UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS (ICS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL (PPGAS)

Maciel Ferreira de Lima

DANÇA AFRO-BRASILEIRA: HISTÓRIAS DE DANÇAS E NARRATIVAS ETNOGRÁFICAS SOBRE A DANÇA AFRO-ALAGOANA

Maceió
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS (ICS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL (PPGAS)

Maciel Ferreira de Lima

DANÇA AFRO-BRASILEIRA: HISTÓRIAS DE DANÇAS E NARRATIVAS ETNOGRÁFICAS SOBRE A DANÇA AFRO-ALAGOANA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (PPGAS/ICS/Ufal) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Linha de Pesquisa: Práticas Culturais, Imagem e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Siloé Soares de Amorim.

Maceió
2023

Catalogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

L732d Lima, Maciel Ferreira de.
Dança afro-brasileira : histórias de danças e narrativas etnográficas sobre a dança afro-alagoana / Maciel Ferreira de Lima. - 2023.
97 f. : il. color.

Orientador: Siloé Soares de Amorim.
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 93-96.
Anexo: f. 97.

1. Antropologia da dança. 2. Negros - Dança. 3. Dança dos orixás. I. Título.

CDU: 39:299.6(813.5)

AGRADECIMENTOS

A Deus e aos Orixás, por manterem a fé viva dentro de mim.

À minha mãe, Josefa Ferreira de Lima, por me defender e acreditar na minha educação e formação. Eu consegui, Mãe! Gratidão!

À Capes, por ter custeado 10 meses desta pesquisa, possibilitando maior envolvimento, engajamento e dedicação exclusiva.

Ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Ufal, ao meu orientador, Siloé Soares de Amorim, aos professores e técnicos: gratidão por terem proporcionado esta experiência.

Ao Serviço Social de Comércio (Sesc) Poço, de Maceió-AL, por permitir que fosse realizada a pesquisa de campo nesta unidade.

A Amaurício de Jesus, Petrúcio Trindade, Diego Bará Onã, Edu Passos, Mãe Nany e todos aqueles que contribuíram com suas histórias e narrativas para a consolidação desta pesquisa, gratidão!

A meu babalorixá, Pedro de Oxalá, à sua corrente espiritual e à família Oxalá, por estar junto de mim, entendendo e respeitando os meus momentos de distanciamento. Todo o apoio dado valeu muito a pena. Axé!

A Oxóssi, Oxum, Arranca-Toco e Maria Farrapo, por serem minha orientação espiritual na terra como no céu!

Prefiro não citar nomes, para não correr o risco de deixar alguém fora desta lista, portanto, agradeço a todos aqueles que acreditaram e acreditam no meu potencial de artista-pesquisador, agradeço de coração, pois, sem esse apoio e incentivo, não faria sentido me dedicar tanto a esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa identifica e compreende como a dança afro-brasileira se constituiu em Alagoas a partir de 1980 até os dias atuais. Os panos de fundo são o pioneirismo e protagonismo do coreógrafo não alagoano Eduardo Xavier dos Passos e do coreógrafo alagoano José Petrúcio Trindade e a fundação do primeiro grupo de dança afro de Alagoas, o Grupo Ekodidé de Dança Afro-brasileira, que teve como base a dança dos orixás executada nos terreiros de candomblé alagoanos. A trajetória histórica da dança afro-brasileira toma como referências as vivências e experiências da coreógrafa Mercedes Baptista, que estudou a dança dos orixás em terreiros de candomblé do Rio de Janeiro na década de 1950. A etnografia desta pesquisa acontece a partir de levantamento bibliográfico, entrevistas, análise de documentos, observação participante e pesquisa de campo propriamente dita. As histórias e narrativas que compõem esta pesquisa proporcionam reflexão sobre a importância e a valorização da dança afro-alagoana, bem como de coreógrafos, artistas e dançarinos desse fazer afro em Alagoas, sendo eles os principais narradores, construtores e autores do fazer etnográfico dessas corporalidades afro-alagoanas. A pergunta centralizadora que surge e se mantém durante a escrita é: existe uma dança afro-alagoana? Nesta dissertação, analisa-se, também, um pensamento de pedagogia de dança afro-alagoana, a partir do relato de experiência em oficinas de dança afro realizadas com Diego Bernardes, Mãe Nany e Afoxé Odoyá, além do relato de experiência da realização de uma oficina de iniciação à dança afro-brasileira em Ladeiras-SE, ministrada pelo pesquisador, para compreender, na prática, fórmulas e estratégias metodológicas de dança afro-alagoana. As reflexões e considerações realizadas nesta pesquisa visam contribuir e provocar antropólogos e artistas de Alagoas a observar, pesquisar e debruçar-se no fazer das artes negras no contexto do Estado.

Palavras-Chave: Antropologia da dança; Dança negra; Dança dos orixás.

ABSTRACT

This research identifies and understands how Afro-Brazilian dance was formed in Alagoas from 1980 to the present day. The backdrops are the pioneering work and protagonism of the non-Alagoan choreographer Eduardo Xavier dos Passos and the Alagoan choreographer José Petrúcio Trindade and the foundation of the first Afro-dance group in Alagoas, the Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira, which was based on the dance of the orixás performed in the candomblé terreiros of Alagoas. The historical trajectory of Afro-Brazilian dance is based on the experiences of choreographer Mercedes Baptista, who studied the dance of the orixás in candomblé terreiros in Rio de Janeiro in the 1950s. The ethnography of this research is based on a bibliographical survey, interviews, document analysis, participant observation and actual field research. The stories and narratives that make up this research provide a reflection on the importance and valorisation of Afro-Alagoan dance, as well as the choreographers, artists and dancers of this Afro-dance in Alagoas, who are the main narrators, builders and authors of the ethnographic making of these Afro-Alagoan corporealities. The central question that arises and remains throughout the writing is: is there an Afro-Alagoan dance? This dissertation also analyses a pedagogical approach to Afro-Alagoan dance, based on experience reports from Afro-dance workshops held with Diego Bernardes, Mãe Nany and Afoxé Odoyá, as well as the experience report of an introductory Afro-Brazilian dance workshop in Ladeiras-SE, taught by the researcher, in order to understand the methodological formulas and strategies of Afro-Alagoan dance in practice. The reflections and considerations made in this research aim to contribute and provoke anthropologists and artists from Alagoas to observe, research and analyse the making of black arts in the context of the state.

Keywords: Anthropology of dance; Black dance; Dance of the orixás.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Divulgação da Mostra Artística do Curso de Dança da Ufal 2019.....26
Figura 2 - Cena do solo de dança *Eu, Farrapo!* 27
Figura 3 - Grupo percussivo não identificado no VI Encontro Sesc de Dança.....38
Figura 4 - Grupo de dança não identificado no VI Encontro Sesc de Dança.....39
Figura 5 - Matéria jornalística sobre Edu Passos e Evandro Passos 44
Figura 6 - Matéria jornalística sobre o ensino da dança afro em MG e AL 45
Figura 7 - Resultado de pesquisa sobre o número do CNPJ do Grupo de Dança Ekodidé.....52
Figura 8 - Consulta CNPJ do Ekodidé 52
Figura 9 - Resultado dos *sites* para realizar a consulta oficial do CNPJ 53
Figura 10 - *Site* do Governo Federal 53
Figura 11 - Solicitação de acesso pessoal ao *site* do Governo Federal 53
Figura 12 - Plataforma Redesim.....54
Figura 13 - Espaço de preenchimento dos dados 54
Figura 14 - Resultados da pesquisa (parte 1).....55
Figura 15 - Resultados da pesquisa (parte 2).....55
Figura 16 - Dados oficiais do registro do Grupo de Dança Ekodidé.....55
Figura 17 - Dado oficial do presidente do Grupo de Dança Ekodidé 56
Figura 18 - Oficina de dança afro: aquecimento das articulações das mãos 76
Figura 19 - Oficina de dança: aquecimento das articulações das mãos 76
Figura 20 - Dançando para Oxum: elevação dos braços 77
Figura 21 - Abebé de Oxum: olhando para o espelho.....78
Figura 22 - Troca de experiências na oficina com Diego Bernardes 79
Figura 23 - Oficina de dança afro com Mãe Nanny 87

SUMÁRIO

PREÂMBULOS DA PESQUISA 9

1 NARRATIVAS DANÇANTES: HISTÓRIAS DAS DANÇAS DO BRASIL PARA CHEGAR A ALAGOAS 15
1.1 A dança mestiça de Eros Volúsia 16
1.2 Mercedes Baptista e a dança afro-brasileira 18
1.3 "Alagoas, Estrela Radiosa": a dança em Alagoas 23
1.4 Da Dança para a Antropologia: narrativa de chegada ao mestrado 24
1.5 Desafios para um artista da Dança na Antropologia 29

2 PREÂMBULOS I: NARRATIVAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA 31
2.1 As plataformas digitais como forma de contato com o interlocutor numa pesquisa de Antropologia e Dança 34
2.1.1 Etnografia no Sesc Poço, em Maceió: fotografias que não existem! 36
2.1.2 A experiência etnográfica e a reformulação da pesquisa 39
2.1.3 Amaurício de Jesus 40
2.1.4 Eduardo Xavier dos Passos 42
2.1.5 Mestre Tininho 46
2.2 Rota de fuga: novo caminho para a pesquisa 49
2.2.1 Petrúcio Trindade 50
2.2.2 Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira 51

3 A DANÇA AFRO-ALAGOANA 60
3.1 Narrativas possíveis e definidoras para a dança afro-brasileira 63
3.2 O que temos de dança em Alagoas? 67
3.3 Narrativas sobre a dança afro-alagoana a partir de Petrúcio Trindade 68
3.4 Experiências afro-alagoanas de dança: por uma pedagogia da dança afro 73
3.4.1 Oficina de dança afro-brasileira com Diego Bernardes 75
3.4.2 Roda de conversa sobre a dança afro-brasileira na Escola Técnica de Artes da Ufal (ETA/Ufal) 80
3.4.3 Oficina de dança afro no Afoxé Odoyá 82
3.4.4 Relato de experiência de oficina de iniciação à dança afro-brasileira no povoado quilombola Ladeiras, em Sergipe 83
3.4.5 Oficina de dança afro com Nany Moreno 86

CONSIDERAÇÕES FINAIS 889

REFERÊNCIAS 93

ANEXO - Autorização para realização da pesquisa 97

PREÂMBULOS DA PESQUISA

Terra de Zumbi,
Terra de Dandara,
orgulho de nossa cor!
Terra semeada,
Tem terra cavada,
tem plantação de amor!

Orgulho de negro,
De ser brasileiro,
Alagoano, Palmarino!

Que bate no peito,
Sem ter preconceito,
Dizer que é negro
e que sempre se amou...

Tá na nossa cor,
Axé pros guerreiros,
Afro-brasileiro,
se identificou...

(*Terra de Zumbi*, Terroristas Verbais, 2019)

No Brasil, as manifestações artísticas negras têm contribuído exponencialmente para que as vozes negras sejam ouvidas e os corpos negros, outrora invisíveis, se tornem visíveis. Essa contribuição tem se manifestado de forma tímida para uns e, para outros, de maneira mais audaciosa desde o período da escravidão dos negros e negras que chegaram ao Brasil de forma violenta para ocupar o lugar de seres abjetos, na posição de servidão, sendo essa uma ação violenta que "foi eterna enquanto durou", conforme o trecho do *Soneto da fidelidade* de Vinicius de Moraes, de 1946, em que o autor retrata a fidelidade numa relação amorosa.

Embora não se trate de um relacionamento afetivo amoroso, ao referenciar o trecho do soneto, destaca-se um relacionamento conflituoso de disputas e poderes entre negros e brancos no Brasil, em que essa fidelidade nada mais foi/é do que o controle do corpo e da vida negra que, independente da época, tem sido apagados e silenciados.

Assim, ao introduzir este preâmbulo com a letra da música *Terra de Zumbi*, do grupo de *rap* (*rhythm and poetry*) Terroristas Verbais, organizado por jovens negros da periferia de União dos Palmares-AL, pretende-se destacar o propósito e a importância desse grupo musical que, através de suas rimas, externaliza, evidencia e valoriza a cultura do negro alagoano, tomando como referência a história de Zumbi e Dandara dos Palmares, a Serra da Barriga, a religiosidade afro-alagoana etc. Vale ressaltar que a característica mais importante

do grupo tem sido ressignificar sua identidade negra, palmarina e alagoana a partir da cor negra, do cabelo crespo e das práticas culturais e religiosas da Terra da Liberdade.

As artes cênicas no Brasil, por sua vez, têm buscado, ao longo dos anos, se referenciar na cultura negra, visando valorizar e visibilizar aspectos artísticos e culturais da população negra brasileira, bem como apresentar e tencionar aspectos do cotidiano preto contemporâneo, refletindo questões como racismo religioso e intolerância religiosa, extermínio da população negra, indígena e LGBTQIA+[1], racismo estrutural e recreativo, lugar de fala, objetificação do corpo preto nos espaços acadêmicos, políticas públicas, ações afirmativas, reparação histórica, apropriação cultural e tantos outros temas necessários para que as artes utilize-os como pano de fundo para criticar e eliminar preconceitos e estereótipos étnico-raciais e de gênero.

Entendem-se artes cênicas como um conjunto de práticas artísticas que articulam o corpo na sua totalidade com o espaço, o tempo, as emoções, experiências e vivências idiossincráticas, conectando-se com dança, teatro, ópera e circo, além da performance (Rosa, 2017).

Será dada ênfase, nesta pesquisa, ao (re)conhecimento da história de como se instituiu a dança afro-brasileira em Alagoas, a partir das narrativas etnográficas que compõem esta pesquisa, sendo a dança afro-brasileira uma dança que nasce nos Terreiros de Candomblé e Umbanda do Rio de Janeiro da década de 1950, a partir da coreógrafa e bailarina Mercedes Baptista (Silva Júnior, 2021), tendo como inspiração a dança dos orixás.

A função da dança nesta pesquisa ampara-se no desejo de manter vivas e registradas a memória e a trajetória dos coreógrafos pioneiros dessa dança em Alagoas, enaltecendo os aspectos identitários do povo alagoano. Para Antônio Ciampa (1984, p.74), “identidade é movimento, é desenvolvimento do concreto e metamorfose”, ou seja, a identidade afro-alagoana vem se modificando ao longo dos anos. Na dança afro, essa metamorfose se faz presente nas mudanças particulares de cada dançarino e nas suas práticas de dança em comunidade, evidenciadas na maneira de falar, se comportar, andar, gesticular, dançar, comer e pertencer ao lugar onde vivem.

De toda maneira, esta pesquisa propõe-se, também, a refletir de forma crítica a maneira como a dança afro foi foclorizada, sobretudo em Alagoas, processo que garantiu que essa dança não fosse vista e valorizada em sua importância como qualquer outra dança, a exemplo do balé clássico, acolhido com honrarias em Alagoas.

[1] Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, Queer, Intersexuais, Assexuais e outras orientações sexuais ilimitadas e de identidade de gênero.

Nesta pesquisa, uma questão me atravessou, sobretudo com a devolutiva da banca de qualificação e defesa da dissertação: o lugar de fala da/na dança. Ao perguntar “O que é lugar de fala?”, Djamila Ribeiro (2017) apresenta uma discussão “atual” sobre quem pode falar, o que pode falar e quando pode falar ao refletir sobre o lugar da mulher da na sociedade, principalmente da mulher negra.

Em *Memórias da plantação*, Grada Kilomba (2019) evidencia os episódios de racismo no cotidiano. Ao relatar sua experiência ao pisar numa universidade na Alemanha sendo uma mulher negra, a autora me condiciona a refletir, também, sobre o sentimento de impotência que eu sentia ao cursar o mestrado em Antropologia Social, pois estar naquele lugar não seria uma opção, apenas um desejo que, por ora, foi alcançado “aos trancos e barrancos”.

Gayatri Spivaki (2010), ao questionar se “Pode o subalterno falar?”, argumenta que “a produção intelectual ocidental é de muitas maneiras cúmplice dos interesses econômicos internacionais do ocidente”. Por isso, a pesquisadora indiana se debruça sobre o discurso para compreender “como o sujeito do terceiro mundo é representado” (Spivak, 2010, p.20).

Ao tratar de discursos, falas, narrativas e representações, eu, junto com Djamila Ribeiro e Grada Kilomba, citando Gayatri Spivaki, compreendemos que sua **fala** é potente e importante para nos direcionar e politizar-nos acerca da importância de nossas escritas acadêmicas. No caso desta pesquisa, os discursos e as narrativas elaboradas se direcionam para indicar o lugar da dança afro em Alagoas, bem como de artistas e coreógrafos pioneiros desta dança em Maceió.

Pesquisar sobre a dança no Brasil e, agora, no contexto local tem sido desafiador, pois, estando na antropologia, tenho observado que quem pesquisa sobre dança na nessa área, em Alagoas, o que ainda é raro, geralmente não dança. Dançar, neste caso, significa movimentar o corpo a partir da relação entre espaço e tempo, criando dinâmicas coreográficas com o corpo. Ao externar essa análise, utilizo-me da vivência e da experiência na pós-graduação em Antropologia Social onde esta pesquisa se desenvolveu, notando que nenhum docente do quadro atual domina a linguagem das artes cênicas com propriedade significativa que facilite o diálogo e a articulação de pesquisa entre/com Antropologia e Dança.

Por conseguinte, na qualidade de pesquisador da dança que se atreve a estudar antropologia para compreender, refletir e investigar o homem e a dança, quais seriam os ingredientes “legítimos” possíveis para acrescentar a um caldeirão antropológico de dança em que um pesquisador que não pratica tal ofício – dançar – tem de pesquisar/escrever sobre ela? Um etnógrafo que não faz etnografia tem sua pesquisa legitimada? Não quero advogar, nem

tão pouco decretar que um pesquisador que não seja um artista da dança ou das artes cênicas, de um modo geral, não possa ou não deva pesquisar sobre ela; no entanto, é evidente que existem particularidades que só quem dança, quando se lança na pesquisa antropológica, poderá compreender, entender e sentir, a partir de uma experiência etnográfica dançante.

Nesse sentido, qual seria a definição de dança mais considerável para o contexto antropológico a que me refiro acima? O sentido de dança e dançar podem variar em diversas culturas e sociedades. A dança pode ter um significado ritualístico, uma representação política, de engajamento social; pode ser utilizada para fins de entretenimento, fins lucrativos, fins de questionamentos e reflexões, ou seja, a dança varia conforme o contexto em que esteja inserida. Para Victor Oliveira (2017, p.2), "a definição da dança como fenômeno cultural não pode ser dada *a priori*", por isso, ao questionar a definição de dança, não pretendo encontrar uma resposta estática, mas construir uma pluralidade de significados que atenda não só à antropologia e à dança, mas que seja possível de estar em movimento, sendo repensada, questionada e problematizada também por outras áreas de conhecimento.

E como chegar a esse complexo nível de sentidos? Para compreender essa definição, Oliveira (2017, p.2) afirma que ela "deve ser construída a partir das relações que são estabelecidas entre pesquisadores e pesquisados no campo da experiência etnográfica". Logo, é importante estar atento aos seus interlocutores, apreendendo dessa(s) experiência(s), como eles dançam, o que falam sobre suas danças, o que essas danças representam para a sua comunidade, seu povo ou sociedade, qual memória de dança eles concebem e valorizam, quando dançar e para quem dançar e – o mais importante dessa experiência –, enquanto observador participante, também dançar, como potencializa Fravet-Saad (2005), permitindo-se ser afetado pela experiência do/no campo.

Da mesma forma acontece quando um pesquisador da dança se permite fazer uma pesquisa em outra área, como é meu caso, me "aventurando" na Antropologia, descobrindo um multiverso de temas, abordagens, categorias, marcadores sociais e métodos de pesquisas, conceitos e perspectivas que a dança não me possibilitou conhecer anteriormente, durante a experiência da graduação.

"O que se entende como dança afro?" é uma questão que se manterá firme nesta pesquisa. Para Marianna Monteiro (2011, p.1), "Pode ser um termo referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos cinco séculos". A dança afro-brasileira está dividida em três categorias: Dança Afro Primitiva, Dança Afro Moderna e Dança Afro Contemporânea.

O antropólogo e sociólogo Nelson Lima (1995, p.6) afirma que “na dança afro primitiva os bailarinos se veem mais próximos das origens africanas. O grupo de dança afro primitiva se percebe como mais ‘puro’ e ‘autêntico’ do que os outros grupos de dança afro”. Para o autor, a dança afro moderna “busca na técnica da dança moderna e da dança clássica os valores de ‘controle’ e ‘disciplina’ para preparar seus bailarinos, criticando o discurso sobre origens africanas, questionando se os grupos de dança afro primitiva e os blocos afro praticam realmente a dança de origem africana” (Lima, 1995, p.7).

Segundo a professora Denise Zenicola (2020, p.39), a dança afro contemporânea está em “constante e elevado nível de reformulação cultural”, portanto, pensando na contemporaneidade, a incorporação de outras danças – como o jazz, as danças urbanas, as danças da umbanda, as danças dos candomblés e dos xangôs, aquelas danças de ontem realizadas hoje – é o que vai compor o entendimento dessa dança afro contemporânea.

Para orientá-lo, querido leitor, esta pesquisa se delineia em refletir e compreender a dança afro-alagoana a partir de um pensamento de dança afro contemporânea, pois, na medida em que as trajetórias dos coreógrafos de dança afro Petrúcio Trindade e Edu Passos são apresentadas, ao longo das narrativas, torna-se importante conhecer o “passado” desta dança em Alagoas para compreender o presente e construir novos olhares para a dança afro contemporânea alagoana.

Esta pesquisa revela, também, as narrativas do nascimento da dança afro-alagoana e como se deu a criação do Grupo Ekodidé de Dança Afro-brasileira, sendo este o primeiro grupo de dança afro liderado por um coreógrafo genuinamente alagoano. A metodologia desta pesquisa é pautada na autoantropologia de Stratern (2014), para pensar numa antropologia feita em casa, amparada na revisão bibliográfica e na pesquisa etnográfica. A literatura consultada teve como indicadores pesquisas acadêmicas em níveis de monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre a dança afro, além de livros, matérias de jornais e revistas sobre o tema em questão. Esta dissertação está dividida em três capítulos e subcapítulos que se complementam ao longo da pesquisa.

Nos “preâmbulos da pesquisa”, é feita uma introdução reflexiva sobre a importância da pesquisa em Dança na Antropologia. No primeiro capítulo, a narrativa se dá em torno da contextualização e folclorização da dança e da trajetória do pesquisador para chegar ao mestrado em Antropologia, além de discorrer sobre a origem da dança afro-brasileira a partir de Eros Volúsia e Mercedes Baptista.

No segundo capítulo, o leitor compreenderá como se deu a trajetória da pesquisa, os caminhos traçados pelo pesquisador e as descobertas realizadas, bem como as múltiplas

formas de acessar cada interlocutor para realizar a pesquisa de campo. Neste capítulo, será apresentada a narrativa de Edu Passos e Petrúcio Trindade, além do Grupo de Dança Ekodidé.

A narrativa do terceiro capítulo paira sobre a conceitualização de dança afro-brasileira para apresentar e definir um possível conceito de dança afro-alagoana, sendo uma dança contextual e local. Neste último capítulo, são feitas as reflexões necessárias para entender como a dança afro-alagoana nasceu e se manteve em evidência até os dias atuais, além de discussões e reflexões sobre as experiências práticas em oficinas de dança e pedagogias de dança afro-brasileira.

A pesquisa se desenrola a partir da autoantropologia proposta por Marilyn Strathern (2014). Para a autora, “a autoantropologia é a antropologia realizada no contexto que a produziu” (Strathern, 2014, p.134), ou seja, “a perspectiva da antropologia feita em casa sugere uma contribuição à crescente reflexibilidade imposta aos sujeitos a partir de várias direções” (idem, ibidem). Estar em casa, neste caso, significa que o pesquisador é parte da “comunidade” pesquisada e, por isso, pode se sentir confortável ou não ao realizar a etnografia, justamente por não precisar transpor barreiras que outros pesquisadores não pertencentes àquele lugar precisariam, como aprender a língua, por exemplo.

Os procedimentos metodológicos utilizados para a composição desta pesquisa foram entrevistas, acesso a repartição pública a fim de buscar registros fotográficos e documentais, tomando como referência a década de 1980, ida a campo com realização de observação de aulas de dança afro em espaços que ofertam aulas/oficinas em Maceió, participação de palestras e rodas de conversa com temas da dança afro ou danças negras e pesquisa bibliográfica em repositórios, *sites* e livros sobre o tema.

1 NARRATIVAS DANÇANTES: HISTÓRIAS DAS DANÇAS DO BRASIL PARA CHEGAR A ALAGOAS

A história da dança no Brasil é "contada", em sua maioria, pela vertente clássica, ou seja, pela ótica do balé clássico. O que surge depois do balé clássico será denominado danças folclóricas ou danças populares. Sabe-se que o balé clássico se aproveitará das matrizes de movimentos do povo negro e indígena, como é o caso do Ballet Stagium, que fez pesquisas buscando *in loco* a história, trajetórias e costumes dos povos.

Ao tratar de escritores sobre dança, apresentam-se autores "clássicos" que tiveram interesse em registrar a dança, ou melhor, a dança que praticavam, deixando de pesquisar as diversas danças, apontando na direção de um outro problema: aqueles que dançavam e escreviam sobre dança sabiam escrever? Possuíam instrumentos e conhecimentos sobre como fazer pesquisa, tal como o fazer etnográfico para desenvolver essas escritas?

Pensando numa ordem cronológica, apresento alguns autores que são considerados clássicos em termos de escrita sobre dança no Brasil, começando por Antônio José Faro (1933), que publicou a obra *A dança no Brasil e seus construtores*. Nela, o autor apresenta os grandes nomes da dança que fizeram história no Brasil. O detalhe é que eles são de muitos lugares, menos do Brasil, como é o caso de Maria Onelewa (1896-1965), que nasceu em Moscou; Vaslav Veltcheck (1896-1947), natural da Tchecoslováquia; Yuco Lindberg, da Estônia (1906-1948); Nina Verchinina (1912-?), de Moscou; Juliana Ianakieva (1919-?), da Rússia; Maryla Gremo (1908-1983), da Polônia; Ianka Rudzka (1919-?), da Polônia; Maria Makharova (1886-1975), de São Petesburgo; Tatianka Leskova (1922-?), de Paris; Eugênia Feodora (1926-?), de Kiev; Igor Chevezov (1904-1982), de São Petersburgo, e Aurel Milloss (1906-?), da Hungria.

Todos esses bailarinos citados são da vertente do balé clássico. No século XIX e no início do século XX, encontrava-se no apogeu a técnica clássica. É tanto que existe o mito estabelecido pelo senso comum, até hoje, de que o balé clássico é a base de todas as danças. É importante considerar o empenho de Faro (1933) em deixar registrada uma "história" da dança no Brasil; no entanto, as informações são insuficientes e apresentadas em um pequeno livro de 100 páginas, não dando conta de todas as outras categorias de dança executadas no Brasil daquela época.

No livro *A dança teatral no Brasil*, Eduardo Sucena (1988) se preocupa em deixar registrado, desde os anos de 1800, quem foram as figuras da dança que passaram pelo Brasil e contribuíram para a disseminação e a configuração da dança clássica no País realizada por

brasileiros, e não mais por estrangeiros. Na tentativa de deixar marcado para as próximas gerações, Sucena e Faro dividem o mesmo sentimento e pensamento: historiografar a dança no Brasil. Ao ler a citada obra, não encontrei nenhuma figura preta desse universo artístico da dança.

A gênese da dança afro-brasileira se dá justamente pelo conflito racial que o Brasil enfrentou em meados da década de 1940, fazendo surgir o movimento negro, no Rio de Janeiro, em 1945. Desse conflito, o surgimento e a atuação do Teatro Experimental do Negro (TEN) foram fundamentais e indispensáveis. O TEN foi undado por Abdias do Nascimento (1914-2011), um dos principais incentivadores de Mercedes Baptista. De acordo com Silva Júnior (2021, p.35), "O movimento negro nasceu no Rio de Janeiro no período da Segunda Guerra Mundial em 1945, quando diversos grupos se reuniam para discutir e buscar caminhos para a valorização e reconhecimento da identidade cultural do negro brasileiro".

Ao se aproximar do TEN, Mercedes Baptista começa a tomar consciência da sua identidade negra na dança (Silva Júnior, 2021), principalmente possibilitando pensar no "lugar" da dança negra a partir da estética negra, valorizando os aspectos culturais, artísticos e religiosos da/na dança.

A importância da criação do TEN é demonstrada na valorização de artistas negros e negras que nunca assumiam papel de destaque na dramaturgia brasileira, no cinema, nas novelas, até mesmo na dança. É importante considerar o avanço que obtivemos de uns anos para cá, porém é preciso continuar lutando.

A seguir, trataremos de compreender o pioneirismo de Eros Volúsia para a construção de uma dança nacional e, em seguida, apresento *en passant* a trajetória de Mercedes Baptista.

1.1 A dança mestiça de Eros Volúsia

A dança realizada por brasileiros só irá se constituir após a consagração da Escola Oficial de Bailados, em 1927, com Maria Olenewa. De todas as alunas que passaram pela escola, daquela primeira geração, uma delas se destacou pelo sentimento e desejo de desenvolver uma "dança brasileira", com características do povo brasileiro, a partir da ideia de "miscigenação": Eros Volúsia (1914-2004)[2], natural do Rio de Janeiro, conhecida como

[2] Heros Volúsia Machado, filha de Ricardo e Gilka Machado, sendo a mãe conhecida poetisa simbolista. No mesmo ano de 1928, Heros matriculou-a na Escola de Bailados, onde pôde ter suas primeiras aulas de balé com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff, fazendo parte, então, da segunda turma formada pelos mestres (Pereira,

pioneira nos estudos das "danças mestiças", que valorizava aspectos da cultura e do folclore brasileiros, tendo seu primeiro contato com terreiros de umbanda no Rio de Janeiro e criando, a partir desse contato, uma de suas coreografias mais famosas, intitulada *Macumba*, apresentada em 1939, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

É importante salientar que, mesmo com o pioneirismo de Eros Volúsia ao pesquisar e desenvolver as "danças brasileiras" a partir da década de 1930, observam-se alguns "privilégios" da pioneira do "bailado nacional" que fazem com que "sua" dança tenha aprovação e aceitação maiores na sociedade carioca daquela época. O fato de Eros Volúsia ser uma mulher branca, de classe média e filha de pais artistas – Gilka Machado (1893-1980) e Rodolfo de Melo Machado (1884-1923), ambos poetas –, por exemplo, evidencia melhores oportunidades na cena artística daquele período para umas do que para outras figuras da dança, como é o caso de Mercedes Baptista; no entanto, são legítimas a trajetória e a importância que Eros Volúsia teve ao abrir portas para que fosse possível a valorização de uma "identidade" artística da dança nacional.

No documentário *Eros Volúsia e a dança mestiça*, dirigido por Dimas Oliveira Júnior e Luís Felipe Harazin, a própria pesquisadora e bailarina afirma que tomou para si a responsabilidade de "pesquisar, criar e estilizar a dança brasileira". Em consonância com o filme, afirma Roberto Pereira (2002, p.146) que "Eros Volúsia foi a primeira artista e coreógrafa brasileira que se interessou em pesquisar e 'criar' um 'bailado nacional', a partir da sua infância, quando na frente da sua casa havia um terreiro de macumba, 'a macumba de João da Luz'".

Na sua fase adulta e de maior prestígio, Eros Volúsia é convidada por Gustavo Capanema[3] para ser professora de dança no Serviço Nacional do Comércio (SNC) do Rio de Janeiro. A bailarina segue dando aulas e continua suas pesquisas de campo, desta vez, nos terreiros de candomblé, "criando" sua dança, aprendendo com os filhos de santo sobre aspectos das religiões de matriz africana, bem como da dança dos orixás, e se apresentando nos teatros do Rio de Janeiro daquela década.

O que para muitos, naquela época, era tido como um trabalho "artístico magnífico" desenvolvido por Eros Volúsia é possível de se entender, hoje, como ausência de cuidado e

---

2002, p.145-146). Em maio de 1939, foi nomeada pelo então ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema como diretora do Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Entre seus alunos mais famosos, estavam as atrizes Fada Santoro e Theresa Rachel, as bailarinas Luz del Fuego, Mercedes Baptista e Mariza Estrela e o bailarino Hugo Bianchi – responsável pela dança em fortaleza (Pereira, 2002, p.152). Eros Volúsia nasceu no Rio de Janeiro, em 1914, e morreu no mesmo Estado, em 2004.

[3] Gustavo Capanema Filho (1900-1980), político brasileiro, foi o ministro da Educação que mais tempo ficou no cargo em toda a história do Brasil.

responsabilidade na utilização dos movimentos e das práticas religiosas do candomblé para fins artísticos sem o comprometimento e o esclarecimento devidos.

De acordo com Roberto Pereira (2002, p.152), "[...] segundo Eros Volúsia, a pesquisa por ela realizada havia sido '*in loco*', o que lhe dava gabarito para executar tais danças, explanar sobre elas e ensiná-las". Essa afirmativa apresenta pelo menos uma questão problemática para mim, que estou realizando esta pesquisa, por fazer parte de um terreiro de candomblé como filho de santo: o fato de pesquisar sobre uma dança que tem viés religioso me dá o direito de praticá-la da forma que me for conveniente, bem como disseminá-la "artisticamente"? Penso que não. De toda forma, é importante dizer que isso, para Eros Volúsia, funcionou muito bem naquela época. Sabe-se que, hoje, não dá para seguir esse pensamento. Em se tratando de cultura afro-brasileira, não basta estudar/pesquisar: é preciso ter cuidado e responsabilidade.

A partir dessas questões apresentadas sobre Eros Volúsia, sou provocado por mais indagações: qual dança Eros Volúsia criou, de fato? No documentário citado, a coreógrafa fala em estilização de dança, pressupondo que havia uma dança criada anteriormente. Será Eros Volúsia a verdadeira criadora da dança afro-brasileira, visto que realizou pesquisa de campo em terreiros de umbanda? Como é possível afirmar que se criou uma dança a partir de algo existente anteriormente? Indo aos terreiros de umbanda ou candomblé, percebe-se que os orixás já estavam lá com suas danças. De onde parte a movimentação dos orixás? De qual ou de quais movimentações estamos falando? De quais elementos de dança e movimento a dança afro-brasileira se utiliza? Neste sentido, quem ensinou a dança dos orixás aos orixás? Será necessária a discussão da ancestralidade como possível resposta para este último questionamento? Por isso a importância desta pesquisa, pois, a partir dela, podem-se fazer considerações e esclarecimentos sobre o surgimento da dança dos orixás no Brasil e em Alagoas e como é importante compreendê-la de forma ética e respeitosa.

1.2 Mercedes Baptista e a dança afro-brasileira

A "dança mestiça" de Eros Volúsia ganhou novos contornos com o pioneirismo de Mercedes Baptista (1919-2014), primeira bailarina negra a ser aceita em uma escola de balé no Brasil – a escola Oficial de Bailados – e primeira artista negra da dança a ser aprovada em um concurso para profissionais de dança no Brasil, em 1948 (Silva Júnior, 2021). De acordo com Silva Júnior (2021), é possível notar que Mercedes Baptista seguiu a mesma trajetória de Eros Volúsia, indo para os terreiros de candomblé, fazendo pesquisas de campo, observando,

perguntando e dançando, sendo estimulada a “criar” uma dança afro-brasileira a partir da sua experiência com o candomblé do Rio de Janeiro.

Na década de 1950, chega ao Brasil a Dunham Dance Company, companhia de dança de Khaterine Dunham, pesquisadora e coreógrafa afro-americana que teve em seu elenco bailarinos negros. Além das apresentações de espetáculos, foram ofertadas, na temporada de 1949, oficinas de dança. Nessa passagem pelo Brasil, Katherine Dunham lançou a proposta de um intercâmbio para os Estados Unidos, selecionando uma pessoa brasileira que pudesse ter a experiência de ir estudar em sua academia de dança estrangeira. Mercedes Baptista foi a escolhida (Silva Júnior, 2021).

Ir para os Estados Unidos não foi uma tarefa tão fácil, pois, como estava no período de estágio probatório pelo concurso do Rio de Janeiro, Mercedes Baptista não foi liberada de imediato para o intercâmbio. O pedido de afastamento foi recusado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e Mercedes solicitou ajuda a Abdias do Nascimento para intervir na decisão, por considerar grande sua influência na sociedade carioca da época. Ele escreveu uma carta solicitando o afastamento de Mercedes ao prefeito da cidade em exercício naquele período, argumentando que não era aproveitada no Theatro Municipal, sendo a ela atribuídos apenas papéis secundários (Silva Júnior, 2021).

Uma vez aceito o pedido, Mercedes vai para os Estados Unidos estudar dança com Khaterine Dunham. O método da escola de dança afro-americana consistia nos estudos étnicos do balé clássico, na compreensão da dança moderna e no entendimento das danças folclóricas afro-caribenhas, sendo esta última a base dos estudos e pesquisas da escola. Naquele processo de formação, Mercedes Baptista passa a aprimorar ainda mais o seu inglês, ministrando aulas de dança na escola, sendo, portanto um intercâmbio rico de informações, conhecimentos e métodos.

Passando mais de um ano nesse intercâmbio, Mercedes Baptista volta ao Brasil, trazendo na sua mala uma bagagem rica de experiências como Dança Clássica, Moderna e Folclórica. Ela retorna para a Escola de Bailados, passando pela mesma situação de não ser aproveitada como profissional qualificada, sendo atribuídos a ela papéis secundários ou específicos quando houvesse uma temática folclórica que a contemplasse. É a partir dessa situação que Mercedes Baptista decide desenvolver suas pesquisas; no entanto, ela não teria possibilidade de fazer um trabalho com as danças cubanas, por compreender que a realidade brasileira era outra e que a matriz africana, no Brasil, resultaria nas danças de terreiros de candomblé.

Mercedes Baptista começou suas primeiras pesquisas no terreiro do babalorixá Joãozinho da Goméia, conforme destaca Silva Júnior (2021, p.47):

> As sessões de candomblé promovidas por Joãozinho da Golméia (1914-1971) foram muito importantes para o início do trabalho de Mercedes. Foi com ele que ela passou a conhecer os rituais afro-brasileiros. Segundo Celso Cardoso, não se pode esquecer que o "Paulo Conceição, Gilberto de Jesus, Fu-Manchu e Huberto ofereceram um grande suporte a Mercedes, pois eles trouxeram para ela os conhecimentos afro-religiosos". Eles funcionaram como conselheiros para a Mestra.

Deste modo, Mercedes Baptista começou a desenvolver seu estilo de dança brasileira como "uma fusão entre a dança realizada pelas pessoas nas ruas, seus conhecimentos de clássico e moderno e as informações recebidas sobre religiosidade" (Silva Júnior, 2021, p.47). E assim nasceu a dança afro de Mercedes Baptista. Na fala da coreógrafa: "Eu inventei, ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé, que mal frequentava, mas passei a pesquisar" (idem, ibidem).

A partir dessa afirmativa, refaço a pergunta: como criar algo que já fora criado anteriormente? A própria coreógrafa afirma que não frequentava o candomblé e que só passou a frequentar e pesquisar para se inspirar na dança dos orixás e criar seu estilo de dança. Esse formato de criação se estende para outros lugares do Brasil, como aconteceu em Minas Gerais e Alagoas, por exemplo.

Depois desse processo, Mercedes Baptista cria sua companhia de dança, influenciada pela ideia de Katherine Dunham, só com pessoas negras. No entanto, nas leituras sobre a criação de grupos/companhias de dança com negros no Brasil, percebi que há um fato sobre o que talvez não se tenha refletido, até o presente momento, na literatura sobre a dança afro no Brasil. Felicitas Barretos[4] publicou o livro *Danças do Brasil* (s.d.). A obra tem apresentação de Paschoal Carlos Magno[5], que afirma que, em 1948, Felicitas criou o "1º Ballet Folclórico do Brasil, composto de negros que ao som de tambores contavam dançando as lendas colhidas por Felicitas na sua longa viagem de sete anos através do Brasil". Lanço uma hipótese para a questão da criação de grupo de dança exclusivamente com negros no Brasil – que não é uma hipótese da pesquisa em si que está sendo apresentada: provavelmente, existe um

[4] Felicitas Barretos nasceu em 1910. Natural da Alemanha, veio para Brasil ainda muito jovem, depois do término da Segunda Guerra Mundial, quando seu pai havia perdido o emprego de engenheiro industrial. Estudou na Escola de Bailados com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff. Apresentou-se no Teatro Municipal, na temporada de 1943. Em 1946, cria seu Ballet Folclórico Nacional, apresentando no Teatro João Caetano as coreografias: *Tabu*, *Raio de Lua*, *Macumba*, *Casamento de Zumbi*, *Feitiço* e *Yemanjá*. Em 1958, lança a obra *Danças do Brasil*. Disponível em: https://bit.ly/40CZwne.

[5] Paschoal Carlos Magno foi um ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro. Foi também vereador pelo Distrito Federal e, no governo Juscelino Kubitschek, ocupou a função de chefe de Gabinete. Nasceu e morreu no Rio de Janeiro (1906-1980).

silenciamento das informações sobre o balé criado por Felicitas Barretos, pelo fato de ela ser uma mulher branca e não ter conseguido levá-lo adiante, além de exotizar a dança e o corpo negros daquela época, sendo criado o Ballet Folclórico Mercedes Baptista em 1956.

Mercedes Baptista é conhecida e reconhecida como a criadora da dança afro-brasileira. Nasceu em Campos dos Goytacazes (RJ), no dia 28 de março de 1921. Paulo Melgaço da Silva Júnior (2007; 2021) é o pesquisador que tem se preocupado com o legado de Mercedes Baptista e pode-se dizer que é a maior referência para esta pesquisa, ao tratar da trajetória da "dama negra da dança". Sua publicação mais recente sobre a coreógrafa data de 2021: o livro *Mercedes Baptista: a dama negra da dança*, que está na segunda edição – a primeira é de 2007 e tem como título *Mercedes Baptista: a criação da Identidade Negra na dança*. A reedição da obra trata de atualizar dados e refletir novas questões sobre a importância do legado e da trajetória de Mercedes para a consolidação da dança afro-brasileira e apontá-la como sua precursora.

Contudo, a caminhada artística de Mercedes Baptista se dá, efetivamente, em 1945, quando têm início suas primeiras aulas de balé clássico e dança folclórica (Silva Júnior, 2021) no Serviço Nacional de Teatro (SNT), como aluna de Eros Volúsia.

A atuação artística de Mercedes Baptista foi objeto da pesquisa de Nelson Lima (2005) desenvolvida no mestrado em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que tratou de estudar as influências para a construção de uma dança afro-brasileira no Rio de Janeiro e teve como título *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências*. Sobre a ideia de "dar conta", o autor possibilita a reflexão acerca do termo, indicando uma problematização acerca dos lugares que cada pessoa deve assumir socialmente, por conta da sua condição de vida, sobretudo pela questão racial. Lima (2005, p.55), então, destaca que:

> O termo "dar conta do recado" traz em seu bojo a ideia de que os bailarinos de dança afro acreditam na importância de "qualidades inatas" para a formação do bailarino, sendo que essas qualidades são mais esperadas nos negros, embora nos brancos também possam existir. No entanto, essa essencialização do conceito de "raça" parece ser sempre contradita pelos brancos que "dão conta do recado".

Na pesquisa, Nelson Lima (2005, p.5) discorre sobre as "alianças e concorrências que existiram (e ainda existem) para a efetivação dessa dança afro-brasileira". Há um dito popular no candomblé que diz: "axé não se tira, se complementa". Portanto, na dança afro, o que ocorreu foi essa necessidade de complementaridade, para que ela se fortalecesse e obtivesse seu espaço.

Fato é que Mercedes foi, também, pioneira em desenvolver um trabalho social com a dança afro-brasileira. Nas décadas de 1960 e 1970, aquele estilo de dança que surgia era novidade e muitas pessoas se interessavam em aprendê-lo e dominá-lo. Os alunos que não tinham condições de pagar pelas aulas faziam-nas gratuitamente; assim, conseguiu-se atrair os futuros professores de dança afro, disseminadores da técnica. Alguns desses alunos se tornaram cruciais para a continuidade da dança afro-brasileira, como Isaura de Assis, Charles Nelson e Marlene Silva – sendo, esta última, a ponte para a história da dança afro em Alagoas.

Um último feito nem mais nem menos importante de Mercedes Baptista é que ela foi essencial e trouxe inovações não só para a dança afro, como também para as escolas de samba cariocas. Ao ser convidada para coreografar uma ala da Unidos do Salgueiro, Mercedes recebeu muitas críticas. No entanto, no ano seguinte, as escolas de samba "copiaram" seu modelo de dança, e somente anos depois ela foi reconhecida pelo trabalho pioneiro no Rio de Janeiro.

No artigo de Erika Costa publicado em 2019, intitulado *A dança negra de Mercedes Baptista*, a autora questiona: "onde está Mercedes Baptista na história da dança no Brasil?" (Costa, 2019, p.2). É importante destacar o apagamento de Mercedes Baptista ao falar sobre a construção de dança no Brasil. Neste caso, deve-se pensar uma historiografia da dança que se utiliza de categorias para discorrer sobre coreógrafos pretos quando se trata de um estudo específico de temática negra – do contrário, não se fala em dança negra.

A coreógrafa negra nunca pertenceu ao candomblé ou a qualquer religião de matriz africana, no entanto, seu trabalho teve como base a pesquisa de campo e, por extensão, o fazer etnográfico, pois, além de ir aos terreiros, Mercedes aprendia aquelas danças com quem era de "dentro" e as pensava para o palco, observando as mudanças espaciais e de direções para todos os lados, no palco e nas apresentações dos espetáculos de dança.

Ao apontar a especificidade da etnografia, compreendo, de forma mais contundente, a importância das teorias etnográficas como elemento fundamental para a fonte de pesquisa e de criações coreográficas. A diferença é que, agora, as etnografias que estão sendo realizadas são de pessoas de dentro dos terreiros, que incorporam os orixás ou cuidam deles – assim como eu, que venho pesquisando, desde a graduação, corporalidades de Pombas-Giras, tendo lançado, em 2020, o livro *Eu, Farrapo!*, de minha autoria, cuja proposta é relatar o processo criativo de dança tendo como objeto central a figura da Pomba-Gira.

Proponho esta análise em função de meu objeto de pesquisa, que, desde a submissão de meu projeto ao programa de mestrado, foi compreender e refletir sobre possíveis relações

entre a dança afro-brasileira e a dança dos orixás em Maceió-AL, entendendo, com a maturidade acadêmica, nesse processo de mestrado, que não existe dança afro-brasileira sem orixá. Portanto, essa reflexão se amplia para compreender os coreógrafos pioneiros da dança afro-brasileira no contexto alagoano, buscando uma identidade afro-alagoana e identificando a origem das matrizes do movimento da dança afro-brasileira.

1.3 "Alagoas, Estrela Radiosa": a dança em Alagoas

A pesquisa em dança em Alagoas viveu, por muito tempo, sob a égide dos estudos do folclore a partir dos folguedos populares. O médico, etnógrafo, folclorista, antropólogo e escritor alagoano Theotônio Vilela Brandão (1907-1982), mais conhecido como Théo Brandão, foi um intelectual notável que se dedicou ao estudo do folclore alagoano, o que lhe deu "autoridade" no assunto das danças folclóricas do Estado.

Destaca-se também a contribuição de Pedro Teixeira de Vasconcelos (1916-2000), o famoso professor Pedro Teixeira, estudioso dos folguedos populares não só na teoria, como na prática. De acordo com a professora Telma César Cavalcanti (2021, p.8), "a relação de Pedro Teixeira com os folguedos e danças de Alagoas dá-se no plano da leitura e da apreciação, mas também, da experiência corpórea com os cantos, o movimento e as relações entre corpos que essas manifestações proporcionam". O professor Teixeira revolucionou os estudos do folclore por estar à frente do seu tempo, liderando um projeto inovador que propunha "levar os mestres [de folguedos] para dentro da escola" (Cavalcanti, 2021, p.8).

Embora o professor Pedro Teixeira defendesse uma "autenticidade genuína" dos folguedos criados/idealizados pelo homem *folk*, ou seja, o mestre brincante/fazedor da cultura popular, caberia a este mestre a transmissão do conhecimento como tal, sem modificações, mantendo a tradição. Quando essas manifestações folclóricas eram disseminadas por outras pessoas que não o homem *folk*, não se tratariam mais de danças folclóricas, e sim parafolclóricas (Cavalcanti, 2021). Um grupo alagoano parafolclórico de projeção nacional e internacional que teve atuação efervescente em Alagoas, nas décadas de 1980, 1990 e 2000, foi o Grupo Transart, liderado pelo professor Rogers Ayres (Ayres, 2014).

É possível inferir que a dança negra existe em Alagoas desde o desmembramento do Estado de Pernambuco, em 16 de setembro de 1817, pertencendo à categoria de folguedo, como no caso do Coco alagoano e do Maracatu (Brandão, 1982; 2003), sendo estas manifestações folclóricas de origem negra, conforme se observa nas pesquisas de Cavalcanti

(2015; 2021). Os folguedos tinham uma relação aproximada com a Igreja Católica, salvo as exceções, como o Maracatu, que sempre esteve ligado aos xangôs alagoanos (Rafael, 2012).

Esses folcloristas construíram suas narrativas a partir da narrativa dos "outros", sendo elas apenas sobre os folguedos enquanto manifestações culturais, deixando de lado aspectos artísticos e corporais. Refiro-me, aqui, aos movimentos, à corporalidade e às "técnicas" desenvolvidas e executadas pelos brincantes e mestres, pois as pesquisas eram sobre as "danças", e não com as danças; sobre os mestres, e não com os mestres. Ainda que o professor Pedro Teixeira tenha se articulado em defesa da manutenção das tradições folclóricas, construindo uma "pedagogia da tradição", as danças negras nunca foram protagonizadas em sua existência naquele período, nem hoje em dia.

Em suma, a dança negra em Alagoas foi folclorizada, ou seja, tinha que manter essa "tradição" enquanto uma dança teatralizada, uma dança de representação, preservando em sua existência, ao longo dos anos, um fazer estático, parado no tempo. Buscar se renovar era considerado a quebra da tradição. Mas por que só com os folguedos essas inovações não poderiam acontecer? Se considerarmos danças não folclóricas, essa inovação foi acolhida em sua totalidade, a exemplo do balé clássico e da dança moderna. Outras manifestações folclóricas foram bem aceitas em suas reinvenções, como a quadrilha e o coco, ambas danças praticadas hoje em dia em um contexto de competições, ganhando títulos e prêmios.

Só na década de 1980 é que o entendimento de dança afro chega em Alagoas, por intermédio de Eduardo Xavier do Passos, coreógrafo natural de Minas Gerais que traz para o Estado o entendimento da dança afro-brasileira como uma dança artística, sem viés folclórico. Em Alagoas, Petrúcio Trindade já praticava danças folclóricas e, com a chegada de Edu Passos, percebe que seu fazer de dança "afro" já tinha inspiração no candomblé alagoano.

1.4 Da Dança para a Antropologia: narrativa de chegada ao mestrado

Cursei a graduação em Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Alagoas (Ufal), de 2016 a 2020, e a Antropologia me motivou a pesquisar e identificar de que forma esta área de conhecimento tem compartilhado elementos, conceitos, abordagens e teorias para a dança. A partir da disciplina Antropologia da Dança, cursada no primeiro semestre de 2016, observei que, ao longo da experiência na graduação, nos semestres seguintes, íamos nos familiarizando ainda mais com a Antropologia, seja fazendo pesquisas de campo, entrevistando coreógrafos e artistas da dança, escrevendo sobre experiências de dança ou

fazendo nossos diários de bordo (cadernos de campo, nossas etnografias) e sabendo que a experiência de um semestre não foi/é suficiente como a vivência do mestrado.

Quando submeti o projeto de pesquisa, ainda em 2020, não conhecia de maneira aprofundada alguns temas da Antropologia, como a performance, pois meu interesse inicial, dentro do mestrado, era pensar a Performance na Dança a partir da Antropologia Teatral[6]. Ao me deparar com a etnografia, no primeiro semestre de 2021, na disciplina Métodos e Técnicas de Pesquisa, ministrada pela Profa. Dra. Rachel Rocha, uma conexão surgiu: a etnografia me dava a sensação de encontrar meu lugar de interesse na pesquisa.

Sendo a etnografia a escrita detalhada do que foi visto e presenciado na pesquisa de campo (Silva, 2009), escolhê-la como base desta pesquisa só foi possível devido à minha experiência na dança, pois a etnografia estava presente nela de diversas formas, como nas apreciações de dança, nas improvisações em danças, nas pesquisas de campo para criar danças e na proposta de escrita acadêmica.

Com a minha vivência na graduação, observei que a dança, no Brasil, tem se utilizado da abordagem e de teorias etnográficas com bastante frequência para a elaboração das produções de danças cênicas, principalmente sendo os intérpretes-criadores, diretores ou coreógrafos o observador-participante, realizando entrevistas, escrevendo, registrando, gravando, discutindo e fotografando, ou seja, se valendo das muitas possibilidades que a etnografia oferece para a realização de uma pesquisa antropológica sobre dança, na dança e para a dança.

Quando cursei a disciplina Danças Populares do Brasil[7], tive contato com o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, sistematizado por Graziela Rodrigues[8] (2003), que se fundamenta em três pilares: ser bailarino, ser pesquisador e dançar, para dançar sua criação, ou seja, interpretá-la.

Já na disciplina Pesquisa em Dança, fomos apresentados ao conceito de autoetnografia como possibilidade de pesquisas e escritas em dança a partir da professora de Dança da Universidade de Québec, em Montréal, Sylvie Fortin (2009). Segundo ela, a

[6] Antropologia Teatral é uma linha de estudos da Antropologia desenvolvida por Victor Turner e Richard Schacnner.

[7] Esta disciplina foi lecionada pela Profa. Dra. Joana Wildhagen Pinto. Nela, estudamos algumas danças do Brasil de cunho folclórico, como a Folia de Reis.

[8] Professora titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atuando na graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação Artes da Cena. Artista da Dança, psicóloga e doutora em Artes, dedicou-se às pesquisas de campo das manifestações culturais brasileiras e à sistematização do método de pesquisa e criação em dança, o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Este método propiciou a formação de pesquisadores artistas e deu origem a diversas publicações e criações artísticas, consolidando o grupo de pesquisadores BPI e Dança do Brasil.

autoetnografia é um conceito "guarda-chuva" útil para a pesquisa e escrita da dança, valorizando os aspectos políticos, sociais e econômicos de uma dança (Fortin, 2009).

No sétimo período do curso de Dança, coloquei em prática, mais uma vez, a pesquisa de campo. Gozei do privilégio de ser iniciado no terreiro de candomblé que fica situado no Village Campestre II, em Maceió, e estudei a corporalidade da Pomba-Gira do meu babalorixá, conhecido como Pedro de Oxalá. Observei a corporalidade de Maria Padilha e, posteriormente, a partir do meu transe mediúnico, comecei a sentir a presença da minha Pomba-Gira, Maria Farrapo, a partir da minha incorporação. Com essas experiências de campo, apresentei como resultado de disciplina o solo de dança e performance que nomeei *Eu, Farrapo!*, no Espaço Cultural Universitário, na Praça Sinimbu, Centro de Maceió. Na arte de divulgação, é possível visualizar quantas apresentações artísticas houve, nos dias 19, 20, 21 e 23 de agosto de 2019, no projeto Rastros em Cena, coordenado pela Dra. Kamilla Mesquita, professora do curso de Dança.

Figura 1 - Divulgação da Mostra Artística do Curso de Dança da Ufal, 2019

Fonte: CAC/Ufal, 2019.

Figura 2 - Cena do solo de dança *Eu, Farrapo!*

Fonte: Roberta Britto, 2019.

O solo de dança teve duração de cerca de 40 minutos e tratou de questões de gênero e religiosidade, problematizando o conflito existente para com as religiões de matriz africana e a visão depreciativa que o senso comum possui de Exus e Pomba giras. Meu objetivo foi desmistificar esses olhares a partir da dança, além de narrar, corporalmente, minha trajetória de vida dentro do candomblé, desde a chegada ao terreiro até a iniciação.

A fotografia tem o olhar sensível de Roberta Brito, que cursa Teatro Licenciatura na Ufal, e foi feita no momento de pausa, depois da "incorporação" em cena. O movimento de segurar a taça com a mão direita e tapar sua borda com a mão esquerda, junto com a saia no braço, são características observadas em campo que utilizei para performar no palco. A taça continha vinho suave, possibilitando uma experiência real do consumo de álcool, muito presente nas celebrações de Exus e Pombas-Giras. Usei uma saia preta na altura do peito, um pano vermelho na cabeça, que chamamos de "torso", e coloquei tranças nas cores vermelha e preta, para simbolizar o cabelo das pombas-giras, como forma de homenagem, pois geralmente elas gostam e preferem essas cores. O solo de dança foi dividido em seis cenas: 1) Encruzilhada; 2) A chama de uma vela; 3) Blazer; 4) Caminhadas; 5) Cena de transição e 6) Eu, Farrapo!. A foto acima representa a última cena.

Contemplado com uma bolsa de pesquisa no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) no ciclo 2019-2020, desenvolvi, junto com a Profa. Dra. Joana Whildagen, uma pesquisa cuja proposta era compreender a dança dos orixás no Xirê do terreiro de Pai Neto de Oxalá, no Village Campestre II, na cidade de Maceió, terreiro este de

que faço parte como filho de santo. Objetivei colocar em prática a autoetnografia, tendo as primeiras impressões positivas e negativas com a pesquisa de campo. Uma delas é o fato de que, na qualidade de filho de santo, participei de cerimônias em que me vi muito cansado fisicamente e mentalmente para elaborar o diário de campo; em contrapartida, foi positivo estar presente e ciente de tudo o que estava acontecendo, inclusive dos segredos e mistérios que envolvem a religião. Aproveitei a oportunidade do Pibic e os dados coletados e analisados na pesquisa como base para a construção e apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em Dança.

A monografia *Negrafia nagô-alagoana: a dança no Xirê do terreiro de Pai Neto de Oxalá* foi apresentada e defendida no dia 18 de novembro de 2020. Nesta pesquisa, fiz uma análise comparativa da dança dos orixás, identificando dois tipos de culto de candomblé de nagô: o primeiro nagô (de nação) cultuando 16 orixás e o segundo (traçado com umbanda), com 9 orixás.

Ao se falar de dança dos orixás, existe uma ideologia de que as movimentações corporais e a dança dos orixás têm o mesmo formato, para todos os candomblés. Porém, essa ideia se perpetua de forma equivocada, pois, em Maceió, assim como em todo o Brasil, são diversas as formas de se cultuar os orixás; logo, suas danças também se diferenciam. Nenhuma dança e nenhum culto é mais importante que a/o outra/o.

No período final da graduação, eu me encontrava no momento de decidir qual caminho seguir após o curso. A única certeza que tinha, naquele momento, era de que não queria ficar parado, sem estudar. Comecei a fazer uma pesquisa minuciosa dos mestrados de que a Ufal dispunha, observando em qual deles poderia pleitear uma vaga. A decisão de cursar mestrado na Ufal se deu pela falta de condições financeiras de estudar em uma universidade fora do Estado de Alagoas.

Nessa busca, identifiquei e selecionei o Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/Cedu/Ufal), em nível de mestrado em Educação; o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/Ichca/Ufal), em nível de mestrado em História, e o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/ICS/Ufal), em nível de mestrado em Antropologia Social. Os critérios que usei para escolher em qual programa deveria me inscrever foram: 1º) o mercado de trabalho, pensando no aproveitamento da dança; 2º) a ausência de professor-pesquisador na área que se debruça sobre arte/dança e 3º) ter cursado disciplina na graduação em Dança que contemplasse o curso de mestrado.

Para tomar a decisão final, revisitei alguns trabalhos realizados nas disciplinas da graduação, tendo encontrado uma entrevista[9] – precária, diga-se de passagem – realizada na disciplina Projetos Integradores 3. O trabalho tinha como objetivo entrevistar um coreógrafo alagoano. Escolhemos Clemente Silva, mais conhecido como Mestre Tininho, professor de dança afro-primitiva que, mesmo não sendo alagoano, contribuiu de forma significativa para o contexto dessa dança em Alagoas. Refleti sobre as demais disciplinas e cheguei à conclusão de que, pela minha experiência com pesquisa etnográfica, o mestrado em Antropologia Social possibilitaria mais condições de fazer uma pesquisa sobre a dança afro-brasileira. Agora que apresentei ao leitor como e o que me fez chegar à Antropologia, vou me aprofundar nos elementos próprios da pesquisa.

1.5 Desafios para um artista da Dança na Antropologia

Tem sido desafiador estudar a Dança na Antropologia quando já existem alguns estudos iniciados e fundamentados, como, por exemplo, as técnicas corporais de Marcel Mauss (2003) – que não se tratam, exatamente, de um tipo específico de dança, no entanto, equivalem ao que Rudolf Laban[10] (2005) denomina ações cotidianas, ou seja, em cada região, Estado ou país, em diferentes povos e sociedades, as mesmas ações corporais, por mais "simples" que sejam, serão executadas de formas diferenciadas, ainda que tenham o mesmo significado, sendo possível perceber uma base técnica para cada movimento, como: andar, sentar ou comer.

E por que estou em busca de uma definição para a dança afro-alagoana? Inicialmente, ao refletir sobre a experiência na Licenciatura em Dança, levando em consideração as discussões pós-coloniais/descolocais realizadas no mestrado, percebo, nos estudos da dança, no contexto de Alagoas, uma carência da pesquisa em dança, tanto é que as referências clássicas de dança, de movimento, educação e arte são de autores, pesquisadores e artistas brancos, apresentando conceitos eurocentrados, tais como os estudos de Coreologia[11], Improvisação em Dança, Dança-Educação e Educação Somática, além da técnica do Balé Clássico, para citar alguns exemplos norteadores.

---

[9] A entrevista foi gravada em 2018, junto com uma colega. Saliento que a qualidade do som e da imagem não são boas; no entanto, foi esse material que me instigou, de certo modo, a aprofundar meus estudos sobre a dança afro. Disponibilizo o *link* da entrevista com o Mestre Tininho, que está arquivada na minha conta pessoal na plataforma YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=eFbjULchKAc.

[10] A pesquisadora da Dança Lerina Rengel tem publicações sobre Rudolf Laban, considerado o "pai" da dança moderna. Para melhor compreensão, ler: RENGEL, Lenira. *Os temas de movimento de Rudolf Laban*. São Paulo: Annablume, 2005.

[11] Estudo ou ciência do movimento.

No artigo *Novos mapeamentos e novos contextos: a dança nas cidades de Aracaju, Maceió e Natal*, Carolina Naturesa (2009/2010) aponta a criação do curso de Licenciatura em Dança na Ufal, em 2007, e da Escola Técnica de Artes (ETA/Ufal), em 2010, como incentivo à pesquisa em Dança em Alagoas.

Naquele período de graduação, havia um componente curricular obrigatório: a disciplina Técnicas de Balé Clássico, questionada pelos alunos de turmas anteriores, mas que se mantinha na minha turma. Queríamos saber por que não tínhamos nenhuma disciplina de técnicas de danças africanas, ou melhor, por que não tínhamos nenhuma disciplina de "dança afro".

Daquele conflito, surgiu a necessidade de entender qual a raiz da dança afro-brasileira, pois ela surge, não necessariamente, do sentido artístico, mas do sentido político e social, em que tem como representante nacional Mercedes Baptista, a precursora da dança afro-brasileira, pioneira dos estudos de dança afro e criadora da própria técnica de dança. No meu projeto de pesquisa (2021), minha justificativa dizia:

> [...] esta pesquisa se justifica a partir do possível entendimento da continuidade da dança afro e suas modificações através do tempo, além da importância que estabelecerá para as relações conceituais entre a disciplina de Antropologia da Dança, proporcionando novos olhares e descobertas para pesquisas e construções performáticas e coreográficas a partir da interação entre os métodos de pesquisa e antropologia e de métodos de criação em dança.

É plausível afirmar que são elementos interessantes, mas, hoje, não sei se tão justificáveis, entendendo que esta pesquisa se justifica pela necessidade de evidenciar uma dança afro-brasileira a partir de seus interlocutores, ou seja, os coreógrafos e, por extensão, os pioneiros dessa dança em Alagoas, sendo ou não sendo alagoanos.

2 PREÂMBULOS I: NARRATIVAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA

Inicialmente, organizaram-se e selecionaram-se os textos que iriam servir de base para as primeiras reflexões da introdução desta dissertação. Houve indicação de outras referências pelo orientador, o Prof. Dr. Siloé Amorim. Ao cursar as disciplinas que o programa de pós-graduação exige como requisitos para a finalização do curso, foi realizada outra seleção de textos, de modo mais criterioso e denso, para compor a pesquisa.

Ao iniciar as leituras de naturezas diversas, observei, enquanto artista da dança e antropólogo em formação, que foram surgindo várias inquietações sobre a dança e as inúmeras narrativas que constituem o seu fazer, em um contexto amplo, apontando para a dança afro-brasileira, a dança em Alagoas, os coreógrafos de dança, quem pesquisa dança, quem dança, como dança, como escrever sobre dança, a importância de escrever sobre dança, quem está na Academia e pesquisa dança e para quem não está nela, em última instância: como etnografar-dançar-escrever?

Nos critérios de seleção, James Clifford (2002), a partir da "experiência etnográfica", contribui teoricamente com esta pesquisa, sendo possível destacar a importância da escrita etnográfica, atenta à experiência, à interpretação e à análise dos discursos produzidos dentro e fora do campo de pesquisa. Para Clifford (2002, p.44), "a escrita etnográfica atual está procurando novos meios de representar adequadamente a autoridade dos informantes", ou seja, para esta pesquisa, que dispõe de poucos textos que servem como referência e base teórica, a inserção de outros fazeres etnográficos se torna indispensável, como as buscas que precisei fazer para complementar as informações disponibilizadas pelos interlocutores sobre a dança afro-brasileira no contexto local.

A narrativa etnográfica a que se destina esta pesquisa tem como característica principal analisar os discursos dos pioneiros da dança afro-alagoana, respeitando, de forma ética, falas e histórias narradas e construídas por esses coreógrafos de dança afro-alagoana.

Clifford Geertz (2008, p.7), a partir da interpretação antropológica, sinaliza que a "etnografia é uma descrição densa". Logo, parto para o princípio de descrever densamente a trajetória da pesquisa, as escolhas que precisei fazer para construir a narrativa acerca dos coreógrafos da dança afro, excluindo a ideia tradicional de fazer apenas uma pesquisa sobre eles e a dança que eles desenvolvem, produzem e executam, colocando-os como protagonistas.

Para pensar em antropologia da dança, amparo-me em Giselle Camargo (2013), que se detém sobre antropologia da dança e etnografia da dança, e Victor Oliveira (2017), a partir

da discussão epistemológica e conceitual de antropologia-dança, valorizando os aspectos do fazer etnográfico da/na/para a dança. Para pensar nas narrativas e histórias, apoio-me em Fernandez Ferraz (2012), que reflete sobre a dança afro no contexto da Bahia, destacando outras nomenclaturas, como danças negras, afro-diaspóricas ou danças afrocentradas. Nelson Lima (2007), Silva Júnior (2007; 2021) e Roberto Pereira (2002) vão nos apresentar um panorama da dança afro-brasileira, a partir dos construtores de uma identidade negra na dança.

Marilyn Strathern (2014) é a base metodológica para pensar uma autoantropologia, visto que utilizo como fundamento fazer pesquisa "em casa", mesmo correndo o risco de estar na zona de conforto. Mas o que seria estar "em casa", na minha concepção? Entendo que é pertencer, igualmente, ao mesmo lugar dos interlocutores, dos pesquisados – ter uma formação acadêmica em Dança. A autora proporciona, para esta pesquisa, uma antropologia feita "em casa" e alicerça uma reflexão sobre os limites da autoantropologia, apresentando duas suposições iniciais que indicam um cuidado que se deve ter ao utilizar esta abordagem antropológica, sobretudo por intermédio da abordagem etnográfica: "Como etnógrafos, os antropólogos que trabalham em terreno familiar chegarão a um melhor entendimento do que chegariam em outro lugar por não precisarem transpor barreiras linguísticas e culturais" (Strathern, 2014, p.134-135).

Na minha experiência etnográfica, não precisei, de fato, transpor barreiras linguísticas e culturais; porém, as relações sociais e interacionistas precisaram ser rompidas. "A empreitada antropológica sistematizadora será exposta como o estratagema que ela é em qualquer lugar. Ela torna completo o lugar-comum e só não revela nada além do que todos já sabiam de todo modo" (Strathern, 2014, p.135).

Por ser uma autoantropologia, ou seja, uma antropologia feita "em casa", não imaginei que seria tão difícil de realizar a pesquisa de campo. Ao discorrer sobre os "limites da autoantropologia", Marilyn Strathern (2014, p.134) afirma que "o que se deve saber é se investigador-investigado estão igualmente em casa". Nesse caso, naquele momento inicial da intenção da pesquisa, coloquei meus objetivos, anseios e desejos, sem saber se os coreógrafos estavam atuando de fato, ministrando aulas ou produzindo espetáculos de dança e se estariam dispostos a contribuir com esta pesquisa. Além disso, compreendi que estar "igualmente em casa" pode significar a sintonia que "deva" existir entre o pesquisador e o pesquisado, mesmo com as adversidades da vida rotineira, estar disponível e, o mais importante, querer contribuir com a pesquisa.

No entanto, analisando as entrevistas realizadas, os dados coletados e as demais informações adquiridas, me questionei duas vezes: será mesmo que estou em casa? Será que estamos mesmo, igualmente, em casa? Estar em casa significa ser iniciado no candomblé, ter experiência com dança e dialogar sobre a questão da cor negra no Brasil.

Foram selecionados, inicialmente, três interlocutores, ou seja, três coreógrafos de dança afro-brasileira para "compreender e refletir sobre as possíveis relações entre a dança afro-brasileira e dança dos orixás em Maceió-AL", investigando as contribuições dos bailarinos/coreógrafos Eduardo Passos, Clemente Silva e Diego Bernardes. Edu Passos foi o primeiro a trazer para Alagoas a dança com a concepção e nomenclatura dança afro; Clemente Silva foi trazido por Edu Passos e os dois trabalhavam juntos com dança afro, na década de 1980, em Maceió; Diego Bernardes, por estar ministrando oficinas de dança afro em Maceió, no Teatro Deodoro, e em outros lugares da cidade, durante o tempo da realização da pesquisa.

Quando escolhi esses coreógrafos como interlocutores, estava pensando exclusivamente na possibilidade de realizar uma observação participante nas suas aulas, pois os três estavam bastante atuantes, na minha visão distanciada, ministrando aulas ou ensaiando dança em Maceió no contexto pós-pandêmico.

Com a reformulação do projeto, foi acrescentado mais um "coreógrafo" na lista de interlocutores: Amaurício de Jesus. Coloco entre aspas porque compreendi que, a partir da entrevista concedida por ele, em agosto de 2022, sua atuação não se dá como um coreógrafo, e sim como coordenador, líder ou gestor do Afoxé Odoyá, intermediando as ações culturais do grupo. Ainda nessa entrevista, para minha surpresa, precisei acrescentar mais um coreógrafo, a peça-chave que estava faltando no quebra-cabeça do pioneirismo da dança afro-alagoana: Petrúcio Trindade. Curiosamente, de todos os interlocutores, apenas dois têm formação acadêmica em Dança: Edu Passos e Petrúcio Trindade são graduados em Licenciatura em Dança, sendo colegas na primeira turma do curso de Licenciatura em Dança da Ufal, em 2007.

Depois que fui para o campo, percebi como pode ser arriscado fazer uma pesquisa "em casa", pois, no meu caso, como mero pesquisador noviço, considerei a hipótese de que os interlocutores iriam fazer uma contribuição mais densa no sentido de fornecer toda e qualquer informação que interessasse à pesquisa. Fui surpreendido, pois o acesso a determinados interlocutores foi mais difícil de acontecer; ou eles davam informações básicas ou deixavam transparecer o desinteresse de contribuir com a pesquisa.

Quando falo de acesso, refiro-me a encontrá-los pessoalmente, realizar entrevistas ou observar as aulas práticas de dança afro, permitindo que os interlocutores fornecessem

informações e dados já conhecidos e demasiadamente publicizados. É preciso entender que as coisas não acontecem no tempo do pesquisador, mas no tempo do pesquisado. Estejamos preparados para essas adversidades.

Durante um logo período entre escrever, ler e ir a campo, fiquei com o sentimento de não querer mais realizar pesquisas com interlocutores, porque criei um sentimento passageiro de raiva e decepção. A fruição desse sentimento faz parte do processo da pesquisa e do amadurecimento do pesquisador.

2.1 As plataformas digitais como forma de contato com o interlocutor numa pesquisa de Antropologia e Dança

É preciso considerar a praticidade que o avanço das tecnologias tem possibilitado para acessar os interlocutores[12] numa pesquisa antropológica, tendo em vista as dificuldades que havia antes. Das inúmeras redes sociais (de contato virtual) que há nessa era digital, destacam-se três de fácil acesso que optei por selecionar/utilizar como ferramentas de contato inicial: WhatsApp, Instagram e *e-mail*, sendo o mais utilizado o WhatsApp.

Considera-se também que nem sempre essas escolhas podem ser bem-sucedidas, pois pode acontecer de o interlocutor não aderir às redes sociais como plataformas de contato oficial, gerando frustração no pesquisador. Neste caso, inicialmente, contactei todos via Instagram, para depois migrar para o WhatsApp, deixando o *e-mail* para compartilhamento de arquivos de texto e imagens.

Bem no início do mestrado, entrei em contato com os interlocutores via Instagram e WhatsApp, na intenção de apresentar a pesquisa em desenvolvimento e fazer o convite para que estes pudessem contribuir com suas narrativas, trajetórias e histórias da dança afro em Alagoas. Nessa etapa, o retorno foi, de certa forma, demorado – e tal situação já era esperada, conforme meu orientador havia mencionado em alguns de nossos encontros.

Não é que os interlocutores sejam obrigados a participar, porém, existe a narrativa de que somos carentes de pesquisas sobre a cultura afro-brasileira em Alagoas pelo olhar das Artes Cênicas produzidas no Estado por alagoanos. Recordo que, na 9ª Bienal do Livro de Alagoas, em 2019, realizada no Jaraguá, encontrei uma amiga iniciada na umbanda revoltada por ter passado por todas as estantes de livros e não ter encontrado obras sobre dança ou teatro

[12] Forma como tratarei os coreógrafos que participaram desta pesquisa, facilitando a comunicação/o entendimento entre pesquisador e leitor.

com viés afro-alagoano. Conversamos sobre essa problemática e outros assuntos, nos despedindo em seguida.

Sem sombra de dúvidas, a semente da pesquisa estava sendo plantada em mim. Se existe essa narrativa de que não temos ou não tínhamos esse tipo de pesquisa sobre negros na dança ou a dança afro no contexto local, por que será que quando se tem a oportunidade de a pesquisa acontecer constata-se a falta de interesse e de contribuição por parte de algumas figuras artistas e pretas? Será que essa manifestação de recusa ou silenciamento acontece por que essas pessoas queriam estar sendo o pesquisador, e não o pesquisado? Dificuldades surgem, o tempo passa e o pesquisador sofre com os prazos de qualificação e defesa da pesquisa encurtando.

As entrevistas seriam, para mim, o gás de que eu precisaria, pois alguns dados seriam revelados nelas – pelo menos era essa a sensação que eu tinha. Meu orientador indicou a leitura do texto *Etnografia não é método*, de Mariza Peirano (2014). A autora faz uma reflexão muito interessante acerca de como, às vezes, a etnografia é engessada dentro de um formato e, no entanto, é subjetiva e particular. As entrevistas foram só mais uma dentre as possibilidade de análise para esta pesquisa.

Consegui entrevistar Amaurício de Jesus, Diego Bernardes e Petrúcio Trindade. Não obtive sucesso para entrevistar Edu Passos, sendo ele fundamental para esta pesquisa, já que o meu ponto de partida seria o pioneirismo da dança afro-brasileira em Alagoas, o que me deixou preocupado. Nesse momento, cai a ficha de que “etnografia não é método”, etnografia é uma estratégia inteligente de obter dados acerca de uma informação ou um problema que se pretende explorar, observar, descobrir. As entrevistas duraram, em média, de 3 a 5 horas, com áudios gravados acima de 10 minutos, transcritos com cerca de mais de 10 laudas de material para ser analisado, me motivando a repensar o percurso da pesquisa.

Durante o processo de entrevistas e coleta de dados, a fim de buscar registros fotográficos e documentais, fiz um levantamento bibliográfico na Biblioteca Central da Ufal, no Campus A.C. Simões, e na Biblioteca do Espaço Cultural Universitário, na Praça Sinimbu, Centro de Maceió. O objetivo era fazer um levantamento das publicações de que as bibliotecas dispunham sobre dança afro-alagoana ou manifestações artísticas e culturais de origem negra. As monografias, dissertações e teses disponíveis fisicamente são divididas por áreas de conhecimento.

No Espaço Cultural, encontrei uma monografia do curso de Graduação em Dança com a temática da dança afro-brasileira. No Campus A.C. Simões, encontrei a mesma monografia e outra de especialização no Ensino de Artes. A primeira pesquisa tinha como

título *Espetáculo Oní Xé A Awúere: subsídio para estudar a dana e a lei 10.369/03 nas escolas Estaduais Alberto Torres e Professor Theonildo Gama*, sendo de autoria de Edu Passos, interlocutor desta pesquisa. Nessa monografia, o autor faz uma autoetnografia, relatando um pouco da sua trajetória na dança afro em Minas Gerais, os primeiros passos com dança afro nesse lugar e como chegou em Alagoas, e faz um relato de experiência da criação de um espetáculo de dança afro com alunos e professores das duas escolas.

A segunda monografia, para a especialização no Ensino de Artes, tinha como tema *O ensino da dança afro e a Lei 10.639: a serviço da identidade afro-alagoana*, de autoria de Raquel Vieira Brandão, uma escrita sobre o Maracatu de Maceió. Quando vi o título do trabalho, fiquei emocionado, empolgado para ler o texto imediatamente. Embora fale de dança afro, a pesquisa tem como objetivo apresentar a importância do Maracatu, fugindo da minha perspectiva, que é pensar uma dança afro-brasileira, saindo da rota de folguedos e folclore, valorizando a dança afro-brasileira enquanto técnica, com repertório de movimentos. Não há mais nada relacionado à dança afro na Biblioteca da Ufal do Campus A.C. Simões e nem Espaço Cultural Universitário.

2.1.1 Etnografia no Sesc Poço, em Maceió: fotografias que não existem!

Minha última tentativa foi acessar o acervo documental e fotográfico do Centro de Belas Artes (Cenarte) e do Serviço Social do Comércio (Sesc) Unidade Poço. O Cenarte tem sede no Centro de Maceió, mas está fechado para reforma, impossibilitando o acesso a esses dados, restando apenas o Sesc como a "última" esperança de obter mais informações sobre a dança afro realizada no local, conforme os coreógrafos entrevistados relataram na entrevista.

Solicitei, por *e-mail*, um ofício de requerimento ao PPGAS no dia 31/08/2022, sendo respondido no dia 02/09 com o documento devidamente preenchido com a solicitação e o objetivo pretendido. No mesmo dia, fui ao Sesc/Poço fazer a solicitação por vias legais e segui aguardando retorno da unidade administrativa do Sesc. No dia 24 de novembro, quase 90 dias depois, a Secretaria-Geral da Unidade do Poço enviou um *e-mail* confirmando a autorização para realização da pesquisa. Infelizmente, a burocracia dificulta uma busca mais detalhada de informações.

No dia 29 de novembro, ao chegar no Sesc, por volta das 10h38, pedi, na portaria, para falar com o Sr. Robson Muller. A moça que estava na portaria ligou para o seu ramal e informou que ele pediu para que eu o aguardasse, pois ele me encontraria em instantes. Fiquei à sua espera, sentado na praça que existe dentro do Sesc, próximo à quadra poliesportiva. No

meu caderno, escrevi que “a prática de pesquisa faz a gente se ligar [pensar] em muitas coisas, como a roupa, o celular, como falar, com quem falar e o que falar”.

O Sr. Robson Muller apareceu na portaria perguntando à moça quem queria lhe falar. Ouvindo-o de longe, levantei-me e fui ao seu encontro. Demos um aperto de mãos, saudando-nos com um “Bom dia!”. Calmamente e educadamente, apresentei-me como o pesquisador que estava interessado em analisar os documentos e as fotografias da dança afro em Alagoas a partir da década de 1980 realizada naquele espaço. Aproveitei para relatar a surpresa na demora para autorizarem a pesquisa, levando em consideração a ênfase que dei na urgência do acesso às informações solicitadas.

Educadamente, Robson Muller explicou que o motivo da demora de responderem à minha solicitação se deu porque tiveram que acessar todos os departamentos do Sesc, ou seja, todas as unidades alagoanas, sendo elas: Sesc Guaxuma, Sesc Centro, Sesc Jaraguá, Sesc Arapiraca, Sesc Palmeira dos Índios e Sesc Teotônio Vilela. Na hora, não raciocinei; contudo, será que, na década de 1980, havia todas essas unidades? Em todo caso, o interesse pautava-se pelo Sesc Poço.

A surpresa se deu também porque minha intenção era acessar a sala onde estivessem os documentos de contratos e fotografias. Infelizmente, com toda a demora, foram eles mesmos que selecionaram as fotografias. Como poderiam saber quais iriam me interessar? É bem provável que, no acervo, deva ter outras fotos que poderiam me interessar, pelo menos é o que presumo.

Robson Muller, assessor de Comunicação da Unidade do Poço, disse que, para eles (Sesc), era uma surpresa, pois seria a primeira vez que aquele espaço estava permitindo a realização de pesquisa em nível de pós-graduação e com um objeto de estudo tão singular, que era a dança afro, sendo algo novo para mim e para eles. A partir dessa solicitação, começaram a pensar na urgência de digitalizar todas as fotografias disponíveis, que até então estão apenas impressas.

Como não sabia como iria acontecer a pesquisa, Robson Muller se mostrou curioso e preocupado em como eu iria fazer para analisar as fotografias que eles conseguiram selecionar, até porque não tinha, segundo ele, uma sala disponível. Sugeri analisá-las na biblioteca dali mesmo. Ele, consentindo, delegou uma funcionária que me supervisionasse na biblioteca. Chegando ao local, ao me deparar com as fotografias, comecei a analisar uma por uma e vi que muitas fotos se tratavam de feiras de livros, folguedos, peças de teatro e quadrilhas juninas das décadas de 1980, 1990 e 2000.

Agora que estou relatando essa experiência, estou com raiva de mim mesmo, porque não fiz nenhuma foto da mesa com as fotos espalhadas. Estava com tanta sede de analisar as imagens que acabei não me atentando em fotografar aquele material. Por isso, um dos aprendizados mais importantes dessa experiência, nesses novos tempos, foi de fazer fotos de tudo o que for possível e permitido. Com certeza, da próxima vez, estarei atento a esse tipo de registro, até para poder comprovar que, realmente, estive lá. O documento de solicitação está anexo, mas não é o suficiente para mim. Gostaria de ter fotos desse momento de pesquisa.

No grande pequeno acervo de fotografias, encontrei apenas uma imagem, em preto e branco, com jovens tocando instrumentos. Parece ser um grupo percussivo de matriz africana. Um dos meninos da frente está tocando surdão; nele, estão escritas as palavras *Axé* e *Zumbi*. Tem um homem de costas e não dá para saber se é coreógrafo ou maestro. Não dá para saber se tem dança (dançarino). No fundo, tem um painel com o letreiro de divulgação do evento: IV Encontro Sesc de Dança. A foto não tem informação de nada, nem registro. Não sei quem fotografou, não tem programação do evento, nada que possa contribuir mais.

Figura 3 - Grupo Percussivo não identificado no VI Encontro Sesc de Dança

Fonte: Acervo do Sesc Poço ([1992] 2022).

Com o letreiro mais visível, na próxima foto, é possível ver a apresentação de um grupo de dança, em preto e branco. Presumo que seja uma apresentação de dança contemporânea ou de balé. O evento foi realizado em 1992.

Figura 4 - Grupo de Dança não identificado no VI Encontro Sesc de Dança

Fonte: Acervo do Sesc Poço ([1992] 2022).

Depois da análise das fotografias, conversei com Robson Muller a fim de relatar a experiência, aproveitando para demonstrar minha surpresa com o pouco material de acervo que o Sesc mantém para ser analisado e mais ainda com a não preocupação do próprio espaço em manter essas memórias registradas, documentadas, sendo bem cuidadas.

2.1.2 A experiência etnográfica e a reformulação da pesquisa

A experiência etnográfica me possibilitou perceber que seria necessário fazer uma reformulação da reformulação. No princípio, eram três coreógrafos; depois, passaram a ser quatro, sendo acrescentado mais um. Cinco coreógrafos demandavam um tempo maior para o tipo de pesquisa a que me propus no projeto. Desta forma, optei por buscar a raiz da dança afro-brasileira em Alagoas, identificando quem começou a fazer esse tipo de dança, como começou e quem deu continuidade, analisando a trajetória de Edu Passos e Petrúcio Trindade.

No entanto, não poderia me desfazer dos dados obtidos em aulas de dança afro que realizei com Diego Bernardes e Amaurício de Jesus, além da entrevista com Amaurício, que revelou o nascimento do primeiro grupo de dança afro de Alagoas, o Ekodidé, e o nome de Petrúcio Trindade, coreógrafo desse grupo.

Desta forma, Edu Passos se manteve na pesquisa por ser considerado o pioneiro da dança afro em Alagoas. Clemente Silva, mais conhecido como Mestre Tininho, veio a falecer em março de 2022, não dando tempo de ser entrevistado.

2.1.3 Amaurício de Jesus

Amaurício de Jesus é professor de Educação Artística pelo Centro Universitário Cesmac de Maceió, produtor cultural, ogã de terreiro de candomblé e diretor do Afoxé Odoya, ligado ao terreiro do babalorixá Célio de Iemanjá, da Ponta da Terra. A escolha desse interlocutor se deu porque participei de uma oficina de dança afro realizada por Lucélia Thayná, conhecida como Luh Turbantes, graduanda em Licenciatura em Dança pela Ufal, turbanteira, *ekedy* (cuidadora do orixá quando incorporado no médium), coreógrafa e dançarina do primeiro afoxé de Alagoas, o Afoxé Odoya, criado em 2000 pelo Núcleo Afro-Brasileiro Iyá Ogunté, pertencente à Casa de Iemanjá, tendo como babalorixá responsável Célio Rodrigues, mais conhecido como Pai Célio[13].

Esta oficina ocorreu em meados de 2019, dentro da programação do Universidança[14]. No final da oficina, numa roda de conversa e compartilhamento de experiências, Thayná contextualizou um pouco a dança afro-brasileira em Alagoas e, na sua retórica, citou algumas de suas referências, como Mercedes Baptista, de quem eu já havia tomado conhecimento, e citou Amaurício de Jesus como um artista preto, da dança afro-alagoana, membro e fundador do Grupo de Dança Ekodidé, de quem, até aquele momento, eu nunca tinha ouvido falar. Certifiquei-me de anotar o nome do grupo e do coreógrafo citados.

Em meados de setembro de 2021, entrei em contato com Amaurício de Jesus pelo WhatsApp, para apresentar a proposta da pesquisa e fazer o convite para uma entrevista relacionada à dança afro em Alagoas e ao Ekodidé. Seu retorno positivo foi um sinal de que a pesquisa estava no caminho certo. Aproveitei a oportunidade de aulas abertas que estavam acontecendo em setembro e outubro para, além de observar, conversar com Amaurício de Jesus e apresentar a proposta da pesquisa de forma presencial.

A entrevista aconteceu no dia 19 de março de 2022, na Ponta da Terra, em Maceió. Conversamos sobre diversos assuntos, desde a questão da dança em Alagoas, passando pela questão de raça e a importância social que a dança afro e o Afoxé têm proporcionado para a comunidade e a juventude de terreiro que coloca a arte como centro de formação e resgate cultural.

Mesmo com a memória falha com relação a datas, Amaurício relatou que a dança afro em Alagoas acontecia de forma pontual, para eventos específicos, e de imediato citou o

[13] Babalorixá responsável pelo Axé Pratagy, primeiro museu a céu aberto de Alagoas, e pela Casa de Iemanjá.
[14] Congresso Acadêmico de Dança da Universidade Federal de Alagoas, realizado desde 2009 pelos alunos, que tem como proposta apresentar a Dança à comunidade acadêmica.

nome de Petrúcio Trindade como sendo a pessoa com maior propriedade para falar dos aspectos corporais, técnicos e artísticos da dança afro. Foi nesse momento que percebi que ainda não estava falando com a pessoa certa.

Amaurício de Jesus relembra que o Sesc lançou uma atividade de dança, em meados de 1985, e que, a partir daí, a figura de Edu Passos se faz presente em Maceió, por isso o meu interesse de ir analisar os arquivos e as fotografias do Sesc Poço. Para Amaurício, a dança afro de Edu Passos representa as ações cotidianas, como movimentos da colheita de café e a influência das peneiras, ou seja, para Amaurício de Jesus, a dança afro recém-chegada em Maceió tinha relação com o fazer cotidiano dos negros escravizados no Brasil a partir da colheita do café e do algodão, do corte de cana, da exploração do garimpo e dos trabalhos manuais que os negros eram obrigados a executar. A influência da dança dos orixás não foi citada, nesse momento, por Amaurício de Jesus.

Para além dessa influência mineira, Amaurício explica que, mesmo com a figura de Edu Passos, a Bahia acabou sendo espelho para Alagoas nas suas criações e manifestações afro-brasileiras, a partir do intercâmbio que houve entre os artistas de Alagoas e da Bahia, isso para falar de bandas afro e dos afoxés da Bahia.

Uma última informação importante coletada da fala de Amaurício foi sobre a dissidência que existiu de alguns alunos que frequentavam as aulas de dança afro de Edu Passos no Sesc. Amaurício cita os seguintes nomes: Petrúcio Trindade, Armando França, outro Armando, do qual não se recorda o sobrenome, e outra figura de que não recorda o nome, identificando-o apenas como “Beto”.

As aulas aconteciam duas vezes por semana, no horário noturno, o que acabou gerando aproximação com o trabalho de Edu Passos. Sobre a dissidência, Amaurício disse o seguinte:

> [...] A gente fazendo aula com Edu, participando da cultura popular da cidade, fazendo parte de um grupo de atendimento ao turismo. Chega um momento em que as agendas começaram a conflituar, né? E também a gente começou a desenvolver um desejo de um trabalho mais local. Aí a gente separa do Edu, sai da oficina do Edu num certo período. A gente já fazia espetáculos com o Edu, já circulava, [em] Penedo, outros interiores, levando o trabalho do Sesc e eventos do Sesc, mas a gente resolve, dentro desse grupo, um subgrupo, resolve criar um trabalho específico. (Trecho da entrevista concedida por Amaurício de Jesus em 19/03/2022).

Esse trabalho específico que Amaurício relata é a criação do primeiro grupo de dança afro fundado por artistas locais, o Ekodidé. A fonte de pesquisa para a realização desse

trabalho local foi a temática dos orixás nos candomblés de Maceió. Sobre a formação e a concepção do grupo, Amaurício destaca:

> [...] nós partimos formando o primeiro grupo da cidade, que foi o Ekodidé. O Ekodidé, ele surge a partir de um trabalho de pesquisa nosso, então a gente começa a visitar os terreiros, as comunidades tradicionais, ai vai Pai Célio, Mãe Miriam, as casas em que a gente tinha uma aproximação, a gente foi buscar pesquisa, né? Então, a gente entrevistava, a gente visitava as festas, e a partir daí a gente começou a desenvolver uma concepção artística nossa, um olhar artístico da dança afro a partir da matriz, da matriz africana, do movimento tradicional do terreiro, né? Da dança do terreiro, mas não trazendo o elemento do orixá nesse período. Então, a gente trabalhou... (Trecho da entrevista concedida por Amaurício de Jesus em 19/03/2022).

É interessante apontar que, aos olhos de Amaurício, a dança afro realizada por Edu Passos se aproximava de uma estética e técnica corporal de Marcel Mauss (2003), no sentido de as ações cotidianas são a base da formação da dança. Já para a criação do seu grupo, a concepção artística paira sobre os movimentos tradicionais do terreiro, sem trazer o elemento do orixá.

Foi nessa entrevista que compreendi o papel de Amaurício de Jesus na construção da dança afro-alagoana: não se trata de ser um coreógrafo de dança afro, pois sua atuação está mais ligada a ser um gestor cultural do afoxé, lidando pontualmente com a criação de coreografias.

2.1.4 Eduardo Xavier dos Passos

Fiz contato com Edu Passos pela primeira vez no dia 19 de novembro de 2021. Enviei uma mensagem de texto via rede social Instagram em que fiz uma apresentação formal, como mestrando em Antropologia Social da Ufal, explicando o motivo do meu contato. Escrevi que, mesmo sendo aprovado no curso de mestrado, optei por dar um tempo, seguindo o cronograma proposto pelo projeto da pesquisa, cursar as disciplinas que o programa exige, para depois iniciar o contato com os interlocutores fundamentais para minha pesquisa. Argumentei que ele, enquanto pioneiro da dança afro em Alagoas, tinha uma importância significativa para o meu trabalho.

Esperei mais um tempo e entrei em contato via telefone no dia 02 de fevereiro de 2022. Fiz a mesma apresentação e abordagem, expondo a proposta e os objetivos, acrescentando a importância desta pesquisa para a construção de uma memória da dança afro-

alagoana. O interlocutor concordou em participar e pediu que eu entrasse em contato no mês seguinte, pois precisaria organizar seu calendário.

Na medida em que eu precisava continuar a pesquisa com os interlocutores, tive o cuidado de não ser um incômodo para esses coreógrafos, considerando e respeitando a agenda de todos eles. Porém, chega um momento na pesquisa em que se torna necessário e indispensável acessá-los de qualquer forma.

Após o contato via telefone, passei a enviar mensagens via WhatsApp para marcar a entrevista com Edu Passos. Entre idas e vindas, agendamentos e cancelamentos, acabou que nosso contato para realizar a entrevista não aconteceu.

Nesse período, senti um cansaço mental, me distanciando das redes sociais. Comecei a me autossabotar e entrei numa pilha de achar que nada estava dando certo, que eu não era capaz e que a pesquisa tinha empacado. A pesquisa estava como tinha que estar, a etnografia estava sendo realizada. Eu só precisava de um tempo para me distanciar da Academia e da própria pesquisa, para poder visualizar o quanto de dados já havia coletado para serem analisados. Foi aí que me dei conta de que não tinha pouco material coletado.

Edu Passos entrou em contato comigo indicando que estava difícil nosso encontro e sugeriu enviar uma pequena biografia escrita por ele mesmo. Outra sugestão foi a realização de um questionário via Google Docs. Depois de um longo período, respondi concordando que o questionário seria um caminho possível e solicitei o material que ele tinha disponível. De imediato, acessei sua pequena biografia. Edu Passos aproveitou para enviar um material organizado por alunos da Escola Fernandes Lima, que infelizmente não tem a ver com o contexto da pesquisa. Àquela altura, eu estava ansiando pelo contato direto; vê-lo e ouvi-lo estavam sendo meus únicos desejos enquanto artista, pesquisador e admirador da dança afro. No entanto, com toda essa dificuldade por parte do interlocutor, busquei outras fontes para complementar sua autobiografia.

Eduardo Xavier dos Passos, Edu Passos, como é popularmente conhecido, nasceu no dia 21 de novembro de 1964, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais, mudando-se com a família para a capital mineira, Belo Horizonte, em meados de 1976. Filho de José de Oliveira Passos e Conceição Xavier dos Passos, Edu Passos é irmão de Evandro Passos, professor na Universidade Federal de Minas Gerais e também um pesquisador da dança afro-brasileira. Em

1980, Edu começa a fazer aulas na Academia de Dança Afro de Marlene Silva[15] e é convidado por ela para fazer parte do Grupo de Dança Afro Luena[16], da própria academia.

Aos poucos, Edu Passos começou a mostrar sua aptidão para o ensino de dança e, em 1983, a professora Marlene Silva lhe convidou para ministrar aulas de dança afro aos iniciantes de sua academia. Nesse período, paralelo ao ensino de dança afro, Passos começa a estudar outros estilos de dança com Eusébio Lobo, coreógrafo baiano, e aprende o jazz, a Técnica de Dança Graham[17] e a Técnica Dunham[18].

Edu Passos chegou em Maceió em 1985 e, um ano depois, foi convidado por Gustavo Leite, na época diretor artístico/cultural do Cenarte, departamento pertencente à Fundação de Teatro Deodoro (Fated), para ministrar o curso livre de dança afro-brasileira. Nessa instituição, já aconteciam cursos livres de balé clássico, jazz e dança moderna, sob orientação da professora paulistana Marize Matias, mantendo esse formato até hoje. Em 1986, Edu Passos foi convidado por Maria Beatriz Brandão Sá (Tizinha), na época diretora do Departamento de Cultura do Serviço Social do Comércio de Alagoas (Sesc-AL), para ensinar dança afro-brasileira na instituição.

Figura 5 - Matéria Jornalística sobre Edu Passos e Evandro Passos

LUX
FUNDADO EM 1928
ESTADO DE MINAS
BELO HORIZONTE - MG
26 JAN 1990

Irmãos Passos lecionam afro

Mauro Homem

Evandro Passos: hora da arte negra

Fonte: *Lux Jornal* (Belo Horizonte-MG, 1990).

[15] Pioneira na dança afro-brasileira em Belo Horizonte-MG.

[16] Segundo informações disponibilizadas na breve biografia de Edu Passos, "Luena era o nome de uma população negra, que vivia nas margens do rio Zambeze, no Continente Africano, que comemorava qualquer acontecimento com a Dança, ex: o nascimento, a colheita, a caça, a guerra, a vida e a morte".

[17] Martha Graham (1894-1991) foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança moderna.

[18] Katherine Dunham (1909-2006) foi uma bailarina, coreógrafa, criadora da Técnica Dunham, autora, educadora, antropóloga e ativista social afro-americana. Dunham teve uma carreira bem-sucedida nos teatros europeus e afro-americanos do século 20. Ela dirigiu sua própria companhia de dança por muitos anos.

De acordo com a matéria escrita por Mauro Homem e publicada em 1990 no *Lux Jornal*, com o título "Irmãos Passos lecionam afro", Edu Passos fundou o primeiro grupo de dança afro em Maceió e era professor do Centro de Belas Artes de Alagoas. Em outra matéria, no mesmo jornal e ano, com o título "Verão e ritmo: dois bons motivos para se fazer dança afro", Edu Passos reafirma o estranhamento ao perceber que, em Alagoas, ainda não se falava na dança afro-brasileira. De acordo com ele: "Fui para Maceió conhecer a cidade e mostrar meu trabalho. Achei estranho que por lá ninguém conhecesse a dança afro. Logo, as pessoas se interessaram, e hoje, sou contratado pelo Centro de Belas Artes de Alagoas e dirijo o grupo de dança afro Palmares".

Mesmo com algumas informações não disponibilizadas, como a data de mudança de Edu Passos para Maceió, tal como informações acerca dos movimentos de dança afro-brasileira, é possível comprovar, a partir desse registro de arquivo jornalístico, a veracidade da vinda de Edu Passos para Alagoas. Segue a outra matéria, para apreciação das impressões de Edu Passos sobre a cultura afro-brasileira em Alagoas:

Figura 6 - Matéria jornalística sobre o ensino da dança afro em MG e AL

LUX NACIONAL
FUNDADO EM 1928

HOJE EM DIA
BELO HORIZONTE - MG

12 JAN 1990

VASP - 1933-1983. Os primeiros 50 anos passaram voando

105

REPRODUÇÃO

Edu e Evandro ensinam os passos

Verão e ritmo: dois bons motivos para se fazer curso de dança afro

O verão brasileiro é de quem tem ritmo. Há dois anos, a febre era a lambada, que hoje leva os frios europeus (*ma non troppo*) ao delírio. Agora, em Belo Horizonte, a tentativa é de voltar às origens dos ritmos, é claro. A referência, então, é a África, o samba, o maracatu. Misturar também *swing* caribenho e aprender os trejeitos do merengue e da rumba. O endereço para isso é a Academia Internacional de Ballet, onde acontece, durante esta semana, um curso de noções básicas de dança afro.

Quem vai comandar o curso conhece bem do riscado. Os irmãos Edu e Evandro Passos começaram a aprender os segredos da dança de origem africana ainda na adolescência, iniciados pela veterana Marlene Silva. Foram seis anos trabalhando com Marlene, outros tantos em cursos pelo país afora, inclusive em Salvador, a nossa África brasileira.

Agora, Evandro é professor de dança afro do Grupo Folclórico Aruanda, um dos mais respeitados do país. Edu resolveu sair de Minas e foi iniciar os alagoanos de Maceió nos segredos dos ritmos negros. "Fui para Maceió conhecer a cidade e mostrar meu trabalho. Achei estranho que ninguém por lá conhecesse a dança afro. Logo, as pessoas se interessaram e, hoje, sou contratado pelo Centro de Belas Artes de Alagoas e dirijo o Grupo de Dança Afro Palmares."

Em Belo Horizonte eles vão trabalhar com as noções básicas das diversas vertentes do afro. Principalmente aquelas influenciadas pela dança vinda de Angola. "A dança afro primitiva sofre duas influências básicas: a dança de Angola, que é mais coreografada, tem uma variação de passos maior, e a dança do Senegal, onde vale mais a agilidade, os saltos, as marcações com os pés. A dança brasileira tem mais a ver com Angola", diz ele.

Os alunos desse curso não precisam ter qualquer tipo de iniciação, já que serão trabalhadas apenas noções básicas. Só uma coisa é essencial: o ritmo. É o ritmo que permite uma coordenação de movimentos exata quando se dança um samba "onde o movimento é de quadril e pés", o merengue e a rumba "que também exigem jogo de quadril" e as danças em homenagem aos orixás, retiradas dos ritmos do candomblé. Há também o maracatu, que tem origem religiosa nos cortejos dos reis negros de Pernambuco.

Para segurar o ritmo — percebem que esta é realmente uma questão fundamental —, Edu convidou outro egresso das aulas de Marlene Silva: Márcio Martins vai fazer, ao vivo, a percussão que marca cada um dos passos.

O curso de Edu e Evandro Passos acontece de hoje até sexta-feira, das 19 às 20h30, na Academia Internacional de Ballet (Aimorés, quase esquina de Bernardo Monteiro). A taxa de inscrição será de NCz$ 500 e maiores informações poderão ser obtidas pelo telefone 224-6112.

Fonte: *Jornal Lux* (Belo Horizonte-MG, 1990).

Encontrei essas duas matérias jornalísticas hospedadas na plataforma virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) – Acervo de Cultura Contemporânea, onde há um acervo documental e fotográfico da cultura afro-brasileira de diversos jornais do Brasil. Nessa plataforma, na aba "pesquisar", coloquei palavras-chave

como “dança afro”, “Alagoas” e “Dança Afro Maceió”. Na foto, observe-se o destaque na cor verde na palavra Alagoas, pois é assim que irão aparecer os resultados apresentados pela própria plataforma.

Como informado na matéria, em 1987, Edu Passos funda o primeiro grupo de dança afro de Alagoas, o Palmares, formado por ele e mais dois mineiros: o dançarino e coreógrafo Clemente Silva (Tininho), que foi colega de Edu Passos e aluno na Academia Marlene Silva, em Belo Horizonte, e o músico percussionista Gil Amaral. De acordo com a breve biografia, o grupo durou cerca de quatro anos, findando suas atividades em 1991.

Ministrando aulas no Centro de Belas Artes (Cenarte) e oficinas de dança afro-brasileira no Serviço Social do Comércio de Alagoas (Sesc-AL), Edu Passos começou a atrair um público específico de artistas pretos de Maceió engajados no movimento negro e que atuavam em grupos culturais e folclóricos na cidade.

Na tentativa de conseguir mais dados documentais para a análise de quando, onde e como a dança afro-brasileira foi se estabelecendo em Alagoas, encontrei-me com o prof. Siloé Amorim para apresentar alguns dados e pedir orientação sobre o caminho a seguir com a pesquisa.

2.1.5 Mestre Tininho

Clemente Silva, conhecido como Mestre Tininho, natural de Belo Horizonte, iniciou suas pesquisas e estudos em dança afro no final da década de 1979, na academia de dança afro de Marlene Silva, que, por sua vez, foi aluna de Mercedes Baptista.

Segundo a entrevista concedida a mim, realizada em meados de 2018, mencionada no primeiro capítulo, surgiu um concurso de dança em Recife e “eles” – penso que a comissão organizadora do evento – estiveram em Maceió procurando um grupo de dança afro para representar Alagoas e não encontraram. Desta forma, Edu Passos ligou para o Mestre Tininho para, juntos, desenvolverem um trabalho para concorrer ao concurso.

Chegando em Maceió, Mestre Tininho, Edu Passos e Gil Amaral (percussionista) criaram o primeiro grupo de dança afro do Estado, o Grupo Palmares. No concurso de Recife, foram contemplados em 2º lugar, de acordo com Clemente Silva.

A partir desse concurso, foram surgindo convites para trabalhar com dança afro em Maceió. Tininho começou a ministrar oficinas no Centro de Belas Artes. Depois, foi chamado para trabalhar no Sesc, criando o Grupo Aláfia Odara, e depois o Ymole Orum. De acordo

com a entrevista, esses grupos fizeram história na década de 1980 em Alagoas, durante aproximadamente oito anos.

Clemente Silva seguiu desenvolvendo projetos em escolas estaduais e municipais de Alagoas e Maceió, dando suporte a grupos de dança locais. Iniciou o projeto Raízes na Escola Zumbi do Palmares, localizada no bairro Rosane Collor, atuando nessa escola por 10 anos, trabalhando com a comunidade. Mestre Tininho acreditava na dança como elemento transformador. Desses projetos, acabou criando o Grupo de Dança Afojubá, iniciando as atividades em 2014, que tinha como perspectiva a dança afro-primitiva, diferenciando-se da dança afro-religiosa.

Entrei em contato com Tininho no segundo semestre de 2021 para falar sobre a pesquisa que estava em curso. Conversamos via telefone, ele agradeceu o convite e aceitou participar de imediato, afirmando que faria o possível para compartilhar sua trajetória nesta pesquisa.

Para comemorar os 206 anos da capital de Alagoas, a Fundação Cultural de Maceió (Fmac) organizou um cronograma com apresentações artísticas e culturais de diversos gêneros. No dia 30 de novembro de 2021, o grupo de dança de Mestre Tininho, Cia. de Dança Afro-Primitiva Afojubá, fez uma apresentação[19] no Conjunto José Tenório, no bairro Serraria. Aproveitei a oportunidade para, além de assistir à apresentação, conversar com Mestre Tininho pessoalmente, pois já havia falado com ele havia um tempo pelo WhatsApp.

Esperei os meses de dezembro e janeiro passarem para poder entrar em contato com Mestre Tininho novamente. Então, no dia 02 de fevereiro de 2022, entrei em contato via WhatsApp, convidando-o para iniciar as entrevistas. A mensagem foi enviada às 12h50 e continha o seguinte texto:

> Boa tarde, Tininho, aqui é Maciel, veja bem... Passado esse período que você enfrentou de correrias... Gostaria de saber se posso retornar a minha pesquisa entrevistando você... Eu quero te ouvir, gravar e registrar tudo o que puder sobre você e sua experiência com a dança afro... Você é um dos meus interlocutores, como havia dito antes, e agora estou na [fase de] pesquisa de campo. Qual sua disponibilidade?

Ele me respondeu às 13h35, com a seguinte mensagem: “Boa tarde, companheiro, tudo bom? Cheguei ontem de BH, ainda me organizando, em breve poderemos marcar”.

Acompanho o perfil do grupo de dança Afojubá no Instagram e fui pego de surpresa com a nota oficial informando que Mestre Tininho se encontrava internado no hospital no dia

[19] Mestre Tininho faz uma fala de apresentação e agradecimento. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=urwpPW9f5hU . Acesso em: 29 dez. 2022.

18 de março de 2022. No dia 20, eu estava em Aracaju-SE, ministrando uma oficina de dança afro, e vi pela mesma rede social a notícia do seu falecimento.

No dia 25 de março de 2022, entrei em contato com o Instagram do Afojubá, perguntando quem estava responsável pela rede social do grupo. Na mensagem, mencionei que a minha ficha não tinha caído, que estava triste e que não consegui visualizar nada sobre a morte de Tininho. Expliquei que estava fazendo uma pesquisa com ele e que tudo aconteceu muito rápido. Ressaltei que não queria tirar ele da pesquisa, que seria uma forma de dedicá-la a ele.

Minha ideia, ao entrar em contato com o grupo, era poder acessar os arquivos de Mestre Tininho, como fotos, documentos e tudo o que fosse possível de ser analisado, já que não consegui entrevistá-lo. Quem me respondeu foi um membro do grupo, informando que só quem poderia responder seria a família, isto é, se a família liberasse o material para o grupo. Desde então, mandei uma mensagem em 23 de julho, perguntando quem estava administrando o perfil do grupo. A mensagem foi visualizada e não respondida até hoje.

Fiquei muito reflexivo, me sentindo culpado por não ter realizado a entrevista com Mestre Tininho antes de sua morte, porém, não dava para prever que ele iria falecer. Fiquei pensando na responsabilidade que poderia ser atribuída a mim por estar desenvolvendo esta pesquisa. Será que teria eu o dever de escrever sobre sua trajetória em tão pouco tempo? Com a pesquisa em andamento, precisava rever a importância de cada coreógrafo, sua trajetória de vida e delinear um novo curso para o meu trabalho. Ao revisitar a entrevista[20], extrai alguns dados da trajetória de Clemente Silva aqui em Alagoas.

Não chega nem perto do que se precisa ou precisaria para desenvolver esta pesquisa, mas é a forma de plantar a semente da investigação sobre sua história para outro momento, em outra pesquisa, direcionada à sua memória. Observei cada articulação e reflexão que, gentilmente, Mestre Tininho concedeu na entrevista. Como já ressaltado, a qualidade do vídeo não é muito boa e o áudio possui interferências, porém, o mais importante é que será possível senti-lo vivo de alguma forma. Seu falecimento contribuiu para eu repensar a reformulação da reformulação.

[20] Entrevista com Clemente Silva para a disciplina Projetos Integradores do Curso de Licenciatura em Dança. Os entrevistadores foram Maciel Ferreira e Alessandra Sandes. A entrevista propõe relatar e apresentar um artista alagoano. Disponível em: https://youtu.be/eFbjULchKAc. Acesso em: 21 jun. 2023.

2.2 Rota de fuga: novo caminho para a pesquisa

Participei de uma roda de conversa sobre a dança afro-brasileira em Alagoas na Escola Técnica de Artes da Ufal, em 29 de abril de 2022, constatando, mais uma vez, que sentia a pesquisa no caminho certo e que precisava rever alguns pontos importantes para compreender a demanda que essas experiências de campo estavam a provocar.

O fato de surgirem vários nomes de figuras da dança afro em Alagoas, de diferentes épocas e contextos, além de diversos nomes de grupos de dança me fez perceber a urgência e a necessidade de identificar e sustentar a pesquisa a partir do pioneirismo da dança afro-brasileira no contexto alagoano – inicialmente, por influência de Edu Passos, não alagoano, contrastando com a trajetória de Petrúcio Trindade, alagoano. A demanda de buscar compreender e evidenciar um fazer de dança afro enquanto técnica, escola e metodologia se fazia mais distante do que se esperava, pois como analisar tais elementos sem antes saber como se constitui a história dessa dança no contexto alagoano? Esta é uma questão ainda não "resolvida".

A ideia inicial da pesquisa era fazer uma análise da construção da dança afro-alagoana a partir de um pensamento de escola, tomando como exemplo a constituição de escola de balé, composta por uma metodologia do ensino da técnica. Em Alagoas, a primeira escola de balé a ser construída foi a da bailarina e coreógrafa Eliana Cavalcanti; dessa escola, surgiu a primeira companhia de dança semiprofissional de Alagoas, o Ballet Íris de Alagoas. Em sua autobiografia, Eliana Cavalcanti (2008) revela a trajetória da escola e do Ballet, bem como a importância e o reconhecimento que ele adquiriu fora de Alagoas, tendo encerrado suas atividades em 2002.

Para se formar numa escola de balé clássico, é importante saber qual o método utilizado, pois têm-se, por exemplo, os métodos das escolas russas e francesas. No Brasil, levam-se em torno de nove anos para ser formar como bailarino clássico.

No caso da dança afro-brasileira, não é sabido, de forma objetiva, como se dá a formação da técnica. Para compreender melhor, utilizo-me da formação que Edu Passos adquiriu na Academia de Dança de Marlene Silva para apontar a carência desse tipo de informação. Em 1980, Edu Passos ingressou na academia de dança e, em 1983, começou a ministrar aulas de dança para as turmas iniciantes. Em 1986, já assumia o papel de professor de dança afro. As perguntas a se fazer e insistir são: quanto tempo é necessário para se tornar um professor de dança afro? Quais técnicas nós já temos estabelecidas? Quem pode ser

professor ou professora de dança afro-brasileira? Qual a particularidade da dança afro em Alagoas? Existe uma dança afro-alagoana?

Ao revisitar a entrevista de Amaurício de Jesus e observar que, para criar o Grupo de Dança Ekodidé, foi necessário visitar os terreiros de candomblé de Alagoas, assim como fizeram Eros Volúsia e Mercedes Baptista, Amaurício de Jesus acaba revelando a peça-chave que estava faltando: Petrúcio Trindade.

2.2.1 Petrúcio Trindade

Após realizar a entrevista com Amaurício de Jesus, no dia 19 de maio de 2022, transcrevi-a, li, reli, refleti e analisei as informações importantes que agregam nesta pesquisa. No dia 07 de julho de 2022, consegui o contato de Petrúcio Trindade com um colega da turma do mestrado, pois são irmãos de santo e o compartilhamento do contato se tornou mais fácil para mim.

Fiz uma chamada por celular e realizei todo o ritual já roteirizado, me apresentando e apresentando o objetivo da ligação. Deixamos a entrevista agendada. Como ele precisava organizar sua agenda, acabamos nos encontrando no dia 12 de agosto de 2022.

José Petrúcio Trindade, mais conhecido como Petrúcio Trindade, é formado em Dança pela Ufal e multiartista, transitando pelas linguagens de teatro, dança, música (sendo ogã de terreiro) e artes visuais. Nasceu em Maceió no dia 15 de janeiro 1961, sendo sua mãe Maria do Carmo Trindade e seu pai Euclides Maurício Trindade, ambos naturais de Alagoas.

Mesmo sendo de família cuja base religiosa era católica, Petrúcio Trindade era simpatizante da cultura e da religião de matriz africana. Ele afirma que participou de grupos folclóricos e realizava coreografias para o Maracatu no início da década de 1980. Quando Edu Passos começou a ministrar aulas no Sesc/Poço, Petrúcio Trindade passou a frequentar suas aulas, mas não ficou por muito tempo, porque sentiu a necessidade de desenvolver um trabalho mais autoral e local.

Petrúcio Trindade tinha como referência o fazer da dança afro de Salvador, acompanhando o trabalho do Balé Folclórico da Bahia. Por isso, a estética corporal do trabalho de Edu Passos não era tão interessante para sua formação.

Nesse sentimento juvenil de criar algo, de acordo com Petrúcio Trindade, por volta de 1988, ele, Amaurício de Jesus e os irmãos Armando param de fazer aulas de dança afro com Edu Passos, fundam um grupo de dança e passam a realizar, de forma empírica,

pesquisas nos terreiros de Maceió, buscando criar uma estética de dança afro-brasileira a partir do candomblé alagoano.

Petrúcio Trindade afirmou que perdeu praticamente todo o acervo fotográfico e de registro do grupo e as únicas informações que poderiam fazer parte da pesquisa seriam o seu trabalho de conclusão de curso, a monografia para a Graduação em Licenciatura em Dança pela Ufal, sendo esta pesquisa um relato de experiência, contendo, segundo Petrúcio, algumas fotografias do grupo de dança. No entanto, até a finalização da escrita desta dissertação, ele não me deu retorno sobre a monografia.

2.2.2 Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira

Construindo um caminho etnográfico, utilizo-me da história oral (Caldas, 2013) e da netnografia (Kozinets, 2014), analisando as entrevistas concedidas pelos coreógrafos, pesquisando na internet, em jornais antigos e em *sites*, textos e elementos importantes para constituir e legitimar a produção da uma referência textual, valorizando a memória e as narrativas dos coreógrafos de dança afro-brasileira.

Minha hipótese é de que o Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira é o primeiro grupo de dança afro-alagoana, que teve como coreógrafo o alagoano Petrúcio Trindade e como princípio e inspiração o xangô alagoano (Rafael, 2012), além da influência da Bahia, a partir dos seus blocos afro.

Pensando na facilidade que a internet nos possibilita em termos de pesquisa, bateu a curiosidade de saber se teria algum registro sobre o nome do grupo de dança. Coloquei na caixa de pesquisa do Google os termos “Grupo de Dança Ekodidé”, aparecendo pelo menos três resultados de *sites* diferentes informando dados oficiais do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) do grupo. Fiz uma captura de tela mostrando dos resultados da busca:

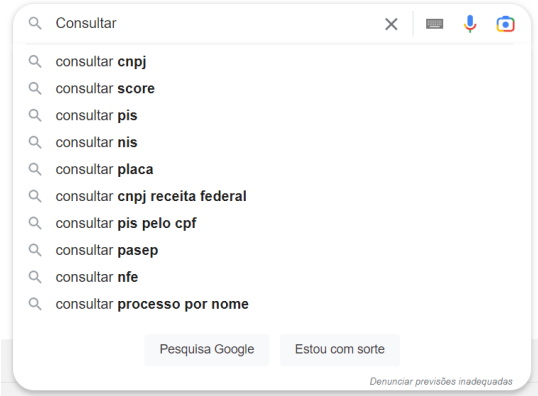
Figura 7 - Resultados de Pesquisa sobre o número do CNPJ do Grupo de Dança Ekodidé

Fonte: Google (2022).

As primeiras informações foram que a razão social Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira, protocolada pelo número 24.478.208/0001-89, teve seu início de atividade em 19 de fevereiro de 1990, de natureza privada. O presidente do grupo, José Petrúcio Trindade, entrou com um pedido de baixa em 31 de dezembro de 2008. O endereço oficial do grupo era Rua Quinze de Março, 296, Levada, Maceió-AL, CEP: 57036-540.

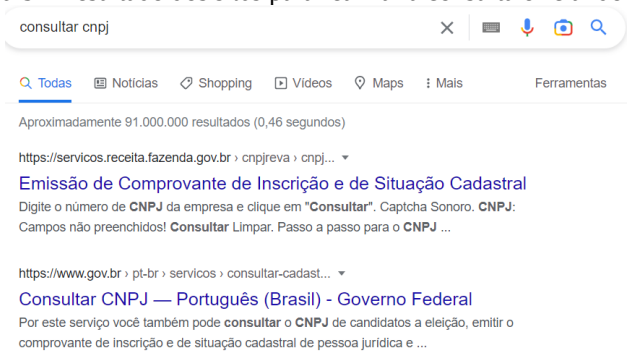
Não satisfeito, fiz outra busca no *site* oficial da Receita Federal. O trajeto foi o seguinte: acessei a internet, indo na página do Google. Como estava fazendo esse tipo de pesquisa, o algoritmo já me encaminhava algumas sugestões direcionadas à busca que realizava, então, fiz a captura da tela do passo a passo seguido para conseguir acessar as informações oficiais quanto ao registro do grupo de dança. Veja a seguir:

Figura 8 - Consulta do CNPJ do Ekodidé



Fonte: Google (2022).

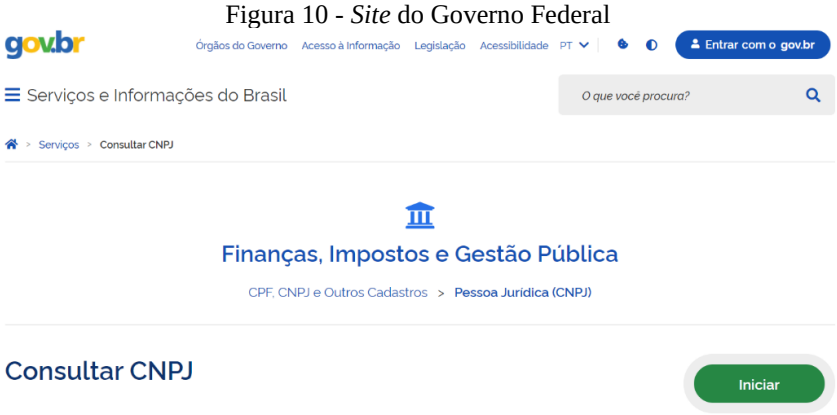
Figura 9 - Resultado dos *sites* para realizar a consulta oficial do CNPJ



Fonte: Google (2022).

Primeiro, ao acessar o Google, digitei a palavra “consulta” e o próprio *site* já mostrou sugestões; fui na primeira opção, “consultar CNPJ”, em seguida, fiz a captura de tela do resultado mostrado, clicando na segunda opção, o *site* do Governo Federal.

Figura 10 - *Site* do Governo Federal



Fonte: SouGov.br (2022).

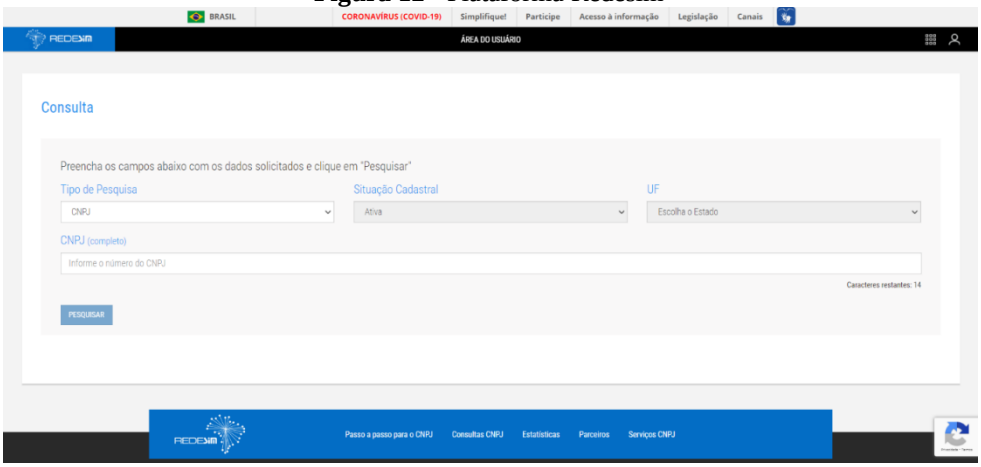
O *site* do Governo Federal, a partir da opção de consultar o CNPJ, apresenta a página da imagem acima. Depois, é só ir na opção “Iniciar”, que está destacada na cor verde.

Figura 11- Solicitação de acesso pessoal ao *site* do Governo Federal

Fonte: SouGov.br (2022).

Ao clicar em “Iniciar”, você será direcionado para esta página do Governo Federal e deve acessar sua conta pessoal, informando seu Cadastro de Pessoa Física (CPF) e a senha.

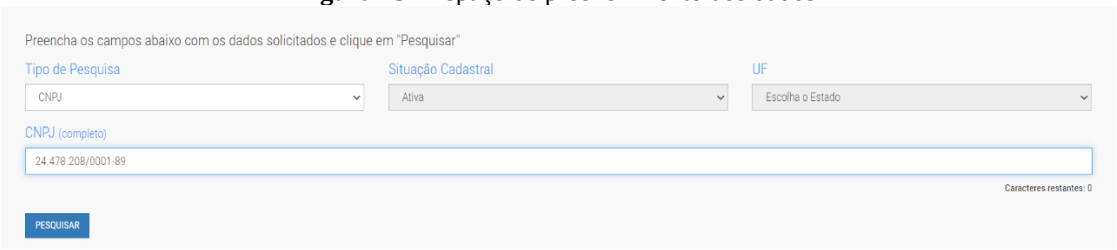
Figura 12 - Plataforma Redesim



Fonte: SouGov.br (2022).

Ao entrar na conta, deve-se inserir o CPF e a senha. Você será redirecionado para o banco de dados da Rede Nacional para a Simplificação do Registro e da Legalização de Empresas e Negócios (Redesim), criada pelo Governo Federal, por meio da Lei nº 11.598, de 03 de dezembro de 2007.

Figura 13 - Espaço de preenchimento dos dados



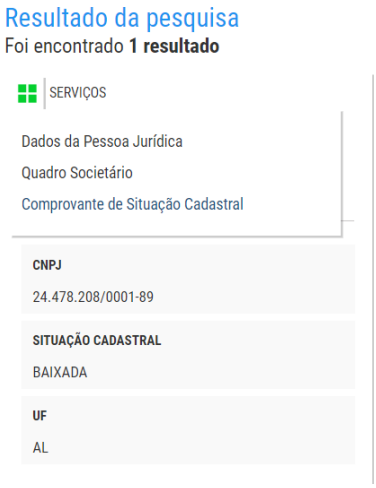
Fonte: SouGov.br (2022).

A própria plataforma solicita o preenchimento das informações necessárias para a realização da pesquisa. No entanto, só é possível fazer alteração no tipo de pesquisa e na situação cadastral. A Unidade Federativa fica indisponível. Na opção CNPJ (completo), preenchi com o o número de protocolo do Ekodidé e cliquei na opção “Pesquisar”. Apareceu uma caixa de informação simplificada, com os dados oficiais do grupo de dança. Na opção “Serviços”, é possível acessar informações detalhadas do processo, como os “Dados das Pessoas Jurídicas”, “Quadro Societário” e “Comprovante de Situação Cadastral”.

Figura 14 - Resultado da pesquisa (parte 1)

Fonte: SouGov.br (2022).

Figura 15 - Resultado da pesquisa (parte 2)



Fonte: SouGov.br (2022).

Figura 16 - Dados oficiais do registro do Grupo de Dança Ekodidé

Fonte: SouGov.br (2022).

Figura 17 - Dados oficiais do presidente do Grupo de Dança Ekodidé

Fonte: SouGov.br (2022).

Depois dessa amostragem, fica comprovada, por meios legais e oficiais, a existência do primeiro grupo de dança afro-alagoana, realizado por artistas locais, com estética, concepção, conceito e corporalidade a partir dos terreiros de candomblé de Maceió: o Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira ou, simplesmente, Grupo Ekodidé.

Tanto na entrevista com Amaurício de Jesus quanto com Petrúcio Trindade, nenhum deles se lembra do nome dos espetáculos ou de outras produções artísticas e cenográficas do Ekodidé. Em suas narrativas, constatam-se informações fragmentadas a partir de suas memórias falhas – afinal de contas, são mais de 15 anos.

As entrevistas aconteceram de forma direcionada e livre, sendo situacionais, pois, a partir do que era revelado de informação nova, as perguntas iam sendo realizadas. Quando fui entrevistar Amaurício de Jesus, fiquei muito nervoso, gaguejei um pouco, comecei a suar bastante, afinal de contas, era a primeira experiência de entrevista com essa responsabilidade e nível de pesquisa que eu estava realizando. Contundo, depois da apresentação formal, comecei a me acalmar. Com Petrúcio Trindade, foi mais tranquilo, porque eu já havia tido a experiência de entrevista, o que me deixou mais seguro.

Tradicionalmente, utiliza-se um gravador para realizar as entrevistas. Com essa nova era tecnológica, usei meu celular para gravá-las em áudio; contudo, a primeira coisa que aprendi no campo foi que se vou utilizar um celular para gravar, é importante deixá-lo na configuração de modo avião, evitando quaisquer interferências de chamadas de voz, ligações

ou mensagens indesejadas, ficando atento ao tempo da gravação para não produzir áudios demasiadamente longos, que acabam sendo prejudiciais na hora de transcrever a entrevista.

E como interferir sem atrapalhar o raciocínio do entrevistado? Minha estratégia foi explicar como iria acontecer a entrevista, que poderiam ser feitas algumas interferências por mim. Meus interlocutores foram compreensívos e solícitos com a proposta apresentada. Para que esse momento transcorresse bem, foi importante manter uma postura educada no sentido de conseguir, de forma cautelosa e sensível, interferir nas respostas do entrevistado, optando por "cortá-lo" após a finalização de uma explicação, para não fazê-lo perder de vista sua narrativa, sendo rápido na finalização e iniciação da gravação, evitando áudios demasiadamente longos.

Na entrevista com Amaurício de Jesus, em 19 de maio de 2022, saiu a seguinte pergunta: "Por que Ekodidé?". Amaurício relembrou que a ideia desse nome veio de Pai Célio, quando, na época, estavam fazendo pesquisa de campo. Explicou ele:

> [...] Nesse processo de pesquisa, a gente encontra em várias entrevistas, e nessa foi com o Pai Célio, que... É... Fala sobre a Pena de Iniciação... É uma pena de um Papagaio que, ele, por cima, ele é cinza, é papagaio africano, e quando você tira a pena, ela é vermelha... E aí esse ficou sendo o símbolo do Ekodidé, a gente resolveu que, como era um trabalho iniciante, como era um... Era um elemento muito simbólico a pena, inclusive, porque nesse período a gente sofria muito a consequência, né? Das pessoas conduzirem o olhar e achar que era o místico, que era um terreiro na rua, que era... Então, tanto a gente... Muitos espetáculos que a gente circulou, um exemplo... Por exemplo, nós fomos a Marechal, uma coisa ficou muito marcada e a gente teve a cidade aplaudindo... E a gente foi em outro lugar e muita gente com medo de se aproximar, né? Então, a gente usava pinturas corporais, a gente usava é... Um figurino mais ousado, os homens usando tapa sexo, usando é... Penas, é... Sisal tingido, então o corpo aparecia... As pinturas apareciam, então, as roupas eram roupas muito mais pra o africano, era panos retorcidos... Então, a cidade, pra cidade isso foi muito forte. Se tornou uma marca muito bacana do Ekokidé, ao ponto que o símbolo era um iniciado de cabeça um pouco inclinada e a pena formava o nome. (Trecho de entrevista de Amaurício de Jesus em 19/05/2022).

Entrevistando Petrúcio Trindade, perguntei sobre a escolha do nome do grupo: "O Ekodidé, em 1988, ele já surgiu, né? Vocês saíram de lá, e aí assim, como que foi acontecendo o processo da criação, tipo o nome, é... Tudo isso?", ao que ele respondeu:

> [...] Um dos componentes que entrou também no grupo, que era o Beto, Beto Trancinha... Porque, assim, Beto, assim, é, hoje ele é Beto Gomes, artesão, mora no Pontal da Barra, tudo... Mas ele sempre... Era Beto Neguinho, depois Beto Trancinha, depois Beto "num sei o quê"... Sempre foi assim... Então... Ele tinha uma irmã que já tinha ido a África, aí nós começamos a pesquisar o nome, aí até quando nós chegamos no Ékodidé, o que significa Ekodidé? Ele fica... É um pássaro sagrado da África que a pena dele é vermelha... Que é vermelha... É usada em uma das saídas do Yao, porque o Yao tem cinco saídas, né? No candomblé... E uma delas é com a pena do ekodidé, todo pintado, né? Que é uma das saídas, né? Aí, a gente

> achou esse nome ótimo... Tanto que a gente começou a fazer isso, né? As pinturas, a roupa era uma bombacha com um saiote por cima, branco, tudo... O processo foi acontecendo assim... (Trecho da entrevista com Petrúcio Trindade em 12/08/2022).

É importante observar que os dois interlocutores compartilham da mesma narrativa sobre a escolha do nome Ekodidé, mas divergem sobre a fonte que inspirou o nome do grupo, pois Amaurício de Jesus afirma que ele surge a partir de Pai Célio e Petrúcio Trindade que o nome do grupo veio da irmã de um dos componentes. Outro ponto importante a ser evidenciado nessa descrição paira sobre a origem dos movimentos que inspiraram a "criação" da dança afro realizada em Alagoas. Um questionamento que tem alimentado esta pesquisa é saber se existe uma dança afro-alagoana, afinal de contas, estou em busca dessa identidade, desse fazer de dança de artistas da terra.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) apresenta uma discussão atual sobre a cultura e a identidade. Para o autor, a identidade é definida "historicamente, e não biologicamente" (Hall, 2006, p.11). Sendo o interesse dessa pesquisa compreender essa identidade, destacamos Hall quando infere que:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". (Hall, 2006, p.11).

O Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira foi criado em 1988, mas só foi registrado em 1990, finalizando suas atividades artísticas em 1996. Tinha como inspirações para seus espetáculos o maculelê, a capoeira e a dança dos orixás. Com o passar do tempo e a notoriedade alcançada, o grupo conseguiu espaço para os ensaios na Residência Universitária Acadêmica (RUA), no prédio da antiga Reitoria da Ufal, localizado no Centro de Maceió, na Praça Sinimbu – que é, hoje, sede da Escola Técnicas de Artes da Ufal –, visto que não tinha recursos financeiros para alugar um espaço.

O Ekodidé também utilizou o salão do terreiro de Pai Célio para ensaiar, além de realizar entrevistas, observar e pesquisar festas e saídas de Iaô para desenvolver suas danças artísticas. Teve como coreógrafo Petrúcio Trindade, com o auxílio de Amaurício de Jesus. A primeira formação de dançarinos contou com Armando Leão, Armando Silva e Beto Silva.

Fiz a mesma busca pela plataforma Google com os nomes citados pelos interlocutores, mas não apareceram dados de cadastro oficial dos grupos Palmares, Ymole

Orum, Aláfia Odara, Aye Orum e Afojubá. Desta forma, só o Ekodidé conseguiu se cadastrar, levantando algumas questões: qual a dificuldade dos grupos de dança afro para se cadastrarem? Que incentivos esses grupos recebem (ou não) do Governo do Estado? O que é necessário para se cadastrarem e terem registro de CNPJ? É importante fazer esse tipo de questionamento, para provocar pesquisas futuras.

3 A DANÇA AFRO-ALAGOANA

Pensar antropologicamente numa identidade afro-alagoana a partir da dança implica identificar e conhecer os artistas pretos que produzem e/ou produziram dança em/de Alagoas, considerando a constituição de dança afro apresentada e desenvolvida ao longo do tempo, tomando como pontos de partida Eduardo Passos e Petrúcio Trindade.

Partindo do conceito de identidade, escrever e pensar a partir dele torna-se desafiador para diversos pesquisadores que se propõem em descrevê-la, compreendê-la e investigá-la, pois identidade está relacionada à condição de autorrepresentação, escolhas e descobertas que vão sendo entendidas ao longo da vida, como em nossa sociedade, em casa, na escola, na igreja, nos movimentos sociais, etc.

O maior desafio do pesquisador que escreve esta dissertação pautou-se na questão "por onde começar?". Volta e meia, a pergunta sobre o que é identidade se presentifica, afinal de contas, o que implica essa identidade? A identidade nos é dada ou construída? Quantas identidades possuímos? Existe um limite de identidade a ser absorvida/adquirida ao longo da vida? E como todas essas questões se vinculam ao fazer de dança afro-brasileira?

Remeto ao Registro Geral de Nascimento para pensar a identidade enquanto forma de existência social e jurídica no Brasil, pois, para Roberta Silva (2019), duas leis são imprescindíveis para que o registro civil se tornasse realidade ainda no período do Brasil Colonial, sendo o "Decreto-Lei n.º 5.604, de 1874, para a criação do primeiro registro civil laico no Brasil, o que atenderia a todos os cidadãos nascidos aqui sem restrição de religião", entrando em vigor "apenas no primeiro dia de janeiro de 1889, portanto, o Decreto-Lei n.º 9.886, tornando obrigatório o registro civil de nascimento, casamento e óbitos, em ofícios do Estado, deixando, formalmente, de ser um ato de responsabilidade da Igreja Católica" (Silva, 2019, p.12).

É importante salientar o controle da Igreja Católica nesse período de Brasil Colonial, pois, para obter o documento de registro civil, era necessário que houvesse o batismo na tradição católica, conforme Silva (2019, p.11) confirma: "[...] era da Igreja Católica a função notarial, de forma que os registros civis de nascimento eram lavrados após o sacramento do batismo, resultando na situação de que apenas os católicos poderiam ter esse direito". A autora finaliza afirmando que "a partir dali todos os estados brasileiros deveriam possuir, no mínimo, um cartório de registro civil de pessoas naturais" (idem, ibidem).

No Brasil de 2023, ao nascer, a criança é levada pelos pais ao Cartório de Registro Civil, perpetuando essa prática secular, que irá fornecer o documento que certifica e ratifica o

nome (escolhido pelos pais), a data, a hora e o local do nascimento, indicando quem são os pais, quais as suas profissões, quem são seus avós maternos e paternos, quem foi o/a declarante, quem serviu de testemunha e, para finalizar, o dia e a hora em que o documento foi registrado, apontando novamente, séculos depois, o primeiro documento que indica uma identidade e existência perante a sociedade brasileira, ou seja, confirmando a existência do ponto de vista jurídico que vai se deslocando para outras instâncias, tais como educacional, social, política, econômica, artística, etc.

Em relação ao batismo, na maioria dos casos, é realizado ainda na infância, quando a criança é levada à Igreja Católica como uma forma de apresentação a Deus. Os pais escolhem os padrinhos, a igreja onde será feita a cerimônia, como será comemorado o batismo, quem serão os convidados e o que será servido no banquete, sabendo que nada dessas convenções a criança entenderá, mas já determinando àquela criança uma identidade religiosa.

Essa criança crescerá e passará a frequentar a escola; neste momento, ela percebe que não é única no mundo e que terá de conviver com outras crianças, estabelecendo suas primeiras relações sociais para além do convívio com seus pais e familiares, adquirindo o conhecimento que a escola o os professores irão lhe propor. A partir desse período, conforme cresce até se tornar um adulto, novas identidades lhes serão atribuídas, como a matrícula da escola, o Cadastro de Pessoa Física (CPF), a Carteira de Identidade/Registro Geral (RG), a matrícula da faculdade, a profissão, o casamento, a religião (desta vez, por escolha própria): todas estas são formas em que o indivíduo adquire sua identidade enquanto representação jurídica, moral, pessoal, social, ética, profissional e artística.

E o que seria esse "pensar antropologicamente"? Para Monique Aguiar (2022), o termo grego *antrophos* significa "homem" e *logo* traz o sentido de "razão" ou "estudo", indicando que "convencionou-se afirmar que a antropologia é estudo do homem" (Aguiar, 2022, p.36). Se antropologia é esse "estudo do homem", como definir o homem alagoano? Neste caso, o homem preto alagoano, haja vista que esta pesquisa se refere a uma busca específica de compreensão de uma identidade ligada à dança afro realizada no contexto do Estado?

No Hino de Alagoas em voga, escrito pelo poeta Luiz Mesquita e com melodia de Benedito Silva, de 1884, evidenciam-se algumas palavras de ordem que podem simbolizar, de certa maneira, formas de identificação do homem alagoano como sendo "forte", de "liberdade formosa", vivendo em uma "terra vitoriosa", em função do "trabalho e progresso na paz", vislumbrando um "triunfo por vir". Contudo, é importante considerar o questionamento sobre quem este hino, de fato, tem representado.

O alagoano é constituído de Fé, independentemente da orientação religiosa; de Coragem, pois é nela que se apega para, todos os dias, se manter firme na labuta; de Tradição, porque é nela que se mantêm vivas as crenças de um povo guerreiro; e de Festa, pois a dança tem sido um modo de manutenção das manifestações artísticas e de confraternização coletiva.

Observam-se essas palavras de ordem dentro das manifestações folclóricas. Na obra *Folguedos natalinos*, de Théo Brandão (2003), nota-se uma estratégia sincrética para sobreviver enquanto manifestação que tem, em sua essência, características do homem alagoano divididas em cinco categorias: 1) Reisados: Reisado propriamente dito, Bumba-Meu-Boi, Caboclinho e Guerreiro; 2) Chegan̦as: Chegança dos Mouros e Fandangos: Chegança dos Marujos; 3) Pastoris: Presépio – Pastoril Dramático, Pastoril de Jornadas soltas; 4) Danças-cortejos: Maracatus, Taieiras, Baianas, Caboclinhas e Quilombos; 5) Torneios: Cavalhadas.

Para a professora de Dança senegalesa Germaine Acogny (2022, p.12), "a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura ou pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e mente por imagens analógicas". Ainda para a autora, "[...] dança-se para expressar melhor os sentimentos" (idem, ibidem), ou seja, trazendo para o contexto do Brasil e de toda a história do negro, é importante compreender como a dança enquanto arte potencializa as dinâmicas de políticas da representação e como tem sido estratégia de sobrevivência cultural da raça negra no Brasil.

O professor e pesquisador de artes cênicas Almir Ribeiro, em *Depois de Isadora Duncan nunca houve tanto mar* (2019), apresenta a trajetória de Isadora Duncan, bailarina que rompeu com os padrões estéticos da dança clássica, deixando de lado a sapatilha de ponta utilizada no balé clássico e apresentando a lógica da dança livre, em que o corpo se movimenta sem regras. Para Ribeiro (2019, p.12), "a pesquisa sobre o movimento de Duncan se baseia nesta singular experiência de seus princípios vividos sobre seu próprio corpo e em sua própria vida". Esses ideais só foram possíveis porque Isadora Duncan mirou num objetivo nada modesto, conforme aponta o autor (idem, ibidem): "Ela queria simplesmente fazer renascer a arte da Dança. Duncan diagnosticou que a dança havia perdido sua essência. Um sentimento comum como o sentimento de uma necessidade de resgate dos antigos ideais artísticos". Essas ideias a que se refere Almir Ribeiro têm relação com uma estética de movimento do belo.

Amparo-me na trajetória de Isadora Duncan porque ela é tida como uma das maiores referências da dança no mundo. Contudo, é extremamente relevante questionar de que dança está se falando. Duncan é contraditória em alguns de seus ideais sobre dança, ao mesmo

tempo em que define em palavras e gestos um pensamento de dança de que todos e todas podem e devem experimentar. E como tem sido definida essa dança ao longo do tempo? Qual a origem dessa dança enquanto movimento, e não enquanto história? Isadora Duncan afirma que a dança tem sua origem na natureza. Considerando que as religiões de matrizes africanas no Brasil têm a perspectiva de origem na natureza, o conflito paira sobre a seguinte questão: de que natureza está se falando? De que dança? Conforme Ribeiro (2019, p.85) destaca a despeito do que Duncan pontua:

> "Eu encontro estímulos para a dança em tudo ao meu redor. Todos os verdadeiros movimentos de dança de que o corpo humano é capaz existem originariamente na natureza. O que é a 'verdadeira dança', em oposição ao que poderia ser nomeado de falsa dança? A verdadeira é aquela apropriada ao mais belo da forma humana, a falsa dança é o oposto dessa definição, isto é, o movimento formado a partir de um corpo deformado".

Isadora Duncan se refere à Grécia como ponto de partida para pensar a dança, a natureza, o homem belo, construindo a partir desse lugar sua cartilha de dança perfeita. A dança afro, neste caso, como minha inquietação, é tida como uma dança falsa aos olhos de Duncan, pois "[...] todas as minhas pesquisas e estudos no campo da dança estão fundados nesses dois princípios, 'a beleza ideal da forma humana e o movimento que expressa essa forma'" (Ribeiro, 2019, p.81); logo, a dança afro, com sua origem no candomblé e na umbanda, está fora dessa "beleza ideal da forma humana", justamente observando a condição como o homem preto tem sido apresentado e representado na sociedade moderna desde o período em que o mundo o escravizou.

3.1 Narrativas possíveis e definidoras para a dança afro-brasileira

A dança afro-brasileira ficou conhecida nacionalmente a partir de Mercedes Baptista, como já mencionado no primeiro capítulo. Esta dança possui, em sua concepção metafórica e poética, a incorporação de movimentos oriundos do cotidiano da prática e da corporeidade afro-religiosa, tais como: cortar, correr, olhar, limpar, macerar, assoprar, respirar, benzer, comer, vestir, andar, cantar, empurrar, espanar, sentir, tocar, chorar, pedir, fazer, observar, sentar, deitar, cair, curvar, ajoelhar, curar, pular, abraçar, beijar, segurar, pintar, decorar, arrumar, desfazer, incorporar, desincorporar, transitar, conversar, ouvir, falar, costurar, rasgar, beber, fumar, limpar, plantar, colher, criar, refazer, acender e muito mais a partir de candomblés, umbandas e afins; a partir de ações cotidianas dos negros escravizados, absorvendo a corporalidade do trabalho braçal, como o plantio e a colheita de café, das

lavadeiras de roupas, dos cortadores de cana, incluindo corporalidades mais sutis, que fazem parte da prática afro-religiosa, como o trabalho na cozinha e na limpeza da casa,bem como o corpo em movimento na sociedade, de forma regional, local, etc.

A professora aposentada pela Universidade Federal de Alagoas Nadir Nóbrega (1991, p.31) corrobora com essa afirmação, pois, segundo ela, “os nossos ancestrais negros dançavam para expressar todos os acontecimentos naturais da organização de sua comunidade, dançavam para agradecer as colheitas, a fecundidade, o nascimento, a saúde, a vida e até a morte”. Aprofundando a questão, ainda de acordo com Nóbrega (1991), a dança afro-brasileira vai além dos orixás, *voduns* e *inkisis*, apontando uma observação interessante acerca da origem da dança afro-brasileira. Em *Dança afro: sincretismos de movimentos*, a autora infere que:

> Hoje há quem afirme que a dança dos Orixás, *Voduns* e *Inkisis* seja a base da dança afro. Porém essa afirmação é fruto do esquecimento ou desconhecimento de outras danças criadas por negros católicos (Moçambique), por negros escravos (Capoeira), negros índios (Caboclinhos), assim como negros e brancos. (Nóbrega, 1991, p.17).

Observa-se que há uma crítica interessante da pesquisadora Nadir Nóbrega acerca da origem da dança afro, pois ela pondera que a dança afro-brasileira adquiriu uma visibilidade desproporcional, tomando como partitura central as forças da natureza cultuadas nas religiões de matrizes africanas no Brasil, o que pode ter causado, ao longo dos anos, uma ausência de público-alvo que pudesse ter interesse nessa dança, por ser enxergada como dança de “macumbeiro”, esquecendo-se de outras manifestações populares oriundas de um fazer de dança por negros de camada negra, católica e mestiça. Uma coisa é fato: sem orixá não tem dança afro!

No entanto, é curioso observar que a ênfase dada por Nóbrega acerca de danças criadas e realizadas por negros católicos (de origem moçambicana), negros escravos (capoeiristas, que possivelmente são de matrizes africanas) e caboclinhos (negros e brancos) tenha caído numa cilada de embate conceitual e acadêmico (entendendo a acadêmica enquanto um espaço que sistematiza o conhecimento à sua maneira e o dissemina, principalmente, a partir de universidades), ressaltando que a dança afro surge como forma de resistência cultural, política e artística à hegemonia das artes euro-ocidentais no Brasil.

O fato é que a dança afro não tem uma única origem, surgindo de um lugar, se modificando, se reformulando e se reinventando em outros lugares, tempos e épocas. Desta forma, compreendendo a construção de Brasil com as chegadas dos negros escravizados em

Pernambuco, Salvador e Rio de Janeiro, partindo das diversas influencias negras nesses espaços eperíodos de construção do País, corroboro com a professora de artes cênicas e antropóloga Giselle Camargo, no artigo *Antropologia da Dança: um ensaio bibliográfico*, quando ela afirma que "do ponto de vista antropológico todas as danças são étnicas, pois todas as danças refletem as tradições culturais no interior das quais foram desenvolvidas" (Camargo, 2013, p.17); logo, pensando na perspectiva da construção da dança afro no Brasil, sua origem foi, de fato, dentro das tradições afro-religiosas, considerando que, como afirma Camargo (idem, p.18-19),

> A dança "africana" não existe. Existem danças Hausa, Djerma, Tuareg (da Nigéria), Danças Dogon, Bambara (do Mali), danças Samo, Kurumba, Mossi (de Burkana Faso), danças Matakan (do Quênia e da Tânzania) e assim por diante. Do mesmo modo, a dança "ameríndia" também não existe. Existem danças Hopi, danças Navajo, danças Sioux (Estados Unidos), Danças Kaiapó, danças Kamayurá, danças Menihaku, Danças Guarani (Brasil), e tantas outras danças de tantas outras etnias.

Portanto, é importante destacar que, na perspectiva de Camargo (2013), a dança afro-brasileira não existe. Existem a dança afro-carioca, a dança afro-baiana, a dança afro-gaúcha, a dança afro-alagoana, e assim por diante. Então, ao considerar as particularidades e identidades desses locais, será notada a diferença na concepção dessas danças em seus lugares, a partir de como se estrutura o fazer afro-religioso nesses lugares, se tomado como referência.

Nadir Nóbrega usa como referência no seu livro a sacerdotisa vodu, antropóloga, coreógrafa e dançarina estadunidense Katherine Dunham, que criou uma técnica de dança baseada na estrutura física do negro norte-americano, conhecida como Técnica Dunham (Nóbrega, 1991, p.31), e acaba por "esquecer" que Mercedes Baptista foi aluna de Katherine Dunham e, por sua vez, adotou o mesmo método de criação para sua dança afro, sabendo que Dunham também utilizou da sua crença religiosa como espaço de descobertas de movimentos para o desenvolvimento da sua técnica de dança, assim como fez Mercedes Baptista com sua técnica de dança brasileira.

O jornalista e produtor cultural Marcos Rodrigues, embora não seja um dançarino, sendo ademais pesquisador, no artigo *O que chamar de dança afro?: algumas notas para reflexão*, elabora considerações importantes para pensar o fazer de dança afro no contexto de Brasil a partir de Salvador-BA. Sobre a formação, o interesse e o incentivo dessa prática de dança, Rodrigues (1991, p.57) assevera:

> Quem ensina dança afro? Quem aprende? O que aprende nossa realidade cultural é contraditório. Ao tempo em que deixem trabalhar pelo desenvolvimento da dança, muitos professores apresentam resistência à dança afro e sequer incentivam os alunos a terem consciência profissional. Se para quem ensina é a má formação pela desinformação peculiar, para quem aprende o resultado é apenas a condição do subproletariado. Fazendo uma breve observação pode-se dizer que os praticantes da dança afro só se alertam quando professores estrangeiros chegam trazendo outras formas de dança desconhecidas por nós, completamente diferentes do que temos delimitado como dança afro.

Enquanto pesquisador de dança afro-brasileira, inserido em um terreiro de candomblé desde 2017 e formado em Dança, compreendo que o ensino da dança afro no Brasil tem, na sua formação, negros e negras com experiências e formações curtas de técnicas de dança afro-brasileira partindo, principalmente, da dança dos orixás.

Considerando o crescimento da cultura de massa, observa-se que quem aprende esta dança é quem pode pagar por essas aulas, ainda que sejam valores simbólicos. Pelo menos em Alagoas, o ensino de dança afro mantém-se arrastando-se pelos cantos, sem público e sem interesse do governo local em incentivar a formação e a educação de artistas e profissionais para esse tipo de atuação. Mesmo com a aprovação e regulamentação da Lei 11.645/2008[21], a escassez de professores de dança afro é gritante.

Percebe-se que toda criação relacionada à população negra tem passado pelo crivo de julgamento, independentemente da instância; tudo o que a pessoa preta produz tem sido questionado, enquanto o que o branco produz é elogiado com honrarias. Em muitos casos, esse processo está relacionado ao que a pesquisadora preta Aparecida Bento afirma ser o pacto da branquitude, no qual existe um apoio entre os brancos, ainda que de forma velada ou sutil, onde se ajudam e se apóiam nas diversas situações em que estejam envolvidos, relacionado à prática de racismo, discriminação ou injúria racial.

Para Bento (2002, p.46), no Brasil, “[...] os estudos silenciam sobre o branco e não abordam a herança branca da escravidão, nem tampouco a interferência da branquitude como guardiã silenciosa de privilégios”. Ao tratar de privilégios, as danças europeias foram bem instaladas no Brasil deste então.

O que é de se estranhar e questionar é que essa tradição de dança afro precisou ser trazida por alguém de fora, quando em Alagoas temos o Quilombo dos Palmares e toda a sua referencialidade negra, além das danças folclóricas, que também vivenciam esse apagamento. É por isso que as danças negras de Alagoas, lidas como folclore, ou seja, manifestação do povo, têm sido apagadas e colocadas dentro da categoria de danças populares e resistido ao

[21]Esta lei trata da Obrigatoriedade do Ensino de Cultura africana, Afro brasileira e Indígena nas Escolas, principalmente na matéria de História, Literatura e Artes.

longo do tempo, como é o caso do Coco alagoano e do Guerreiro, sendo este a manifestação que se mistura com o fazer indígena e europeu.

3.2 O que temos de dança em Alagoas?

Assim como no processo educacional existe a instituição Escola, sendo este um lugar de formação oficial de ensino, têm-se outros espaços de educação não formal, alternativos, com a mesma função de contribuir com o ensino das pessoas, mas sem o rigor acadêmico das escolas formais. As artes no Brasil, desde o Período Colonial, têm passado por esse processo precário de formação. Ao longo do tempo, foram-se estruturando modelos de formação oficial das artes como meio de qualificação e profissionalização.

A dança, entendida a partir de um modelo possível de instituição e formação, com professores, níveis de aprendizagem, avaliações, sistema e método de ensino, teve seu início no Brasil em meados de 1927, como já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Nessa época, formaram-se os primeiros bailarinos, coreógrafos e professores de dança no Brasil. Apesar de não ser curso de graduação em nível de licenciatura, a Escola Oficial de Bailados do Rio de Janeiro tem formado estes profissionais que iniciaram um pensamento sobre dança no Brasil. Só na década de 1950 ocorre a criação do primeiro curso de Dança em nível de graduação e licenciatura, em Salvador, na Universidade Federal da Bahia (Ufba).

Em Alagoas, os espaços oficiais de dança foram sendo construídos e institucionalizados em idos de 1950, como afirma Noemi Lima (2014), com a criação da Sociedade de Cultura Artística de Alagoas, em 1952, transformando-se, essa Sociedade, posteriormente, no Conservatório Musical de Alagoas (1956-1973). Nesse conservatório, ocorrem as primeiras aulas de balé clássico, com Ísis Jambo, natural de Pernambuco, tendo ela vindo para Alagoas por ter se casado com um advogado alagoano (Lima, 2022).

Além do conservatório, em 1972, Emília Vasconcelos funda sua primeira academia de dança em Maceió. Eliana Cavalcanti, recém-chegada do Recife, funda, em 1973, o que seria, oficialmente, a primeira escola de balé de Alagoas, iniciando uma tradição de dança clássica inaugurada por Ísis Jambo e Eliana Cavalcanti. A escola de dança de Eliana Cavalcanti teve sua história marcada pela criação do grupo de balé semiprofissional com alunas avançadas da escola, resultando na fundação, em 1983, 10 anos depois de sua existência, do Ballet Íris de Alagoas, uma companhia de dança conhecida nacionalmente por sua atuação e que finalizou seus trabalhos, por falta de recursos e apoio financeiro do Governo de Alagoas, no ano de 2002.

O Centro de Belas Artes (Cenarte), instituição pertencente à Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas, fundado em 1982 com a mesma perspectiva de formação de dança, tendo como base a técnica do bale clássico, é a primeira instituição pública que oferta cursos livres de dança afro-brasileira com o professor Eduardo Xavier dos Passos, então recém-chegado de Minas Gerais.

Para concluir a narrativa sobre a dança formal em Alagoas, em 2007, foi criado, pela Universidade Federal de Alagoas, o curso de Graduação em Dança, em nível de licenciatura, seguido da Escola Técnica de Artes da Ufal, que criou o Curso Técnico em Dança, em 2010, possibilitando a profissionalização de dançarinos e artistas em Alagoas. Nenhuma dessas instituições ofertaram, até o presente momento desta pesquisa, cursos livres ou disciplinas cuja base prática seja a dança afro-brasileira ou que tenham uma perspectiva afro-referenciada.

3.3 Narrativas sobre a dança afro-alagoana a partir de Petrúcio Trindade

No decorrer desta pesquisa, percebeu-se que foi criada uma disputa de egos, na tentativa de que fosse destacado e registrado qual coreógrafo está em primeiro, segundo e terceiro lugares, e assim por diante, a fazer e/ou produzir uma dança afro em Alagoas, enquanto estrutura de pioneirismo. Por quem foi criada esta disputa? É uma questão que provavelmente não terá uma resposta conclusiva, e que pode ter um resquício a partir das disputas por poder nas religiões de matrizes africanas no Brasil.

Um dos efeitos dessas disputas pode ter sido desdobrado a partir da reafricanização, sendo este o efeito de reparar a cosmovisão das religiões de matrizes africanas no Brasil, destacando a importância de trazer à tona um fazer puramente africano, desvinculando-se de toda e qualquer prática sincrética, entendendo esse sincretismo como a mistura das tradições religiosas de origens euro-ocidental e ameríndia. “O movimento de reafricanização difundido sobretudo no Sul e que atualmente se expande no Brasil critica e combate o sincretismo afro-brasileiro, procurando uma pureza africana ou a volta a um africanismo primitivo” (Ferreti, 1998, p.185).

Rangel Nascimento (2020)[22], em sua monografia, que objetivou compreender as tensões e os conflitos de candomblés e umbandas em Maceió, apresenta sua narrativa a partir

[22] Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Ufal, esta pesquisa aborda as disputas por poder em Maceió a partir de narrativas de homossexuais.

do sistema de disputas, questionamentos e legitimidades de Pombas-Giras e pais de santo homossexuais.

Em síntese, Victor Turner (2015) reflete essas ações de disputas e conflitos aproximando-se do teatro e do ritual em sociedades africanas. Para tanto, formula o conceito de drama social como possibilidade de interpretar, na minha concepção, de forma "artística" a interpretação do fazer das culturas. Para Turner (2015, p.100), "o drama social é uma forma processual quase universal e representa um desafio perpétuo a todas as aspirações à perfeição na organização social e política"; para Cavalcanti (2020, p.40), "o drama social revela aquilo que ocorre imperceptivelmente no fluxo do cotidiano".

A fim de ampliar sua definição de drama social, Turner (2020, p.100-102) explica que:

> Dramas sociais são, em grande medida, processos políticos, ou seja, envolvem concorrências por fins escassos – poder, dignidade, prestígio, honra, pureza – através de meios específicos e da utilização de recursos também escassos – bens, território, dinheiro, homens e mulheres. Fins, meios e recursos se veem envolvidos num processo interdependente de retroalimentação. Alguns tipos de recurso, terra e dinheiro, por exemplo, podem se converter em outros, como honra e prestígio (que são simultaneamente as necessidades que estão sendo buscadas). Ou podem ser empregados para estigmatizar rivais e impedir que estes alcancem tais fins.

Para concluir a reflexão acerca de conflitos, disputas e egos elencada nos parágrafos acima, o drama social é composto de quatro fases, sendo elas: a ruptura, a crise, a reparação e reintegração ou cisão. Para Turner (2015, pp. 97-98), "o drama social se manifesta inicialmente com a ruptura, com a norma, a infração de uma regra de moralidade, lei, costume ou etiqueta de uma arena pública". Considera o autor também que essa ruptura "pode ser deliberada ou até calculada por uma pessoa ou um partido disposto a protestar ou a desafiar a autoridade consolidada" (idem, p.98); a crise, Turner define-a como uma fase que "expõe o padrão de luta entre as facções dentro do grupo social relevante, seja ele uma aldeia ou uma comunidade mundial" (idem, ibidem).

A fase da reparação é tida como "mecanismos que podem variar desde conselhos pessoais e julgamentos informais à maquinaria jurídica formal e, em determinados tipos de crise, à performance de rituais públicos" (Turner, 2015, p.99). A última fase, de acordo com o autor, "pode ser marcada por uma cerimônia ou um ritual público, indicando a reconciliação permanente das partes envolvidas" (idem, ibidem). Ao aplicar o drama social na construção da dança afro-alagoana, é importante destacar que três das quatro fases propostas por Turner contribuíram para um novo olhar para essa dança, sendo elas a ruptura, a crise e a cisão.

Petrúcio Trindade[23] começou a fazer aulas com Edu Passos por volta de 1987, 1988. Essas aulas duraram pouco tempo e o que gerou essa ruptura foi o fato de que Petrúcio não tenha "se agradado" da concepção de aula proposta por Edu Passos, considerando que havia um distanciamento das danças dos orixás. Contudo, afirma Petrúcio que, das experiências nas aulas de Edu Passos, absorveu os exercícios técnicos de preparação corporal, que eram algo desconhecido até então. Petrúcio ansiava "ver o candomblé" em suas danças, em uma aproximação com Salvador, a partir do Balé Folclórico da Bahia[24].

A ruptura se intensifica quando Petrúcio deixa de fazer as aulas de Edu Passos, junta-se com outros artistas, como é o caso de Amaurício de Jesus, e parte para uma nova proposta de grupo. É importante apontar que a reparação não ocorreu, pois a proposta de iniciar um grupo de dança com características alagoanas era um desejo a ser consolidado. Portanto, a cisão ocorreu, de fato, com a criação do Grupo Ekodidé de Dança Afro-Brasileira.

Voltando à questão da dança afro em Alagoas, uma hipótese levantada é de que, a partir desse momento, a consideração mais contundente é que a dança afro em Alagoas, enquanto nomenclatura, estrutura técnica e de aulas, além de um entendimento enquanto dança que tem seu valor financeiro, como as demais, foi implantada por Eduardo Xavier dos Passos, não alagoano, que trouxe suas experiências e aprendizagens corporais de dança de Minas Gerais. O primeiro alagoano a fazer/pensar uma dança com estética afro-alagoana foi Petrúcio da Silva Trindade, a partir da junção de sua experiência com o Coco alagoano, o Maracatu e o candomblé.

Os aspectos corpóreos trazidos por Edu Passos estão relacionados ao cotidiano de suas vivências e práticas aprendidas com sua mentora, Marlene Silva (1937-2020), pioneira da dança afro no Estado de Minas Gerais, a partir do ecletismo da técnica de dança moderna e balé clássico junto à dança afro, compreendendo, também, o contexto histórico-social de Minas Gerais, com suas minerações na busca pelo ouro, o trabalho de plantio e colheita de café e as danças do orixás, em menor escala, pois, de acordo com Petrúcio Trindade, a dança de Edu não tinha muitos movimentos dos orixás.

A dança afro de Petrúcio Trindade tem forte relação com o fazer do cotidiano alagoano. Em entrevista concedida para esta pesquisa, realizada no dia 12 de agosto de 2022, Petrúcio Trindade afirma que, mesmo tendo origem católica, "foi apresentado ao candomblé aos 12 anos de idade", por uma de suas tias, iniciada no candomblé, apaixonando-se pela

[23] Entrevista realizada em agosto de 2022.

[24] Grupo de dança da Bahia conhecido internacionalmente. Um de seus espetáculos mais emblemáticos, intitulado *Herança sagrada: a corte de Oxalá*, aborda a iniciação e a feitura no candomblé, bem como apresenta a dança dos orixás.

religião e iniciando-se em 1993, com o babalorixá Célio de Iemanjá[25], que, nesse período, era filho de santo de Mãe Miriam. Essas conexões possibilitavam trocas de experiências afro-religiosas, contribuindo para as pesquisas e aprendizagens de Petrúcio tanto sobre uma manifestação corporal, a partir do terreiro de Pai Célio, quanto de noções de corporalidade, oriundas do terreiro de Mãe Miriam. Havendo um rompimento entre Mae Miriam e Pai Célio – a cisão do drama social –, este viaja para Recife, para renovar suas obrigações com Pai Raminho[26], apresentando outra manifestação importante, o Afoxé, acrescentado ao vocabulário corporal de Petrúcio Trindade.

Ao ser perguntado sobre como as pesquisas e os ensaios eram realizados no/para o Grupo Ekodidé, Petrúcio responde:

> Então, na época, [Pai] Célio era filho de Mãe Miriam, aí a gente ficou nas duas casas, tanto que Mãe Miriam deixava a gente ensaiar lá e tudo. A gente era rato da casa de Mãe Miriam, entendeu? Até que [Pai] Célio, em [19]90... Acho que foi [19]90... Foi... [Pai] Célio saiu da casa da Mãe Miriam para receber Deká com o Pai Raminho, aí já é um outro universo de conhecimentos, de tudo, né? De rituais, a influência, tudo... Aí foi quando a gente veio conhecer mesmo o que era o Afoxé, essas coisas todas. (Entrevista realizada em 12/08/2022).

Petrúcio revela um dos mecanismos mais importantes do fazer antropológico na dança, pois vai buscar nos terreiros de candomblé uma corporalidade para transformar aquela corporeidade em matéria de dança. Foi a partir da observação da dança dos orixás que Petrúcio Trindade incorporou, nas suas apresentações do Ekodidé, os elementos dos orixás, além de outras referencialidades, como o Balé Folclórico da Bahia.

Sabendo que os dançarinos/pesquisadores do Ekodidé fizeram pesquisa no terreiro de Mãe Miriam e Pai Célio, perguntei sobre o que surgira dessas pesquisas. Petrúcio relatou:

> Os passos... Que hoje as pessoas têm uma certa dificuldade... Eu não sei se é dificuldade... E as coisas vão mudando... Essas coisas vão mudando, as pessoas vão enfeitando, né? As coisas, por exemplo: uma das saídas... Que é isso aqui... Ó... Aí balança aqui e vem aqui, entendeu? Aí, hoje, a posição está fazendo, é isso aqui, ó, deixou de fazer isso aqui, entendeu? Aí, tem alguns terreiros, até da corrente de Mãe Miriam, que estão fazendo isso, quando na verdade o passo era esse daqui, entendeu? Aí era a minha coreografia de início, pra entrada do Ekodidé...

Ao relatar alguns movimentos de dança dos orixás, Petrúcio relembra e mostra alguns movimentos de Obaluaiê, ao mesmo tempo em que critica algumas modificações,

[25] Um dos babalorixás mais conhecidos de Maceió, responsável pelo maior museu a céu aberto, o Axé Pratagy de Maceió.
[26] Babalorixá natural de Recife, de culto Nagô.

chamando-as de “enfeites”, e mostra um movimento realizado por iaô (noviço, iniciado) na sua saída, ou seja, na sua primeira apresentação pública após a iniciação no candomblé.

Os interesses artísticos são um fator que determina diferenças entre os dois coreógrafos e suas práticas poéticas de dança. Petrúcio relata:

> [...] Eu não gostava muito das coreografias do Edu, eu queria mais o orixá, o candomblé, por conta da Bahia, que eu sempre via, né? Tem o Balé Folclórico de Salvador, [por] que eu sou apaixonado, né? Do Zebrinha, que é os orixás, eles se apresentam, os orixás, e é cada apresentação linda, cada coisa bonita, então eu sempre fui apaixonado por isso... Aí, resolvi com os meninos, né? Vamos montar um grupo? Aí, pronto, a gente resolveu montar. Aí, começamos...

Na entrevista, Petrúcio deixa bem claro que esse “não gostar” não tem a ver com a pessoa de Edu Passos e com a dança afro que ele desenvolve. Sem dúvidas, a influência do Balé Folclórico da Bahia foi elementar para que o interesse do Grupo Ekodidé se pautasse numa linha de movimentos e apresentações que tivesse minimamente uma aproximação do que era produzido enquanto espetáculos de dança em Salvador. Obaluaiê/Omolu e Iansã são dois orixás citados por Petrúcio que foram utilizados em espetáculos de dança.

Entendendo que a base do Ekodidé e de Petrúcio Trindade enquanto coreógrafo era a dança dos orixás, perguntei se ele percebia alguma diferença entre a dança dos orixás de Salvador e de Maceió. Ele afirmou não ver diferença e complementou:

> Não... Assim, o pessoal... É... Existem as casas que se preocupam e que não se preocupam, né? Por exemplo, se você assistir, é... O toque na casa de Mãe Miriam, você vai ver os orixás, assim, dando um show de coreografia, de coisas assim, muito bonito... Não só os orixás, como o pessoal da roda, né? Porque na roda, quando você está na roda, tem toda uma maneira de você dançar, e quando o orixá desce, aí é a explosão, né? É a beleza, é uma coisa mais linda que existe.

Em meu Trabalho de Conclusão do Curso de Dança, que teve como objetivo a compreensão da dança dos orixás do terreiro nagô com umbanda no bairro do Village Campestre II, em Maceió-AL (2020), fiz essa mesma consideração acerca da “explosão” de que trata Petrúcio. De fato, na perspectiva de Petrúcio, quem está na roda, no caso, no Xirê, também dança. Sobre isso:

> Observei que existem duas maneiras de dançar no candomblé: a primeira é uma dança de imitação, determinada, com movimentos simbólicos dos orixás, sem exaltação e força, simbólica porque usam-se os movimentos mais conhecidos de cada orixá, dentro da roda, sem qualquer incorporação. A segunda maneira de dança é quando acontece a incorporação dos orixás, nesse momento, geralmente o Xirê, que é um círculo formado por filhos e filhas de santo para celebrar, se desfaz, na intenção de reverenciar o orixá que está em terra, aplaudindo-o e exaltando-o.

> Inconscientemente, percebo uma elevação e alteração da voz de todos os filhos e presentes, por causa da vibração universal que acomete esses momentos sagrados sublimes aos participantes. (Lima, 2020, p.27).

Essas percepções atemporais que se cruzam entre gerações sobrepujam um fazer que não é estático. Petrúcio narra sua percepção a partir da década de 1990, em um período de redescobertas ancestrais de manifestações artísticas negras, enquanto em meu trabalho (2020), eu levanto a mesma questão, evidenciando uma notoriedade a partir dos corpos em movimento que se modificam conforme as necessidades das inovações tradicionais da própria religiosidade afro-alagoana.

Ademais, Petrúcio é enfático ao afirmar que sua fonte para a dança afro é/foi o candomblé. Ao observar um orixá dançando, ele vai construindo outras possibilidades coreográficas a partir do movimento do orixá. Como exemplo, cita a dança de Omolu: “eu estou vendo Omolu dançar, aí eu estou criando, entendeu?... A partir daquela dança que eu estou vendo... Aí, eu vou criando a minha” (entrevista realizada em 12/09/2022). Petrúcio, além de coreógrafo, é um percussionista nato, então criava as coreografias e os sons, de modo que estivessem integrados. Uma dança não funcionaria sem a música, e nem uma música teria sentido sem uma dança.

Pensando numa categoria de gerações, considera-se como primeira geração de dança afro em Alagoas, independentemente de ser ou não alagoano, com seus continuadores, a partir de outros fazeres, principalmente, tais como Folclore, Coco, Capoeira e Afoxés, tido como os candomblés de rua, o próprio Edu Passos e Clemente Silva; em seguida, Petrúcio Trindade, depois Mãe Nani (que participou do Ekodidé, de acordo com Petrúcio) e, por último, mas não menos importante, Olodum, atuante até hoje com a dança afro nas comunidades carentes de Maceió.

3.4 Experiências afro-alagoanas de dança: por uma pedagogia da dança afro

Para esta pesquisa, dentre os objetivos elencados, um deles pautava-se em vivenciar e experimentar aulas de dança afro para sentir e perceber como essas aulas se estruturam na realidade de Maceió. A partir dessas aulas, busquei inferir em formas metodológicas para o ensino da dança afro, considerando suas particularidades.

Ao participar dessas oficinas, ao longo da pesquisa, fui observando como cada coreógrafo de dança afro inicia, dá continuidade aos movimentos e finaliza suas aulas. Cada um tem uma forma única de iniciar suas aulas, seja através de aquecimentos físicos como

forma de preparação corporal ou no fluxo do movimento da dança em si. Em todas as experiências, há o uso de som mecânico, com músicas instrumentais de atabaque ou músicas do candomblé.

Uma das maiores dificuldades para obter essas experiências foi encontrar espaços atuantes que ofertassem aulas de dança afro regularmente. Não existem! O que existe são cursos livres e oficinas de dança afro ofertadas esporadicamente, com fins financeiros, ou espetáculos de caráter efêmero.

Em termos de instituição, tem-se apenas o Cenarte (fechado durante todo o tempo da pesquisa), que oferta o curso livre de dança afro, ministrado por Edu Passos. Outros espaços oferecem oficinas de dança afro ou aulas de Afoxé, que basicamente não têm uma estrutura pedagógica de dança, como técnicas para aquecer o corpo, composição e decomposição dos movimentos, o passo a passo de cada dança, a construção de dramaturgias e coreografias de dança, etc.

Os Afoxés que conseguem manter uma estrutura de ensaios para apresentações, e não apenas como aulas, obtêm resultados artísticos. Infelizmente, ainda sem pensar numa profissionalização, com desenvolvimento de uma pedagogia (enquanto um conjunto de métodos de ensino que viabilizem uma aprendizagem individual e coletiva) e, o mais difícil, propagá-la nos espaços formais de ensino de arte, proporcionando aprendizagem, habilidades, currículo com conteúdo programático, disciplinas teóricas e práticas, estimulando o ensino e a pesquisa desta dança.

Em *As técnicas do corpo*, Marcel Mauss (2003, p.401) define a noção de técnica do corpo como "as maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem-se servir-se de seu corpo". Ele analisa a técnica do movimento e a técnica da educação do movimento. Os exemplos utilizados pelo autor se dão na observação da técnica do mergulho, da marcha, de cavar e da educação do andar. De acordo com Mauss, "toda técnica propriamente dita tem sua forma" (idem, p.403), ou seja, a dança afro do Rio de Janeiro, Salvador, Alagoas ou Pernambuco tem suas próprias características, que, a meu ver, se modificam a partir das experiências idiossincráticas afro-religiosas.

Essas ações cotidianas são o mote para pensar em costumes e tradições corporais que se modificam de sociedade para sociedade. A proposta dessa pedagogia de dança afro é observar como se aprende e como se ensina. Para Mauss (2003, p.407), "não há técnica e não há transmissão se não haver tradição". Neste caso, a tradição da dança afro, antes da chegada de Edu Passos, está relacionada à prática do folclore e dos folguedos populares; após a chegada de Edu Passos, Alagoas começa a iniciar uma trajetória de tradição de dança afro nos

termos a que me refiro nesta pesquisa, de um fazer afro-alagoano. Esta tradição não é estática, pois se modifica ao longo do tempo; coreógrafos novos surgem e nossas pedagogias de danças afro se desenvolvem.

A Lei 11.645/2008, que legitima a obrigatoriedade do ensino de cultura africana, afro-brasileira e indígena nas escolas a partir de história, literatura e artes, sustenta a importância de sua aplicabilidade nos espaços regulares de ensino e permite que a dança afro seja amparada, possibilitando que esses espaços formais não recusem essa dança.

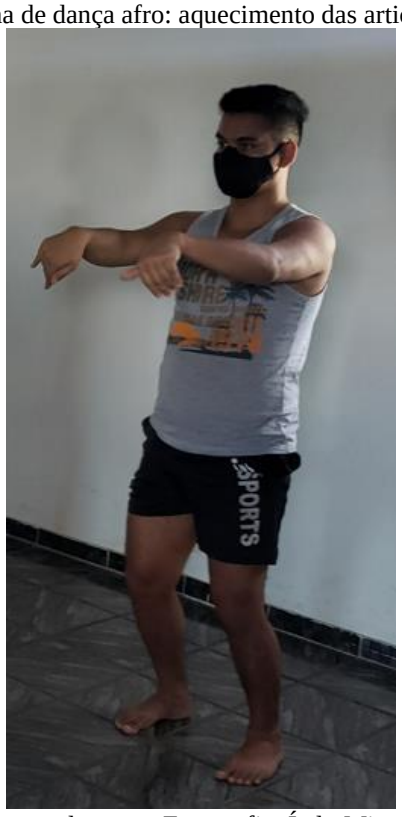
É importante salientar que, no decorrer desta pesquisa, oficinas de dança afro foram realizadas a fim de compreender como se dá a estrutura dessas aulas, em um contexto de oficinas de dança com duração de, no máximo, duas horas por dia. Todas as oficinas realizadas tiveram como fisicalidade ações corporais oriundas dos orixás, exceto com Diego Bernardes, que divide suas oficinas em módulos.

3.4.1 Oficina de dança afro-brasileira com Diego Bernardes

Em 19 de setembro de 2021, foi realizada uma oficina de dança afro na Escola de Dança Ítalo Pimentel, no bairro Barro Duro, em Maceió-AL. Para iniciar esta oficina, Diego Bernardes compartilhou com cada um dos presentes, derramando em suas mãos, um pouco de alfazema (perfume característico para Oxum e Iemanjá).

Estávamos em um período pós-pandemia, dançando de máscaras, sem resistência física. Para aquecer o corpo, Diego Bernardes iniciou com um trabalho corporal de aquecimento de mãos, pés e braços. Nas duas fotos a seguir, estou executando as ações de aquecimento das mãos. Depois, aquecemos os músculos dos braços e pernas e a cabeça, girando-a em sentido horário e anti-horário.

Figura 18 - Oficina de dança afro: aquecimento das articulações das mãos



Fonte: Arcervo do autor. Fotografia: Ítalo Miguel (2021).

Figura 19 - Oficina de dança afro: aquecimento das articulações das mãos

Fonte: Acervo do autor. Fotografia: Ítalo Miguel (2021).

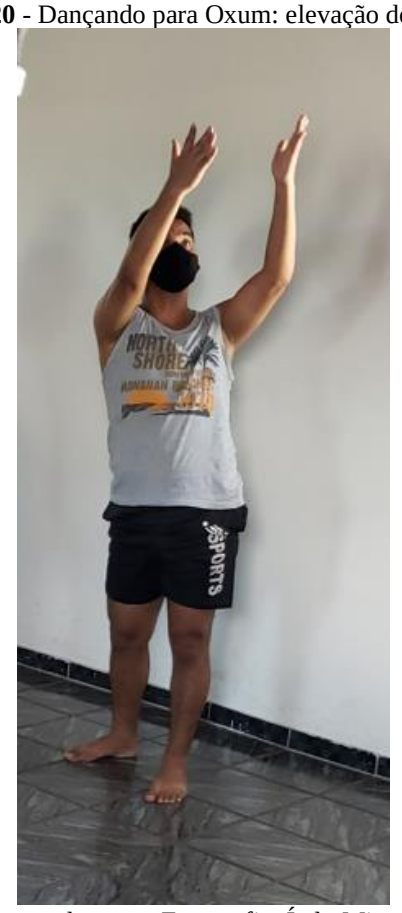
Fizemos um arco com os ossos da escápula e úmero, abrindo os braços, ficando na ponta do pé e elevando os braços acima da cabeça. Ao longo da oficina, alguns elementos se repetiram, com contagens em quatro tempos e descolamento no espaço.

A oficina ocorreu de forma fragmentada, a partir de movimentos de Oxum, Samba Reggae e Maracatu. Algumas ações eram conhecidas pelo meu repertório corporal. Os

movimentos realizados nas sequências não tinham contagem numérica, o que facilitava a apreensão dos movimentos no corpo para alguns, e para outros, não.

Depois, experimentou-se a dança de Oxum (Ijexá) e o Samba Reggae, tendo como referências as músicas de Salvador-BA e o Maracatu do grupo Baque Alagoano, de Maceió-AL. Ao final da oficina, formou-se um círculo e houve uma troca de experiências.

Figura 20 - Dançando para Oxum: elevação dos braços



Fonte: Acervo do autor. Fotografia: Ítalo Miguel (2021).

Figura 21 - Abebé de Oxum: olhando para o espelho

Fonte: Acervo do autor. Fotografia: Ítalo Miguel (2021).

Na primeira foto, executou-se o movimento de banhar-se no rio ou na cachoeira, pensando na cosmovisão de que Oxum representa as águas doces, ou seja, experimentou-se Oxum no corpo. Na segunda foto, a ação representa o movimento de contemplação através da abebé de Oxum. Os joelhos meio inclinados sustentam o corpo para que os movimentos transmitam leveza.

Nesta oficina, vivenciei uma prática de dança afro, direcionando meu olhar para como o facilitador comandava a disciplina, as estratégias de ensino, a atenção para os participantes com dificuldades e como integrava teoria e prática. Ao finalizar a oficina, houve uma roda de conversa para partilha de conhecimentos.

Figura 22 - Troca de experiências na oficina com Diego Bernardes

Fonte: Acervo do autor. Fotografia: Ítalo Miguel (2021).

Na minha apresentação, agradeci a oportunidade e aproveitei para reafirmar a importância do trabalho de Diego Bernardes enquanto transmissor do conhecimento e da cultura negra em Alagoas a partir da dança. Aproveitei para falar sobre a minha pesquisa e de como, a cada avanço, eu sentia a necessidade de falar da dança afro-brasileira em Alagoas.

No dia 02 de abril de 2022, participei de outra aula/oficina de dança facilitada por Diego Bernardes. Percebi, nesse momento, que é muito complicado ministrar aulas de dança afro, por falta de público e incentivo financeiro, institucional, etc.

O que fica evidente, em algumas narrativas observadas é que existe uma tentativa incisiva de separar a dança dos orixás da dança afro. Contudo, ocorreu-me que a dança em si e, por consequência, a dança afro, tem sua compreensão de caráter anatômico, fisiológico, histórico, antropológico, pedagógico e filosófico, no entanto, na prática, uns se sobressaem mais que outros.

No final desta aula, ao nos sentarmos em coletivo, Diego falou a seguinte frase: “Eu não aprendi na universidade!”. Esta frase me deixou inquieto e reflexivo, pois até quando essa narrativa será seguida adiante? Será que não há possibilidade de aprendermos numa universidade sobre a prática e a teoria da dança afro-brasileira, seja ela numa perspectiva da dança dos orixás ou de ações cotidianas, históricas ou sociais, levando em consideração que as universidades têm ido aos terreiros de candomblé buscar aquele conhecimento?

Já que, na atualidade, a juventude de terreiro está adentrando a Academia e ocupando esses espaços, por que não ser ela que transmita esse conhecimento de forma sintetizada, ética e com seu lugar de fala?

3.4.2 Roda de conversa sobre a dança afro-brasileira na Escola Técnica de Artes da Ufal

No dia 29 de abril, é comemorado o Dia Internacional da Dança. Em 29 de abril de 2022, a Escola Técnica de Artes (ETA/Ufal) organizou a I Mostra de Danças Experimentais do Curso Técnico de Dança, com o "intuito de propiciar aos discentes e egressos do curso um espaço de possibilidades investigativas de processos de criações e inquietações artísticas". O evento promoveu ações de apresentações artísticas, oficinas, palestras e rodas de conversa.

Dentro da programação, aconteceu a roda de conversa Dança Afro-Brasileira: trajetórias e legados na história da dança negra em Alagoas, com mediação do Ms. Jadiel Ferreira, professor substituto do Curso Técnico de Dança e organizador do evento. Foram convidados Leide Serafim, conhecida como Olodum, artista com trajetória na dança afro-alagoana, Diego Bará Onã[27], meu interlocutor, e Nanny Moreno, artista da dança, mãe de santo e líder do Afoxé Omim Omorewa. A roda de conversa iniciou por volta das 13h30.

Com a fala de acolhimento e apresentação do mediador, fui fazendo algumas anotações breves para não perder de vista a quantidade de informações que estavam sendo transmitidas. Algumas questões anotadas foram: "Quem são os protagonistas [em Alagoas] no contexto cênico? Visibilizada e não entendida; Marco temporal – Edu, Tininho, Leide, Petrúcio, Nani, Mazé, Amaurício? Diego?". A partir desse momento, surgiram inquietações porque as falas não tinham uma ordem cronológica; falava-se nos fazedores de dança afro em Alagoas, mas, no entanto, não se apresentava uma linha narrativa de quem começou com a dança, quem deu continuidade, quem parou de dançar e ensinar; os motivos são diversos e desconhecidos, pelo menos é o que pude compreender naquele momento. É com esse sentimento que surge a necessidade de organizar o marco temporal até para a própria compreensão da história da dança afro ou negra em Alagoas.

Leide Serafim, conhecida artisticamente como Olodum, falou de sua experiência enquanto artista preta da dança afro-brasileira, tendo iniciado sua experiência em 1990, na primeira banda afro de Alagoas, Afro Mandela, cuja referência era a Bahia. A artista cita alguns nomes de pessoas que compõem esse fazer de dança afro em Alagoas, como Celiana, irmã de Pai Célio que dançava, e Karina Padilha, e cita o nome de grupos de dança afro-

[27] Diego Bernardes foi um dos escolhidos para ser interlocutor desta pesquisa. A Comunidade *Ballroom* tem estrutura baseada na concepção de família, tendo Pai (*father*), Mãe (*mother*) casa (*houses*), filhos, competição e grandes prêmios. É constituída por bailes (*ball*), onde acontecem competições a partir de categorias, como Runway, Vogue, etc., além de Cenas, *Mainstream* e Kiki. A Comunidade *Ballroom* tem origem nos Estados Unidos, a partir da década de 1960. Chegou em Alagoas em meados de 2018, pela Pioneira Fênix Negra Alagoana. A primeira *house* de Alagoas é a Kiki The House Muzi, criada pela Mother Star Diamond Muzi, a partir de Sara de Oliveira. A segunda *house* a ser criada foi a House of Bará Onã, tendo como Father Diego Bará Onã.

brasileira de que fez parte, como o Ymolê Orum, o Ekodidé e o Afoxé Odora. Optei por descrever aproximadamente, a partir das narrativas dos palestrantes/coreógrafos daquele momento.

Mãe Nanny (Nanny Moreno) explica que sua trajetória na dança se inicia em 1988, quando residiu por um tempo em Salvador-BA, tendo como referência de dança afro os Afoxés soteropolitanos. Fala um pouco sobre correntes de dança afro e cita o nome de algumas figuras que, para ela, são importantes para a constituição dessa dança em Alagoas. Cita Edu Passos, Clemente Silva (Mestre Tininho) e grupos de que participou, como Ymolê Orum, União Afro e Ekodidé. Em algum momento da sua fala, alguém interfere, citando o nome de outro grupo, o Malungos do Ylê, que fica no bairro Bebedouro, em Maceió.

Por último, Diego Bernardes começa falando sobre como se iniciou na dança. Filho de Rosineide Bernardes e Zezinho Alexandre, ambos naturais de Palmeira dos Índios-AL, Diego nasceu em Garanhuns-PE e veio para Alagoas por volta de 1983 ou 1984, não soube precisar a data exata. No dia 14 de setembro de 2022, realizei um momento de conversa/entrevista com Diego Bernardes na sala de corpo, que fica no primeiro andar do Teatro Deodoro, no Centro de Maceió, onde Diego ministra oficinas de danças afro-brasileiras.

Ele revela que a dança esteve presente em sua vida desde criança, porém, o primeiro contato com dança afro-brasileira se deu quando estudava na Escola Geraldo Melo, localizada no bairro Graciliano Ramos. Diego teve contato com o Grupo União Espírita Santa Bárbara (Guesb,) que pertence ao terreiro de candomblé e umbanda no Village Campestre II, sob direção da Mãe Neide de Oxum. Sua experiência é marcada pelo desejo de conhecer o movimento da dança afro-brasileira em Alagoas. Fez aulas com Edu Passos, participou do Afoxé Odoyá, fez aulas com Clemente Silva (Mestre Tininho) e outras figuras da dança afro em Maceió, até criar sua própria companhia de dança e teatro afro-brasileiro, a Cia. Ayê Orum, em 2009.

Diego Bernardes fez parceria com o Teatro Deodoro ofertando módulos de dança afro-brasileira. Dentro destes módulos, existiam outros. O módulo um, por exemplo, tinha os ritmos ijexá, afoxé e maracatu. No módulo dois, havia samba de roda, samba reggae e dança dos blocos afro e, no módulo 3, a dança dos orixás.

3.4.3 Oficina de dança afro no Afoxé Odoyá

No dia 02 de outubro de 2021, participei de uma aula aberta de dança afro promovida pelo Afoxé Odoyá, na Ponta da Terra, em Maceió-AL. Cheguei por volta das 14h30. Mesmo sendo de terreiro, sentia que tudo naquele lugar, naquele momento, era novo. Não estava indo mais como um artista da dança ou religioso, e sim como um pesquisador que deveria observar tudo: as conversas, as pessoas, o ensaio. Muitas informações vieram com essas experiências de uma pesquisa realizada "em casa".

Neste dia, a oficina começou com um aquecimento, coordenado por Luh Turbantes[28]. Tinha por volta de 30 pessoas ou mais, considerando os músicos e os olheiros que estavam ali apenas para assistir ao ensaio, em formato circular, para aquecer o corpo, ao som dos atabaques. Foram sendo adicionados alguns movimentos dos orixás Iemanjá, Ogum e Oxóssi. Os movimentos já eram os aquecimentos, ou seja, não havia uma estrutura de parar, aquecer as articulações e músculos do corpo, a proposta era chegar, com conhecimento prévio de dança ou não, e se lançar na prática – diferente da aula de Diego Bernardes, que tem uma estrutura de aquecimento do corpo de forma decomposta.

Próximo às 17h, Amaurício apresentou uma nova coreografia para o espetáculo que estavam organizando. Nesse momento, me sentei para observar como aqueles movimentos eram apresentados. No momento inicial de observação, ao ver a coreografia sendo ensinada por Amaurício de Jesus, diretor-geral e artístico do Afoxé Odoyá, ligado ao terreiro de candomblé que tem como responsável o babalorixá Pai Célio de Iemanjá, algumas questões me atravessaram: 1) o que passa na cabeça de quem está transmitindo um canto e uma dança nova?; 2) como criou ou cria os movimentos?; 3) quem dança para Ogum? Os movimentos têm nome?; 4) qual a base da dança para os intervalos?

Durante a aula, algumas dessas perguntas acabaram sendo respondidas de forma sutil. Uma coisa que me chamou atenção é que as danças, de modo geral, possuem, em sua concepção, as pausas. Essa percepção foi provocada quando, na oficina, a ministrante falou sobre a pausa nos intervalos de dança. Luh Turbantes disse o seguinte: "A pausa de Ogum sempre virá com uma atitude imponente, de vencedor". O que está sendo dito é que: é importante que haja uma presença de palco, uma atitude cênica de incorporar um personagem na hora da dança e essa ação exige força física, tônus muscular e atenção espacial. A pausa também é dança.

[28] Lucélia Tainá é coreografa, Ekedy do terreiro de Pai Célio de Iemanjá, artista da dança e graduanda em Licenciatura em Dança pela Ufal. Atualmente, assume a liderança do corpo de dança do Afoxé Odoyá.

Mais uma vez, é possível afirmar como as práticas pedagógicas de dança se modificam conforme a experiência de cada um. Cada coreógrafo cria suas metodologias de dança a partir de sua experiência de vida.

3.4.4 Relato de experiência de oficina de iniciação à dança afro-brasileira no povoado quilombola Ladeiras, em Sergipe

Recebi um convite da professora Clara Suassuna[29] para atuar como facilitador de uma oficina de dança afro-brasileira no Programa de Valorização Cultural Afro-Brasileira da Chesf, Eletrobras, Ministério de Minas e Energia, Fardupe e Ibama, a ser realizado no Estado de Sergipe (SE), na Comunidade Quilombola Ladeiras. Aceitei o desafio, pensando em experimentar a prática do ensino de dança afro-brasileira a partir da dança dos orixás, já que estava imerso nesta pesquisa.

No dia 19 de março de 2022, saímos de Maceió com destino a Ladeiras-SE. O trajeto foi realizado de carro até a cidade de Penedo-AL e, de lá, atravessamos de balsa até Sergipe. Ao chegar à Escola Municipal Francisco Bezerra Santos Filho, local onde a oficina ocorreria, tratei de verificar o espaço, constatando se aquele seria um bom local para a atividade prática de dança.

Além do plano de curso da oficina, elaborei um roteiro da realização da prática, dividindo entre teoria e prática, afinal de contas, o projeto solicitava ambas. Desta forma, o roteiro ficou assim definido: na etapa um, A) aquecer/acordar o corpo e aquecimento contralateral; B) momento de apresentação, seguido do lançamento de duas questões: o que é dança para você? O que é dança afro para você?; na etapa dois, A) espaço – caminhadas; B) presença – olhar; C) visão periférica; D) junção dos três pontos: caminhadas, olhar e visão periférica.

A oficina começou com atraso, por discordância de informações, porque os moradores da comunidade se esqueceram da atividade de dança afro naquele dia. Enquanto aguardava a chegada dos participantes, deixei as músicas passando pelo celular e comecei a me aquecer. Tocou uma música que falava na orixá Oxum.

Algum tempo depois, apareceram João e Maria[30], de oito e nove anos. Ficaram de longe, observando, tímidos e acuados; convidei-os para se aproximarem, mas ficaram distantes. Não demorou muito e aqueles dois se aproximaram e começaram a participar da

[29] Professora da Ufal, mestra em História, sobrinha de Ariano Suassuna.
[30] Nomes fictícios das crianças que participaram da oficina.

oficina. João foi logo dizendo que não faria aquela atividade e já se sentou distante, enquanto Maria foi mais aberta, sentando-se comigo no chão.

Nem preciso dizer que o roteiro foi por água abaixo com toda a demora de público para começar a oficina. Fui buscando a confiança deles, fazendo perguntas simples, como o que gostavam de fazer, nome, idade, se já dançavam. Em seguida, me deitei no chão e pedi para a menina fazer o mesmo; em seguida, pedi para Maria colocar suas mãos sobre sua costela e fui sinalizando os primeiros aquecimentos, como no roteiro, só que minha linguagem foi se adequando ao ambiente. Acredito que passaram-se cinco minutos e foram chegando mais crianças, a maioria deles entre sete e doze anos.

Finalizei os aquecimentos introduzindo a presença e o olhar. Como a linguagem precisava ser adequada, era importante largar o academicismo e ser sensível com aquele público que se prontificava a dançar.

Fiz analogias com a realidade deles, perguntando se já tinham se apresentado em danças e acrescentando informações que não poderiam esquecer ao fazer novas apresentações. Expliquei que, no palco, eles não poderiam arrumar o cabelo, o figurino, ficar de braços cruzados, ou seja, precisavam ter presença cênica e atitude na hora de fazer a apresentação.

Passada essa primeira etapa prática, eu deveria iniciar uma introdução teórica sobre a dança afro-brasileira. Porém, para aquele público, não iria ser interessante, pois eles ainda estavam me conhecendo e, portanto, fui fazendo outras escolhas, uma delas foi iniciar o exercício de movimentos que seria base da segunda etapa, no segundo horário. Neste caso, apresentei a ação cotidiana de cortar, pensando na dança do orixá Ogum, que representa os caminhos.

Ao iniciar o segundo momento, às 14h, as crianças e adolescentes iam chegando aos poucos para a prática. Iniciei relembrando o último movimento aprendido, de cortar, e desta vez o repeti unindo-o à música e à contagem de dois para lá, dois para cá, para facilitar a incorporação do movimento em seus corpos.

Ficamos nessa experimentação do movimento de Ogum e eu sempre enfatizava a importância de eles compreenderem, para que pudessem criar suas próprias danças, pois as ações do dia a dia poderiam servir como matrizes de movimento para outras danças.

Quando vi que haviam compreendido o movimento, acrescentei a mudança de direção, ou seja, frente, lado, atrás e lado. O grupo repetiu o movimento de Ogum com um som instrumental de título *Adarrum*; depois, utilizei a mesma sonoridade para introduzir o movimento de Iansã. Pedi que todos fizessem um círculo e estabeleci relações com o

cotidiano deles, pensando numa faxina de casa para fazê-los entender sobre o movimento de espanar, muito importante para a orixá Iansã.

O roteiro para os movimentos da dança do orixá foi organizado da seguinte forma: A) caçar – falar sobre caça e Oxóssi; B) explicar sobre os níveis médio e alto; C) espanar – como limpamos a casa quando vasculhamos?; D) sentado – espanando o chão, depois o ar; e assim repetindo essas movimentações com Oxum. Sobre essa segunda parte da prática, não utilizei o movimento de caçar. Julguei ser, além de cansativo, mais complexo para compreenderem, por estarem familiarizados com a música treinada anteriormente, que já facilitou sua participação na oficina.

Primeiro, fizemos o movimento de cortar (Ogum), repetindo-o nas quatro direções, depois acrescentamos os movimentos de espaçar (Iansã). Tecnicamente falando, os alunos não compreenderam o movimento de mãos; no entanto, o movimento de transferência de peso e descolamento naquela sala ficou presente e evidente neles. Como proposta de experimentação, eles uniram os movimentos de cortar e, em seguida, fizeram o de espanar. Depois de compreendida essa movimentação, foi necessário partir para o último movimento, pois o horário já estava voando.

Utilizei uma música instrumental de Oxum, fazendo analogias de usarem os joelhos como molinhas para compreender o movimento. Depois, fizemos transferência de peso; porém, o mais importante era fazer com que os alunos compreendessem a movimentação técnica de olhar (espelho), relacionada à Oxum. Mesmo cansados, eles receberam bem a proposta de movimentação da dança de Oxum. Depois, parti para a finalização da oficina.

Neste momento, solicitei que todos buscassem um espaço e ficassem deitados. Aquelas crianças ficaram de olhos fechados e fui apontando alguns questionamentos, provocando-os a pensar sobre a importância dessa oficina, para que eles tenham interesse de ser professores de dança afro também.

Entre risos tímidos, notei que eles estavam atentos. Para finalizar, sentados, propus que, se eles estivessem à vontade para falar sobre a oficina, fizéssemos uma avaliação, lançando a questão: de qual movimento vocês gostaram mais? Sem sombra de dúvidas, o movimento de Ogum se tornou o mais presente para aqueles meninos e meninas. No fim, compreendi que a proposta do projeto a partir da oficina tinha alcançado êxito, mesmo que reformulada, e voltei para casa reflexivo acerca da estrutura pedagógica de uma dança afro.

3.4.5 Oficina de dança afro com Nany Moreno

Prestes a finalizar a pesquisa de dissertação, deparei-me com a oportunidade gigantesca de participar de uma oficina de dança afro com a coreógrafa e diretora artística Mãe Nany, responsável pelo Afoxé Oju Omi Omorewa[31], criado em 2003 no bairro periférico do Jacintinho, em Maceió-AL. Essas oficinas ocorreram no conjunto habitacional Village Campestre II, no bairro Cidade Universitária, em Maceió-AL, entre março e abril de 2023, realizadas pelo Projeto Periférico, organizado pelo Núcleo Cultural Imperial com apoio da Fundação Municipal de Ação Cultural de Maceió, nas manhãs e tardes dos domingos dos meses de março e abril de 2023, proporcionando uma experimentação prática da dança afro no contexto alagoano a partir da dança dos orixás proposta por Mãe Nany para compreender a prática de dança afro.

Nany Moreno, conhecida como Mãe Nany, é uma ialorixá, coreógrafa e artista da dança afro que teve suas experiências em Salvador e experimentou aulas de dança afro com Edu Passos e Petrúcio Trindade, fazendo parte do elenco de dança do Grupo Ekodidé, sendo considerada uma referência de mulher preta e multiartista de/em Alagoas.

No dia 02 de abril, estive presente na oficina. Cheguei ao terreiro de Mãe Nany por volta das 9h da manhã. Este já era o segundo encontro, pois o primeiro havia acontecido no dia 26 de março. As pessoas que participaram da oficina no primeiro dia iam chegando aos poucos e, como não tive esse primeiro contanto, senti-me ansioso para o início da atividade. A aula de dança afro foi iniciada com os aquecimentos do corpo ao som mecânico instrumental de atabaque. Ombros, quadril, braços, pernas e respiração com sonorização são as partes do corpo que Mãe Nany utiliza para aquecer e acordar o corpo. Esse escutar é uma atenção dada aos estímulos e às respostas do corpo ao longo do tempo. Considerando-se a rotina do dia a dia, o corpo não está preparado para aquela carga de movimentos e, por isso, o aquecimento indica esse acordar, numa dança ou movimentação em que o corpo seja o movedor de ações. Acordá-lo significa deixá-lo ativo, atento, proporcionando um fazer consciente.

Normalmente, nas aulas práticas de dança com esse caráter de oficina, pensadas em um conjunto de práticas com noções de curtas movimentações, existe uma divisão entre o aquecimento e a prática de dança em si. Observei e ouvi de Mãe Nany, que opta por fazer o aquecimento já na movimentação que será utilizada nas oficinas, por dois motivos: o primeiro, para aproveitar a memória corporal de quem está praticando os movimentos,

[31] Para mais informações, ler: BENY, Daniela. *Oju Omim Omorewa*: o afoxé dança para Iansã. Maceió: Viva, 2017.

facilitando o andamento das danças na hora do valendo; no segundo momento, para poupar a energia dos praticantes, ganhando energia, e não perdendo-a na hora do valendo.

Ainda neste primeiro dia, foram utilizados os movimentos dos orixás Xangô (representando a justiça, o fogo e as pedreiras), Iansã (senhora dos raios e dos ventos) e Oxum (deusa da fertilidade e das águas doces). No fluxo do movimento, Mãe Nany vai comprimindo e articulando movimentações experimentadas para construir uma pequena composição coreográfica para ser apresentada ao final do projeto.

Para facilitar o andamento da aprendizagem dos movimentos, a estratégia é se utilizar de contagens em oito ou quatro tempos para cada movimento apreendido, possibilitando a articulação e a criação de uma coreografia, unificando alguns movimentos dos orixás citados acima.

Na foto abaixo, a oficina de dança afro se encontra num ritmo avançado. Mãe Nany estava fazendo uma limpeza de movimento para um dos participantes com dificuldade de executar a movimentação. Nesses momentos, os demais continuavam fazendo a movimentação no ritmo da música instrumental.

Figura 23 - Oficina de dança afro com Mãe Nany

Fonte: Acervo de Mãe Nany. Fotografia de Núbia Rafaela (2023).

Essas oficinas têm a mesma perspectiva de início, meio e fim. A diferença é que, ao ensinar um movimento de Ogum (orixá de abertura de caminhos, da guerra e da luta), Mãe Nany vai tecendo algumas considerações acerca desses movimentos. Ela explica que, a partir da sua experiência nesse universo da dança afro, verifica a diferença dessa dança por

compreender os lugares por onde já passou, observando e aprendendo outras corporalidades da dança dos orixás que se modificam de certa maneira: a dança afro de Recife é diferente da de Maceió, que é diferente da de Salvador, e assim por diante.

O espetacular dessa experiência é perceber que, conforme aborda Rodrigues Júnior (2018, p.73) em *Pedagogias das encruzilhadas*, sendo este "um projeto poético/político arrebatado por Exu", é percebido que a dança afro de todos os coreógrafos citados, tal como Edu Passos, Petrúcio Trindade, Mãe Nany, Diego Bernardes e Mercedes Baptista, não fala sobre a dança do orixá Exu. Minha hipótese é de que este orixá não é tratado na prática de dança afro-brasileira, em função do contexto de demonização proposto pelas igrejas protestantes e católicas no Brasil.

Ao escolher o orixá Exu como objeto de pesquisa, Rodrigues Júnior (2018, p.74) explica que ele "emerge como disponibilidade conceitual para pensar a radicalidade dos seres, suas cognições e subjetividades, a partir de outros referenciais, transgredindo a noção simplista do fazer pedagógico como um mero modelo metodológico". Contudo, trazer este autor implica entender que essa pedagogia é uma proposição de que esta dissertação tem buscado tratar desde o início.

Pensar uma pedagogia de dança afro-brasileira é pensar na sistematização de um ensino dessa dança que seja transmitido "universalmente", amparado, sobretudo, na aplicabilidade da Lei 11.645/2008, que trata do ensino de cultura africana, afro-brasileira e indígena como componente curricular obrigatório nas instituições formais no Brasil.

Considerando a *Pedagogia da autonomia* de Paulo Freire ao afirmar que "ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção" (Freire, 2002, p.13), a preocupação com a teoria e a prática da dança afro-alagoana consiste na tentativa de contribuir com ela a partir de movimentos e habilidades da dança dos orixás, desfazer preconceitos e potencializar aquele que ensina e aprende.

Os coreógrafos de dança afro-alagoana já desenvolveram suas práticas pedagógicas de dança. Contudo, o que falta, agora, é a compreensão e a legitimação da importância dos espaços institucionais de artes de Alagoas promoverem o ensino formal da dança afro-alagoana, constituído por um calendário, disciplinas ou módulos de dança afro, bem como a avaliação e a formação de seus continuadores.

Os elementos que podem ser utilizados nessas práticas formadoras de dança são a dança dos orixás propriamente dita e as ações cotidianas do contexto alagoano, sobretudo considerando-se o fazer contemporâneo, pensando o dia a dia do trabalhador alagoano na capital, nos interiores, nos centros rurais e urbanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança afro-brasileira foi construída num período de rupturas políticas, educacionais, culturais e, principalmente, artísticas, com a dançarina, coreógrafa e mestra negra Mercedes Baptista, estimulada por um movimento de artistas negros que reivindicavam um protagonismo preto, inicialmente no Rio de Janeiro, se expandindo para todo o Brasil, desenvolvendo um estilo de dança que se impõe diante da hegemonia branca. Esse entendimento é possível graças à trajetória anterior de Eros Volúsia, com a perspectiva de sua dança estilizada e mestiça.

É importante salientar que, no decorrer desta pesquisa, principalmente em decorrência do amadurecimento acadêmico-científico, a pergunta "existe uma dança afro-alagoana?" se fez presente, sendo central para o desenrolar desta dissertação. Ao utilizar recursos múltiplos e metodológicos para desenvolver a pesquisa, como análise de literatura clássica sobre a dança afro, entrevistas, pesquisa de campo, entre outros, torna-se evidente que existe, sim, uma dança afro-alagoana, ainda carente de sua compreensão a partir do compartilhamento e diálogo entre seus pares.

Essa afirmativa é acentuada ao se observar que existe um silenciamento do ponto de vista acadêmico das práticas artísticas de dança afro em solo alagoano, sendo os poucos grupos de dança afro em Alagoas solicitados para realizar apresentações artísticas em eventos e agendas públicas de vieses político e afro-religioso, editais do município de Maceió e da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas. Para além disso, não é possível ver investimento financeiro na realização de pesquisas em artes com abordagem afro-referenciada. A hipótese para esse não investimento pode ser explicada pela falta de interesse nesse tipo de objeto de pesquisa, que visa valorizar a cultura negra dos artistas de Alagoas, e não fetichizá-los ou folclorizá-los em suas manifestações artísticas.

Depois de todas essas reflexões, leituras, discussões e narrativas sobre a dança afro-brasileira, seus construtores e inventores, considera-se que essa dança é, em sua gênese, contextual e local ao reforçar a trajetória de Mercedes Baptista nos terreiros de umbanda e candomblé do Rio de Janeiro, onde apreendeu os movimentos e as danças dos orixás para depois formular seu método de dança afro-brasileira, o que só foi possível em função do contexto afro-religioso carioca.

Nesse ínterim, Edu Passos contribui com a dança negra alagoana ao apresentar uma pedagogia de dança afro, investigando-a com referência da dança afro-mineira apresentada aos artistas da dança de Alagoas, estimulando-os não só a conhecer a dança afro em seus

corpos, como também tornando-os criadores do seu fazer de dança afro e profissionais que precisam ser valorizados financeiramente, com recebimento de cachês adequados.

Foi assim que aconteceu com Petrúcio Trindade, no final da década de 1980 e início de 1990. Adança afro-alagoana proposta por ele só foi possível pelo desejo de mostrar o candomblé alagoano de forma artística em Maceió, apresentando o caráter contextual e local dessa dança, pesquisando, na época, nos terreiros de Pai Célio e de Mãe Miriam, evidenciando um fazer etnográfico em suas proposições coreográficas e artísticas.

Uma questão importante a ser pontuada é que, mesmo sendo uma dança relativamente nova em Alagoas, a dança afro esteve imbricada ao fazer dos movimentos artísticos ligados aos terreiros de candomblé e umbanda. Essa ação faz que com a dança afro-alagoana não seja vista com caráter profissional, digna de valorização econômica por meio de pagamentos justos, sempre ligada a um fazer popular e cultural.

Desta forma, o Afoxé Povo de Exu, ligado ao terreiro de Pai Manoel Xoroquê, o Afro Inaê, grupo de dança afro ligado ao terreiro de Mãe Neide de Oxum, o Afoxé Odoyá, ligado ao terreiro de Pai Célio de Iemanjá, e o Afoxé Omi Omorewa, ligado ao terreiro de Mãe Nany, apesar de terem caráter artístico e semiprofissional de dança afro, ainda estão ligados a um terreiro de candomblé, fato este que dificulta, na minha percepção, o avanço do alcance profissional dos grupos de dança, por sempre proporem, em suas coreografias e danças, uma cópia da dança dos orixás, uma representação deles. A falta de oportunidade para estes grupos contribui com a invisibilidade do avanço da dança afro em Alagoas.

No entanto, é justamente esse caráter individualizado que propõe a singularidade da dança afro-alagoana, destacando seu fazer contextual e local. A partir de agora, a dança afro-alagoana deve ser considerada como uma dança potente que reflete e evidencia a ancestralidade do Estado, dando notoriedade a artistas pretos e pretas que desenvolvem, em suas comunidades, um pensamento de dança afro.

A particularidade da dança afro-alagoana está, justamente, no seu fazer contemporâneo, nas ações cotidianas dentro dos terreiros de candomblé, nas manifestações artísticas culturais do fazer popular, como o Coco alagoano, as quadrilhas, as improvisações e as articulações entre poética, urbanidade e sociedade.

Durante o processo da pesquisa, nas leituras, reflexões, idas a campo e, principalmente, na escrita desta dissertação, a autossabotagem se fez presente, por me considerar incapaz de acreditar que esta pesquisa estava boa o bastante para mim e para o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Ufal, bem como para as pessoas que iriam consultá-la. Quis desistir algumas vezes e, paradoxalmente, o que me manteve firme no

curso foi esta dissertação, meus guias e protetores do candomblé e da umbanda e as pessoas que torciam por mim nesse processo.

Aprendi, com essa experiência, que escolher um objeto de pesquisa deve ter como fundamento "o tesão" – e quando é que se sabe que se tem tesão no assunto, na pesquisa e no objetivo a ser explorado? Fui percebendo, ao longo do meu processo, quando compartilhava sobre o que estava pesquisando no mestrado em Antropologia. Mesmo não tendo pessoas em Maceió com quem pudesse trocar figurinhas com efervescência sobre o tema da dança afro, quando as pessoas perguntavam o que eu estava pesquisando, ao responder, eu ia construindo narrativas que foram me dando corda para o que se presentifica nesta dissertação. Essa "simples" ação me fazia sentir muito prazer em ter que explicar e compartilhar uma história que ainda estava em construção. Nesses momentos, eu sentia muito prazer e, ao percebê-lo, compreendia que esse deve ser o ponto inicial: pesquisar algo que você realmente tem desejo de investigar. Não tem um modelo, nem uma fórmula, é algo que deve ser sentido quando for expresso sobre a pesquisa. E foi exatamente esse tesão que me fez focar em concluir o curso e a dissertação, para ser um "antropólogo da dança".

Enquanto bicha preta de Santana do Mundaú, no interior de Alagoas, filho de santo, artista da dança e professor, compreendi que esta dissertação é o pontapé inicial para a pesquisa em dança afro-alagoana, abrindo caminhos para novas pesquisas ou desdobramentos dela, dialogando integralmente com a Antropologia Social e a Dança, o Teatro, a Performance, a Música e as Artes Visuais.

A ascensão da bicha preta que finaliza esta pesquisa fez-me sentir "um negro fora do lugar" (Bento, 2002, p.57). Refiro-me à pesquisa da intelectual preta Aparecida Bento, ou apenas Cida Bento, que, em sua tese de doutorado, pesquisou sobre o "pacto narcisístico da branquitude em ambientes empresariais". Identifico-me com o subcapítulo "Ascenção negra, medo branco", pois, de acordo com a professora, "parece-nos que isso decorre do fato de que essa sociedade de classes se considera como 'mundo de brancos' no qual o negro não deve penetrar" (Bento, 2002, p.57), sendo exatamente este o sentimento que passei a ter diante da aprovação no mestrado e da passagem pelo curso.

Durante as disciplinas, no primeiro ano do mestrado, me sentia incapaz, envergonhado, burro – porque não fui instruído a acreditar no meu potencial de estudante e, consequentemente, de pesquisador. Neste caso da pesquisa, o "mundo dos brancos" se interessou em escrever sobre a dança produzida e realizada pelos brancos, tal como o balé clássico, em território nacional. Ainda que "eles" (os brancos) não gostem de nos ver no topo

e de ter que nos ver de forma horizontal, é penetrando esses espaços que vamos falar dos pretos e da sua importância cultural e artística.

O que estou fazendo é "enfrentando o olhar branco", como bem coloca Frantz Fanon (2008, p. 104) em *Pele negra, máscaras brancas*. No quinto capítulo, o autor fala da "experiência vivida do negro" e discorre sobre as dificuldades do homem de cor em viver, sobreviver e conviver sempre de maneira inferior ao homem branco. Fanon desenvolve sua narrativa apresentando questões que acabei vivenciando neste processo de autossabotagem e que foi/são experienciadas no/pelo corpo negro brasileiro, desde o período escravocrata até os dias atuais, com a atualização e manutenção da atitude escravizadora no século XXI, em que homens e mulheres são sujeitados ao trabalho em condições absurdas de desvalorização profissional com muita demanda e remuneração mínima, inexistente, vergonhosa.

Sinto-me, agora, no momento desta escrita, um homem preto e gay que se governa, se domina e toma posse de suas próprias aspirações profissionais, artísticas, educacionais e culturais, bem como de suas decisões, experiências e vivências e de seus desejos, não mais subalternos, nem excluídos, e muito menos abjetos. Seguindo o pensamento de Fanon para justificar o entendimento que passo a ter nessa consideração "final",

> Eis o preto reabilitado, "alerta no posto de comando", governando o mundo com sua própria instituição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua poética, "poroso a todos os suspiros do mundo". (Fanon, 2008, p.117).

Desta forma, as gerações anteriores e as próximas gerações irão conhecer a constituição desta narrativa de como a dança afro chegou a Alagoas, a partir de Edu Passos, deu continuidade com um novo olhar com Petrúcio Trindade e seguiu ocupando espaços com a criação dos Afoxés em Maceió.

A partir de agora, fica registrado que a dança em Alagoas não é só constituída de folguedos populares e da dança clássica (balé clássico). A dança em Alagoas torna-se potência ao trazer as danças que ficaram, por muito tempo, às escondidas, nos lugares mais distantes de Maceió, em becos e vielas. A dança afro-alagoana é constituída, majoritariamente, de artistas pretos e pretas que lutam por equidade, valorização artística e autonomia criativa em Maceió. Assim como a dança afro-alagoana, outras danças estão por vir a ser pesquisadas, como as danças ciganas, as danças indígenas (com viés artístico, e não religioso), as danças urbanas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BRANDÃO, Raquel Vieira. *O ensino da dança afro e a Lei 10.639/03*: a serviço da identidade afro-alagoana. 2009. Monografia (Especialização no Ensino de Artes: Dança) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2009.

BRANDÃO, Théo. *Folguedos natalinos*. 3.ed. Maceió: Museu Théo Brandão, 2003.

BENTO, M.A.S. *Pactos narcísicos no racismo*: branquitude e poder nas organizações empresariais e poder público. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CALDAS, Alberto Lins. *Experiência e narrativa*: uma introdução à história oral. Maceió: Edufal, 2013.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

CAVALCANTI, Eliana. *50 anos de plié*: memórias de uma alabucana. Maceió: Catavento, 2008.

CAVALCANTI, Telma Cesar. Pedagogias da tradição: trajetórias do Coco de Roda alagoano. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5., Aracaju, 2021. *Anais*... Aracaju, set. 2021. DOI: http://dx.doi.org/10.29380/2021.15.12.10.

CIAMPA, A. da C. "Identidade". In: LANE, S.M.T. *et al*. *Psicologia Social*: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, v.10, n.2, p.287-312, 2004.

FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. Paula Siqueira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, ano14, n.13, p.155-161, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FELICITAS. *Danças do Brasil*: indígenas e folclóricas. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

FERRAZ, Fernando. *O saber fazer das danças afro*: investigando matrizes negras em movimento. 2012. 291f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

FONTENELE, Weslley. Sobre não folclorizar o popular: reinterpretando as culturas ditas populares via Torquato Neto. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v.8, n.4, p.788-806, out./dez. 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2237-266072820.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, Porto Alegre, n.7, p.22-86, 2009.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOZINETS, Robert V. *Netnografia*: realizando pesquisa etnográfica on-line. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2014.

LIMA, Maciel Ferreira de. *Negrafia nagô-alagoana*: a dança no Xirê do terreiro de Pai Neto de Oxalá. 2020. Monografia (Curso de Dança: Licenciatura) – Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, 2020.

LIMA, Maciel Ferreira de. *Eu, Farrapo!* Maceió: Olyver, 2020.

MAGNANI, J.G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.17, n.49, p.11-29, 2002.

MAGNANI, J.G.C. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n.32, p.129-156, jul./dez. 2009.

MARINS, Cristina. Internet e trabalho de campo antropológico: dois relatos etnográficos. *Ponto Urbe* [On-line], v.27, 2020. Disponível em: http://journals.openedition.org/pontourbe/9067DOI:https://doi.org/10.4000/pontourbe.9067. Acesso em: 30 dez. 2020.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NATURESA, Carolina. Novos mapeamentos e novos contextos: a dança nas cidades de Aracaju, Maceió e Natal. In: GHREINER, Christine *et al*. *Mapas e contextos*: cartografia da Dança 2009/2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Antropologia-dança: uma discussão epistemológica. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 9., Natal. *Anais*... Natal, 2017.

PASSOS, Eduardo Xavier dos. *Espetáculo Oní xé A Aweré*: subsídio para estudar a dança e a Lei 10.639/03 nas Escolas Estaduais Alberto Torres e Professor Theonildo Gama. Monografia (Curso de Dança: Licenciatura) – Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Maceió, 2011.

PEREIRA, Ricardo Wagner. *A formação do balé brasileiro e a crítica jornalística*: nacionalismo e estilização. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universitária Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, G.E.F. *O Método BPI (Bailarino Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal*: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. Pedagogias das encruzilhadas. *Revista Periferia*, v.10, n.1, p.71-78, jan./jun. 2018.

ROSA, Wagner. *Artes Cênicas*. Londrina: Educacional S.A., 2017.

SILVA, Hélio R.S. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n.32, p.171-188, jul./dez. 2009.

SILVA, J.S. da. *O que restou é folclore*: o negro na historiografia alagoana. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. *Mercedes Baptista*: a dama negra da dança. 2.ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2021.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. *Mercedes Baptista*: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, Roberta Maria Vieira da. *O direito fundamental ao registro civil e o seu papel como pressuposto básico à inclusão social*. 2019. 58f. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

Videografia:

EROS VOLÚSIA: a dança mestiça. Direção de Dimas Oliveira Junior e Luís Felipe Harazi; Rio de Janeiro, We Do Comunicação e Sesc/Senac, Rede de Comunicação, 2014. (50min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE&t=22s. Acesso em: 21 dez. 2022.

IGBAXÉ: o segredo da nossa força. Direção de Keyler Simões, Maceió-AL, 2015. Produção de Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves (Cadon) e Núcleo Afro-Brasileiro Iyá Ogunté – Afoxé Odoyá; Casa de Iemanjá. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zHZnqAP3-RM. Acesso em: 21 dez. 2022.

ANEXO - Autorização para realização da pesquisa

Sesc
Fecomércio
Senac
Serviço Social do Comércio
Regional Alagoas

0750 – 23.nov.2022

Ilmº. Senhor
RAFAEL DE OLIVEIRA RODRIGUES
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ Instituto de Ciências Sociais/UFAL
Nesta

Prezado Senhor,

Em atenção à correspondência n.º 03 - PPGAS/UFAL, de 2/9/2022, acerca da solicitação para pesquisa de Pós-Graduação em Antropologia na linha: Práticas Culturais, Imagem e Memória (projetos culturais, oficinas de dança, criação de grupos e contratos), comunicamos a V.Sª. autorização para que o discente **Maciel Ferreira de Lima**, possa realizar sua pesquisa de mestrado, nesta instituição, onde disponibilizaremos, para consulta, o acervo de fotografias impressas pertinentes às atividades culturais, realizadas no ano de 1980.

Colocamo-nos à disposição para quaisquer informações pertinentes com o **Sr. Robson Muller** - Gerente de Comunicação do Sesc Alagoas, em exercício (82) **2123-2437 / 2123-2495**.

Atenciosamente,

CARLOS ALBERTO MARQUES PESSOA JUNIOR
Diretor Regional, em exercício

GUILHERME DE MIRANDA RAMOS
Diretor de Programas Sociais, em exercício