de pensar o Contemporary Jazz, ou Jazz Contemporâneo, eu penso assim. Minha aula, pensando na construção do corpo jazzístico, eu penso assim, de criar novos códigos, de desassociar bem com outras técnicas já conhecidas daí a gente consegue criar um vocabulário renovado em jazz e aí ele enfim, a gente amplia mais o jazz. Mas na hora de uma criação de uma obra, eu penso que o jazz pelo jazz, é bem isso. O jazz pelo jazz, ele tem que ser emocionante, impactante, ele tem que acontecer, ele é sensual, é tudo. Mas, eu penso que é o jazz pelo jazz (Edson, 2023, entrevista).

Logo, lembra do que eu falei sobre a construção positiva da imagem dessa pessoa preta? Pois bem, assim como o Edson fala, a maneira de se colocar no espaço, a maneira que anda, a maneira que se projeta o que pensa, são ferramentas importantíssimas que são trabalhadas através do corpo e que podem projetar nessa pessoa preta uma forma de saber se colocar no mundo!



Figura 27 - Edson Santos ministrando aula de Jazz Dance. Créditos da foto: @balletemfoco, site PhotoRoom. Fonte: Arquivo pessoal Edson Santos, 2023.

O *jazz* é para pessoa preta, uma forma de saber se colocar nos espaços por onde ela passa! Isso é uma transgressão do universo hegemônico e eurocentrado. Pois, quando uma pessoa preta sabe quem ela é, mesmo sabendo que todos ali naquele lugar a odeiam, querem deslegitimar ou manchar sua imagem, por uma questão de preconceito, ela usa dessas ferramentas para se proteger, para ganhar espaço e por fim, colocar os pés onde é o nosso lugar por direito!

Não mais nos subúrbios, não mais rechaçados nas esferas da marginalização que a branquitude nos colocou, mas sim em todo e qualquer espaço que essa pessoa preta queira conquistar!

Então Edson, nos traz questões importantíssimas sobre as relações da construção identitária dessa pessoa negra e a relação com o seu corpo. O *jazz* é uma ferramenta e estratégia política que se dá no corpo, construindo um pensamento que culmina em reflexões para essa pessoa negra saber desviar quando é necessário, e para saber se colocar quando está à frente de uma situação de conflito, muitas vezes, originadas do racismo a que os corpos negros sofrem todos os dias.

Edson também me conta sobre uma outra forma ao qual encontrou para trabalhar o *jazz* que se chama *Contemporary Jazz*, como segue a seguir:

Quando eu penso em Contemporary jazz, eu tiro o jazz como fim, que é o jazz pelo jazz, e coloco ele no meio. Então ele deixa de ser o fim e passa a ser a ferramenta para construção de alguma obra. Então ele deixa de ser o fim e passa a ser o meio. então eu vou fazer uma obra x, uma grande obra, eu vou usar o jazz como ferramenta. Então ele vai ser a técnica, vai ser minha proposta técnica pra construção da obra x, mas, ele vai estar como meio e não como fim. então se acontecer dele ser emocionante por exemplo, vai ser consequência e não o objetivo. Vou estar mais preocupado do que eu possa dizer, do que eu vou causar com isso. Essa é minha cabeça quando se fala em Contemporary jazz (Edson, 2023, entrevista).

Vejo e percebo nessa fala um diferencial no trabalho de Edson em relação a outros coreógrafos em *jazz*, que é justamente se preocupar mais do que agradar ao público, no que ele efetivamente quer dizer e transpassar com aquele trabalho. Então nessa narrativa, torna-se crucial a presença desse protagonismo negro, porque ele poderá dizer utilizando da técnica do *jazz*, alguma temática que naquele momento ou até mesmo um pensamento que para ele seja importante.

Pensando que boa parte dos conhecimentos construídos e pensados por pessoas pretas foram invisibilizados ao longo da história do Brasil e no mundo, saber que através da arte da Dança essa pessoa preta pode ter a liberdade de expressar o que ela pensa e o que ela quer dizer, também é um ato emancipatório e um ato de

liberdade, de conseguir jogar no mundo reflexões sobre aquilo que ela pensa, sobre o que ela acredita.



Figura 28 - Edson Santos ministrando aula de Jazz Dance. Créditos da foto: @balletemfoco, edição da foto por Susan Santos. Fonte: Arquivo pessoal Edson Santos, 2023.

Durante a entrevista, ele também relata o anseio de não ter de querer ouvir uma de deslegitimação do *jazz* enquanto uma potencialidade artística na área da Dança, de que o mesmo está voltado somente para o entretenimento como pontua a seguir:

O que eu gostaria é na verdade de nunca mais ouvir coisas do tipo “O jazz não é arte, o jazz é entretenimento”. Já ouvi isso de muita gente, principalmente quem é do contemporâneo. De gente que está aí na frente de se avaliar projetos pra se beneficiar de leis de incentivo, é muito triste, eles pegam boa parte e, “Ah, técnicas básicas pra utilizar na construção da obra”, se você colocar jazz, eles jogam para o lado, isso é super comum! Há um preconceito muito grande com o jazz (Edson, 2023, entrevista).

Tal colocação me deixou a pensar, será que esse mesmo preconceito seria feito com grupos legitimados no cenário nacional que trabalham com *jazz* com elenco majoritariamente de pessoas brancas? Será que esse mesmo preconceito seria

realizado com coletivos que ganharam premiação nos festivais de dança de Joinville? O *jazz* enquanto entretenimento é só uma das esferas que ele atravessa, que ao olhar na sua história, origina-se dentro dos *minstrel shows*, nos Estados Unidos, em que os artistas negros faziam suas turnês entretendo boa parte da comunidade estadunidense branca e isso reverberou no Brasil de outra forma, através dos musicais e dos filmes que também se tornaram entretenimento nesse território.

Vejo que o preconceito ressaltado por Edson vai além do que somente o preconceito com *jazz*, mas penso que o preconceito está em quem faz e como é feito esse *jazz*. É muito comum perceber uma deslegitimação de uma proposta de dança quando esta é protagonizada por pessoas negras, assim como está ocorrendo com a história do *funk* no Brasil, assim como ocorreu com o samba, com o *rock*, com o *hip-hop* e com outras manifestações oriundas das culturas negras. Quando este é protagonizado por pessoas brancas que ganham festivais e legitimamente seus saberes, dificilmente são descaracterizados como arte.

Concordo com a opinião de Edson quando ele ainda pontua sobre esse tema, que o *jazz* pode ser um meio para se chegar a pensamentos contemporâneos em dança. Dentre eles as discussões como racismo, preconceito, sobre feminismo, o respeito às comunidades indígenas, ao meio ambiente, o respeito a comunidade LGBTQIAP+, são várias as temáticas que o *jazz* enquanto técnica pode tratar, dentro de uma perspectiva contemporânea.

Eu acredito que sim, que o *jazz* ele tem esse lugar de agradar, de ser o que é, sem ter grandes preocupações como acontece com trabalhos mais profundos, contemporâneos da vida. Mas, ele pode sim, assim como outras modalidades que evoluíram e mudaram o pensamento, que passaram a ter outras preocupações, continuar a ser *jazz*, mas, com propostas mais interessantes, mais consistentes, então menos preocupados com a agradabilidade, e mais preocupados com o que tem a dizer e como dizer, assim como acontece em boas partes das composições de dança contemporânea (Edson, 2023, entrevista).

Pontua também uma questão muito importante, de como o *jazz* está sendo percebido hoje na atualidade dos anos de 2023, nos editais de leis de incentivo. Na sua percepção, existem dois tipos de grupos que geralmente estão dentro dessas bancas que escolhem quais tipos de projetos vão passar.

O primeiro grupo, muitas vezes, gosta mais daquele tipo de *jazz* que era feito há 30-40 anos atrás, como por exemplo, as propostas dos filmes de dança como "*Dancing Days*". E existe um outro grupo que também gosta dessas esferas do *jazz* interligadas a esse passado, mas que não se preocupam com a evolução do *jazz* e

mesmo assim estão nesses lugares legitimando o que será aceito e o que não enquanto projetos culturais.

Isso é algo muito problemático e preocupante, porque muitos dos profissionais que trabalham com dança são profissionais autônomos, que não tem uma carteira assinada. As leis de incentivo são formas de ter verbas que possam assegurar até mesmo um pagamento melhor, por um determinado espaço de tempo para esses artistas, que estão produzindo coisas diferentes na dança.

Contudo, quando se tem uma banca composta geralmente e majoritariamente por pessoas brancas, com concepções hegemônicas e eurocentradas em dança, que não atualizam os debates sobre os temas contemporâneos, sendo o protagonismo negro um deles, é muito difícil para uma pessoa preta propor e fazer com que seu trabalho seja aceito, seja legitimado.

Muitas vezes, quando essas mesmas pessoas pretas propõem, naquele momento não é aceito, mas depois de um tempo, quando é proposto por uma pessoa branca, é legitimado como um saber que deve ser ouvido e reproduzido perante a sociedade. Essa é só mais uma das vias de preconceito e invisibilidade que acomete os artistas negros no Brasil do hoje.

Sendo assim, chego aos momentos finais dessa narrativa sobre jazz, apontando inclusive uma série de fatores envolvendo o protagonismo negro no cenário “jazzístico”, para que juntos possamos articular formas de debater e criar pontes que possam protagonizar tais vozes.

Enquanto artistas e educadores na arte da dança, nosso primeiro território de mudança, muitas vezes, faz-se dentro da sala de aula. A forma como Edson escolheu ensinar suas educandas (os), é por intermédio de uma metodologia em dança que envolve o afeto e o diálogo.

O olhar e a observação mais cuidadosos com o corpo do outro, um estudo que envolve o toque, quando este é permitido e que ajuda na construção do caminho do movimento no corpo de cada bailarina (o), compreendendo as possibilidades de mover os quadris, o tronco e as articulações, aquecendo-as, mobilizando-as, isoladamente. Tem uma preocupação também com a saúde corporal daqueles que praticam suas aulas, de modo que não se tornem somente correpetidores do movimento, mas que possam compreender onde eles começam e onde eles afloram.



Figura 29 - Edson Santos ministrando aula de dança. Fonte: Acervo pessoal de Edson Santos, 2023.

Essa é uma das características inerentes da sensibilidade do olhar daquele que ensina, pois, se essa bailarina (o) entende o caminho do movimento no corpo dela, dificilmente ficará se comparando com os demais, trazendo frustrações psicológicas e principalmente danos físicos, lesões para o seu corpo na tentativa de se enquadrar num determinado padrão estético.

Sinto que essa metodologia proposta por Edson Santos é diferente e construtiva, principalmente se for direcionada para pessoas negras, que geralmente, como são a minoria nas salas de aula em dança, ficam comparando seus corpos e as habilidades que são exigidas e que geralmente estão presentes em outros corpos distintos do seu.

Quando digo distinto é em vários aspectos mesmo, desde a própria constituição biossocial (Ingold, 2000) que culmina na forma geralmente com os troncos e quadris

mais largos, nem sempre longilíneos e com extrema flexibilidade, embora deva ressaltar também que nem todos os povos negros têm quadris e troncos largos. Esse tipo de corpo se transformou, como exemplo do corpo negro, a partir das explorações europeias no sudoeste da África, especialmente entre os povos Khoikhoi, que foi denominado pelos europeus de hotentot. O Eurocentrismo elegeu esse corpo como o corpo padrão negro para se contrapor ao corpo da aristocracia europeia.

Sendo um dos outros aspectos as próprias questões sociais dessa pessoa, de onde ela parte para fazer aquela aula? Ela vem da periferia de ônibus? Ou ela é deixada na escola de dança através do carro dos pais? Ela tem a verba do figurino ao final de ano garantida? Ou ela precisa trabalhar o dia todo pra conseguir sustentar o sonho dela?

Acredito que além de somente ser uma questão de mostrar e respeitar o corpo de cada um que adentra a sala de aula como diferente e único, é oportunizar e flexibilizar que cada indivíduo tenha suas especificidades e particularidades respeitadas, principalmente no que se refere às pessoas negras, que ainda estão no processo de reconstrução de suas imagens positivas perante a sociedade brasileira.

Sinto aqui a necessidade de que esta pesquisa me trouxe, de futuramente propor novos formatos, entre eles documentários, videografias, artigos científicos, que possam continuar a problematizar, refletir e potencializar a magnitude de trabalhos como esse com o *jazz*, nas cidades pelo Brasil.

Finalizo com as seguintes reflexões, que fatores como Raça, Classe e Gênero vão delimitar os espaços por onde essa pessoa vai conseguir passar, culminando ou não na sua ascensão social, neste caso, por intermédio da dança.

O fato de Edson Santos ser homem, propiciou que naquele momento de sua juventude ao adentrar em determinadas propostas, majoritariamente composto por mulheres que nos registros fotográficos que me disponibilizou, ainda eram a maioria, bem como até mesmo nas minhas próprias experiências em sala de aula, também as mulheres eram a maioria, permitiu-me uma flexibilidade no acesso a esses espaços, pois a concorrência para se angariar e conquistar uma bolsa de estudos, era maior para as meninas.

A classe social também é um fator agravante, pois os locais onde você perpassa e com quem você anda, culminarão, conseqüentemente, nos espaços que você tem acesso, ou seja, se vai ascender socialmente falando. Como na sua trajetória transitou muito por várias regiões, viajando com seus pais, e ao se estabelecer em São Paulo estiveram longe dos subúrbios, onde estavam muitos dos descendentes de escravizados, seu corpo teve a possibilidade de acessar locais que muitos outros não puderam, como ocorrido comigo. Seja por questões sociais, financeiras, de oportunidade, de referências e contatos que aparecem no seu caminho, quando se está num solo fértil.

E por último a questão da Raça, pois embora Edson se autodeclare homem negro, não percebeu evidências sobre o racismo ou preconceito direcionadas diretamente à sua pessoa em suas experiências com a dança. Quando pergunto a Edson o que entende por racismo, ele me diz:

Racismo é uma forma de preconceito por conta da cor da pele, e aí leva a discriminação motivada pelo mesmo motivo, da cor da pele ou então da origem daquela pessoa. Mas, é que o racismo ele vai um pouco mais além, é bem mais amplo, porque não se resume só nisso, tem crimes de ódio que são cometidos diretamente com negros, só por ser negros. A gente tem aí na história coisas absurdas, que não é escondido, acontece justamente por isso, por serem negros. Mortes, injúrias, e muito triste né! Tem também a empresa que não contrata o negro, e que desconfia do cliente quando é negro, que fica perseguindo quando é negro, que fica achando que vai roubar, faz revista sem nenhuma justificativa, e sempre tratando com desconfiança, a forma de abordar né. Comigo já aconteceu uma vez, eu não sei se foi exatamente isso, mas, eu senti uma forma diferente comigo, que foi a abordagem de polícia, numa blitz. Assim, um jeito de falar, as perguntas que fazem, não sei, senti uma diferença assim, posso estar enganado, mas é a sensação que eu tenho. E tem o camuflados, que parecem que não é racismo, mas está ali, desde coisas simples como "aquela mulher é preta, mas, é linda", ou até uma quantidade esmagadora de pessoas brancas em cargos de chefia, números de pessoas numa universidade, necessidade de cotas, não sei, de qualquer forma é tudo muito triste (Edson, 2023, entrevista).

Desse modo, enquanto pesquisadora negra, compreendo quando o Edson explicita que não sentiu racismo dentro da dança. Pois, como bem pontuado por ele, percebe o racismo por duas vias, sendo que a primeira é de forma explícita, e a segunda de forma "camuflada". Ou seja, de forma direta não percebeu, mas, eu percebo alguns traços importantes nas narrativas que ouvi.

Por exemplo, quando se percebe que nos espaços formativos de trabalho, incluindo festivais por onde seu corpo passou com outros protagonistas brancos, e que boa parte do material que foi escrito, produzido e legitimado dentro do campo da dança sobre o *jazz*, enalteceu protagonistas brancos, penso ser uma forma de não total contemplação da magnitude de seu trabalho, trazendo aspectos da invisibilidade.

Quando relata também que ouviu de pessoas do campo, que o *jazz* está num lugar de entretenimento e não de arte, sinto também que é uma forma velada de desqualificar uma manifestação cultural negra, que não se resume somente ao entretenimento. Ou seja, mesmo que de forma indireta, existe uma tentativa de não o *jazz* como arte, por falta de conhecimento sobre a história do próprio *jazz*.

E se essas pessoas realmente ocupam cargos importantes nas bancas de leis de incentivo, e pensam dessa forma, mesmo que um artista negro que trabalhe com *jazz* proponha um projeto, a depender da situação, terá dificuldades de ser aceito.

Desse modo, percebo que houve situações veladas, que estão engendradas nas camadas mais profundas da sociedade, e a dança não está inerte a esse tipo de situação.

Sabendo disso, sinto-me responsável de garantir não somente a escrita da minha trajetória, como flexibilizar um espaço como este para que possam conhecer as vozes negras que efetivamente contribuíram na construção do que se percebe como *jazz* dentro do território ao qual fazem parte. Para tanto, trago mais uma voz preta que grita por ser escrita, chega mais perto para ouvir sobre Israel Plínio.

3.2 ISRAEL PLÍNIO: UM CORPO NEGRO NO JAZZ EM SÃO PAULO



Na tessitura das camadas que formam a dança *jazz*, em São Paulo, abro a escrita deste tópico com a presença de um dos mestres em *jazz* que merece e deve ser reconhecido pela magnitude do seu trabalho sensível, poético e humano. A primeira impressão que tive ao vislumbrar o seu trabalho, foi como conversar com um ancestral muito próximo de minha família, por todas as referências, inspirações, protagonismos, espaços formativos que o construíram como um artista negro e que se entende como tal perante a sociedade nos dias de hoje.

O que mais me chamou a atenção e gerou-me questionamentos, é o fato dele ter dançado por tantos anos com artistas e educadores importantes no meio da Dança, e a despeito disso, a sua trajetória enquanto corporeidade negra ainda foi pouco registrada nas suas mais variadas possibilidades para pesquisas futuras.

A forma como Mestre Plínio⁴¹ observa e percebe o *jazz*, é de uma plenitude que culmina numa liberdade de expressão que reverbera por toda a sua corporeidade negra, construindo a sua identidade.

Israel Plínio Antônio, é um homem que se autodeclara negro, nascido no Jardim Consórcio na zona sul de São Paulo, no ano de 1965. Seu pai também homem negro de pele escura, era da cidade de Piracicaba, no interior de São Paulo e sua mãe, também mulher negra de pele mais clara, era da cidade de Catanduva, no interior do estado de São Paulo.

Meu pai católico e minha mãe era evangélica, e aí na época, as primeiras lembranças que eu tenho de música e de dança era assim, das festas do meu pai, da parte da família do meu pai que éramos muito festeiros, grande parte do início de vida eu vivi isso. Meu pai tinha uma condição financeira muito boa, isso eu tenho que colocar, então eu era sempre o único negro no meio de brancos. Eu vivi isso até quase a 4ª série, então você imagina a infância toda assim, eu não tinha conhecimento de baile funk, nada, nada assim, meu pai sim. As vezes ele colocava o som dele e tal, então, quando eu comecei a escrever eu já tinha isso, mas, era inconsciente. Eu já tinha esse lado de dançar de se expressar muito pelo corpo, pelo meu pai, que era de Piracicaba (SP), ele sempre gostou. Como falei, a idade do meu pai e um pouco mais antiga que seus pais, então ele gostava muito de orquestras, Big Band, essas coisas assim, então ele ouvia muito esse tipo de música e os negros da época dele [...] (Plínio, 2023, entrevista).

⁴¹ Devo deixar salientado que escolhi chamá-lo de "mestre" nesta dissertação, em reconhecimento pelo seu trabalho realizado com o *jazz* por mais de 40 anos no estado de São Paulo e demais estados pelo Brasil, dentre eles Minas Gerais; ministrando aulas e participando ativamente da formação de outros bailarinos (as), bem como por ter participado de inúmeros espetáculos, apresentações e companhias de dança. Acredito ser necessário uma atitude que flexibilize o reconhecimento merecido de sua trajetória "jazzística", por isso o chamarei aqui de mestre.

Nesse momento, Mestre Plínio traz três recortes muito semelhantes que também permeiam as memórias do meu eu menina, sendo a classe social, religião e a raça, que atravessaram sua construção identitária enquanto homem negro. Na sua infância, seu pai tinha o mesmo nível de escolaridade que a minha mãe, porém em profissões diferentes.

Seu pai era técnico oftalmológico, enquanto minha mãe sempre foi técnica em nutrição, ambas profissões que na época propiciavam um salário um pouco melhor do que o básico do salário-mínimo, flexibilizando uma condição de vida um pouco melhor para os filhos nos seus respectivos lares.

Em decorrência desses empregos, pudemos frequentar escolas um pouco melhores, conseqüentemente as crianças negras nesses espaços eram as minorias, haja vista que esses acessos eram muito mais facilitados para as crianças brancas oriundas de classes sociais mais bem remuneradas.

Israel conta-me, que aos 7-8 anos de idade dividia a turma com colegas ingleses e franceses, dentro de um colégio de freiras. Desse modo, exceto pelo seio familiar, os espaços escolares que frequentamos enquanto crianças, ou seja, os primeiros locais formativos, foram com crianças, na sua grande maioria brancas.

Já sua mãe, atuava como dona de casa e fazia *freelancer* como costureira, mesma profissão da mãe do professor Edson Santos. Trabalhava também como cozinheira da forma que podia, vendendo seus alimentos junto com Israel nas portas das escolas do bairro, dentre eles fazia pastéis e canudinhos de coco, que contribuíram financeiramente com a verba necessária para ajudar no início de sua carreira com a dança.

Então, embora no início de sua infância a situação fosse favorável, ao longo de sua juventude as condições financeiras mudaram, pedindo novas atitudes para a sobrevivência.

Do mesmo modo que minha mãe, embora tenha continuado na profissão de técnica em nutrição, quando aproximou-se dos 45 anos de idade, as empresas não queriam mais contratá-la, forçando-a procurar outros meios de subsistência. Sem ensino superior, encontrou na área do *telemarketing* o subsídio necessário para alimentar-nos sozinha por muitos anos.

O segundo recorte é a questão religiosa, pois embora seu pai fosse católico e sua mãe evangélica, ainda assim ambos eram cristãos, tendo as suas percepções de mundo pautadas na ideologia cristã que vai alimentar boa parte dos princípios éticos do indivíduo, do entendimento que se tem sobre o mundo. O fato de a minha família materna ter duas mulheres cristãs, sendo minha mãe católica e minha outra tia evangélica, construíram o meu ser, a maneira de ver as coisas e percebê-las no mundo, assim como para Israel.

O terceiro recorte é a questão da raça, ele salientou que sua mãe era uma mulher negra, contudo a cor de sua pele era mais clara em relação à cor de seu pai, que era mais escura. Sendo que a referência de maior magnitude, no que concerne a instigá-lo a perceber sua própria negritude, foi através de seu pai, da mesma forma que a família materna de minha mãe contribui nesse sentido na minha formação como menina/mulher negra.

Imbricado nesse contexto, saber que éramos diferentes dos demais ao nosso redor já estava norteado em nossas mentes, porém termos a real consciência da nossa cor, nos tornamos negros era outra questão, que dependeria de todos os outros espaços e referências que iríamos ter contato e/ou acesso, culminando na aceitação consciente desse processo ao longo das nossas vidas e experiências. (SOUZA, 2021.)

Desse modo, quando Mestre Plínio salienta que sua maior referência veio de seu pai, é possível compreender que a base estrutural de sua construção identitária teve elementos muito significativos, para que ele pudesse futuramente se entender e se reconhecer como uma pessoa negra.



Figura 30 - Israel Plínio e seu Grupo de Dança Criação, cidade de Piracicaba (SP), década de 1980.
Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Quando cita que seu pai era de uma geração anterior a dos meus pais, ou seja, antes dos anos de 1965, pontua para nós o gosto que ele tinha de ouvir músicas como as *Big Band*, tão importantes no desenvolvimento da história da música *jazz* concomitantemente a era das danças do *swing jazz*, nos Estados Unidos, dançadas ao som dessas *Big Band*.

No decorrer dessa jornada, seu pai perde o emprego e então sua família deixa de habitar a zona sul e parte para um colégio estadual, na zona norte de São Paulo, no Jaçanã, região mais periférica e distante do centro de São Paulo. Nesse processo, conta-me que sofreu um choque cultural muito severo, repetindo até mesmo a 5ª série.

Aí começou assim, meu entendimento das diferenças mesmo mais claras, quando você está na rua as coisas se colocam mais claramente, do que quando você está num outro mundo, na verdade que o é

que eu vivi por muito tempo. Ai quando eu comecei essa parte da adolescência que foi quando começou a explosão do jazz enquanto dança, enquanto febre, assim, " Dancing Days", festivais de dança, Tio Sam, Break, chegou tudo na mesma hora só. Filmes, John Travolta, Fame, é assim, na minha adolescência (Plínio, 2023, entrevista).

Aqui se percebe uma proximidade de narrativas com o nosso outro mestre citado no texto acima, Edson Santos, haja vista que, tanto Edson quanto Plínio têm praticamente a mesma idade, ambos nasceram na década de 1960, com diferença de um ano apenas entre eles. Então quando Israel Plínio cita a era dos festivais, dos clubes e dos filmes de dança, está se referindo à sua juventude ocorrida entre as décadas de 1980-1990, aproximadamente, marcando-se os primeiros anos da década de 1980 como auge desses acontecimentos.

Outra relação e proximidade também, é a confirmação de que os filmes de dança que eram exibidos em cinemas e na televisão, foram grandes incentivadores para ambos no que diz respeito à vontade de dançar. No caso de Mestre Plínio, havia também o agravante que foi no pai que viu suas primeiras motivações, mostrando-lhe e ouvindo as músicas e elementos das culturas negras de seu tempo, logo quando ainda era uma criança.

Os Bailes *Black* foram uma forma de visibilidade e de sociabilidade entre os próprios negros da época, de encontrar-se com os seus. A mesma veracidade que escuto na voz de Mestre Plínio ao relatar sobre suas memórias dessa época, é a mesma energia que escuto das mulheres da minha família materna, incluindo a minha mãe, quando citam os mesmos bailes, dentre eles, os do Clube do Palmeiras (SP).

Vejo, assim como Beatriz Nascimento também viu e expôs no seu "Documentário Ori", que nesses espaços estavam ocorrendo ressignificações dos quilombos, de forma que naquele momento era numa perspectiva contemporânea, na qual os corpos negros se encontravam e dançavam, fortalecendo o sentido de pertença e a construção de uma coletividade preta.

Um paralelo a esse momento na vida de Israel, é o que está acontecendo em Goiânia, nesse ano de 2023. A cada aproximadamente quinze dias ocorre o "Baile *Black Gym*" dentro do espaço cultural do beco da codorna, localizado no centro de Goiânia, unindo centenas de pessoas negras, que vêm de todos os lugares da cidade, bem como das periferias e das regiões vizinhas, como Aparecida de Goiânia, dentre outras.

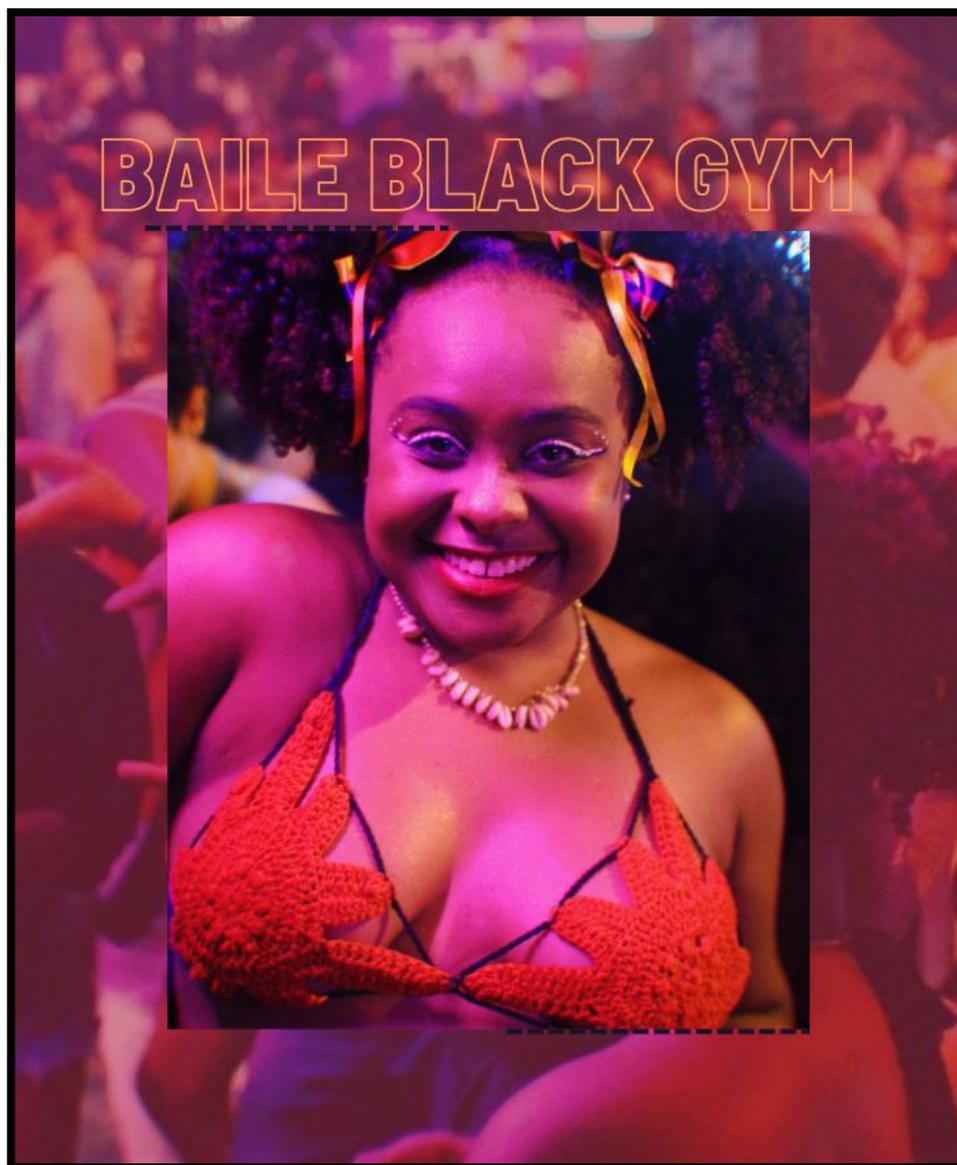


Figura 31 - Baile Black em Goiânia, 16 de julho de 2023. Festa Arraiá. Créditos das fotos: Gustavo Pozzatti. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos.

As festas têm aumentado o fluxo e adentrado espaços outros fora das ruas, como boates, haja vista que o número de frequentadores tem aumentado consideravelmente a cada festa. Nesses momentos, músicas como *Funk Soul*, R&B, *Black Music*, *Hip-Hop*, dentre outras, dominam as pistas de dança, onde muitos corpos negros se encontram para trocar passos e para socializar.

Assim como para Israel, o *Baile Black* para mim, em outro contexto, em outra época e cidade, é uma oportunidade de encontrar-me com os meus, de me sentir conectada com as minhas raízes negras, de me sentir presente, definitivamente viva!

Numa cidade em que onde você se desloca, você é a minoria no centro, pois os corpos negros estão rechaçados nas periferias e nas cidades metropolitanas vizinhas.

Treinaamos em casa as músicas que sabemos que possivelmente vão tocar no baile, quando um corpo se movimenta muito bem é automático, porque todo mundo no baile quer ficar próximo para seguir os passinhos de dança. Logo, é como se fosse nossa primeira escola de dança que perpassa por três pilares, a observação do corpo do outro, a tentativa de imitação, e quando você já efetivamente dominou o movimento e começa a colocar seu próprio estilo nele, é aí onde você se destaca dos demais, quando encontra seu próprio *flow*⁴², seu próprio estilo na dança e no baile.

E aí quando você está, já não é mais uma classe média, ou alta, é baixa pra pobre, então assim, você tem que se destacar de alguma maneira, eu com esportes, eu sempre fui mais ou menos. Então aí, eu via na dança um caminho de me destacar, de conseguir ganhar as meninas, que essas coisas eram difíceis. eu e meus colegas a gente se unia em bailinhos, reuníamos em casa, ensaiávamos as coreografias para chegar nos bailes e arrasar nos bailes com os passos e tal, era legal fazer isso, então a dança começou aí pra mim. Nessas de dançar e de ir aos bailes, tinha aquelas pessoas que se destacavam nos salões no meu tempo, quando você ia no Palmeiras, quando você ia num Acre Clube, eram casas maravilhosas, cheias de gente dançando assim, centenas de pessoas. Tinha os bailarinos que se destacavam e dançavam num palco, então é, o objetivo de quem estava lá embaixo era chegar lá em cima! Era dançar no palco, de ser um máximo! (Plínio, 2023, entrevista).

“O objetivo de quem estava lá embaixo era chegar lá em cima, era dançar no palco, de ser um máximo!” (Plínio, 2023, entrevista). Essa frase me marca bastante porque ela tem muito peso! Dentro de muitos espaços pelos quais passamos, nos sentimos menosprezados, desvalorizados, com salários baixos e com poucas representatividades pretas para nos inspirarmos.

Quando olhamos em boa parte das revistas, o padrão de beleza não é o nosso, é o branco longilíneo e europeu, quando rememoro os livros didáticos da minha infância, pouco se falava sobre nossos reis e rainhas que viveram em África e lutaram pelo nosso povo.

“Sair de baixo e ir para cima” por intermédio da dança, era e ainda é para o corpo negro uma necessidade de sentir-se representado, de sentir-se valorizado, reconhecido, principalmente se for por outras pessoas da sua cor, aqueles que sofrem o racismo como você. Ocupar posições importantes dentro da dança, é sair lá de baixo da festa e ir para cima do palco, é conquistar sonhos, é saber que têm caminhos outros

⁴² A tradução literal vem do inglês, “fluxo”. Encontrar o próprio *flow* é encontrar seu próprio movimento, seu jeito de dançar *Hip-Hop*, sua identidade na dança.

de vida que não somente profissões que irão nos pagar um salário-mínimo e, muitas vezes, nem mesmo isso.

E foi exatamente isso que Mestre Plínio fez, pois, numa dessas oportunidades, subiu no palco e foi reconhecido. Convidaram-no para adentrar suas primeiras aulas, pois ganhou uma bolsa de estudos no Balé Marly Zavar, no ano de 1983, na época próxima do Horto Florestal, na Zona Norte de São Paulo. Aproveitou todas as oportunidades de dança que podia naquela época, cita que por algum tempo também dançou *break* na São Bento, localizada no centro de São Paulo.

No documentário “Marco 0 do *Hip-Hop*”⁴³, sobre a direção de Pedro Gomes, é narrado sobre os precursores do movimento que se inicia em 1983, tendo a região da Dom José com a 24 de maio, onde começou a história da cultura *Hip-Hop*, em São Paulo. Espaços esses que Mestre Plínio circulava e pode também dançar e construir seu repertório de movimento, nas ruas do centro da cidade.

⁴³ Assista na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uoZ7ztjSDI>.



Figura 32 - Israel Plínio, momentos antes de uma apresentação de dança jazz com seu Grupo Criação em Piracicaba (SP), década de 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Numa tentativa de filtrar os protagonistas que perpassaram pela sua vida no que concerne a dança *jazz*, durante a entrevista questionei quais foram os seus mestres e mestras que atravessaram sua trajetória dançante, de forma que eu pudesse tentar localizar quem foram essas pessoas atuantes com o *jazz dance* no Brasil naqueles momentos. Bem como, quais os locais que eles atuaram e quais períodos e técnicas de *jazz* elas elaborarão durante suas carreiras.

Entre os nomes de destaque constam protagonistas no cenário nacional sendo eles: Joyce Kermann, Maísa Tempesta, Roseli Fiorelli, Inês Aguiar, Roseli Rodrigues, e no que concerne ao cenário internacional, Estados Unidos e França, os referidos nomes Lennie Dale, Fred Benjamim, Michele Ketlin.

Segue abaixo imagens de alguns dos protagonistas supracitados que atuaram no Brasil, em meados dos anos de 1970 a 1990.



Figura 33 - Mestras e Mestres de Israel Plínio. Fotos editadas por Susan Santos, 2023. Fonte: Arquivo Susan Santos, 2023.⁴⁴

De acordo com Joyce Kermann (História, 1991, online)⁴⁵, o *Jazz Dance* no Brasil, assim como salientado por Israel tem o protagonismo de Lennie Dale marcadamente, como explicitado abaixo:

⁴⁴ As imagens podem ser visualizadas nos links disponíveis abaixo:
Joyce Kermann e Maysa Tempesta: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU>.
Lennie Dale: <https://efemeridesdoefemello.com/2014/08/09/morre-o-bailarino-lennie-dale/>.
Roseli Rodrigues: <https://racacentrodeartes.com.br/roselirodrigues>.
Frederick Charles Benjamin: <https://www.nytimes.com/2013/12/20/arts/dance/fred-benjamin-teacher-of-jazz-dance-dies-at-69.html>.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU&t=1980s>.

Tudo começou quando um rapaz chamado na época Aberlado Figueiredo trouxe para o Brasil Lennie Dale, o Lennie Dale começou tudo no Brasil, ele e nosso papa do jazz o Lennie, e ele gostou tanto dessa terra que acabou ficando por aqui. Acho que ele gosta muito mais daqui do que dos Estados Unidos, embora ele seja filho de italiano, então ele é assim uma cria, uma coisa muito nossa, ele assina tudo nosso do Brasil. Partindo disso, houve uma seleção desse Aberlado, que Lennie iria montar um espetáculo chamado Brasil export., esse foi praticamente o primeiro espetáculo que aconteceu no Brasil mesmo, isso foi em 1967. então pra esse espetáculo, se juntou Lennie Dale, que por causa de Elis Regina ele já tinha começado a fazer o nome Bossa Nova, que foi ele que começou, começava uma música bossa nova, e quem pôs o pé foi o Lennie. então com isso o Lennie já tinha feito o seu nome, juntou Lennie, Aberlado e trouxe um bailarino dos Estados Unidos chamado Jojo Smith. Ele veio com mais 5 bailarinas, ele precisava de mais 3 bailarinas para acabar de formar o corpo de baile, aí foi feita uma audição. eu já trabalhava com Aberlado pra ganhar dinheiro, fazendo televisão, fazendo beco na época trabalhando a noite, aí começamos os trabalhos com Jojo, que foi uma audição imensa só tinha bailarina clássica, sempre foi a nossa base, aí pegamos Patis Brow, Marilene Silva e eu, num mundo de gente, foi aí que comecei a trabalhar (História, 1991, online).

Para ter acesso a todas essas oportunidades e profissionais da dança, Israel teve que se deslocar da região ao qual morava, para esses outros espaços localizados em regiões mais centrais de São Paulo, de modo que pudesse continuar os seus estudos e aprendizagens em dança. Conta-me também que percebe que quanto mais afastado do centro for a região onde essa pessoa mora, mais difícil o acesso a esse tipo de oportunidade. Nesse sentido, pensando que ainda somos a maioria nos subúrbios, para alcançar esses espaços é necessário deslocar-se muito, muito mesmo.

Foram várias as vezes que para ter acesso a mais oportunidades também tinha que pegar trem, metrô, mais de dois ônibus para conseguir chegar nos locais que eu precisava treinar. Muitas vezes, as aulas são no período noturno, então para o corpo de uma mulher negra, deslocar-se sozinha e a noite nos bairros de São Paulo, a depender do lugar, infelizmente era um risco que muitas das vezes não estamos dispostas a correr.

Mas, quando se arrisca, ao adentrar esses espaços percebemos que somos a minoria. Israel afirma que “Eu sou sempre um dos poucos negros no meio da dança” (Plínio, 2023, entrevista), ao refletir sobre os espaços por onde trabalhou e frequentou durante sua jornada “jazzística”.

Fatores esses que estão intrinsicamente ligados às questões de classe, raça e gênero, que perpassaram pela geração de Mestre Plínio nos anos de 1980. Mas, que em 2023, três décadas após, encontro proximidades com as mesmas dificuldades que

atravessaram as minhas formações em dança, em São Paulo, e que são perceptíveis nos espaços que mestre atua ainda atualmente de 2023.

Eu trabalho numa escola que se tiver três negros assim é muito, sabe assim, e assim vai! Nas escolas de destaque, pelo menos as mais ricas, quanto mais rica, mais vai embranquecendo, quanto mais popular mais vai enegrecendo. Então, quando você fica no popular você acaba não chegando nos lugares de destaque. Então você acaba que sua trajetória artística vai ficando ali, seus sonhos de se tornar um bailarino famoso, ou alguma coisa assim, você não tem referência (Plínio, 2023, entrevista).

Mestre Plínio escolheu ir por um outro caminho, deslocando-se da forma que podia pelos centros de formação, num desses caminhos, encontrou-se diante da Companhia de Bale de Joyce Kermann, ao adentrar o espaço, passou dias fazendo aula com professores de *jazz* nacionais e internacionais, com excelência e se identificou muito com isso.

Dançou em muitos festivais e fez muitos cursos, durante esse processo, encontrou-se diante da Companhia do Grupo Raça de Roseli Rodrigues entre os anos de 1986-1991 e fez parte do elenco que concorreu aos festivais de Joinville mais de uma vez. Participou dos seguintes trabalhos coreográficos: Banguili Nungungulu ⁴⁶, “Corpos em Liberdade” (1986), “Devaneios” (1987), “Meu Amigo, Meu Amigo” (1989), “Noite Adentro” (1988), “O Lamento dos Escravos” (1988).

⁴⁶ Mestre Plínio dançou na 2ª montagem no ano de 1986, e décadas depois na 3ª remontagem em comemoração aos 40 anos de Raça Cia de Dança. Contou-me que a estética de dança escolhida foi o afro-jazz em ambas as montagens. Percebeu pequenas adequações e diferenças na última montagem, no quesito preocupação em adaptar as intensidades dos movimentos, que anteriormente pediam um físico com habilidades corporais, as quais naquele momento já eram reduzidas, pelo passar dos anos dos bailarinos. Bem como, no que concerne ao figurino, também foram feitas adaptações nas vestimentas, tornaram-se um pouco maiores.

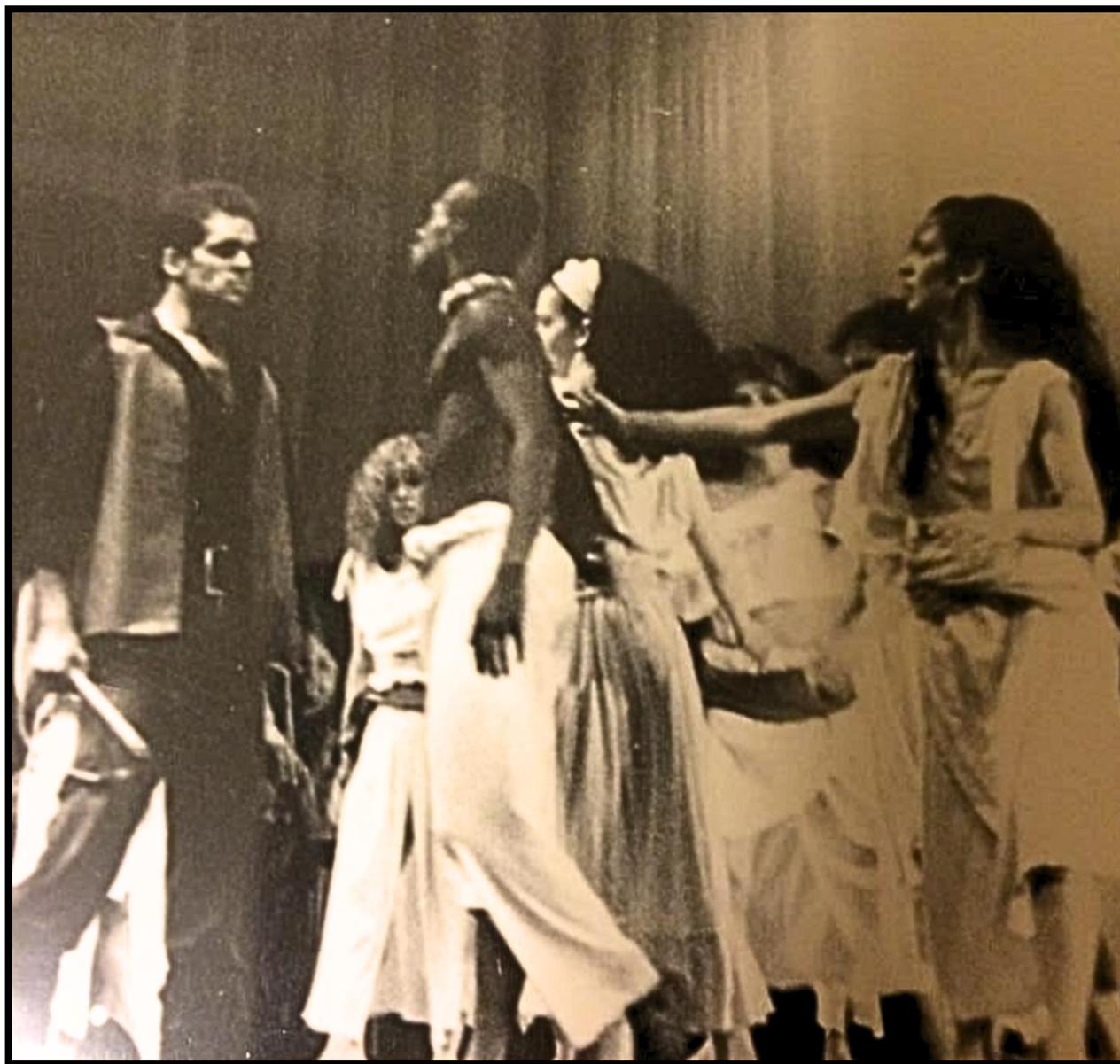


Figura 34 - Grupo Raça de Roseli Rodrigues, Israel no centro da foto de calça branca dançando "O Lamento dos Escravos". Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Plínio, 2023.

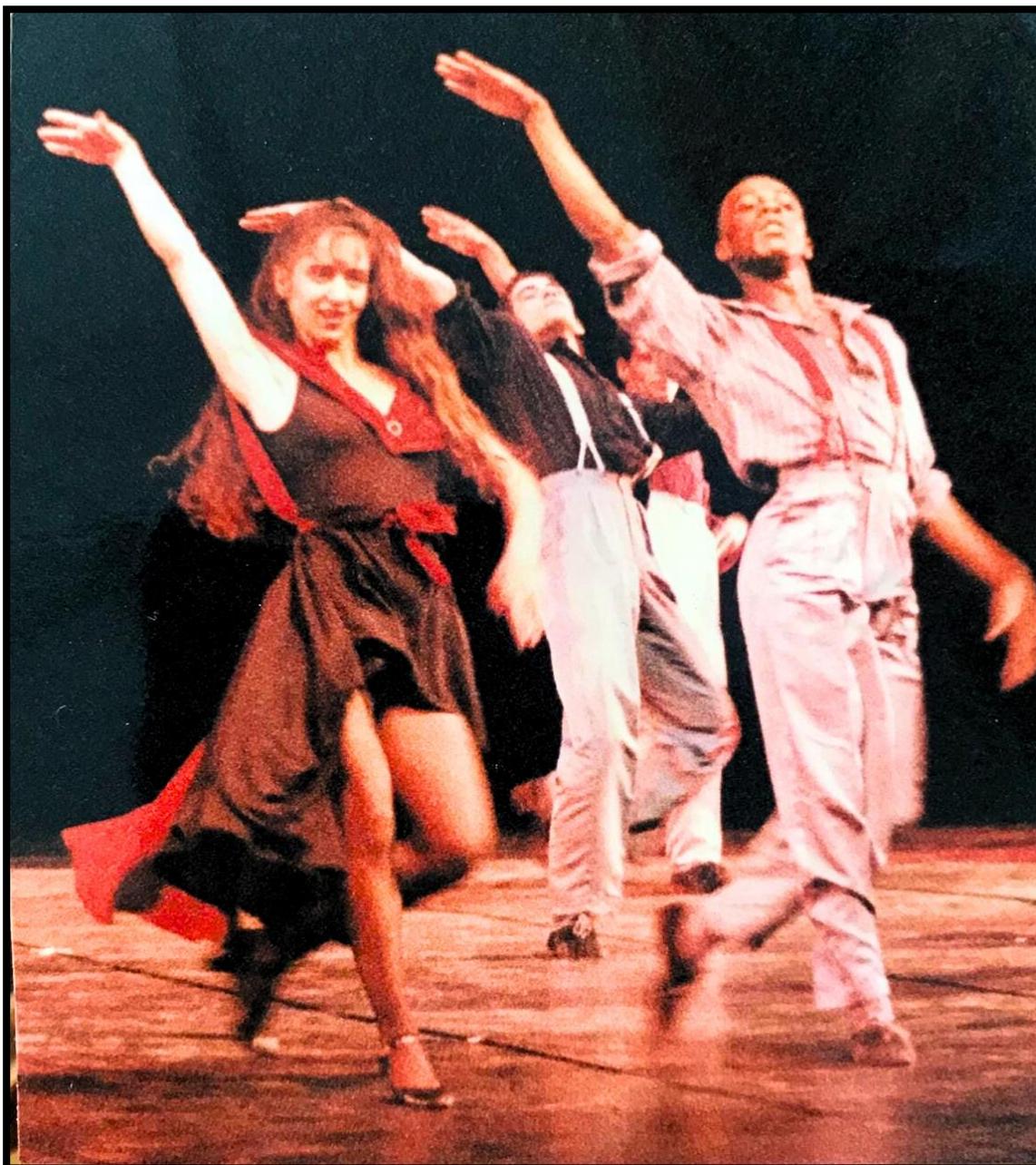


Figura 35 - Israel Plínio dançando Jazz com Lilian Hidalgo. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Plínio contou-me também que Roseli Rodrigues recebeu um convite para coreografar um trabalho nos 100 anos da abolição da escravatura ocorrida em 1888. Israel Plínio, contou-me que a história envolvia um homem negro que se apaixonava por uma mulher branca de uma classe social superior à sua, tendo o seu relacionamento não aceito pela família da moça, a dramaturgia pairava sobre os

embates raciais e de classe social que circundavam ambos, mas que refletia também aspectos vivenciados na realidade fática daquela época.

Israel foi protagonista desse trabalho e falou-me que esteve presente na abertura do Festival de Dança de Joinville, em 1988, dançando essa obra que contou com música ao vivo e muitos outros dançarinos. Logo abaixo, fiz uma *Timeline* para flexibilizar uma maior compreensão dos principais acontecimentos em dança na vida de Mestre Plínio.



Figura 36 - Timeline da história de Israel Plínio com os principais acontecimentos. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Na década de 1990, juntamente com sua esposa na época, Sandra Libardi, alugaram o espaço da “Academia de Ballet Arte e Forma” na cidade de Piracicaba (SP), onde começaram a trabalhar juntos, coreografando trabalhos na cidade. Segue abaixo uma foto que ilustra esse momento de sua história com os alunos que frequentavam o espaço naquele momento.



Figura 37 - Academia de Ballet Arte e Forma, década de 1990. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.



Figura 39 - VI Festival de Dança do Triângulo Mineiro, Israel Plínio e Sandra Libardi via Grupo Criação Bale ganham prêmios. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.



Figura 40 - Grupo Criação ganha mais prêmios nos anos de 1990 e 1992 em Minas Gerais. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

**“CRIAÇÃO
BALLET”**



Tânia Vianna Lacrete, Ana Cristina Vianna Fioravante,
Eduardo Messias, Vanessa Prezotto e Israel Plínio

A “CRIAÇÃO BALLET”,
que tem como diretores Israel Plínio e Sandra Libardi,
estará se apresentando
nos próximos dias 28 (terça-feira) e 29 (quarta),
às 21 horas, na sala 01
do Teatro Municipal “Dr. LOSSO Netto”,
com coreografias dos profs. Israel Plínio,
Ruben Terranova, Heloaldo Castello Silva,
Wilson Carvalho, Tânia Vianna Lacrete,
Suzete Gimenes, Ana Cristina Vianna Fioravante
e Fernanda Gimenes.
Com o peso artístico desses profissionais
é de se esperar sucesso absoluto.
Não vamos perdê-lo

Figura 41 - Grupo Criação atuante na Cidade de Piracicaba (SP). Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.



Figura 42 - Israel Plínio defende a área da dança em Piracicaba. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.



Figura 43 - Israel Plínio ministra oficinas de dança. Fonte: Arquivo Pessoal de Israel Plínio, 2023.

Participou como bailarino de jazz num festival em Suzano, por incrível que pareça o destino, com o meu nome e minha data de nascimento, por coincidência, eu não poderia deixar essa comprovação de fora desta dissertação:



Figura 44 - Israel participa como bailarino de jazz em Suzano (SP), 1996. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Fez audições com produtores e passou para compor os elencos de diversos trabalhos, dentre eles dançou "Cristal", no Palace, em 1992, musical negro com canto e dança, "Ópera Orfeu" (2007) no Teatro Municipal de São Paulo, "América" Teatro Municipal, *Porgy and Bess*⁴⁷, *Sansão e Dalila* (2008).

Os últimos dois trabalhos citados, encontrei a divulgação através de pesquisas na internet que foram divulgados na Folha do estado de São Paulo. No caso o "*Porgy*

⁴⁷ Segundo a notícia publicada no dia 26 de junho de 2008 na Folha de São Paulo (Acontece), a ópera concebida por George Gershwin (1898-1937) originalmente dos Estados Unidos, traz uma abordagem sobre racismo, amor, drogas numa dramaturgia que envolve um cortiço na Carolina do Sul, tendo a música negra jazzística como norte principal da obra, podendo ser interpretada somente por afrodescendentes (Natali, 2008, Folha de São Paulo). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2606200801.htm>.

and Bess”, divulgado na reportagem local de João Batista Natali, no dia 26 de junho de 2008, podendo ser vislumbrado através dessas notícias de jornal:

OLHA DE S.PAULO | ÍNDICE GERAL

São Paulo, quinta-feira, 26 de junho de 2008 FOLHA DE S.PAULO **acontece**

[Próximo Texto](#) | [Índice](#)

"Porgy and Bess" estréia com jazz, amor e ilusão

Ópera de Gershwin leva ao teatro São Pedro excelentes baixo e soprano brasileiros

Obra de George Gershwin ganha versão "pocket" no teatro São Pedro; a regência é de Felipe Senna e a direção cênica, de João Malatian

Rachel Guedes Divulgação



A soprano Edna D'Oliveira interpreta Bess, e o baixo José Gallisa, o Porgy, na ópera popular americana que estréia hoje em SP

JOÃO BATISTA NATALI
DA REPORTAGEM LOCAL

Figura 45 - Notícia publicada no Jornal da Folha de São Paulo, 2008, sobre o espetáculo "Porgy and Bess". Fonte: Folha de São Paulo.

Já no caso do último, “Sansão e Dalila”⁴⁸ (Theatro, 2008, online), também encontrei uma notícia de jornal via internet do referido ano:

The screenshot shows the website of the City of São Paulo (Cidade de São Paulo - Fazenda). The main navigation includes 'Serviços', 'Mapa de Serviços', 'Acessibilidade', and 'Legislação'. A search bar is present with the placeholder 'Palavra-chave' and a 'Pesquisar' button. The page content includes a sidebar with categories like 'ACESSO À INFORMAÇÃO', 'PARTICIPAÇÃO SOCIAL', 'ENCONTRE SERVIÇOS', and 'SERVIÇOS E ORIENTAÇÕES'. The main article is titled 'Theatro Municipal apresenta produção inédita da ópera Sansão e Dalila'. The text of the article reads: 'Uma montagem inédita de Sansão e Dalila, ópera do compositor francês Camille Saint-Saëns, entra em cartaz no Theatro Municipal de São Paulo no dia 22 de novembro (sábado), às 20h30. Com cinco apresentações, a superprodução tem direção cênica de André Heller-Lopes, cenários de Helio Eischbauer e figurinos de Marcelo Marques.' The article is dated 13:19 05/11/2008. The performing groups are listed as 'ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL e CORAL LÍRICO'.

Figura 46 - Notícia publicada no site do estado de São Paulo sobre a ópera Sansão e Dalila. Fonte: Folha de São Paulo, 2008.

Imbricado em todo esse contexto, todas essas experiências e espaços formativos que o corpo de Mestre Plínio passou, culminaram na forma que ele organiza seus conhecimentos “jazzísticos” e perpassa para seus estudantes em dança que adentram sua sala de aula. Durante nossas conversas, perguntei como funcionam suas aulas, quais saberes que aprendeu com seus educadores e manteve, bem como quais escolheu mudar nas suas práticas, ele nos conta da seguinte forma:

Eu olho a sala de aula que eu tenho lá, as pessoas que eu tenho lá, hoje em dia eu tinha uma playlist minha, eu gosto muito de Black Music, é o que eu gosto, música negra basicamente, mas que tudo! Pop também, é o que mais me atrai. Mas enfim, atualmente minha evolução chegou ao ponto assim, hoje em dia, em qualquer lugar que eu vou dar aula meus alunos criam a playlist, eu vou pra dar a aula, eu não sei a música que eles vão dar, eles pegam o celular, colocam a música do colega e colocam a música lá. Ai, as músicas que vierem para mim, é onde eu vou dando a minha aula, é assim! (Plínio, 2023, entrevista).

⁴⁸ Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/fazenda/pesquisa/?p=5540>.

Capacidade essa de ouvir uma música aleatória no celular de seus educandos (as) e conseguir projetar o que pensou para a aula ali naquele momento, e uma característica do *jazz* música que se chama “improviso”. Que nada mais é do que a capacidade que o corpo tem de, a partir de um estímulo sensorial, propor movimentações instantaneamente que estejam em concordância com o que está sendo proposto, assim na dança.

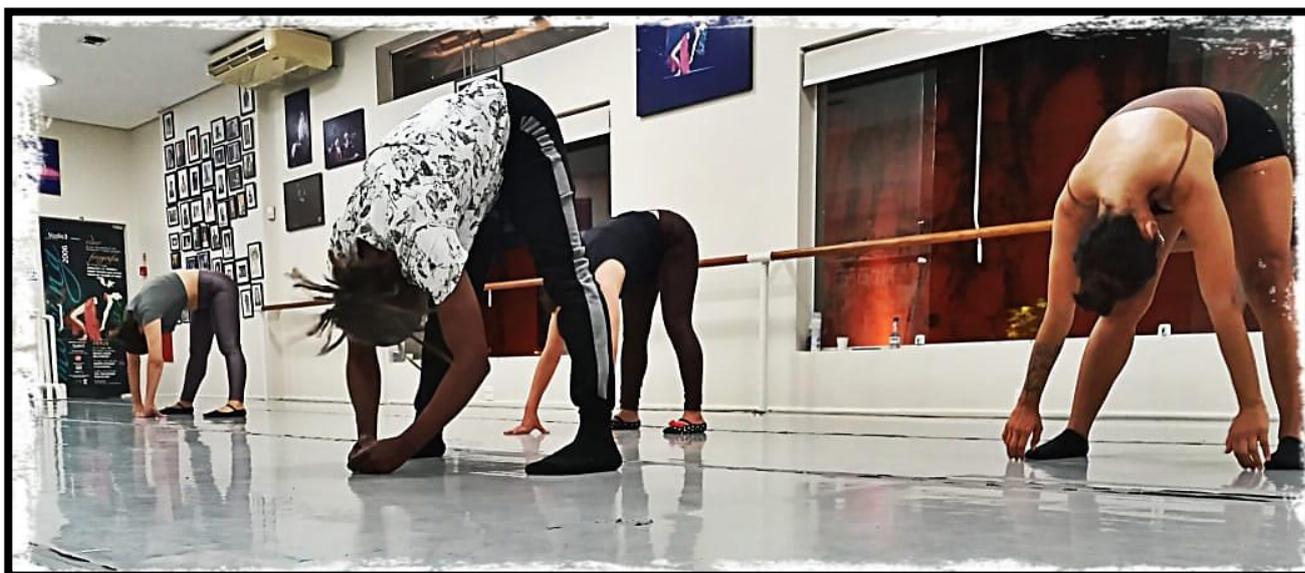


Figura 47 - Israel Plínio ministrando aula no Studio 3 (SP), momento de alongamento no centro da sala de aula. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Na Dança Jazz também treinamos muito o improviso em sala de aula, a partir do vocabulário de movimentos que seu corpo adquiriu ao longo dos anos de treino, deixa-se levar pelo estímulo sonoro propondo sequências dançantes, capacidade corporal esta, difícil de se alcançar, pois necessita do bailarino: repertório de movimento, musicalidade aguçada e principalmente, estar aberto às capacidades que o corpo tem de se movimentar num som que, muitas vezes, pode ser desconhecido por você, logo, quanto mais experiências você tiver em bailes, festas, aulas, encontros com outros bailarinos, maior e sua capacidade de improvisar.

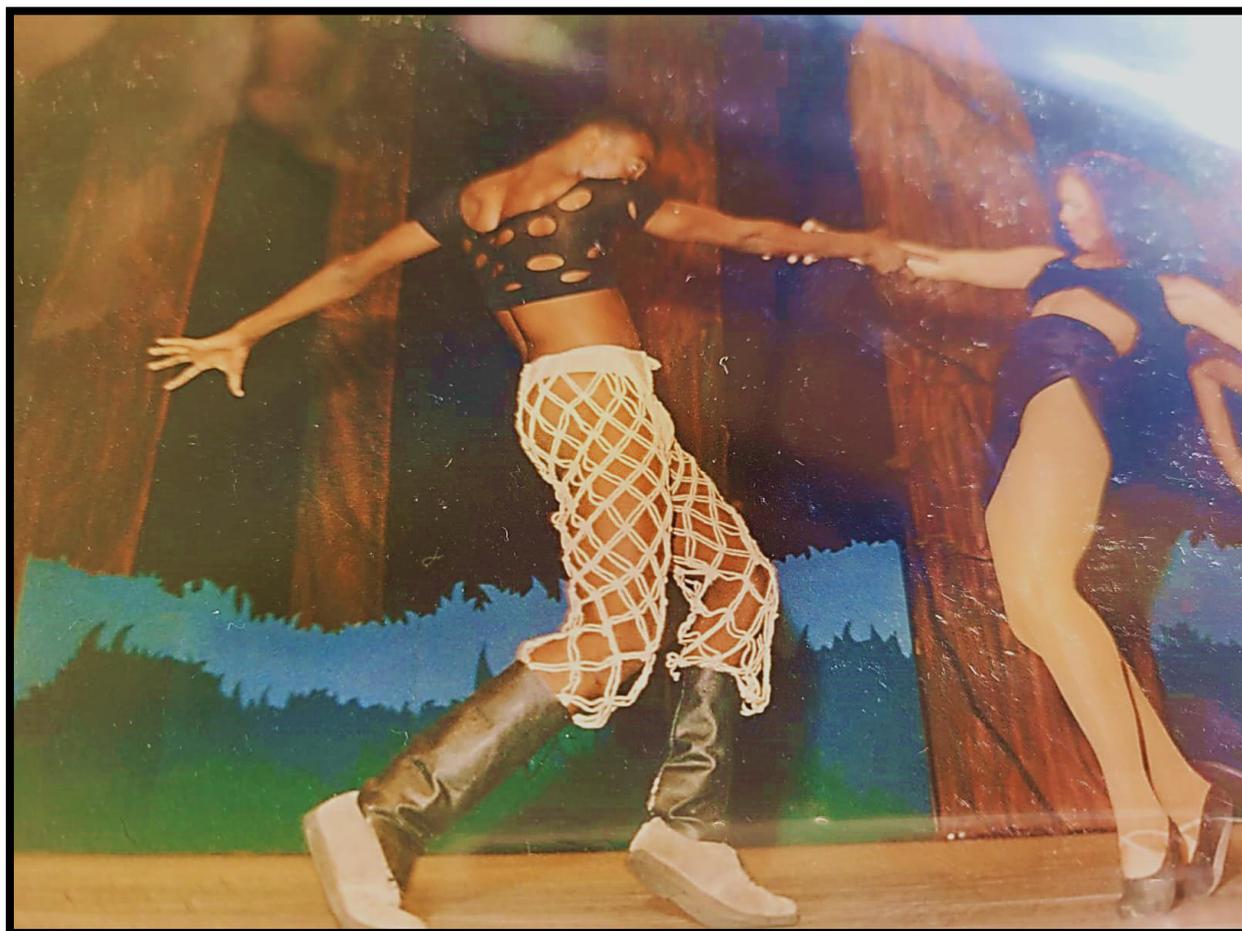


Figura 48 - Israel Plínio dançando Jazz Dance com Sandra Libardi e Grupo Criação, década de 1980.
Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Conta-me que prefere deixar a aula com maior possibilidade de movimentação no centro, que propicia uma liberdade maior na proposição de movimentos daqueles que dançam, guiados pelo seu olhar e atenção durante os exercícios propostos. O fato de poder escolher com liberdade as músicas que deseja trabalhar, também foi algo que vivenciou ainda quando dançava no bale de Joyce Kermann.

Salienta também que essa flexibilidade se dá por conta dos espaços em que ministra aulas, como está frequentemente em estúdios de dança tem uma liberdade maior, diferente de quem trabalha em escolas de dança que tem um viés de educação mais acadêmica, acompanhada do balé clássico que culminará na formação desse profissional atuante da dança, numa outra perspectiva de treino e trabalho corporal.

Então, hoje em dia eu tento me comunicar com o que eles ouvem, com o que essa geração está ouvindo, do que eles gostam, e aí, eles me dão subsídio pra eu montar o que eu quero, pra fazer o que eu tenho que fazer. Mas, assim, eu tenho a minha playlist pra quando eu preciso fazer algumas coisas,

mas, qualquer lugar que eu vou dar aula, eles colocam a música pra mim. Seja a música que for, eu tenho uma aula, eu tenho os ritmos, aí eu vou me adequando e vou vendo como eles se comportam, jogando movimento, eu vou montando, é isso na verdade, eles me dão o que eu preciso na verdade, minha aula hoje em dia é movida pra isso. Mais jazz impossível, eles vão fazendo e eu vou fazendo, eu vou vendo tudo que vejo neles em jazz, em movimento pra mim, pra fazer as minhas coreografias (Plínio, 2023, entrevista).

Em relação ao tempo que ficou fazendo aula no Grupo Raça (SP), relatou-me que ainda mantém boa parte dos exercícios corporais de aquecimento que contribuem na disciplina da corporeidade que dança profissionalmente, que precisa ter um aquecimento das articulações do corpo de forma plausível, desenvolver uma boa força muscular, agilidade, musicalidade, entre outros fatores. Mas, que não mantém uma metodologia fixa, na qual o corpo que vai fazer a aula precisa dominar com excelência as diversas sequenciais coreografadas e longas na barra durante o aquecimento.

Partindo da perspectiva que muitas são as vezes que os corpos que adentram a sua sala de aula precisam desenvolver um repertório plausível de movimentos no *jazz*, uma coordenação motora ampla consciente, compreendendo no próprio corpo o caminho que origina o movimento, onde se desenvolve e onde termina, quais são os músculos e articulações envolvidos, o alinhamento do corpo, evitando até mesmo possíveis lesões.

Pensamentos esses que estão em consonância com o que Edson Santos explicou-me dos seus processos em aula, e o que Israel Plínio também salientou nas suas percepções. Destaca também que deixou de passar barras coreografadas, devido ao fato de muitas vezes outras pessoas que desejam aprender a dança *jazz*, possam sentir que aquilo não seja para elas.

Pois, muitos dos exercícios de barra, necessitam de uma experiência anterior com as terminologias do balé clássico, do repertório de movimentos do mesmo, desenvolvimento aguçado da lateralidade (pois, costuma-se repetir a sequência para ambos os lados do corpo) e de um exercício de memória aguçado, para que possam ser executadas. Nesse processo, talvez uma corporeidade que deseja aprender jazz, ou até mesmo que já saiba, mas que tenha outras formas de chegar no movimento, torna-se mais difícil adentrar nessa proposta, por essa série de fatores que explicitarei acima.

Desse modo, prefere construir suas aulas no centro, onde consegue propor as movimentações com maior mobilidade e flexibilidade, também prefere ações que

envolvam a participação das educandas (os), como bem pontuou ao deixá-los participar da escolha das músicas nas aulas.

Dentro do universo educacional, estaria próximo da educação emancipadora proposta por Paulo Freire, que propicia espaços de reflexão e troca de saberes entre educador e educando, no qual a figura do educador não é a única detentora do conhecimento. Nesse quesito, já se percebe um fator diferencial no trabalho de Mestre Plínio. Salienta ainda “A minha aula nunca é igual a outra!” (Plínio, 2023, entrevista), para nos ilustrar que está aberto as possibilidades de trocas, de novas músicas que saem da sua zona de conforto e a todo momento atento com o que os seus vão realmente precisar evoluir naquele momento. E finalizando esse assunto, ele nos pontua:

Eu aprendi o jazz inicialmente, o jazz escola de balé clássico, acadêmico, quase um neoclássico, jazz, uma coisa assim de balé. Aí passei por tudo ao mesmo tempo, agora que seria a Joyce Balé, todas aquelas influências de muita gente, o jazz assim lá, era jazz! Que nem a música, começa a dançar uma, dança lá, enfim! Depois passei para o Raça, que é aquela organização que até hoje é. Então, hoje eu mantenho a minha essência de proporcionar uma aula utilizando a linguagem do jazz em qualquer tipo de música dançante, tenho a organização das aulas do Grupo Raça, a rigidez, um bom trabalho, o aquecimento e tal, mas não tenho aquela obrigatoriedade de se manter todo o dia aquela aula (Plínio, 2023, entrevista).

Só para ressaltar, na experiência de Mestre Plínio, ele reconhece que as aulas e espetáculos que participou no Grupo Raça foram de grande valia para sua formação dançante e artística, houve momentos que inclusive ganhou cachês dos trabalhos que dançava. Sobre as aulas que fez, percebo na sua narrativa que em relação “às aulas iguais”, quis dizer especificamente as sequências coreografadas de barras, que eram extensas e exigiam da memória dos bailarinos. Conta da sua dificuldade de memorizar todos os passos, embora os executasse de forma plausível, pois continuou no grupo por muitos anos.

Contudo, pontuou também dos momentos de preparação do físico do Grupo Raça que eram intensos para o elenco, com circuitos de exercícios que exigiam bastante do desenvolvimento dos músculos e salienta que mantém isso, de uma forma adaptada e diferente hoje nas suas aulas, de modo que a pessoa que vai fazer a aula de dança possa adquirir também habilidades para o seu dia a dia, como a capacidade de dar conta do peso do seu próprio corpo.

Mas, percebeu nas suas vivências possibilidades outras de atuar nas suas práticas, que seria mais interessante para se aderir outras formas de treinos em *jazz*

que pudessem ser flexíveis com outros corpos que desejassem dançar, sem terem necessariamente que ter passado por esse lugar de ensino-aprendizagem em dança, que pode ou não ser benéfico na experiência de quem pratica, mas isso somente cada corpo poderá dizer sobre si mesmo. Eu enquanto pesquisadora, tenho a responsabilidade de escrever aqui as percepções de Mestre Plínio.

Sendo o balé clássico uma técnica que também perpassa na sua corporeidade até os dias de hoje, senti o desejo de compreender também o que ele pensava sobre o assunto, sobre as diferenças técnicas entre o balé clássico e o *Jazz Dance*, como nos conta a seguir:

Questão técnica, um da liberdade e outro não, é básico né, o balé clássico é quadrado é aquilo, a perfeição é chegar naquilo lá. O jazz ele permite tudo né assim, hoje pelo menos pra mim, o meu jazz né principalmente, eu coloco tudo no meu jazz, tudo que eu vejo, então permite qualquer corpo, o corpo do balé clássico é predominante magro, branco, longilíneo, enfim, é isso. No jazz a forma do corpo não interessa, mas, normalmente são atléticos isso sim, são fortes, o jazz exige uma certa força, resistência física, que é do negro (Plínio, 2023, entrevista).

Penso que a partir dessa narrativa, temos diversos assuntos para refletir aqui. Primeiro, porque ao explicar sobre o balé clássico ser rígido no que concerne ao formato dos corpos e ao domínio de suas variadas técnicas⁴⁹, quando Mestre Plínio nos salienta sobre o *jazz*, esse que pode ser tudo, eu gostaria de fazer uma ressalva.

Pois, nesse lugar, entendo que ele quiz dizer no sentido de que o *jazz* dá mais liberdade de criação poética, estética, de expressar suas ideias e sentimentos nas coreografias. No balé clássico, os repertórios (que são histórias), já foram registrados e devem ser executados o mais próximo possível da excelência perante o padrão daquilo que já está prescrito, como Lago dos Cisnes, Dom Quixote, Coppélia, dentre inúmeros outros.

Se faz necessário pensar que “o *jazz* também não é tudo” no sentido de pensar que não há regras, não há formas e estéticas que definem um trabalho coreográfico “jazzístico”, ou um corpo “jazzístico”. Pois, quando se pensa por esse viés, em festivais, congressos e apresentações, podem vir dramaturgias que se dizem ser *jazz*,

⁴⁹ Hoje o balé tem variadas técnicas com suas devidas especificidades, dentre elas: O Método Francês (no qual advém praticamente todo o vocabulário desse tipo de dança, conhecido internacionalmente), Método Italiano, Método Inglês (Royal Academy of Dance), Método Americano (Balanchine), Método Russo (Vaganova), Método Cubano (de Cuba). Todos são balé, perceptíveis de modo geral na técnica de quem dança. Mas alguns pequenos fatores o diferenciam entre si, como por exemplo algumas poses dos membros superiores e inferiores na dança, terminologias, tipos variados de saltos e giros, dentre outros fatores.

mas que na verdade somente reforçam padrões hegemônicos e eurocentrados em dança, que já circundam o *jazz* há muito tempo.

Bem como, também ver profissionais brancos, com elencos predominantemente brancos, produzindo trabalhos em *jazz* com temáticas muito caras às populações negras e ganhando festivais e competições, sobre nomes, símbolos e saberes oriundos das populações negras e/ou indígenas, sem convidá-los para seus estudos, para fazer parte de tais histórias.

Então, vale demarcar que nessa tessitura de linhas onde o *jazz* se faz presente, permite sim essa liberdade criativa, porém ele também tem regras, tem suas técnicas, a sua forma de ser e se dar na corporeidade de quem dança.

Estudando o trabalho da jazzista e mulher negra também do interior de São Paulo, a M^a Aline Serzedelo Villaça nos relata o que seria próprio do *jazz* dança na sua visão:

No entanto, a pergunta que não quer calar é: o que é próprio do Jazz Dança? Improviso, ondulações, assimetria, dissonância, contra-tempo, pausa, break”, descontinuidade, sensualidade, afrontamento, momentos de independência de gênero, uso global do corpo, uso dissociado de partes do corpo simultaneamente, isolar partes do corpo, força, tônus muscular sempre hiperativado, articulação e desarticulação, movimentos pélvicos, irradiação de energia do centro de gravidade e do plexo solar, foco, conexão direta com o público, potência física, expressividade literal de sentimentos e como disse Ella Fitzgerald e o título desse subitem, “não significa nada, se não tiver suíngue”. Portanto, essa seria a resposta, vinculada a comprovação de características plásticas, corporais e técnicas forjadas na perspectiva Jazz com Jazz (Villaça, 2016, p. 47).

Afunilando ainda mais o debate, pergunto para Mestre Plínio suas percepções sobre o *Lyrical Jazz*, ramificação do *jazz* extremamente em alta no momento, em São Paulo e nos debates sobre o assunto, para tentar compreender mais então o que seria essa nova forma de pensar o corpo “jazzístico”.

O que eu vejo, o lyrical jazz tem essa quebra assim, mas para mim, ele é predominantemente baseado nas linhas, no clássico assim, ele distorce sim, ele coloca mais sentimento sim, mas, dificilmente alguém que não tem a técnica do bale clássico dança bem o lyrical jazz, eu acho muito difícil! Não dá pra você fazer só sentimento, você tem de fazer uma boa técnica de balé para dançar um bom lyrical jazz [...] (Plínio, 2023, entrevista).

Ao rememorar as lembranças do *jazz* de Roseli Rodrigues, conta-me que as propostas dela também tinham técnica, contudo ela não priorizava isso, pois tinha um elenco de dançarinos (as) de *jazz* muito diversificado no quesito biotipo, pessoas mais altas, mais baixas, homens, mulheres nas suas variadas formas corporais. Logo,

também por ter uma visão pautada no olhar de quem se formou em educação física, tinha uma outra perspectiva desses corpos e usava o que eles podiam entregar de melhor nas suas coreografias, após passar pelas audições que promovia.

Salienta também “[...] se você tem uma formação só de *jazz*, vai ter muito sentimento, mas, se vier um cara com uma técnica um pouco melhor vai ganhar de você. [...]” (Plínio, 2023, entrevista), nos chama atenção para perceber que aqueles que já possuem o conhecimento do balé clássico no corpo, terão muito mais facilidade de acompanhar essa proposta.

Sendo assim, de todas as possibilidades poéticas que seu corpo experimentou ao longo dos quase 40 anos ministrando aulas e dançando *jazz*, hoje o que mais lhe chama atenção para compor são suas inspirações através das músicas, do ritmo, é a própria *Black Music*. “Quando eu posso, dou aula desde Billy Paul, Stevie Wonder, e vou...e gosto de Michael Jackson, amava, eu amo, gosto de vozes graves, gosto de Ja Rule, música negra é o que eu gosto” (Plínio, 2023, entrevista).

Outras inspirações também se dão nas suas observações do mundo urbano, das pessoas e das formas que se locomovem no metrô, costuma observar os locais, as pessoas por onde passa.

Ao me simpatizar com suas referências musicais de aula e na vida, as mesmas que atravessaram as caixas de som da minha infância e juventude dentro do meu seio familiar materno, pontuo para Mestre Plínio o quanto a evolução da tecnologia que saiu dos discos e foi para a televisão, propiciou que pudéssemos ver ao vivo e em cores esses artistas negros.

Ressalta ainda para mim, que quando a *MTV*⁵⁰ chegou ao Brasil foi surpreendente, fantástico, pois na sua época eles não viam os rostos dos artistas, ouviam somente suas músicas da forma que dava, nos bailes ou nos discos, dificilmente adquiridos, pois quem os tinha geralmente eram os Dj's, pelos seus valores altos. Conta-me “Quando eu vi o África Bambaata⁵¹, eu falei, nossa! Eu fiquei louco, não acreditava!” (Plínio, 2023, entrevista).

⁵⁰ Rede televisiva oriunda dos Estados Unidos e destinada ao público jovem, tinha canal aberto no Brasil. Havia vários programas dedicados ao entretenimento juvenil, no caso das minhas experiências entre os anos de 2004-2011, passavam videoclipes, entrevistas com artistas norte-americanos, como Beyoncé, Ne-yo, Já Rule, Mariah Carey, dentre outros.

⁵¹ De acordo com site “Palmares” do Governo Federal, Bambaataa é conhecido como o padrinho do

Portanto, com todas essas referências musicais, em dança, espaços onde seu corpo aprendeu a dançar o *jazz*, chega-se a devida conclusão, que o *Jazz Dance* para Israel Plínio é:

O jazz para mim é uma celebração! então ele sempre teve, ele sempre existiu, essa é a verdade assim na minha cabeça, então é uma celebração. O jazz é negro, como nos negros, é festa, é coisa assim, é expressão de sentimento, então eu acho que ele sempre existiu só que não era o nome da dança. Nós negros, não conseguimos nos expressar só falando, temos que mexer o corpo, temos que fazer as coisas, então a música ainda, então acabou, já é uma dança jazz! então para mim a história do jazz se resume a nossa, do nosso povo de se expressar dançando livremente, então por isso que eu prezo essa questão da liberdade assim, o que sente na hora. Isso que eu tenho pra te colocar assim, sobre a questão da história do jazz (Plínio, 2023, entrevista).

Se a história do *jazz* se resume a nossa história enquanto negros, mais uma vez reintegro a necessidade da existência dessa pesquisa, bem como das outras que podem vir a surgir a partir desta.

Chegamos a um momento puramente lindo na história de Israel Plínio, pois mesmo tendo passado por situações de dificuldade financeira, tendo frequentado espaços formativos nos quais foi instruído por formadores não negros (exceto por Jo Jo Smith), compartilhando ainda nos dias atuais, espaços de trabalho onde se sente minoria como educador negro, não tendo inclusive referências negras em dança *jazz* onde possa se inspirar, hoje, ele chegou à conclusão que o *jazz* pertence a ele, que essa história se resume a sua própria história!

Ele encontrou o caminho de sua identidade negra através da dança, assim como eu encontrei o meu. Tudo isso culminou num homem que se tornou negro, que conhece sua negritude e aceita sua imagem no espelho, que hoje assume os *dreads* como parte da sua identidade negra.

Portanto, chego na etapa final desse segundo capítulo, que compreende articular e flexibilizar um espaço de narrativas e escritas sobre as trajetórias de vida de Edson Santos, assim como de Israel Plínio, ambos artistas e educadores negros atuantes no *jazz dance* desde a década de 1980, em São Paulo, de grande valia para a história “jazzística” ainda pouco contada sobre nós, pessoas pretas.

Hip-Hop, pois foi ele quem reuniu os elementos centrais desta cultura: o Djing (base musical), o MCing (canto), o B-boying (dança) e o Graffiti Writing (arte visual). A importância desta iniciativa para a constituição deste movimento foi tão expressiva que a data de fundação da *Zulu Nation* é a data atribuída à fundação do *Hip-Hop*. Disponível em: [https://www.palmares.gov.br/?p=39396#:~:text=A%20proposta%20era%20promover%20disputas,Graffiti%20Writing%20\(arte%20visual\)](https://www.palmares.gov.br/?p=39396#:~:text=A%20proposta%20era%20promover%20disputas,Graffiti%20Writing%20(arte%20visual).).

Ciente de que esta pesquisa ainda não é o suficiente para abarcar todas as experiências detalhadamente, anseio por publicar e esquematizar os demais dados produzidos em outros formatos possivelmente via documentário, via artigos, com recursos de leis de incentivo à cultura, futuramente.

Diante de todo esse cenário, concluo essa etapa compreendendo o quão importante é na construção identitária de uma pessoa negra a referência, como o pai de Israel foi para ele, minha Tia Alice de Oxum foi para mim. O fato de ter frequentado espaços outros que estavam ajudando-o a se aproximar dos seus, como os Bailes *Black*, os amigos capoeiristas de Piracicaba, as músicas da *Black Music*, as *Bing Band* que ouvia quando mais jovem, todas essas referências ele não perdeu, guardou consigo mesmo quando era a minoria nos lugares por onde passou.

Atualmente, no ano de 2023, Israel Plínio continua ministrando aulas de *jazz dance* no Stúdio 3, em São Paulo, e pretende trabalhar com *jazz* por muitos anos ainda.

Sendo assim, se faz jus e necessário pensarmos estratégias outras que viabilizem caminhos poéticos, estéticos e de dramaturgias em *jazz* no qual protagonistas negros e negras se façam presentes. Até onde cheguei com a pesquisa realizada com Edson Santos e Israel Plínio, foi possível compreender que boa parte do conhecimento construído e legitimado em *jazz* efetivamente se deu através de narrativas e corpos brancos.



Figura 49 - Mestre Israel Plínio no Stúdio 3 de Dança (SP) onde ministra aulas de Jazz Dance atualmente. Fonte: Arquivo pessoal de Israel Plínio, 2023.

Preocupada com esse contexto, apresento-lhes no próximo subcapítulo, a trajetória de Vera Passos e seus diálogos dançantes com saberes ancestrais negros, bem como um espetáculo que traz uma tentativa de olhares outros sobre a nossa história, sobre a nossa presença e contribuição no que concerne ao *Jazz Dance*, apresento-lhes o espetáculo “Áfricas, Faces que nos Atravessam”.

3.3 VERA PASSOS (SALVADOR-BAHIA): POSSIBILIDADES AFRO-DIASPÓRICAS DE SER E EXISTIR NA DANÇA

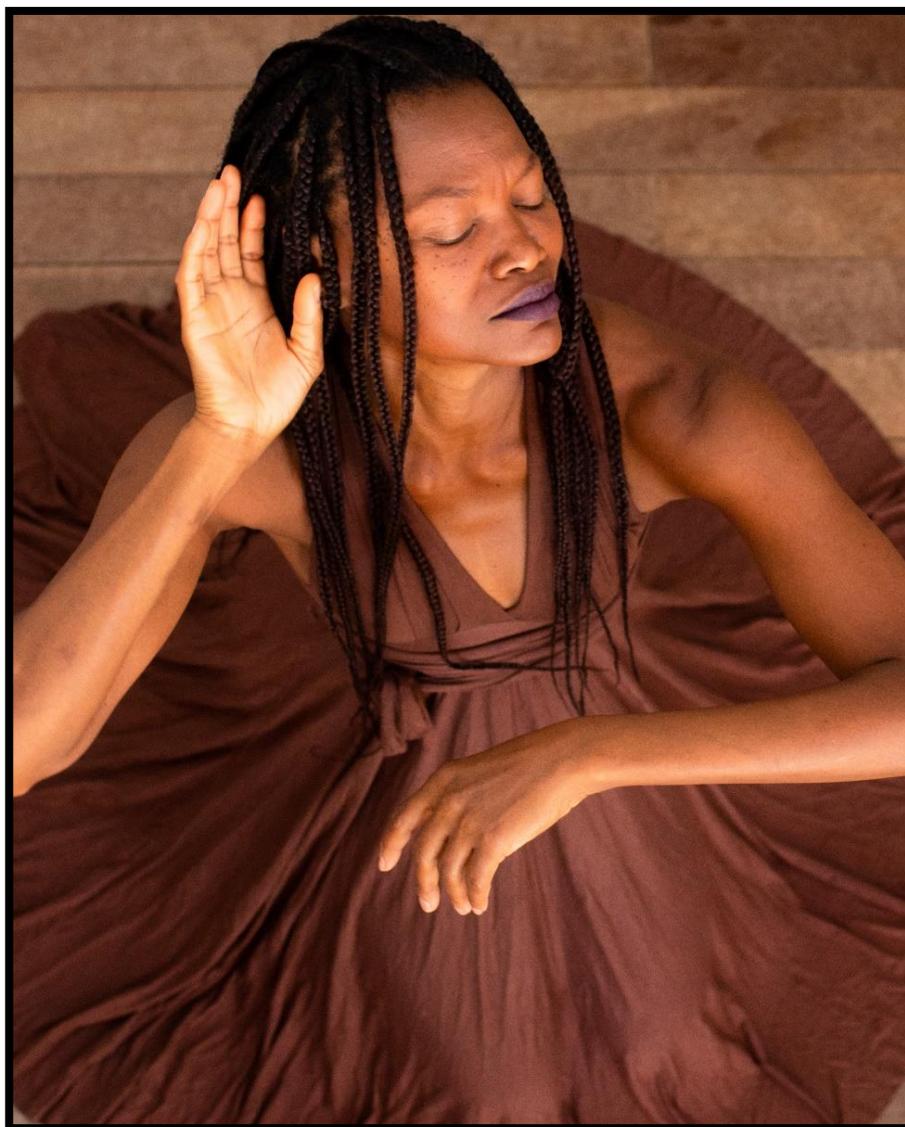


Figura 50 - Vera Passos dançando. Fonte: Arquivo Pessoal de Vera Passos, 2023.

Sobre uma terra fértil e repleta de memórias ancestrais, que guardam canções, poesias, histórias e andanças que através das gerações guardaram o nosso passado, ajudam-nos a entender quem somos no presente e nos aponta um caminho para um futuro de resistência e resiliência, nasce nessa mesma terra, um dos lugares no nosso país onde tem um dos maiores acervos culturais negros nas mais diversas formas e perspectivas, nasce Veraildes Passos Santana, mais conhecida artisticamente como Vera Passos, de Salvador-Bahia.

Conhecê-la foi de suma alegria e importância nessa minha jornada dançante, pois percebi que é possível ser mulher negra e independente, artista e pesquisadora da dança e ainda assim, abrir espaços pelo caminho por onde passa, de modo a continuar desenvolvendo um trabalho com seriedade e que preserve os saberes apreendidos numa perspectiva afro-orientada, compartilhando e plantando sementes por onde passa, seja no Brasil ou no exterior.

Vera Passos, iniciou sua trajetória de vida dentro de terreiros de Candomblé em Salvador, Bahia, acompanhada por seus pais. Teve nessa primeira formação do seu seio familiar e religioso, os ensinamentos e compartilhamentos de saberes que seriam essenciais na sua formação identitária enquanto mulher e artista negra atuante, como é hoje.

Atualmente, é Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestranda pela mesma instituição, professora e artista da dança, foi bailarina por dez anos (até meados de 2002) do renomado Balé Folclórico da Bahia⁵², atuando e dançando em vários festivais, turnês pela Europa e pelos Estados Unidos.

Desenvolve seu trabalho com foco nas danças afro-diaspóricas, tendo uma perspectiva poética, sensível e emancipatória que preserva as memórias negras e ancestrais que aprendeu ao longo da sua formação, como mulher e como artista.

Mas, antes de continuar falando sobre ela, vou abrir espaços para que ela mesmo se apresente e converse conosco.

Eu sou Vera Passos, sou de Salvador-Bahia, sou mãe de Safira [...] sou uma mulher negra, estou aqui falando de Alabama (Estados Unidos), estou em uma pequena tournée pela Companhia Viver Brasil, que é essa companhia de dança no qual eu sou diretora artística, coreógrafa e bailarina as vezes ainda, sou mestranda da UFBA, licenciada pela UFBA na turma de 2008, mas, agora no processo do mestrado. Sou professora da técnica Silvestre e também trago as simbologias das danças dos orixás como alimento para entender como treinar o corpo sem perder toda essa poesia que nós trazemos com as nossas histórias (Vera, 2023, entrevista).

⁵² De acordo com informações disponibilizadas no referido site da companhia sobre o Balé Folclórico da Bahia: Foi criado em 1988 por Walsom (Vavá) Botelho e Ninho Reis e apresenta, desde então, um significativo currículo de atividades, especialmente os prêmios e turnês nacionais e internacionais, além de um considerável prestígio refletido na resposta do público e da crítica especializada. Atuam com as manifestações populares no dia a dia do seu povo e é por esta razão que o Balé Folclórico da Bahia escolheu tais manifestações como tópico de suas pesquisas, demonstrando-as através da dança, música e outros aspectos que compõem o espetáculo, tornando-se, assim, a fonte asseguradora da autenticidade das coreografias apresentadas. Para maiores informações: <https://www.balefolcloricodabahia.com.br/site/pt/historia-pt/>. Acesse também o vídeo no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=U_vmdnEOcbg&feature=youtu.be.

Suas memórias e vivências nos terreiros de candomblé ornaram a forma como percebe e sente a arte da dança numa dimensão do sensível, da história e memória ancestral que se manifesta no seu corpo. Foi esse um dos lugares que mais me chamou atenção quando pude conhecê-la, entender um pouco mais na experiência vivida de uma outra mulher negra e como memórias e histórias atravessadas por saberes ancestrais negros podem culminar em processos emancipatórios do ser artista, mas também do modo que escolheu ensinar e praticar a pedagogia de sua dança.

Fui criada no terreiro junto com meu pai e minha mãe, e meu pai era Ogan de canto. Minha mãe acompanhava meu pai nessas cerimônias sagradas que aconteciam normalmente nos finais de semana, então eu fazia questão de estar com eles, então foi aí, nos terreiros, nessas giras, nessa roda que nunca parava que eu despertei o olhar para a dança (Vera, 2023, entrevista).

Ao contrário de outras realidades de meninas negras, Vera contou-me que teve muito apoio de seus pais na sua trajetória dançante, o que viabilizou condições para que ela pudesse se dedicar à carreira artística. Foi numa escola chamada “Arte Viva”, de Gal Mascarenhas de dança moderna e contemporânea, o primeiro espaço onde iniciou seus estudos em dança, começando a ministrar aulas para crianças logo depois.

Na mesma escola conheceu o coreógrafo negro e Bahiano Jorge Silva⁵³, realizavam juntos ensaios que perduravam três vezes na semana, com durações de quatro horas onde começou efetivamente a preparar seu corpo para o meio profissional. Nessa jornada, Jorge levou Vera para a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)⁵⁴, onde se deparou com outros mestres e mestras importantes na sua formação artística.

Dentre eles, fez aulas por um ano com o capoeirista e professor de dança Mestre King⁵⁵, compreendendo um pouco mais sobre a dança afro e,

⁵³ Conheça mais sobre a trajetória do artista em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7FNsnE0yLU>.

⁵⁴ De acordo com o próprio site: A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), criada em 1974, é uma entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia. A FUNCEB tem como missão criar e implementar, em articulação e diálogo permanente com a sociedade e outras instituições públicas, as políticas, programas e projetos que promovam, incentivem e desenvolvam a formação, a criação, a produção, a pesquisa, a difusão e a memória das Artes Visuais, do Audiovisual, do Circo, da Dança, da Literatura, da Música e do Teatro da Bahia (FUNCEB, online).

⁵⁵ Mestre King, um dos professores de dança afro mais conhecidos do Brasil, atua há mais de 40 anos como educador de dança, coreógrafo e pesquisador dos fundamentos da dança afro. Torna-se célebre ao recriar, na lógica do espaço cênico, ritmos, mitos e gestualidades do candomblé (Mestre King, online). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king>.

consequentemente, nesse caminho, rememorando suas vivências nos terreiros com seus pais quando mais jovem. Tereza Oliveira foi uma de suas professoras, assim como educadores (as) negros, dentre eles: Ângela Dantas e Paco Gomes, por exemplo.

Após ter ingressado na FUNCEB, conheceu a artista e professora negra Rosangela Silvestre⁵⁶, que durante muitos anos contribuiu positivamente em sua formação, ensinando-a sua pesquisa do movimento que é a “Técnica Silvestre”⁵⁷. Ministrou aulas na referida instituição e continua ministrando intensivos em espaços outros por onde percorre atualmente.

Segundo Vera Passos, a técnica Silvestre deu início da seguinte forma:

Rosangela foi para fora do Brasil para poder entender o que é que ela estava propondo né, sentindo e propondo. E aí, aqui fora do Brasil as pessoas têm, faz parte da tradição, colocar seus nomes, dar seus nomes para as suas obras, para suas técnicas. Então foi exatamente assim, e ela começou a dar as aulas e as pessoas começaram a falar “Ah, estou indo fazer a aula da “Miss Silvestre”, “ ah, aulas de Silvestre” então o nome ficou como “ Técnica Silvestre”. Essas práticas elas são sempre iniciadas com esse momento de mais concentração, onde a gente realmente busca entender num primeiro momento como se conectar com a nossa história, com o nosso passado, com o nosso chegar aqui nesse plano (Vera, 2023, entrevista).

Nesse momento, acho pertinente salientar duas categorias explanadas pela Vera dentro do campo da dança. A questão do nome, pois este identifica aquele corpo artista, aquela metodologia, uma forma de pensar e articular conhecimentos, carregada de histórias, memórias e simbologias.

Todas essas são reflexos de suas determinadas culturas que são compartilhadas para outros em sala de aula ou para uma plateia, quando esta se transforma em espetáculo. O nome no campo da dança é algo muito importante, pois, por exemplo, quando estudamos técnicas outras, os nomes dessas técnicas vêm

⁵⁶ Rosangela Silvestre (coréografa convidada) é internacionalmente conhecida pela sua exigente formação em dança, a “Técnica Silvestre e Processos de Símbolos em Movimento”. Ela pesquisou rigorosamente dança e música na Índia, Egito e Cuba, como parte de sua paleta de movimentos eclética e em constante evolução. Formada pela Universidade Federal da Bahia, estudou e ajudou a desenvolver uma dança “afro-brasileira” com Mestre King, Clyde Morgan e Mercedes Baptista, a partir do final da década de 1970. Tem formação inicial em Ballet Clássico e Dança Moderna nas técnicas Horton e Graham. Na década de 1990, Silvestre fez extensas turnês com o músico de jazz Steve Coleman e seu grupo Five Elements. Ela coreografou a aclamada companhia brasileira Balé Folclórico da Bahia. Disponível em: <https://www.viverbrasil.com/new-page-29>.

⁵⁷ Assista a Técnica Silvestre disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKLqwuneN08>.

acrescentados com os seus protagonistas, inclusive nos apontam em qual momento da história da dança estamos nos referindo.

Um bom exemplo disso, seria a técnica da dançarina de moderno Martha Graham (1894-1991), que vem com uma perspectiva outra sobre dança, numa tentativa de ruptura com os padrões de dança da época, muito enraizados no balé clássico. Assim como outras técnicas, como a de Merce Cunningham, Rudolf Von Laban, dentre inúmeras outras.

No que concerne às tessituras que constroem as técnicas em dança *jazz* muito estudadas, temos as técnicas dos estadunidenses Bob Fosse⁵⁸ (1927-1987), Gus Giordano⁵⁹ (1922-2008) e Jack Cole⁶⁰ (1911-1974), por exemplo, que trabalhavam com movimentações de isolamento dos segmentos corporais, projetando formas e linhas do corpo no espaço, numa preocupação de preparar esses bailarinos (as) para o palco italiano, ou seja, o artista que atua de frente para uma grande plateia, como os palcos dos musicais da *Broadway* e do *Show business*, por exemplo.

Como podemos observar, esses últimos nomes que citei anteriormente, são homens e brancos, suas técnicas mesmo que geralmente não sejam divulgadas direta e historicamente dentro das instituições que trabalham com *jazz* nos espaços por onde passei em São Paulo e em Goiânia, ainda são perceptíveis e visíveis nos corpos “jazzísticos” daqueles que a praticam.

Preocupada com esse cenário e pensando formas outras de ensinar e construir um corpo artista do *jazz* que pudesse atuar numa dramaturgia afro-orientada, no ano de 2019, quando eu estava no último ano do curso de Licenciatura em Dança da UFG, ministrando aulas de *jazz* no Centro de Práticas Corporais (CPC)⁶¹, dos Projetos de Extensão em Dança da FEFD e integrante do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar

⁵⁸ Assista um pouco do trabalho nesse vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=mcrZIK3gqbU>.

⁵⁹ Assista um pouco do trabalho nesse vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=QsD9vgwTJm4&t=1977s>.

⁶⁰ Assista um pouco do trabalho nesse vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=le4rVXDt4kl>.

⁶¹ Assista a reportagem realizada pela TV UFG sobre o meu projeto de *jazz* no ano de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qLI8zXgluxo>.

e Artes da Cena (LAPIAC), propus o espetáculo “Áfricas: Faces que nos Atravessam”.⁶²

O referido espetáculo contou com dois atos, sendo o primeiro dirigido por mim enquanto temática sobre o *Jazz Dance*, e o segundo ato pela monitora da dança do ventre, também graduanda em dança (UFG), Letícia Pereira.

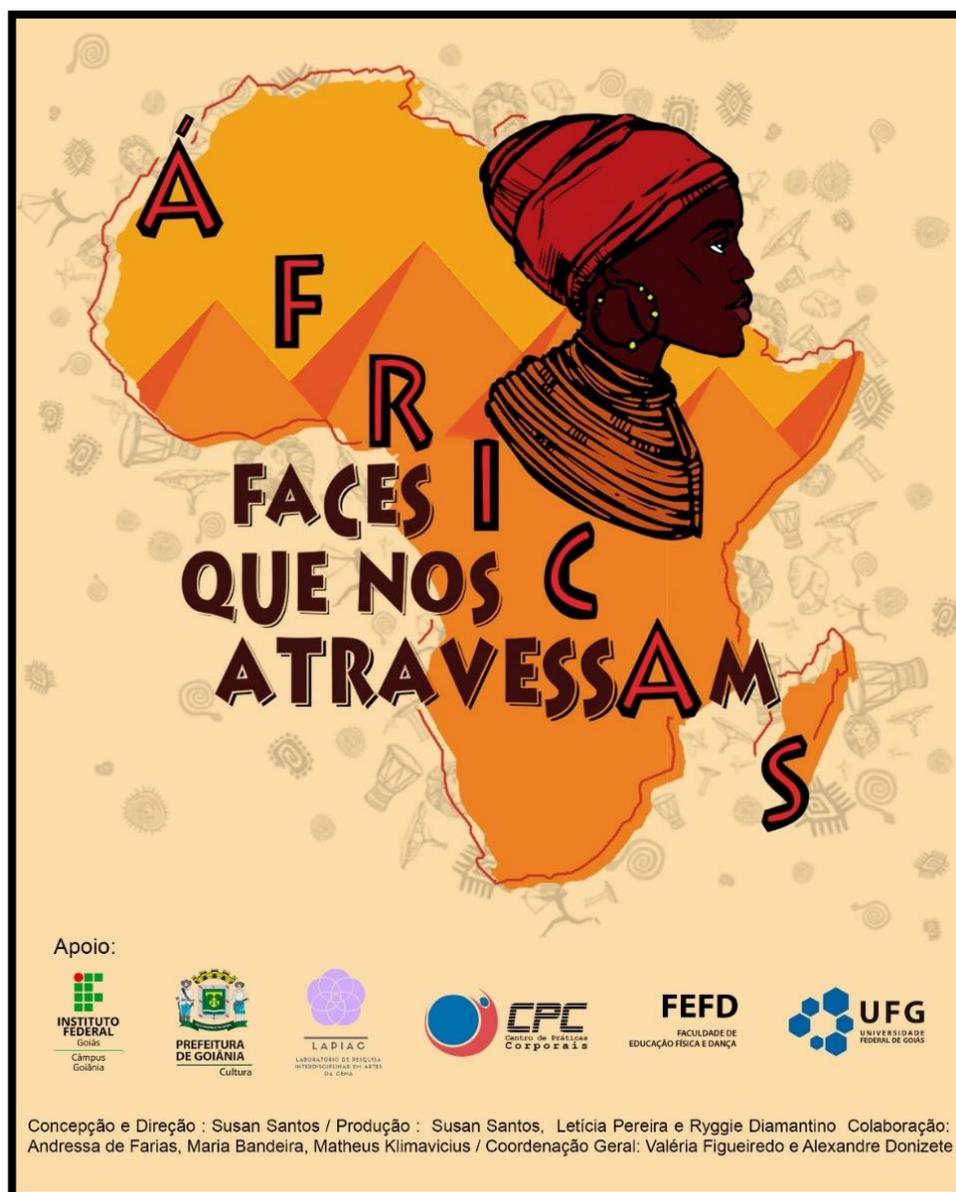


Figura 51 - Flyer do espetáculo em 2019 no Teatro Goiânia Ouro e Teatro do Instituto Federal de Goiás (IFG), em Goiânia. Foram duas apresentações para a comunidade local, com lotação máxima. Fotografia: Matheus Klimavicius. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RHqFND45uU&t=1303s>.

A partir de todas as experiências, espaços formativos, protagonistas, histórias e memórias, questionamentos das minhas crianças, jovens e mulheres nas mais diversas faixas etárias (lembro-me de ter atendido crianças de 5 anos até senhoras de 60 anos, aproximadamente) que atravessaram minhas aulas. Bem como, dos ensinamentos e reflexões que o curso de dança me ensinou, comecei a desenvolver uma pesquisa metodológica de ensino em *jazz*, na época, orientada pela Prof.^a Dra. Marlini Dorneles de Lima, que contribuiu muito na minha formação artista e a ela sou muito grata pela sensibilidade, pelas críticas e pelos ensinamentos, que posteriormente me direcionaram e ajudaram a encontrar novas metodologias de trabalho com a dança.

Na minha pesquisa de TCC “O ensino da dança jazz para crianças: atravessado pelo processo identitário de uma mulher negra”, defendida no ano de 2019, no curso de Licenciatura em Dança (UFG), processo este que também culminou em cenas do mesmo espetáculo, saliento o processo metodológico deste ensino para as crianças do referido projeto, contudo, numa perspectiva afro-orientada.

Nesta mesma época, instigada com todas as reverberações questionamentos, reflexões e visualidades que eu estava experimentando naquele momento, tanto enquanto educadora, como artista do *jazz* atuante, comecei a usar imagens de artistas negras para dialogar com momentos da história do *jazz*, suas importâncias enquanto legitimidades políticas dentro da dança e a partir da forma que se dava nos seus corpos, comecei a ensinar os movimentos.

Ao invés de ensinar um passo de dança que eu sabia ter uma terminologia enraizada em saberes engendrados em outras culturas, comecei a dar novos nomes para os passos a partir das artistas negras, como por exemplo “O andar de Nina Simone”, “A pose de Josephine Baker”, conforme nas imagens abaixo.



Figura 52 - *Print* videoaula gravada em 2021 sobre uma estética do corpo “jazzístico” a partir de Nina Simone. Fotografia: Michael Ochs. Edição de Imagem/video: Sharyell Oliveira Aguiar, 2021. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

Acredito que esse seja um caminho possível de pensar outras metodologias de ensino em *jazz*, assim como Ângela Silvestre nomeou sua técnica dos triângulos do corpo de “Silvestre”, agora falta-me nomear essa metodologia de ensino também, sinto que estou no caminho certo. Penso que a partir dessa perspectiva que proponho com as imagens, é possível discutir numa sala de aula sobre representatividade negra na dança, sobre em qual momento e como se deu a inserção de Nina Simone no mundo da arte “jazzística”, quais dificuldades sofreu enquanto mulher negra para se manter no campo, conectando inclusive com as dificuldades que nós, aqui no Brasil, também nos deparamos.

No artigo dos pesquisadores em história Dra. Maria Elizabeth Carneiro e Florisvaldo Junior, “Tributo a Nina Simone”, ambos explanam sobre a trajetória da vida artística de Nina Simone, num viés da política em defesa dos direitos raciais dos negros nos Estados Unidos, conforme salientado a seguir.

Em 1933, veio à luz, na Carolina do Norte, o gênio de Nina Simone – nascida Eunice Kathleen Waymon – numa nação segregada racialmente. O racismo, mas não apenas ele, nos explicará grande parte de suas frustrações afetivas e profissionais, seus ressentimentos. Mas, é bom lembrar, não obscurecerá

seu talento e sucesso. Não calou sua voz, sua música, suas mensagens de amor, seus discursos políticos, ao contrário. Em certa medida, ela representa aqueles “homens e mulheres que [superaram] as probabilidades adversas”, a que Obama se refere. Mas, também a impossibilidade de um sonho, um projeto, pois o sistema a impediria de tornar-se uma pianista clássica, a primeira pianista clássica negra dos Estados Unidos, como sempre quis. Depois de cursar a prestigiada Juilliard School de New York estudando piano clássico, foi preterida pelo Instituto de Música Curtis da Filadélfia (Ribeiro Junior; Carneiro, 2017, p. 173)

A instituição *Juilliard School* de *New York*, ainda existe até os dias atuais, no campo das artes e da dança, é uma instituição renomada e de muito prestígio, pois consegue direcionar também grande parte de seus estudantes para boas vagas no mercado de trabalho artístico nacional e internacional, atraindo artistas de vários lugares do mundo para obter formação com os mestres e mestras que lá ministram suas aulas, nas áreas do teatro, da música e da dança. Mas, naquele momento em especial no qual Nina Simone se prontificou, infelizmente foi recusado o seu ingresso na referida instituição, conforme nos explica os autores abaixo.

A razão para a recusa fora racial, marcando-a profunda e precocemente, fazendo-a consciente do racismo e da segregação. Parecia impossível que fosse de outra maneira. Nina Simone colocou sua força artística a serviço da denúncia do racismo e da luta pelos direitos civis. A canção *Mississippi Goodman* torna-se um marco no engajamento da pianista, compositora e cantora, pois expressa sua revolta e tristeza com o assassinato, em 1963, de quatro crianças negras - Denise McNair, 11 anos, Cynthia Wesley, Carole Robertson e Addie Mae Collins de 14 anos -, numa igreja de Birmingham, levado a cabo pela Ku Klux Klan, e assinala seu ingresso na luta pelos direitos civis, liderada por negros como Malcolm X, Martin Luther King, entre outros (Ribeiro Junior; Carneiro, 2017, p. 174)

Nesse sentido, quando seleciono uma foto de Nina Simone para compor as aulas de *jazz*, vai além do que somente “olhar uma foto”, mas sim, todas as reflexões e histórias de saberes interdisciplinares que podem culminar nessa intervenção pedagógica e artística.

É possível propor um projeto de semestres abordando o *jazz* a partir de imagens/poses de Nina Simone, relacionando-as com suas dimensões políticas, sociais e raciais, sua presença ativista na luta pelos direitos civis dos povos negros nos Estados Unidos, como salienta os autores acima na sua canção *Mississippi Goddamn*. Mas, como estamos falando de uma artista negra que estava se posicionando diretamente contra o sistema, a democracia norte-americana foi incisiva em tentar interromper e derrubar as ações contra o seu sistema.

A democracia norte americana perseguiu e penalizou muitos artistas, roteiristas, diretores de cinema, especialmente por fazerem uso da liberdade de expressão e apresentarem-se como críticos da cultura e da sociedade norte-americana. Com Nina Simone não seria muito diferente. Ela pagou alto preço por suas escolhas políticas e seu engajamento no movimento pelos direitos civis. Empresários, diretores e produtores passaram a evitá-la. O sistema criminalizou a todos que decidiram confrontar as hierarquias raciais estabelecidas. Com a rejeição, somada à violência racial recrudescente e aos conflitos familiares, ela deixa os Estados Unidos em 1972. “Já não podia suportá-lo [o racismo]. Há racismo ao cruzar as ruas. Ele está na estrutura da sociedade estadunidense. De modo algum voltarei a viver lá”. Ela afirma, e o filme exhibe sua fala, em 1999. Nesta mesma entrevista de 1999 à BBC, Simone fala sobre a sua música como arma política: “[minha música] como uma arma política me ajudou durante 30 anos a defender os direitos dos negros norte-americanos e de gente do Terceiro Mundo em todo planeta. Eu os tenho defendido em canções de protesto. Isso ajuda a mudar o mundo. [No palco] quero fazer o público consciente do que fizeram a mim e a minha gente em todo o mundo” (Ribeiro Junior; Carneiro, 2017, p. 175).

O filme em questão está disponível na plataforma da *Netflix*, intitulado *What Happened, Miss Simone?*, de Liz Garbus, um documentário produzido nos EUA em 2015, que pode também ser usado como material didático e pedagógico nessa luta de pensar outras ferramentas e recursos metodológicos sobre a história do *jazz*, numa perspectiva na qual a negritude e suas protagonistas se façam presentes.

No caso dessa imagem de Nina Simone escolhida e que pontuei anteriormente, ao ser dialogada e praticada em sala de aula, culmina em reflexões de uma bailarina estudante de *jazz*, que não somente sabe e repete friamente o “passo”, mas que a partir desse “passo”, que nesse caso é um caminhar pelo espaço, mais conhecido também como *Cat Walk* (traduzindo seria um “andar de gato”, que consiste em arrastar as pontas dos pés no chão, deslocando a pelve para frente, num fluxo de movimento contínuo), que esse corpo possa ser instigado a refletir sobre as dificuldades do corpo negro de caminhar numa sociedade machista, patriarcal, racista, que nos violenta de várias formas, mas que mesmo assim, devemos continuar em movimento.

Acredito na potencialidade das imagens com tamanha força, pois, compreendo que muitos símbolos, formas, cores, gestualidades e saberes podem estar expressos em imagens. Á partir do ângulo que se olha, como e quem, é possível vislumbrar uma imensidão de sentidos, poéticas e estéticas que transbordam a dimensão dessa escrita.

Ao continuar ouvindo Vera Passos sobre a técnica Silvestre, percebi que acionamentos a partir de ideias que se organizaram em imagens na mente de Rosângela Silvestre, também foi um fator muito importante na criação de sua técnica, conforme explanado abaixo:

[...] E tudo que a gente traz junto com esse chegar, com esse primeiro abrir de olhos, com esse primeiro soro, que muitas vezes vem. então foi nesse primeiro momento que Rosângela ao fechar os olhos que ela enxergou três triângulos, assim ela me conta, ela enxergou três formas triangulares no corpo, então ela abriu os olhos e essa imagem triangular continuou presente com ela. Então ela deu a aula inteira e foi para casa, as imagens continuavam na sua memória e aí ela decidiu investigar, pra entender o que esses triângulos queriam falar. Então ela passou a estudar geometria sagrada e outras manifestações onde os triângulos estavam presentes também, até que ela chegou nesses três triângulos que até hoje funcionam como guias para a técnica. Então a técnica trás esses três triângulos como base, o primeiro triangulo ele parte do centro da cabeça vai até os ombros, aponta para o universo, eu sempre gosto de falar que ele aponta para os nossos sonhos, então vou chegar um pouco para trás pra você ver [...]
(Vera, 2023, entrevista).

Nesse momento, Vera interrompe a fala e mostra-me o triângulo, sua forma construída próxima da cabeça, conforme mostra na imagem abaixo:



Figura 53 - *Print* Vera mostra um dos triângulos da técnica Silvestre. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

E ao mesmo tempo que se movimenta, continua explicando sobre as demais formas e onde estão pensadas e articuladas nesse corpo que dança.

[...] então ele traz essa forma aqui, cabeça para os ombros, e nós chamamos de triangulo da intuição, percepção e visualização. Então é esse primeiro contato nosso, aqui estão os órgãos do sentido também. Então é conectar com esse invisível, com esse plano invisível, com esse campo de luz também. O segundo triangulo ele parte dos ombros, ele vai, desce em direção ao umbigo, aqui está a

nossa caixa emocional, das emoções, eu sempre falo que, pelo menos quando eu estou muito ansiosa, ou muito alegre ou muito triste, eu sempre sinto nesses dois pontos, aqui no meu peito, no meu centro, ficam nessas águas aí, movendo o tempo inteiro, aí nós chamamos de triângulo da expressão. O terceiro maior triângulo, ele parte do quadril, ele fecha lá embaixo no meio dos pés. Não é a ponta do triângulo em cima da terra, mas, essa ponta entrando na terra e conectando aí com a nossa ancestralidade, também com toda essa informação que a gente encontra nessa realidade que vivemos, nessa atualidade que vivemos e nós chamamos de triângulo do equilíbrio (Vera, 2023, entrevista).

Pensando nessa visualidade de formas, vejamos abaixo como podem ser diferentes, em níveis alto, médio e baixo, com variadas direções também. Vera está no canto direita da foto, a primeira da direita para a esquerda.



Figura 54 - Técnica Silvestre, Vera Passos está na 1ª posição da direita para a esquerda da foto. Fotografia: Acervo do site da Técnica Silvestre. Fonte: www.silvestretraining.com, 2023.

Então o equilíbrio aponta para terra, a intuição, percepção e visualização aponta para o universo, então o equilíbrio conectado com a realidade, a informação. A intuição conectada com o invisível e tudo que nos inspira, a gente gosta de falar que esse triângulo da intuição ele está sempre nesse lugar do “vou”, “talvez”, “amanhã, hoje não”, esse lugar da dúvida. E o equilíbrio ele traz a conexão do “eu preciso fazer”, “eu tenho que buscar”, “eu sou agora”, sabe? Ele determina, ele afirma, o equilíbrio. E expressão que está no meio, ele e que dá o balanço, ele está conectado com essa parte intuitiva, e também está conectado com a parte da realidade, da informação (Vera, 2023, entrevista).

Nesse sentido, quando Silvestre nomeia sua técnica com seu próprio nome, vejo que é uma forma de dar continuidade ao legado desse trabalho poético e sensível, mantendo-o vivo nos espaços por onde passa. Conforme salientado por Vera, no que diz respeito ao sentido desses triângulos na sua trajetória de vida, ela nos diz: “[...] enquanto artista da dança principalmente, entender que tudo que você

perceber, visualizar, intuir, e que você resolver expressar, que você expresse com equilíbrio!” (Vera, 2023, entrevista).

Pensando nas mesmas potencialidades de projetar formas com o corpo no espaço, como realizado na Técnica Silvestre, a forma é algo importante no *jazz* também, geralmente atribui-se a ela proporcionalidade, tamanhos, linhas, direções e níveis por onde o corpo deve perpassar, contudo para se chegar nessas potencialidades de movimento geralmente se usa a técnica do balé clássico, por exemplo.

Observando a técnica Silvestre, fiquei pensando como essa poderia ser um instrumento, numa perspectiva outra de intermediar a construção desse corpo que deseja aprender o *jazz*, levando-o por um caminho ancestral e poético que tem em si as potencialidades necessárias para dançar livremente o *jazz*.

Essa mesma perspectiva de pensar formas outras de aprender, foi o que me conduziu durante o processo de criação das coreografias de *jazz* do espetáculo Áfricas, precisava chegar na forma do movimento “jazzístico”, mas por outro caminho que não o do balé como predominante.

Então, novamente recorri a imagem de outra artista negra do *jazz* estadunidense, Josephine Baker. Sua história de vida reflete em si uma série de fatores que assolam e atravessam diversas corporeidades negras, uma delas é o abandono familiar, a necessidade de ter que trabalhar com tarefas domésticas nas casas de mulheres brancas, de modo a conseguir o sustento necessário para sobreviver a dificuldade de inserção nos espaços de trabalho, e o lugar da arte como um caminho de se ganhar a vida um pouco melhor e longe da pobreza. “A alma de Josephine Baker fora forjada pela pobreza e pela rejeição. Ela nasceu em 1906 em St. Louis [...]” (Rose, 1990, p. 25).

Josephine Baker se tornou uma referência importante para mim devido a três fatores: o primeiro deles, é o fato dela ser uma das poucas mulheres negras que dançaram *jazz* e foi reconhecido, sendo anteriores a minha trajetória e oriunda de uma região de pobreza e dificuldade financeira extrema.

O segundo fator, está relacionado a sua resiliência, persistência e atitude, no qual teve que ter para se sustentar dentro da área artística, mesmo diante de todo o cenário emocional, afetivo e sociocultural que fora negligenciado na sua construção

identitária. Já o último fator, diz respeito a forma como o Jazz Dance atravessou a sua corporeidade negra e a releitura ao qual fez diante dos palcos por onde passou, inclusive nos Estados Unidos e na França.

Josephine Baker era filha de Carry McDonald, que chegara à cidade dois anos antes acompanhando a sua mãe e a tia e o Elvara, vindas da Carolina do Sul, onde seus ancestrais, tanto negros quanto índios, haviam sido escravos. Elas faziam parte da massa de negros que migrou da zona rural do Sul para as cidades do norte nas duas primeiras décadas desde século no que, nas expressões ricas em referências bíblicas de recreação da história negra, é muitas vezes denominada “a fuga do Egito” (Rose, 1990, p. 25).

Devo fazer uma ressalva a respeito do que foi salientado pela autora acima, no meu entender os ancestrais de Josephine Baker que eram negros, oriundos da Carolina do Sul, foram “escravizados” e não “escravos”, haja vista que essa condição foi nos imposta no processo de colonização que também aconteceu no território estadunidense, no qual os negros foram retirados do continente africano para trabalhar nas plantações de algodão ao sul do país.

Assim como, ao invés de “índios”, vejo a necessidade de pontuar “povos indígenas”, pois eles são inúmeros, cada um com o seu próprio sistema de símbolos, línguas, formas de ser e estar no mundo, comportamentos, sistemas de regras, religiosidades, cada um deles com suas próprias culturas distintas umas das outras, não devendo ser vistos como uma coisa só, conforme o pensamento do colonizador.

Contudo, nesse construto que atravessa uma parte da história dos Estados Unidos em que Josephine Baker é uma das partes desta história, utilizo como recurso metodológico uma ponte entre imagens de suas performances e dança para discutir o corpo negro no *jazz* dance, a forma como sempre houve esse protagonismo na música e na dança, mas que muitas vezes foi negligenciado e silenciado pelos processos hegemônicos e eurocentrados que se instauraram na história “jazzística”.

Ou seja, tento intermediar naquele momento da construção dos corpos que dançariam *jazz* no espetáculo, uma proximidade com a história sociocultural dos Estados Unidos e como Josephine Baker estava inserida nesse contexto, numa posição à margem da sociedade, também cito a importância do protagonismo negro no *jazz* articulando com o trabalho realizado pela artista, envolvendo assim uma dinâmica poética e estética de se pensar a dança.

Nessa perspectiva, mostrei o vídeo de uma das performances de Josephine Baker⁶³ em várias aulas para as turmas do adulto, conversei sobre sua relevância no aspecto sociocultural em que estava inserida. Ela se tornou uma das principais referências no nosso processo de criação artística, até os dias de hoje.

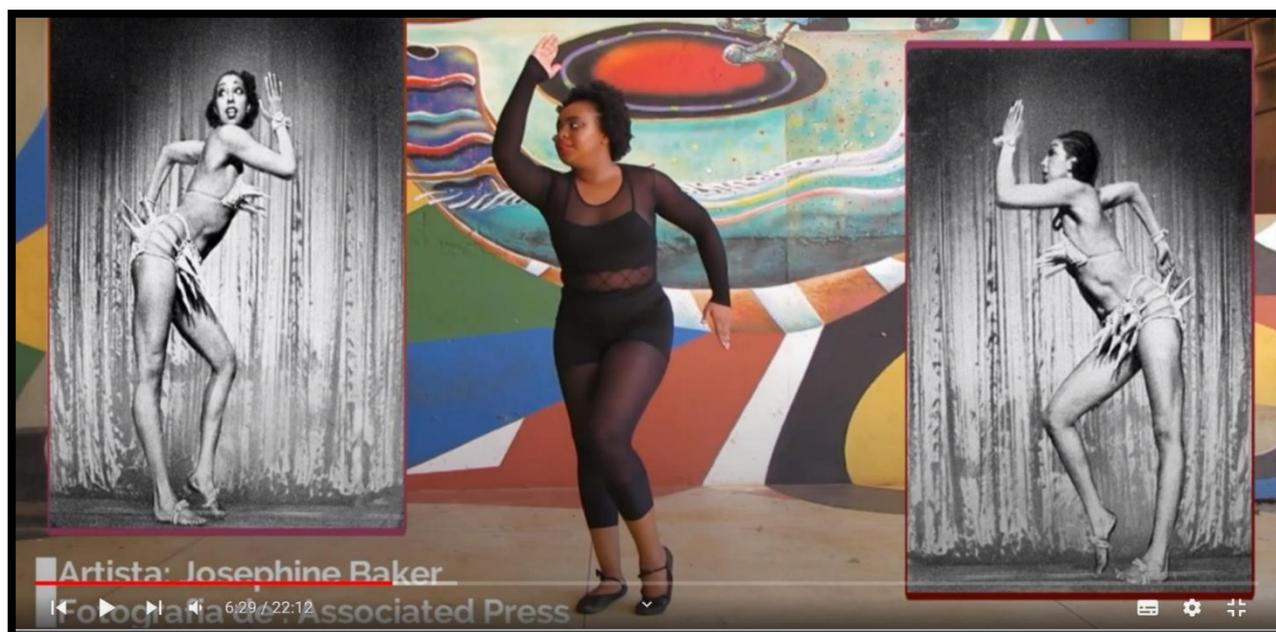


Figura 55 - Print do Vídeoaula Susan Santos sobre Josephine Baker e Jazz Dance. Fotografia: Associated Press. Edição de Imagem/vídeo: Sharyell Oliveira Aguiar, 2021. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

Nesse constructo, ao observar os níveis no espaço onde Josephine dançava, as formas com disposições desassociadas do corpo, as “quebras” de movimento, chegamos nessa estética da cena que foi para o palco, numa outra forma de conseguir dançar o *jazz*, especificamente o *Jazz Roots*, conforme as figuras 55 e 56.

⁶³ Veja o vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTrBlsBLXeg>.



Figura 56 - Print da Cena que teve como inspiração a imagem de Josephine Baker no espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.



Figura 57 - Cena que teve como inspiração a imagem de Josephine Baker. Espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam,- @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

Na pesquisa de dissertação de mestrado de minha amiga e parceira de estudos em *jazz*, que também foi coorientadora da minha pesquisa de TCC, M^a. Lenise Nogueira, a mesma salienta sobre uma das ramificações do *jazz* na sua dissertação de mestrado, que é o *Jazz Roots*, estética essa que percebo diálogos no quesito técnica e formas de mover o corpo de Josephine Baker. De acordo com a autora “O termo jazz roots foi criado na França, em 2002, pelo disk jockey (DJ) Olivier “*BrotherSwing*” (Paris *jazz roots*, 2019), e a tradução em português equivale à concepção de “jazz de raízes” (Nogueira, 2021, p. 22). Ainda segundo a autora, o *Jazz Roots* é:

Dada a proposta das categorias stearnsianas, a expressão jazz roots, tal como aplicada na França para designar uma vertente de dança, almeja aproximar-se das produções de matrizes culturais afro-estadunidense, embora seja predominantemente dançada por pessoas não afrodescendentes. Cabe destacar que o termo roots, referido como vertente, não apresenta ampla usabilidade nos EUA, pois vernacular e autêntico como categorias são mais comumente encontradas. Os praticantes de roots propõem explorar, dialogar, ensinar e divulgar jazzes autênticos, como big apple, charleston, lindy hop, shim sham e swings dances. Com essa descoberta, intensificou-se a disposição em investigar a atualidade por meio desse jazz dançado no evento Paris Jazz Roots Dance Festival e sua articulação histórica dedicada à reivindicação de pertencimento a específicos fazeres de jazz dance (Nogueira, 2021, p. 22)

Nesse sentido, percebe-se também que as formas de mover o corpo pautadas na cultura afro-americana dentro do *jazz*, nesse caso o *jazz roots*, ainda se mantém presente nos dias atuais através do referido festival ocorrido na França, conforme salientado pela autora. Contudo, os corpos dançantes aqui, predominantemente são brancos, demarcando novamente a necessidade de pontuar dentro das salas de aula o protagonismo negro dentro da dança *jazz*.

Ao conversar com Vera Passos sobre a técnica do *Jazz Dance* e a técnica Silvestre, questionei se nesses dois universos ela percebia semelhanças, proximidades técnicas e poéticas, e nesse lugar, relatou-me da seguinte forma:

Sim, tem conexão, eu acho que claro, parte de partes diferenciadas de uma mesma base. Talvez é isso né! Com a Técnica Silvestre, eu tenho um estudo que é profundo assim, é a minha vida agora, então a cada dia a gente está descobrindo uma coisa que é diferenciada né. Mas, uma coisa que eu acho que nos conecta muito, é esse lado da informação, o entender que aquilo ali não é vazio, o que está se propondo não é vazio, tem uma história, tem uma trajetória né, e tem uma trajetória que está viva. Que não se encerra, que não se encerra, não estagna né. Como várias pontes, são várias pontes que são criadas pra conectar pontos, então eu fico pensando que claro, nada é a mesma coisa e não pode ser

a mesma coisa, mas, é um ponto como fala muito, que é uma única árvore, esse ponto árvore, esse ponto raiz que ai vai germinando, e ai vai saindo, e pegando direções diferentes, a depender do clima, e a depender também do que você traz desse ponto raiz. Então o que Silvestre trouxe desse ponto raiz? O que o jazz trouxe desse ponto raiz? eu acho que é esse lugar. Claro que hoje eu tenho muito mais esclarecimento também né, esclarecimento identitário [...] (Vera, 2023, entrevista).

Ao ser perguntada sobre as características do *jazz* na forma de dançar da técnica Silvestre, ela pontua:

Eu acho que talvez o que poderia aproximar é a técnica ela atua como um treino ne, então e um treinar corporal ne, onde propicia ao bailarino (a), despertar a sua inteligência pra dançar. Para dançar onde, como, é ele que vai descobrir né, ele/ela que vai dizer, onde que vai dançar, como, com quem, por quê. O que eu fico pensando porque, os dançarinos do jazz, dançarinas de jazz, eles têm um pertencimento, eles trazem um pertencimento corporal assim muito potente né, as pessoas são potentes quando elas estão aí, elas sabem como expressar, sabem como expressar as habilidades corporais né, com uma certa facilidade. E claro, essa facilidade ela vem depois do treino, desse lugar do treino que ajuda você a entender o seu corpo. Então eu acho que nesse lugar a gente cruza e se encontra (Vera, 2023, entrevista).

Quando Vera estava no Balé Folclórico da Bahia, teve aulas com o coreógrafo negro e Bahiano, nascido em Ilhéus (BA), Jose Carlos Arandiba⁶⁴, mais conhecido como Zebrinha. Sua trajetória contempla formações que perpassam pelo solo nacional e internacional, sendo hoje um importante artista no meio da dança enquanto representatividade negra e protagonismo nas mais variadas frentes. Especializado em *jazz* na *University of British Columbia de Vancouver* (Canadá) e pelo *Alvin Ailey Dance Center* (USA), articulou seus conhecimentos com muita seriedade e compromisso com a dança, passando adiante tais saberes, sendo Vera uma das pessoas que foi sua aprendiz.

Pensando na construção do seu corpo dançante, o Balé Folclórico da Bahia foi um campo de construção identitária, de encontros e reencontros com a ancestralidade através da dança, do movimento, da arte de ser afro-diaspórica.

⁶⁴ Zebrinha (online). Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/jose-carlos-arandiba-zebrinha/>.



Figura 58 - Foto de Vera Passos e elenco do Bale Folclórico da Bahia no trabalho titulado "Ginga".
Fotografia: Balé Folclórico da Bahia - coreografia GINGA. Foto: Marisa Viana | Arquivo A TARDE,
2023. Fonte: Balé Folclórico da Bahia (online).



Figura 59 - Foto de Vera Passos (ao centro) dançando com elenco do Balé Folclórico da Bahia, com adorno na cabeça marrom. Fotografia: Site Oficial Bale Folclórico da Bahia, 2023. Fonte: Balé Folclórico da Bahia (online).

Nas andanças de sua vida, o *Jazz Dance* se apresenta na sua trajetória (aproximadamente de 1989-1993) em mais de um espaço e com mais de uma pessoa, conforme salientei anteriormente. Passou de quatro a cinco anos ministrando aulas de dança moderna na Academia *Sony Dance*, na época localizada na cidade baixa de Salvador, Bahia (1985-2008), que tinha como foco o trabalho em *jazz*.

Contou-me que essa instituição trazia temas muito importantes que dialogavam com a comunidade naquela época e que propiciavam reflexões importantes para os bailarinos (as) e público conseqüentemente, saindo de uma esfera do mover só pelo mover, mas que instigava críticas e reflexões através das construções dos seus trabalhos em dança.

Das experiências “jazzísticas” que atravessaram seu corpo, seja nas aulas que teve em Salvador (BA) ou até mesmo observando demais profissionais atuando com o *Jazz Dance*, percebeu nessa manifestação cultural negra um ato de resistência, conforme salientou a seguir.

Bom, pra mim o Jazz é resistência, eu acho que é uma dança que traz muita resistência! Mas, também muita alegria! eu acho que o jazz ele sabe falar das dores ne, com uma alegria. Não tem como ver o jazz... (Vera para um pouco pra refletir) apesar de que, em Salvador, principalmente a maioria das academias, as escolas de jazz eram dirigidas por pessoas brancas, mas, o jazz a gente sabe que o pé está na negritude ne. ele parte daí. Sabendo que assim como o samba, o que vem primeiro e a música, como nós somos movidos a movimento o tempo inteiro, somos alimentados pelo movimento, então toda música tem que ter uma dança (Vera, 2023, entrevista).

Vera pontua nas suas experiências em Salvador, a presença efetiva de corpos brancos a frente dos trabalhos de *jazz*. Contudo, na sua formação artística, muitos dos professores que atravessaram sua vida eram negros, acredito que isso foi um potencializador para que hoje, o trabalho de Vera seja um constructo de elementos que a aproximam da sua ancestralidade, com mais facilitadores do que foi a trajetória dos outros artistas citados aqui, por exemplo, bem como a mim mesma. Como teve as referências negras, a forma de perceber a dança, compor e criar, tornaram seu caminho diferente, culminando em estéticas visuais que a aproximam da ancestralidade.

Pensando nesse lugar estético e poético negro de conceber o espetáculo, uma outra preocupação minha foram os figurinos, eu não queria que eles fossem desassociados do contexto que estávamos falando. Logo, optei por conversar com um artista da dança, formado hoje em Moda pela UFG, Felipe Perin, grande amigo meu e que acolheu com muito carinho as minhas observações sobre a construção dos nossos figurinos.

Ao desenhar o projeto, optei por adquirir as capulanas como tecido para ornar o corpo das turmas infantil e juvenil, haja vista que foi uma forma de contar para as pequenas sobre os símbolos, significados culturais que aqueles tecidos carregam em si. Comprei os tecidos em Brasília-DF, com um dos familiares da pesquisadora da UFG, graduada em Ecologia e Análise Ambiental, no Instituto de Ciências Biológicas (2017), africana de Guine Bissau, empresária da moda africana, Saturnina da Costa. Atualmente, ela possui um ateliê de produções de vestuário à moda africana em Goiânia (GO), chamado Nyna Koxta Moda Africana.



Figura 60 - Projeto Figurinos espetáculo "África: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.



Figura 61 - Projeto Figurinos espetáculo "África: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.



Figura 62 - Cena do Jazz Juvenil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.



Figura 63 - Cena do Jazz Juvenil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.

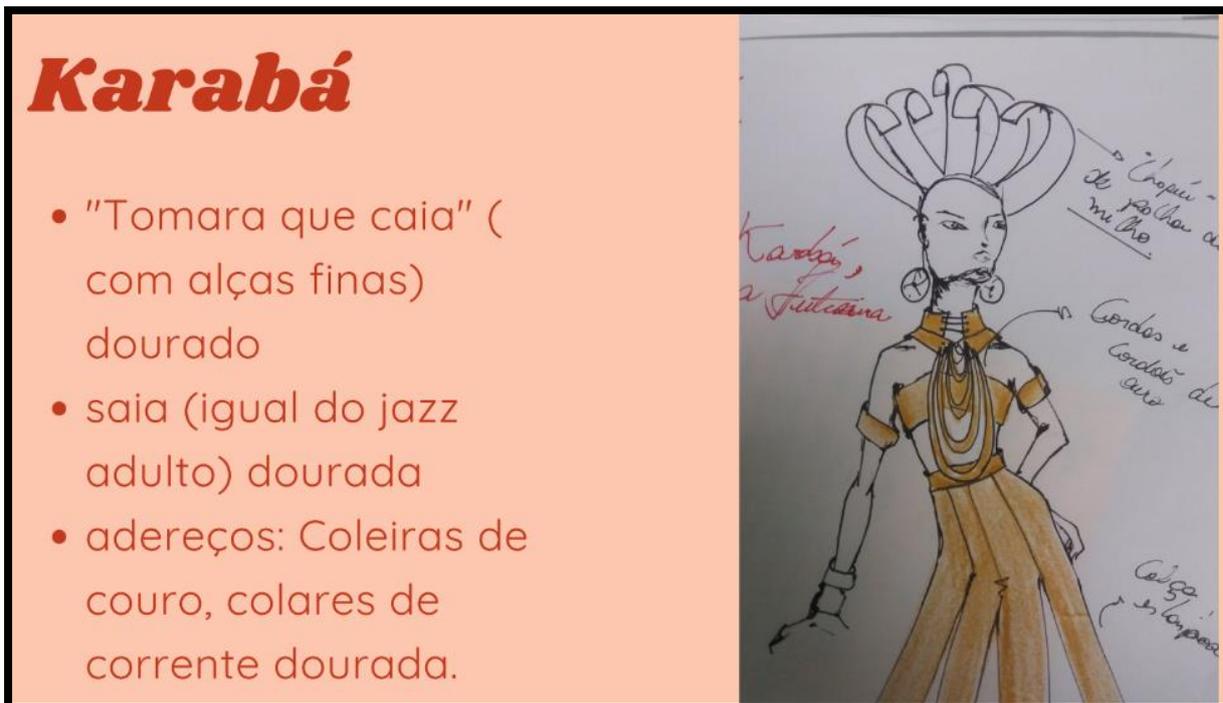


Figura 64 - Projeto Figurinos espetáculo "África: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.

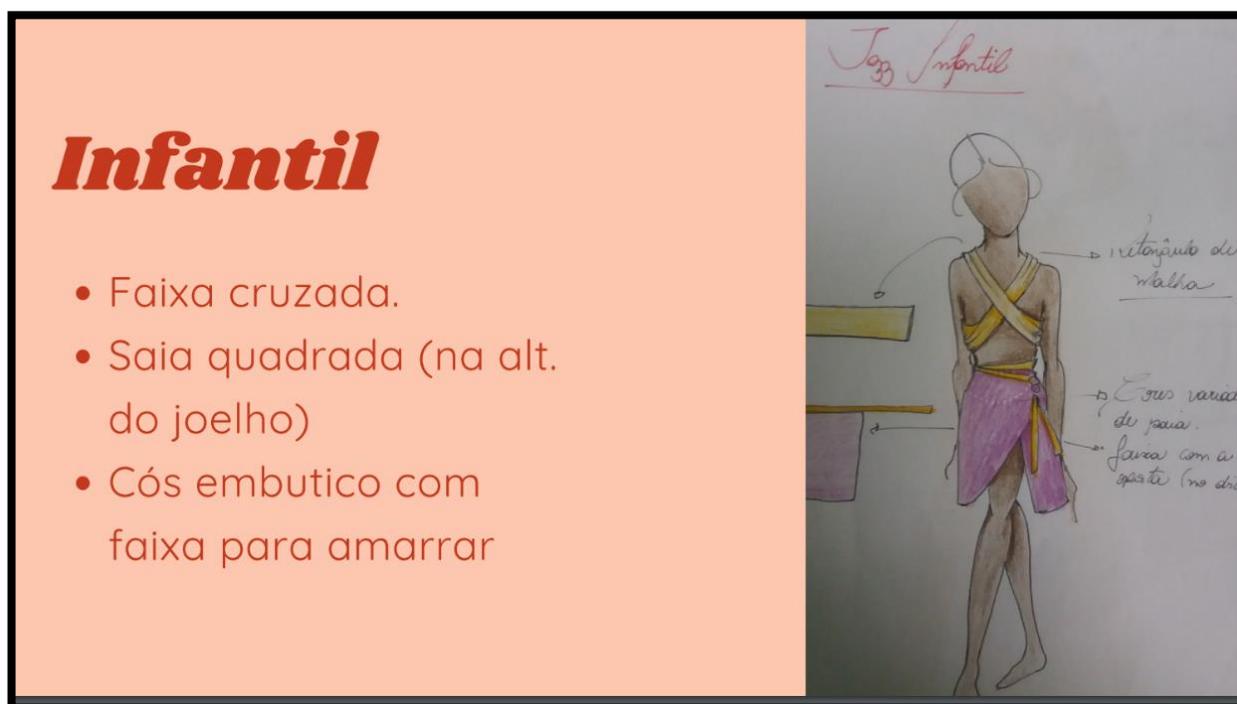


Figura 65 - Projeto Figurinos espetáculo "África: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Felipe Perim. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.



Figura 66 - Karabá e Susan. Edição de foto Susan Santos. Foto com figurino: @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.



Figura 67 - Turma Jazz Infantil espetáculo "África: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.

Na disciplina ministrada pelo professor Dr. Alex Ratts no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), na UFG, intitulada África e Diáspora Africana, realizei um estudo a partir do documentário “Na Dobra da Capulana”⁶⁵, referência esta que foi passada pelo próprio professor, na qual vejo significativas memórias que dialogam com os figurinos do meu espetáculo.

A partir do referido documentário, percebe-se que as capulanas são tecidos carregados de histórias, afetos e lembranças, que trazem nas suas cores, nos formatos geométricos e nas suas múltiplas variedades, a cultura africana, especificamente, do país Moçambique.

De acordo com o documentário, elas são utilizadas em diferentes ocasiões, como casamentos, festividades, cerimônias religiosas, funerais e principalmente, ocupam o espaço do dia a dia das mulheres de Moçambique, sendo passadas de geração para geração, tornando-se assim um símbolo cultural. Também são utilizadas por homens, que compram o tecido e levam a um alfaiate, transformando-o em roupas, sapatos, utensílios usados no cotidiano.

Dona Adélia é uma mulher de Moçambique que conta sua história, suas lembranças e afetos oriundos de várias capulanas que comprou ao longo da sua vida. Ressalta nesta cena, a Independência de Moçambique, em 1975, e o quanto esta capulana teve significado afetivo pra si, guardando-a como recordação desse momento político de extrema importância para o seu país. No documentário também é perceptível como ela se identifica com alguns tipos de tecido, comprando-os até para sua Mãe, devido às recordações de sua infância.

⁶⁵ Filme do ano de 2014 dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha, produzido pela MOCIK (Cineastas Moçambicanos Associados), com o apoio da Cooperação Suíça. Disponível em: <https://instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/mocambique-estreia-do-documentario-na-dobra-da-capulana-na-cidade-da-beira>. (Moçambique, Instituto Camões, online). Documentário disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QrmtwtE_N6M.



Figura 68 - *Print* do documentário "Na dobra da Capulana", 2014, dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.



Figura 69 - *Print* do documentário "Na dobra da Capulana", 2014, dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Fonte: Arquivo Pessoal de Susan Santos, 2023.

Nesta cena, Dona Adélia dá uma capulana de presente como um ato de reconhecimento pelos esforços do filho em se formar numa universidade. Muito mais do que um tecido, é um ato de afeto entre os familiares e amigos. Também conta que

a indumentária foi sua maior fonte de renda, o que contribuiu para que seus filhos hoje estivessem formados numa universidade, medicina, gestão e economia. “Capulana pra mim é um símbolo, me sinto muito melhor quando estou na capulana”, Dona Adélia diz no documentário.

Durante uma das rodas de conversa apresentadas no filme, onde as mulheres conversam abertamente sobre seus casamentos, seus esposos, seus desejos, entre outros assuntos, são evidenciados um hábito cultural muito interessante. “Onde guardam o dinheiro quando vão ao bazar?”, uma delas comenta. E neste momento, elas mostram um tipo de dobra que fazem na sua capulana para não perderem seu dinheiro.

Dona Adélia expõe que numa situação em que se sentiu brevemente insegura com o ambiente e as pessoas que estavam por perto, ela fez uma dobra na sua capulana e guardou o seu dinheiro. Percebe-se então, a origem do nome do documentário, trazendo-me a reflexão de que os saberes culturais e as tradições são passadas pela oralidade, bem como o quanto a capulana tem diferentes significados para essas mulheres.

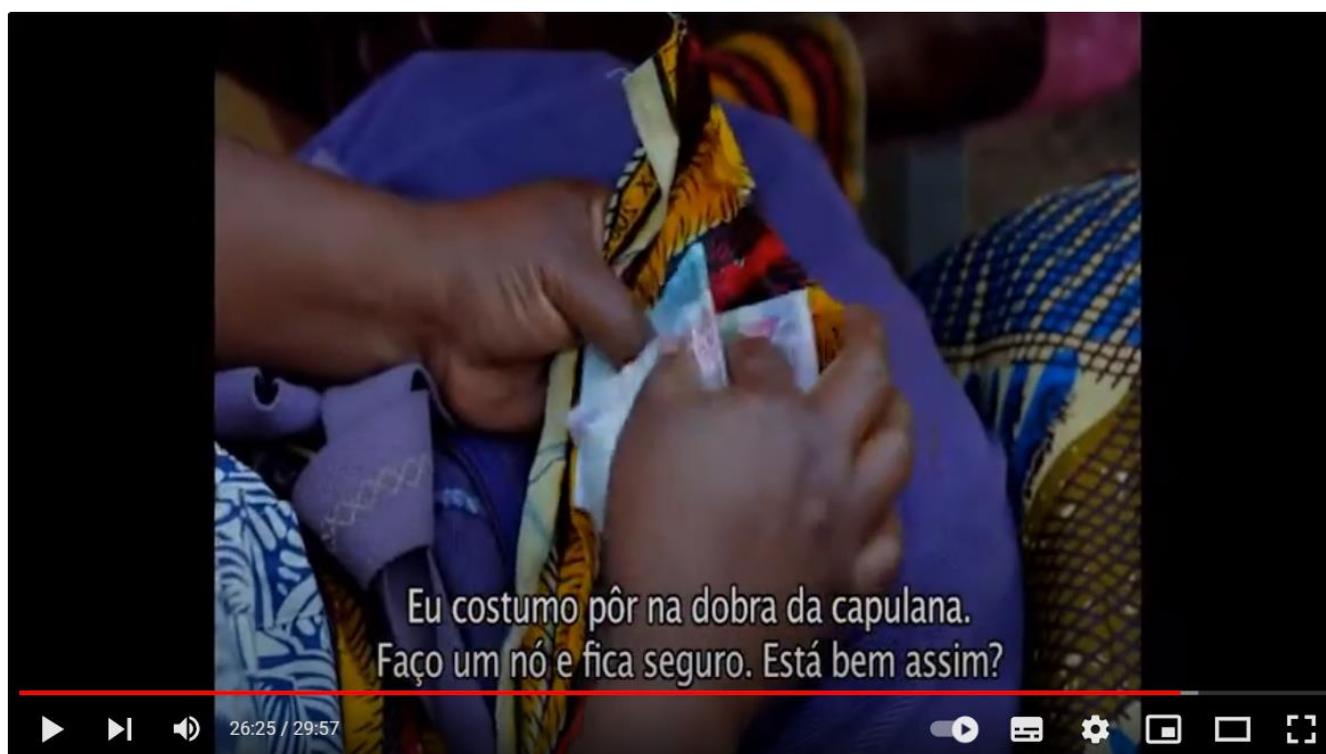


Figura 70 - *Print* do documentário "Na dobra da Capulana", 2014, dirigido por Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Nesse lugar que envolve o universo das mulheres africanas, trazendo aspectos sócio-históricos, culturais e um sistema de significados de suma importância, trago as capulanas para as turmas de *jazz*, principalmente para as crianças e as jovens, por acreditar que semeando o conhecimento nas pequenas, este poderá se propagar num futuro próximo nas suas mais variadas frentes. Haja vista que a capulana também está relacionada com o processo de construção identitária das mulheres negras de Moçambique, sendo um fator importantíssimo de diálogo com as pequenas. As mulheres se reconhecem negras e africanas quando vestem as suas capulanas.

O significado simbólico, afetivo, político e cultural, a maneira de amarrar no corpo, é o que dá a especificidade dessa indumentária para a mulher moçambicana, e nesse constructo de saberes trouxe essa vestimenta para a estética e processo criativo do espetáculo.

Já com relação ao meu figurino, foi baseado em dois painéis imagéticos, sendo este um termo que pude compreender a partir do trabalho de Felipe Perin durante o nosso processo. Ele se inspirou na orixá Oxum e nas histórias que tia Alice contou sobre a orixá durante o processo de criação do espetáculo, bem como da personagem do filme *Karabá*, de Kiriku e a Feiticeira, que foi trabalhada nas turmas de *jazz* infantil do meu projeto de pesquisa no TCC (Santos, 2019).

Pedi como predominância que a vestimenta tivesse o tom amarelo e dourado para simbolizar o ouro e a riqueza de Oxum, tendo uma saia transparente por cima, que cobria todas as crianças, de modo a fazer referência ao útero e à proteção deste pela divindade, protegendo também os bebês de todas as mulheres conforme explanado pela tia Alice no início do espetáculo. Assim como é perceptível em vários momentos do filme “*Kiriku e a Feiticeira*”, na personagem *Karabá*.



Figura 71 - Turma Jazz Infantil espetáculo "Áfricas: Faces que nos atravessam", 2019. Fotografia: Denner Wiliam, @ofotociclista. Fonte: Arquivo pessoal de Susan Santos, 2023.

Portanto, chego ao final da escrita desta dissertação de mestrado com as seguintes reflexões: existe não somente na minha trajetória dançante, mas de acordo com a pesquisa que realizei tanto com Vera Passos quanto com Edson Santos e Israel Plínio, uma efetiva predominância de protagonistas, histórias e narrativas brancas dentro do *jazz* que legitimam o que se, e como se fala nesse campo, a partir do olhar deles mesmos, silenciando-nos.

Percebi também o quanto os espaços formativos por onde esses corpos negros passam ao longo das suas vidas vão culminar nas suas construções identitárias, sendo de suma importância a transversalidade de caminhos que cruzem, criam conexões e direcionam esses corpos na construção de relacionamentos que se aproximam da ancestralidade negra.

No caso de Vera Passos por exemplo, foram vários esses espaços constitutivos, desde o seu seio familiar que se organiza nos terreiros de Candomblé e principalmente os lugares de fomento, as danças e saberes negros por onde seu corpo passou, incluindo seus mestres e mestras, na sua maioria pessoas negras.

Já no que concerne à trajetória de Israel Plínio, sua família, especialmente seu pai, foram grandes intermediadores desse processo, assim como os demais espaços por onde perpassou, como os bailes sociais negros na capital e no interior de SP, as suas experiências nas ruas dançando *Hip-Hop*, *Capoeira* e até mesmo quando passou a frequentar as produções realizadas por pessoas brancas como os musicais, as performances, as salas de aula dos estúdios de dança, nas quais também passou a perceber ser um dos únicos negros nesses ambientes, assim como eu também percebi.

Edson Santos teve um processo diferente do nosso, que inclusive foi por um longo tempo difícil para mim enquanto pesquisadora entender, que o fato de ter crescido um pouco apartado desse constructo de negritude, como fora na vida de Israel Plínio e Vera Passos por exemplo, culminou num artista que hoje também se entende como pessoa negra, mas que trilhou caminhos diferentes dos nossos, no que diz respeito a se entender como pessoa negra na sociedade brasileira atual.

Em todas essas histórias e memórias mais as minhas aqui salientadas, vejo que a dança foi um caminho de ascensão social para nós, hoje todos somos educadores (as), exceto algumas ressalvas, que fora a dança, tanto Israel quanto eu, às vezes precisamos fazer outros trabalhos fora da área para nos mantermos, financeiramente falando.

Mesmo com esse cenário, e perceptível que a dança *jazz* foi um caminho de ascensão social dos nossos corpos negros e que por intermédio dela e dos espaços pelos quais passamos, bem como dos mestres (as) que atravessaram as nossas vidas, culminou no nosso entendimento como pessoas negras, que se reconhecem como tal. Conforme salientado pela autora Neusa Santos Souza (2021) existe um processo de consciência para tornar-se negro e este é atravessado diretamente pelo corpo.

E que, no Brasil, nascer com a pele preta e/ou outros caracteres do tipo negroide compartilhar de uma mesma história de desenraizamento, escravidão discriminação racial não organizam, por si só, uma identidade negra. Ser negro e, além disso, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada no qual se reconhece. Ser negro e tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência, que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. E um vir a ser. Ser negro e tornar-se negro (Souza, 2021, p. 115).

Dessa maneira, o percurso desta dissertação desperta em mim a reflexão de que me tornei negra por intermédio da dança, em especial do *Jazz Dance*, que foi um lugar de reencontro com a minha ancestralidade, de embates e discussões que circundam as referidas discussões aqui salientadas.

Pois, embora tenha nascido num solo familiar negro e que se reconhecia como tal, ainda assim não foi uma condição dada. Conforme salienta a autora supracitada, tive que ter minhas próprias experiências, enfrentar na linha de frente os embates do racismo estrutural que desembocam na forma como percebo e projeto minha arte hoje. Sinto que o *jazz* foi um reencontro com a minha negritude e que está em constante movimentação, pois não é estática, está sempre em movimento, em estado de construção.

E afirmo por final, que hoje não mais me é necessário assumir como protagonistas homens e mulheres brancas para ensinar e criar obras dentro do *jazz*, pois ao vislumbrar essa grande rede “jazzística”, encontrei os meus e as minhas para caminharem comigo nessa jornada e continuarei procurando por muito mais!



Figura 72 - Susan olhando suas referências de Jazz Dance, da esquerda para direita: Edson Santos, Aline Serzedello Vilaça, Vera Passos, Nina Simone, Josephine Baker, Israel Plínio. Arte ilustrada pelo artista negro goiano Marcelo Ramalho. Fonte: Arquivo pessoal Susan Santos, 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado teve como eixo primário estudar, articular e protagonizar narrativas negras na história do *jazz*, inclusive a minha própria, nessa proposta de cunho metodológico autoetnográfico.

Para tal, escolhi estudar e selecionar mais autores (as) negros (as) para aqui dialogar com a pesquisa, pois por já ter passado boa parte de minha vida artística na presença de referências brancas, enxerguei aqui a oportunidade de construir o conhecimento a partir do encontro com os meus, flexibilizando também mais espaços para o nosso protagonismo nas pesquisas científicas.

Aqui, tais pesquisadores (as) selecionados (as) abordam a Antropologia das relações étnico-raciais e a religião do Candomblé, priorizando também narrativas de uma de suas adeptas como minha Tia Alice de Oxum, e de autoras negras que discutem Dança e *Jazz Dance*, relacionando tais temas com o corpo negro em movimento na diáspora que se insere no Brasil.

Os embates que me levaram ao encontro da dissertação, circunscreveram enquanto problemática a pouca quantidade de registros na academia, bem como no campo da Dança e da Antropologia, sobre as memórias de artistas negros do *Jazz Dance*, que participaram e ainda continuam atuantes ativamente na história dessa referida manifestação cultural e artística no nosso país.

Temos também como principal problema e não menos importante, encontrar nas fontes mais variadas de pesquisa sobre o assunto, pesquisadores (as), bailarinos (as), coreógrafos (as), diretores (as) de companhias e festivais, artigos científicos, registros de documentários, pessoas brancas narrando sobre a história de algo que nos pertence e concomitantemente a esse cenário, somos em boa parte invisibilizados e silenciados nessas narrativas, estamos à margem desses registros e espaços de poder que legitimam todo esse campo e por final determinam os cargos de emprego e oportunidades na área.

Para tanto, escolhi um recorte nesta pesquisa: o local geográfico onde cresci e desenvolvi boa parte da minha formação enquanto artista, a cidade de São Paulo, para destacar as narrativas dos artistas e professores de *jazz* negros, sendo eles Edson Santos e Israel Plínio. Ex-bailarinos da Companhia Raça, de Roseli Rodrigues

(SP). Essas são corporeidades negras que estiveram presentes na época do desenvolvimento inicial do *jazz* no Brasil, em meados dos anos 1970-1990 e continuam ativas na construção desses saberes pelos espaços por onde percorreram e percorrem, disseminando o *jazz* através de suas próprias perspectivas.

Vera Passos, ex-bailarina do Balé Folclórico da Bahia, localizado na cidade de Salvador, atravessa esta pesquisa também, na intenção de aproximar as formas outras que um corpo negro pode ser artista e educador, ensinando através de sua arte o contato com a ancestralidade negra que se dá no e pelo corpo, em diálogo com os saberes ancestrais negros.

A presente pesquisa propiciou para mim um reencontro com minha ancestralidade, uma conexão ainda mais latente com a mais velha de minha família, Tia Alice de Oxum. Cada página aqui escrita, foi um momento de reflexão, percepção e identificação com um novo eu, que hoje se vê e se entende como uma artista e antropóloga negra em formação.

Sinto nesse momento uma vontade voraz de continuar na busca e registrar ainda mais outras inúmeras histórias negras do *jazz* no nosso país, pois acredito que localizando esses corpos e flexibilizando espaços outros de escuta ativa, poderemos encontrar uma fonte ininterrupta de consulta e compreensão por outras perspectivas, que não as do/a homem/mulher branco/a, mas, das vozes de corpos negros que carregam em si seu próprio seu axé, sua própria forma de ver e refletir o mundo no qual estão inseridos (as).

Destaco aqui inclusive para futuros pesquisadores (as) incluindo a mim mesma, a importância de rastrear esses artistas enquanto ainda estão vivos, pois podemos perder a oportunidade de registrar tais histórias e até mesmo de descobrir fatos outros sobre essa manifestação cultural vivida aqui, no Brasil. Logo, devemos localizar, registrar e difundir essas memórias que guardam em si muita sabedoria e contribuições assertivas para o campo.

Este estudo também concedeu outras possibilidades de perceber a presença de corpos negros no *jazz*. Pude compreender que os espaços onde esses corpos perpassam, sejam eles nas mais variadas formas, como o seio familiar, bailes sociais, instituições de ensino, ajudarão a compor suas construções identitárias, culminando na maneira como vão interagir com e a partir dele.

Nesse constructo de saber, tanto para Israel Plínio, como para Edson Santos e para mim, vejo que a arte da dança, em especial o *jazz*, foi catalisadora de reencontro com as nossas identidades negras e a partir dela, continuamos ressignificando e transpassando para o futuro nossa forma de ver o *jazz*.

Entendo também que nessa experiência dos meus mestres, foram apreendidos ensinamentos sobre dança que mantiveram alguns aspectos e outros, com suas próprias experiências, ressignificaram e mudaram em suas pedagogias de ensino, tendo como eixos norteadores a empatia, a escuta ativa, o processo criativo colaborativo entre educador(a) e educando (a), o respeito a cada corpo de acordo com suas especificidades, no qual traz para a própria técnica do *jazz* formas outras de praticá-la e percebê-la.

Portanto, finalizo essa escrita com a compreensão de que fiz um processo significativo e importante para o cenário no qual estou inserida. Contudo, entendo aqui as limitações desse trabalho e reafirmo a valia de se dar continuidade na busca pelas histórias e memórias silenciadas pelo processo da branquitude. Essa pesquisa revelou que essas trajetórias, bem como a minha, revelam um pacto da branquitude e um racismo estrutural ainda latente no campo da dança.

Agradeço a Exu e Oxum por me guiarem e me trazerem até aqui, nessa universidade pública. Espero continuar fazendo da minha dança um caminho de reencontro ancestral e que nesta teia de saberes, outras narrativas negras possam ser costuradas, de modo que não estejamos mais à margem e sim ao centro dos espaços formativos por onde ocupamos, sigamos na luta, Axé!

REFERÊNCIAS

Livros e capítulos de livros

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARTA DA RAINHA NJINGA.13/12/1655. *In*: NJINGA, **rainha de Angola**: a relação de Antonio Cavazzi de Montecuccolo (1687). Lisboa, Editora, 2013, p. 305-309.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CUNHA, Marlene. **Em busca de um espaço**: A Linguagem Gestual no Candomblé de Angola. São Paulo: Hucitec, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos.1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUARINO, L.; OLIVER, W. **Jazz Dance**: A history of the roots and branches. Flórida: University Press of Flórida, 2014.

KOECHLIN, Stephane. **Jazz Ladies**: A história de uma luta. Companhia editora Nacional, 2012.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Casac Naify, 2003.

MONTAGU, Ashley. **Introdução à Antropologia**. São Paulo: Cultrix LTDA, 1969.

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

ROSE, Phyllis. **A cleópatra do Jazz**: Josephine Baker e seu tempo. Rio de Janeiro, Rocco, 1990.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocentrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu**: o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz dance**: the story of american vernacular dance. New York: Da Capo, 1994.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019.

Artigos

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma ideia. **Ensaios Filosóficos**, Volume XIV, p. 10. Disponível em: https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/00_Revista_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV.pdf. Acesso em: 14 set. 2023.

BENVEGNO, M. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. **Sala Preta**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 53-64, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p53-64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57465>. Acesso em: 4 dez. 2023.

BARROS, Nelson Filice; MOTTA, Pedro Mourão Roxa da. Autoetnografia. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 6, p. 1337-1340, jun. 2015. Resenha. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/xjr7WRWBffwSDMYQYhCZvFt/?lang=pt>. Acesso em: 27 set. 2023.

BORDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. Dossiê Pierre Bordieu no Campo, **Rev. Sociol. Polit.** (26) Jun 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782006000100007>. Acesso em: 24 set. 2023.

DIAS, Luciana de Oliveira. Reflexos no Abebé de Oxum: por uma narrativa mítica insubmissa e uma pedagogia transgressora. **Articulando e Construindo Saberes**, Goiânia, v. 5, 2020. DOI: 10.5216/racs.v5i.63860. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/racs/article/view/63860>. Acesso em: 16 set. 2023.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.29, n.1, p. 167-182, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/sGzxY8WTnyQQQbwjG5nSQpK/?lang=pt>. Acesso em: 26 set. 2023.

HAAS, Aline; DALMOLIN, Caroline; PORTO, Natália Athayde. Dança jazz em Porto Alegre: origens e evolução. **Arquivos em Movimento**, v. 9. n. 1, p. 50-64, 2013.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9215>. Acesso em: 20 nov. 2023.

INGOLD, Tim. 2000. 'Gente como a gente' O conceito de homem anatomicamente moderno". *In: The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill.* London and New York: Routledge, 2000. Tradução: Ciméa Barbato Bevilaqua. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1823>. Acesso em: 10 out. 2023.

LEITE, Gisele. Considerações sobre a segregação racial nos Estados Unidos (EUA). **Portal Geledés**, São Paulo, 08 abr. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/consideracoes-sobre-a-segregacao-racial-nos-estados-unidos-eua>. Acesso em: 8 mai. 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performance da Oralidade: Corpo, lugar de memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 16 set. 2023.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. 3, 2005, Paraná. Anais- Fórum de Pesquisa Científica Arte. Paraná: EMBAP, 2005. p. 96-108. Disponível em: <https://silo.tips/download/anais-iii-forum-de-pesquisa-cientifica-em-arte-escola-de-musica-e-belas-artes-do-4>. Acesso em: 18 nov. 2023.

RIBEIRO JUNIOR, F. P.; CARNEIRO, M. E. R. Tributo a Nina Simone: arte, política, o corpo e a questão racial/sexual nos Estados Unidos da América em dois atos. **Caderno Espaço Feminino**, [S. l.], v. 29, n. 2, 2017. DOI: 10.14393/CEF-v29n2-2016-11. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/3736>. Acesso em: 29 set. 2023.

SANTOS, José Roberto Lima. O guarda-roupas de candomblé: ancestralidade, devoção e tradição afro-brasileira. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 11., 2021, online. **Anais [...]**. ABRACE, 2021. p. 1-24. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4988>. Acesso em: 15 set. 2023.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 07–17, 2010. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/303>. Acesso em: 14 set. 2023.

Dissertações, teses e TCC

FELIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos Bailes Black paulistanos**. 200. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/pt-br.php>. Acesso em: 19 dez. 2023.

NOGUEIRA, Lenise. **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em jazz roots**. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/aac5de70-d461-4715-a467-4ea2c76be68e>. Acesso em: 20 set. 2023.

SILVA, Luciane da. (2018). **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) -Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1010148>. Acesso em: 13 set. 2023.

SILVA, Renata de Lima (2010). **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/615943>. Acesso em: 14 set. 2023.

SANTOS, Susan Maria da Graça Castro. **O ensino da dança jazz para crianças: atravessado por processos identitários de uma mulher negra**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. **“Diz!!! Jazz é dança”**: Estética afro diaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. 2016. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: https://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/76_Aline%20Serzedello%20Neves%20Villa%C3%A7a.pdf Acesso em: 14 set. 2023.

Fontes audiovisuais

AULA inaugural PPGAS/UFG: Antropologia, Colonização e Colonialismo. Painelista: Prof. Dr. Kabengele Munanga (USP). Apresentação e Mediação: Prof. Dr. Alex Ratts e Profa. Dra. Luciana de Oliveira Dias. **UFG Oficial**, Goiânia, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CeFfvBtyh0U&t=6508s>. Acesso em: 20 jul. 2023.

BOB Fosse dance numbers. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Freds Channel one. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mcrZIK3gqbU>. Acesso em: 27 set. 2023.

CANAL JD. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (33 min). Entrevista com a diva do *Jazz Dance*: Marly Tavares. Publicado pelo Canal JD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7sbCWHCey00>. Acesso em: 20 jul. 2023.

CONHEÇA o Balé Folclórico da Bahia. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Balé Folclórico da Bahia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_vmdnEOcbg. Acesso em: 20 jul 2023.

DANÇAS africanas e suas diásporas no Brasil. Luciane Ramos. Realização: LabExperimental. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrqm98&t=293s>. Acesso em: 22 ago. 2023.

DJ Cadico Homenagem Edvaldo Mari do Tio Sam. Cadicodjvideos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XcUys6W6TQ>. Acesso em: 5 jun. 2023.

ESTÚDIO Movimento em foco. <https://www.youtube.com/c/estudiomovimentoemfoco>. Perfil do *youtube*. Acesso em: 28 set. 2023.

HISTÓRIA do *Jazz Dance* no Brasil. [S. l.: s. n.], 1991. 1 vídeo (43 min). Publicado pelo canal Dança Brasil Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU&t=136s>. Acesso em: 22 ago. 2023

JAZZ Dance Class with Gus Giordano. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (64 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QsD9vgwTJm4&t=1977s>. Acesso em: 25 jun. 2023.

JOSEPHINE Baker in Zouzhou 1934. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTrBlSBLXeg>. Acesso em: 26 set. 2023.

MARCO Zero do Hip Hop. Direção: Pedro Gomes. Produção: Erica Rocha. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uoZ7ztjSDI>. Acesso em: 27 jul. 2023.

NA DOBRA da Capulana. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (29 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QrmtwtE_N6M. Acesso em: 14 mai. 2023.

PERFIL coreográfico Jorge Silva [...]. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7FNsnE0yLU>. Acesso em: 20 ago. 2023.

RELAÇÕES étnico-raciais. Prof. Dr. Kabengele Munanga. **Amílcar Ifé**, 2014, online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FxJOLf6HCA&t=432s>. Acesso em: 5 jul. 2023.

RIO das almas e negras memórias. https://www.youtube.com/watch?v=8uDSOV_SY30. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (0,50 min). *Trailer*. Direção: Taize Inácia e Thaynara Rezende. Publicado pelo canal Mostra Ecofalante. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8uDSOV_SY30. Acesso em: 25 set. 2023.

RITA Hayworth & Jack Cole Dance 1945. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=le4rVXDt4kl>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Sites (verbetes, sites institucionais, notícias, letras de músicas, entre outros)

BALÉ Folclórico da Bahia. (Site). Disponível em: www.balefolcloricodabahia.com.br/site/pt/historia-pt. Acesso em: 28 set. 2023.

CASO Marielle. **O Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/caso-marielle/>. Acesso em: 25 set. 2023.

COTA não é esmola. Bia Ferreira. **Letras Mus**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bia-ferreira/cota-nao-esmola/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

DA PONTE pra cá. Racionais Mc's. **Letras Mus**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/64144/>. Acesso em: 5 jun. 2023.

DIA mundial do Hip-hop. **Fundação Palmares**, 12 nov. 2015. Disponível em: [https://www.palmares.gov.br/?p=39396#:~:text=A%20proposta%20era%20promover%20disputas,Graffiti%20Writing%20\(arte%20visual\)](https://www.palmares.gov.br/?p=39396#:~:text=A%20proposta%20era%20promover%20disputas,Graffiti%20Writing%20(arte%20visual)). Acesso em: 25 set. 2023.

EDSON Santos. Verbetes, Dança em rede. **São Paulo Companhia de Dança**, São Paulo, [202-?]. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/edson-santos/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

ENTREVISTA com Carlos Moore. **PPGAS/UFG**. Disponível em: <https://ppgas.fcs.ufg.br/n/28787-entrevista-com-carlos-moore>. Acesso em: 12 mai. 2023.

ESTÚDIO Movimento em foco. <https://www.instagram.com/estudiomovimentoemfoco/>. Perfil do *instagram*. Acesso em: 28 set. 2023.

FEELING good. Nina Simone. Tradução. **Vagalume**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/nina-simone/feeling-good-traducao.html>. Acesso em: 4 set. 2023.

INGRID, Silva. Biografia. **Metropolitana FM**, São Paulo, [202-?]. Disponível em: <https://metropolitanafm.com.br/ingrid-silva>. Acesso em: 18 jul. 2023.

JOSÉ Carlos Arandiba (Zebrinha). Verbetes, Dança em rede. **São Paulo Companhia de Dança**, São Paulo, [202-?]. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/jose-carlos-arandiba-zebrinha/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MARCELO Ramalho. Ilustrador. **LinkedIn**. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/marcelo-ramalho-8a0b59157/?originalSubdomain=br>.

MARLY Tavares. Verbetes, Dança em rede. **São Paulo Companhia de Dança**, São Paulo, [202-?]. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/marly-tavares/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MESTRE King. Enciclopedia Itaú Cultural. (Site). Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king>. Acesso em: 26 ago. 2023.

MOÇAMBIQUE: Estreia do documentário “Na Dobra da Capulana”, na cidade da Beira. **Instituto Camões**, 19 jun. 2014. Disponível em:

<https://instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/mocambique-estreia-do-documentario-na-dobra-da-capulana-na-cidade-da-beira>. Acesso em: 22 set. 2023.

MORRE o bailarino Lennie Dale. Efemérides do Éfemello, 9 ago. 2014. Disponível em: <https://efemeridesdoefemello.com/2014/08/09/morre-o-bailarino-lennie-dale/>. Acesso em: 26 set. 2023.

NATALI, João Batista. “Porgy and Bess”, estréia com jazz, amor e ilusão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jun. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2606200801.htm>. Acesso em: 20 ago. 2023.

REDHA.KB. Site. Disponível em: <https://redhakb.wixsite.com/my-site/about-1>. Acesso em: 25 set. 2023.

ROSANGELA Silvestre. Viver Brasil. (Site). Disponível em: <https://www.viverbrasil.com/new-page-29>.

THEATRO Municipal apresenta [...]. (Site). Prefeitura de São Paulo. São Paulo, 5 nov. 2008. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/fazenda/pesquisa/?p=5540>. Acesso em: 28 set. 2023.

VENTURA, Dalia. ‘Tranças da liberdade’: como penteados ajudaram escravizados em fugas. **Portal Geledés**, São Paulo, 14 mar. 2023. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/trancas-da-liberdade-como-penteados-ajudaram-escravizados-em-fugas/>. Acesso em: 27 set. 2023.

VIVER Brasil. Site. Disponível em: <https://www.viverbrasil.com/vera-passos>. Acesso em: 23 ago. 2023.

Entrevistas

CASTRO, Alice Vieira de. **Entrevista IV**. Entrevistadora: Susan Maria da Graça Castro dos Santos. São Paulo: 02 de setembro de 2023. Não Publicada.

PASSOS, vera. **Entrevista II**. Entrevistadora: Susan Maria da Graça Castro dos Santos. São Paulo, 02 de Abril de 2023. Não publicada. Disponível em: <https://youtu.be/a4DOtiDxdCU>. Acesso em: 27 de set. 2023.

PLÍNIO, Israel. **Entrevista I.** Entrevistadora: Susan Maria da Graça Castro dos Santos. São Paulo, 16 de Março de 2023. Não publicada. Disponível em: <https://youtu.be/ipajegfr43M> . Acesso em: 27 set. 2023.

SANTOS, Edson. **Entrevista III.** Entrevistadora: Susan Maria da Graça Castro dos Santos. São Paulo, 18 de Julho de 2023. Não publicada. Disponível em: <https://youtu.be/QMOZjVsGmA8> . Acesso em: 27 set. 2023.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA



1. Fale sobre sua trajetória pessoal e profissional.
2. Você se declara um homem negro?
3. Já ocorreu algum caso de racismo na sua trajetória de vida na dança? Se sim, caso se sinta confortável poderia compartilhar?
4. Fale sobre seus mestres de dança, em especial de Jazz Dance, quem são, onde ministravam as aulas?
5. Quais os nomes dos principais espetáculos que você já dançou? Quais deles marcaram a trajetória da sua vida e por quê?
6. Como funcionam as suas coreografias e processos criativos em Jazz? Existe alguma temática que você aborda com mais frequência?
7. Como funcionava a metodologia de aula que você aprendeu de Jazz? e como é a sua metodologia hoje? O que mantém nas suas aulas do que já aprendeu e o que foi modificado?
8. Havia um debate sobre questões raciais nesse espetáculo? Tinha um diálogo sobre as origens do Jazz?
9. Você percebe diferença no Jazz Dance e no Ballet Clássico? Se sim, quais são as diferenças no quesito técnica? Como podemos perceber no corpo de quem dança?
10. Como se dá a relação da música com a dança nas suas aulas/coreografias? Quais tipos de música você prefere nas aulas de jazz?
11. O que é Jazz para você?
12. Quais os tipos de Jazz você conhece? Existe diferença entre eles?
13. Quais são suas referências de Dança Jazz hoje?
14. O que você sabe e aprendeu sobre a história do jazz? Conta para nós o que você sabe sobre.

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado (a) a participar, como voluntário (a) da pesquisa intitulada **Jazz Dance: memórias e histórias negras do Brasil, orientada por Dr. Luís Felipe Kojima Hirano, com coorientação da Ms. Aline Serzedello Vilaça**. Sou Susan Maria da Graça Castro dos Santos, Professora de Dança, Graduada em Licenciatura em Dançapela Universidade Federal de Goiás (UFG), e atualmente mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFG). Sou a pesquisadora responsável por essa pesquisa e minha área de atuação é na Arte (Dança), bem como na Antropologia Social. Após receberos esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa em desenvolvimento, você não será penalizado (a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora responsável via e-mail santossusan384@gmail.com ou susansantos@discente.ufg.br e, ou com orientador lfhirano@ufg.br, ou também através do seguinte contato telefônico : (62) 98245- 2424, inclusive com possibilidade de ligação a cobrar.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa

A pesquisa intitulada **Jazz Dance: memórias e histórias negras do Brasil**, tem como objetivo geral produzir uma pesquisa autoetnográfica sobre a dança jazz, articulada com diálogos e o protagonismo de corpos negros neste cenário da dança brasileira e contemporânea. Se justifica por proporcionar um aprofundamento em questões que circundam a antropologia das relações étnico raciais, oportunizando uma reflexão sobre a decolonialidade, racismo e o silenciamento de saberes e corporeidades afro-diaspóricas no cenário da dança pelo Brasil. As reflexões serão desdobradas a partir da trajetória artística da pesquisadora Susan Santos, articulada com diálogos e trajetórias de outros artistas e professores negros no cenário da dança jazz. Serão realizadas através de procedimentos metodológicos da pesquisa narrativa, bem como através de entrevistas aos participantes.

A sua participação nesta pesquisa, significa a oportunidade de conhecermos sua trajetória de dança, oportuniza e flexibiliza que outros pesquisadores futuros possam ter o conhecimento das narrativas de pessoas negras que dançam o Jazz no Brasil. O que pode reverberar para você em benefícios acadêmicos e sociais, no meio da pesquisa em dança jazz no mercado da dança no país. Ressalto que toda pesquisa implica em riscos, em tipos e gradações variados, incluindo o risco

desconforto emocional.

Acredito que essa pesquisa seja de risco baixo, contudo, devo salientar que envolve temas que lhe são caros e delicados, e as perguntas podem trazer à tona experiências de racismo vivenciadas ao longo da sua trajetória como professor (a) e artista da dança. Durante a realização das entrevistas/encontros, enquanto pesquisadora me comprometo a interromper os procedimentos, caso haja de sua parte desconforto e manifestação do interesse em não continuar, conforme a resolução CNS nº 510/16, será interrompido caso necessário.

Vale ressaltar que as entrevistas serão realizadas pela pesquisadora de dança que também se identifica enquanto negra, o que se prevê, portanto, é um momento de escuta de experiências em torno do tema que articula dança, autoetnografia, e a corporeidade de pessoas negras no cenário da dança no Brasil. Como garantia ética, a pesquisadora responsável assume a responsabilidade de dar assistência integral às complicações e danos decorrentes dos riscos previstos, disponibilizando neste documento os números de telefone WhatsApp e e-mails para os/as participantes que se sintam desconfortáveis, constrangidos/abalados, emocionalmente, desrespeitados ou se tem alguma dúvida que possam buscar explicações adicionais, diálogos, orientação e acolhimento ao longo da pesquisa.

1.1. Sua participação não implica em qualquer ônus ou remunerações. Sendo que nos comprometemos com ressarcimento de despesas decorrentes da sua cooperação com a pesquisa, somente caso haja custos com transporte ou alimentação, se houver necessidade de deslocamento o que é pouco provável. Pois, nossas entrevistas serão realizadas no formato virtual via Google Meet e/ou via live pelo canal do Youtube, para isso você deverá reservar um período de sete dias com horários e dias que fiquem melhores na sua disponibilidade a combinar para participar da pesquisa.

1.2. Por se tratar de um tipo de produção acadêmica, esclarecemos que essa pesquisa prevê sua identificação e que haverá divulgação do seu nome quando ela for publicada, se não houver objeção, e quando for do seu interesse. Em caso de danos, você tem o direito de pleitear indenização, conforme previsto em Lei. Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo que assegure a privacidade e o anonimato. As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas caso necessário em eventos artísticos/científicos, ou publicações científicas. Todo material ficará sob minha guarda por um período mínimo de cinco anos.

() Permito a minha identificação através de uso do meu nome nos resultados publicados da pesquisa

() Não permito a minha identificação através de uso do meu nome nos resultados publicados da pesquisa

1.3. Para condução da entrevista é necessário o seu consentimento para utilização de um gravador, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que

valida sua decisão:

- Permito a utilização de gravador durante a entrevista.
- Não permito a utilização de gravador durante a entrevista.

1.4. As gravações serão utilizadas na transcrição e análise dos dados, sendo resguardado o seu direito de ler e aprovar as transcrições. Pode haver necessidade de utilizarmos sua voz em publicações. Faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Autorizo o uso de minha voz em publicações.
- Não autorizo o uso de minha voz em publicações.

1.5. Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua opinião em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.
- Não Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.

1.6. Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua imagem em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.
- Não Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

1.7. Pode haver necessidade de dados coletados em pesquisas futuras, desde que seja feita nova avaliação pelo CEP/UFG. Assim, solicito a sua autorização, validando a sua decisão com uma rubrica entre os parênteses abaixo:

- Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.
- Não Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.

1.8. A entrevista será divulgada publicamente nas redes sociais e canal do YOUTUBE da pesquisadora e da coorientadora Ms. Aline Serzedello Vilaça. Assim, solicito a sua autorização, validando a sua decisão com uma rubrica entre os parênteses abaixo:

- Permito a postagem da entrevista no canal do Youtube da pesquisadora Susan Santos e da coorientadora Ms. Aline Serzedello Vilaça.
- Não permito a postagem da entrevista no canal do Youtube da pesquisadora Susan Santos e da coorientadora Ms. Aline Serzedello Vilaça.

1.9. Você tem expressa liberdade de se recusar a responder questões que lhe causem desconforto emocional e ou constrangimento em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.10. Informamos aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados público também na forma de dissertação de mestrado acadêmico.

2. Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, _____,
CPF: _____ abaixo-assinado, concordo em participar do estudo intitulado **Jazz Dance: memórias e histórias negras do Brasil**, informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo (a) pesquisador (a) responsável **Susan Maria da Graça Castro dos Santos** sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável