

UEMS- Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul
Curso de ARTES CÊNICAS - LICENCIATURA

**REFLEXÕES SOBRE O CORPO NEGRO NA CENA
CONTEMPORÂNEA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO
ESPETÁCULO GIRA**

REFLEXÕES SOBRE O CORPO NEGRO NA CENA
CONTEMPORÂNEA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO
ESPETÁCULO GIRA

REFLECTIONS ON THE BODY IN THE CONTEMPORARY SCENE: A
AESTHETIC EXPERIENCE OF THE GIRA

PIETRA DA COSTA SILVA

Trabalho de Conclusão de curso, orientado pela
Prof. Dra. Keyla Andrea Santiago Oliveira como
requisito obrigatório para obtenção do grau de
Licenciado em Artes Cênicas na UEMS-
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Campo Grande, MS

Campo Grande, MS
Novembro de 2019

RESUMO: Esta pesquisa busca, por meio da experiência estética do espetáculo Gira do Grupo Corpo (2017), refletir criticamente acerca das potencialidades sensíveis da obra de arte com temática afro-brasileira. Valendo-se de aportes teóricos que dissertam sobre o assunto, buscamos apresentar as reais relevâncias de se promover reflexões sobre o fenômeno artístico, destituindo-o unicamente do lugar de encantamento e prazer. Para tanto, foi necessário fazer um levantamento bibliográfico que explicasse a relevância do sensível para a construção de conhecimento e de arcabouços teóricos que nutrissem a discussão sobre cultura afro-brasileira e corpo negro. Foi necessário, também, assistir ao áudio visual do espetáculo Gira, objeto principal de análise e reflexão crítica, para tecer as primeiras reflexões sobre o corpo negro na cena contemporânea. Foi desenvolvida, então, uma análise crítica em que discorremos sobre a complexidade da conceituação de corpo negro e de suas representações, compreendendo que na obra artística o mesmo se faz com diferentes contornos, nuances e cores.

PALAVRAS CHAVE: Espetáculo GIRA, Experiência Estética, Corpo Negro, Cena Contemporânea.

ABSTRACT: This research seeks, through the aesthetic experience of the Gira Grupo Corpo show, to reflect critically on the sensitive potentialities of the Afro-Brazilian themed artwork. Using theoretical contributions that discuss the subject, we seek to present the real relevance of promoting reflections on the artistic phenomenon, removing it only from the place of enchantment and pleasure. Therefore, it was necessary to make a bibliographic survey that explained the relevance of the sensible for the construction of knowledge and theoretical frameworks that nourished the discussion about Afro-Brazilian culture and black body. It was also necessary to watch the visual audio of the show Gira, the main object of analysis and critical reflection, to weave the first reflections on the black body in the contemporary scene. A critical analysis was then developed in which we discussed the complexity of the conceptualization of black body and its representations, understanding that in the artistic work the same is done with different contours, nuances and colors.

KEYWORDS: GIRA spectacle, Aesthetic Experience, Black Body, Contemporary Scene.

Introdução

Apesar de muitos acreditarem que a apreciação estética de uma obra artística tem por objetivo principal a catarse¹ ou a contemplação da mesma, é de fundamental relevância evidenciar a existência de uma experiência estética que encontra-se engajada com acionamentos críticos, sem que para isso a relação sinestésica construída com a obra seja anulada. Ao contrário do que se imagina os sentidos possuem papel fundamental para este desenvolvimento crítico, uma vez que os mesmos possibilitam a construção de conhecimento, sendo este artigo de luxo na era da informação.

Deste modo quando tratamos da experiência estética desenvolvida por Theodor Adorno, conseguimos vislumbrar as questões que condicionam o olhar sobre a obra de arte e a vida humana de modo geral. Nascido na Alemanha em 1903, o autor teceu grande parte de seus ensaios sobre a arte e a experiência estética, ancorado na crítica ao sistema capitalista, refletindo as controvérsias desse sistema com relação à arte e ao conhecimento. Tem-se como primeiro grande conceito que baliza nossa discussão o da *razão instrumental*, que consiste em:

Neste momento em que a razão, principalmente na interpretação positivista da ciência, preocupa-se apenas com o domínio cognitivo da realidade, de tal modo a propiciar a elaboração de tecnologias de controle dos processos naturais, tem-se aquilo que é chamado de razão instrumental, pois o pensamento despreocupa-se da finalidade com que é usado, interessando-se apenas pelos meios pelos quais é capaz de gerar tecnologias e valores financeiros. (FREITAS, 2008; p. 15)

O autor discorre sobre como a razão instrumental condicionou o pensamento e afastou-o da sua essência. O homem passa a fazer “sem pensar”, otimizando tempo e recursos em prol de uma racionalidade lógica e prática. Realidade esta que excluía a reflexão, a sensação, as relações e o homem, prezando pela praticidade das coisas; assim, atalhos pré-estabelecidos são tomados e a busca por outras rotas não ocorre, é o que identificamos quando nos deparamos com a ciência moderna e o sistema capitalista.

Por estes motivos chegamos ao objeto central desta pesquisa, pois quando tratamos de cultura afro-brasileira, constroem-se subsequentes imagens e informações acerca do tema, o que *a priori* apresenta-se enquanto uma rica variedade de conhecimentos e conteúdos que originam-se da relação com a cultura africana, sobretudo,

¹ Catarse no tem por significação primeira a purificação do espírito do espectador por meio da purgação de suas paixões, esp. Dos sentimentos de terror ou piedade vivenciados na contemplação do espetáculo. Disponível em dicionário google.

existe um imaginário que vincula todos estes saberes e conhecimentos a corpos negros (epiderme), o que em uma perspectiva histórica faz sentido, entretanto na atualidade torna-se um tanto quanto conflituoso pela quantidade de trocas genéticas, culturais e sociais que construímos ao longo do tempo, quando tratamos de Brasil.

O intuito não é desassociar a herança africana da cultura afro-brasileira, mas sim refletir acerca dos lugares cristalizadas dos detentores da mesma. Os nordestinos, sulistas, nortistas e paulistas sofreram e sofrem afetações por parte da cultura afro-brasileira, pois os mesmos compõem o Brasil. A partir daí, houve a necessidade de investigar o que viria a ser o corpo negro, uma vez que se o mesmo for pele ou fenótipo (características genéticas), temos um longo trabalho pela frente em nomear as paletas de cores e os corpos que possuímos no Brasil.

Desta necessidade em refletir sobre corpo negro, encontramos Gira (2017), obra do grupo Corpo que tem como coreógrafo Rodrigo Pederneiras, que trata da relação com a entidade Exu, nos terreiros de umbanda. Gira, assim como Paralelo, Bach e Nazareth tratam-se de obras do grupo que trabalham com a identidade nacional, seja por meio de culturas específicas "regionais" ou em nível nacional. O grupo Corpo apresenta na maioria de suas obras uma investigação poética que foge à fácil deglutição de suas composições, ele constrói narrativas subjetivas que podem encontrar significações sensíveis no interlocutor que as capta.

Por esta razão a experiência estética pensada por Adorno foi forte aliada no desenvolvimento desta pesquisa, pois por meio de Gira é possível reelaborar concepções sobre corpo negro de maneira sensível e crítica, uma vez que o contexto em que a obra se insere apresenta caminhos férteis de construção de conhecimento e reflexão; Ela promove nos que a buscam desenvolvimento de novos olhares acerca do tema.

Valendo-nos de bibliografias que embasam a discussão sobre o objeto da pesquisa, conjuntamente com a análise e descrição do áudio visual de Gira, tecemos reflexões sobre o estudado, de modo a contribuir para a compreensão do tema.

Primeiras Reflexões

Muito se discute a respeito do que se entende por experiência, uma vez que diversos autores abordam-na enquanto fenômeno ligado a acontecimentos que ocorrem com sujeitos, sem que haja conexão com o mesmo, sobretudo há autores que

compreendem-na enquanto relações sensíveis que ocorrem com os sujeitos. A diferenciação ocorre quando se olha para o sujeito e depois o fato, pois experiência não é a situação, mas relaciona-se ao sujeito em dada situação. Por esses e outros motivos esta reflexão debruça-se em apresentar, ancorada em pesquisadores que dissertam sobre o tema, o que tratamos enquanto experiência e experiência estética e as nuances das mesmas em suas categorias.

BONDÍA (2002, p. 21) já discutia que: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Observa-se que Bondía (2002) trata enquanto experiência tudo que afeta o sujeito, entendendo a experiência enquanto uma relação de dupla troca e não um evento destituído de contato com o indivíduo. Sobretudo é interessante refletir sobre alguns eventos que marcaram a história de diversos povos e países do mundo, estando estes situados principalmente no século XX com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, por exemplo. Estes foram grandes agentes da tomada de consciência do homem a respeito de sua fragilidade, em seu sentido primal, sendo este o reconhecimento da fragilidade do corpo humano em detrimento de todas as experiências que atravessaram tal período.

A guerra, a fome e tudo aquilo que arrasou e desestabilizou o que antes encontrava-se consistente enquanto sociedade e civilização, nos trouxe a pobreza de experiência que vivemos hoje. Todas as experiências que passaram por aqueles corpos, viriam a modificar a forma como os mesmos enxergariam a sociedade e a si mesmos, em meio a estas experiências físicas difíceis e por muitas vezes fatais, algo novo surgiria, sendo isto capaz de sobrepor todas as experiências antes vividas por aquela geração.

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1995, p. 2)

O autor apresenta o cenário a que o sujeito foi exposto, evidenciando as diversas experiências que o transformariam, e junto com tais experiências vieram a ascensão ou a sobreposição da ciência e da tecnologia em detrimento do homem, o que submeteu-o a mero coadjuvante em razão das transformações sociais que se apresentavam. Sem ignorar o fato, esses sujeitos abandonados tiveram de se inserir neste novo mundo, apesar de não

mais se reconhecerem nele, destituindo assim sua relação mais íntima e natural com o ambiente, anulando assim as suas experiências.

A crise é vivida primeiramente no cotidiano, como crise biográfica produzida pela dificuldade de instalação da vida humana no mundo. (...) E a vida humana articula primordialmente no cotidiano, que é onde a crise nos atinge em caráter radical universal, a saber, como impossibilidade de viver. (...) Por isso a compreensão da crise do século XX tem que começar por onde nós vivemos, deterioração do cotidiano em si mesmo (DUARTE JR., 2010, p. 24; apud KUJAWSKI)

Os autores supracitados destacam a relevância de se pensar o contexto em que o sujeito foi exposto e a realidade que ele teve de enfrentar, existe uma eterna crise na qual o ambiente antes vivido não existe mais, mas o que se instala enquanto novo foge a tudo antes visto, como se fosse apagado da memória dos sujeitos todo este período anterior e isso os sujeitasse a uma vida onde a razão e os meios científicos se sobressaíssem às experiências da carne.

Não soa equivocado pensar neste contexto a estesia, uma vez que para DUARTE JUNIOR (2010) estesia seria a capacidade humana de sentir o mundo organizadamente, dando ao mesmo um sentido. Há muito sentido naquilo que é sentido por nós e dentro do cenário de pós-guerra e ascensão científica, percebe-se que pouco passa a fazer sentido e ser organizado neste novo mundo, podemos notar uma gradual perda dos sentidos, uma constante anestesia. E chegamos a tais constatações em decorrência do já exposto pensamento de BONDÍA que situa a experiência enquanto algo que nos passa, que efetivamente nos atravessa e nos permite refletir e reelaborar o mundo, por meio dos sentidos.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de idéias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da Christian Science e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas. Esses quadros são talvez a cópia da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma

prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1995, p. 1)

O excerto acima nos apresenta as interferências e consequências dessa substituição de padrões e modos de vida, lastreados agora não em uma sociedade visivelmente arrasada pelos destroços da guerra, mas uma sociedade tecnocrática, que deixou seu passado de barbárie e guerra para trás (ou pelo menos o que se reconhecia enquanto barbárie até então) e que se ancorou em uma nova barbárie. Deve-se observar nesta situação o sujeito que em meio a tantas informações e mudanças, se viu seguir a onda de inovações sem nem pestanejar, seu corpo já não era mais o mesmo, nem mesmo seus sentidos eram os mesmos, houve uma ruptura completa com o passado sombrio, antes sujeitos de guerra agora sujeitos modernos.

Este pensamento se alastrou e consolidou entre os sujeitos modernos, esta nova forma de vida, agora situada no tecnicismo e na razão como única e pura forma de conhecimento, vinha como consequência desse novo modelo econômico, o regido pelo capital. Neste momento a experiência já vivia o que para Benjamin (1995) é caracterizado enquanto a pobreza da experiência de modo que as relações entre os sujeitos já haviam sido modificadas visivelmente. A superprodução e a expansão dos meios de comunicação de massa possibilitaram a este período um enorme avanço nos estudos da medicina, da física e nas relações internacionais, facilitando a relação entre culturas, antes inviável.

Contudo as gerações que sucedem a moderna, sendo estas: os sujeitos pós-modernos e contemporâneos, encontraram nesta uma grande regressão ou diminuição do que discutimos enquanto experiência, o avanço de tal modo de vida afastou cada vez mais o sujeito de uma experiência pura.

A despeito da crença de muitos, de que nos encontramos uma fase histórica denominada pós-modernidade e, o que assistimos atualmente talvez seja mais bem classificado como a crise da modernidade. A crise de um modo de vida lastreado na maneira específica de construir o conhecimento humano e com base nele de estabelecer relações com o mundo e com os nossos semelhantes quando o fato é que o mundo moderno (historicamente estabelecidas a partir do século 15) primou pela valorização do conhecimento intelectual abstrato e científico em detrimento do saber sensível, estético, particular e individualizado (DUARTE JR, 2010, p. 25)

E o autor prossegue dissertando que a etimologia da palavra estesia tem raiz comum com a estética que possui sentido semelhante a esta, principalmente pelo fato de que:

Desse termo originou-se também a palavra estética, que, referindo-se hoje mais especificamente as questões artísticas, não deixa ainda de guardar o sentido geral de uma apreensão humana da harmonia e da beleza das coisas do mundo, que os nossos órgãos dos sentidos permitem. (DUARTE JR, 2010, p. 25)

Estética para o autor associa-se à obra de arte, o que nesta reflexão é pertinente uma vez que a Arte também foi sujeita a tais transformações, decorrentes do avanço do sistema capitalista. Foi necessário retomar a discussão por compreendermos que nesta situação de sujeitos pós-modernos, viventes de uma sociedade agora tecnocrática, que obteve com o passar das décadas inovações científicas, que propiciaram avanços em diferentes áreas de conhecimento, muito havia se perdido e viria a se perder no que dizia respeito à experiência estética do sujeito.

BONDÍA (2010, p. 21) já dizia que: “A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário de experiência, quase uma anti experiência.” Se a informação caracteriza-se como uma não experiência, como podemos adquirir conhecimento? O autor disserta sobre a diferença entre informação e conhecimento e que conhecimento está atrelado intimamente à experiência. Deste modo subentendemos que o modo de vida moderno, ancorado no pensamento científico que delimita na lógica racional todo e qualquer entendimento sobre a “verdade”, impossibilita o sujeito de desfrutar de uma experiência genuína e por conseguinte de construir conhecimento a partir disso, pois se a verdade está com o cientificismo, o mesmo encontra-se muito distante do homem, sujeito que elabora e ressignifica o mundo a sua volta. Alia-se ao entendimento sobre a verdade e o conhecimento às concepções da informação, uma vez que a mesma ignora os sentidos e o saber pelos mesmos.

A informação simples e diretiva impossibilita a experiência, que é subjetiva e particular, sendo ela possível por meios dos sentidos. O mesmo proporciona a existência de prismas ópticos que não negligenciam as diversas formas de se observar o fenômeno, possibilitando assim, o enfrentamento sobre sua cristalização enquanto absoluto e possibilitando a investigação de outros caminhos de pesquisa e investigação, mesmo que

em situações semelhantes, as experiências e os conhecimentos serão outros pois o sujeitos assim o são, conforme BONDÍA (2010):

Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria (BONDÍA, 2010, p. 27)

Podemos dizer, com base na citação acima, que vivemos em uma complexa contradição, pois de um de um lado prima-se pelo conhecimento intelectualivo/ racional e por outro, privasse o sujeito da apreensão de tal conhecimento por meio de outras vias senão a científica/ acadêmica. Por esses e outros motivos a arte apresenta-se como uma linguagem que proporciona um diálogo mais completo entre os conhecimentos e o sujeito.

Quando apresentamos o espetáculo artístico como provocador de experiência estética (experiência por meio da via dos sentidos) por meio do encontro entre obra e público, levamos em consideração todo o contexto em que a obra busca se inserir, pois a mesma não se dilui de seu tempo e mesmo que o faça, provoca inquietações no público que a observa. A arte possibilita que os sentidos sejam evocados para o centro da discussão, principalmente quando se trata da corporeidade da cena. O corpo do artista e do público comunica-se constantemente durante o acontecimento cênico (e fora do mesmo também), ainda mais em evidência quando é uma obra de arte cênica. Falasse sobre a obra primeiramente levando em consideração as percepções sensíveis dela, pois por muitas vezes é impossível nomina-las e consecutivamente as conexões “lógicas” provenientes da relação com a mesma.

Retomando reflexões já apresentadas anteriormente, sobre como as sociedades passaram a se organizar após o período de fragilidade e experiências negativas como resultado de eventos vividos no século passado, podemos apontar os efeitos destas

relações agora no âmbito artístico. A Indústria Cultural² surge como uma iniciativa do capitalismo como forma de comercializar obras artísticas, que não se comprometem com a experiência dos sujeitos, obras que não propõem atravessamento com os sujeitos, colocando-os como público de televisor sem antena. O engajamento destas obras é com o mercado e como se tornar mais eficiente por meio dele.

Produzir para satisfazer a necessidade fixada pelo mercado, a sociedade capitalista força os seres humanos a fazer o que lhes é imposto. Não se deve pensar, escrever, realizar e fazer o que vai além dessa sociedade (GUIMARÃES, 2018, p.6)

E o autor completa justificando que a mesma é o cerne para as reflexões acerca do fim da Arte proposta por Adorno:

Uma sociedade sem classes, que suprime a irracionalidade na qual a produção para o lucro se enreda e satisfaz as necessidades -, também suprimirá o espírito prático, que se faz presente mesmo na ausência de fins da lart pour lart [arte pela arte] (GUIMARÃES, 2018, p. 6; apud ADORNO, 2015, P. 234)

A discussão que os autores vieram tratar possui relação direta com os modos de vida modernos e pós-modernos (contemporâneos) e o quanto o sucumbir da arte a esse sistema colocou-a em um terreno de quase morte, pois uma vez que ela atende a lógica do sistema e do mercado, unicamente, ela deixa de propiciar outras possibilidades de experiência, de reflexão, diluindo assim seu carácter essencial.

O pensamento em arte exposto nesta reflexão deve ser o de compreendê-la como sendo promotora de sentidos, de experiências e conhecimentos e não única e exclusivamente representação de signos, pois a fim de que se estabeleça uma relação de troca entre a obra, o artista e o público, é necessário que se faça uma identificação sensível da obra, na qual pode-se compreender as possibilidades reflexivas que a obra vem propor e não o que espera-se entender da mesma.

A arte, que antes servia ao mágico, segue o caminho do Esclarecimento, seu elemento mimético inerente ao estético, que suporia a possibilidade de criação, nesta perspectiva do mundo administrado se aproxima do

² A arte, neste contexto, torna-se um instrumento profícuo para a consolidação da dominação burguesa. A música, por exemplo, ocupa um lugar especial nas análises de Adorno. Para o filósofo de Frankfurt, a arte musical tem seu carácter estético banalizado; seus propósitos logram extirpar a sensibilidade dos ouvintes, tornando-os fiéis seguidores do prazer pelo prazer, desconsiderando, assim, o sentido total da obra. A indústria cultural, portanto, não mede esforços para lançar os indivíduos em estado de indigência estética, isto é, no mais completo empobrecimento da reflexão crítica e da sensibilidade artística. A padronização é o valor decisivo desta proposta cultural. Se a massificação é a pedra angular da industrialização cultural, o esforço deve ser, então, exercido em prol do extermínio da autonomia dos sujeitos. (SANTOS; 2014, p. 25)

elemento da passividade, da repetição pura, da indiferenciação (OLIVEIRA, 2014, p. 44-45)

A autora exemplifica o cenário em que nos encontramos ao falarmos de arte na contemporaneidade, assim como muitas obras são feitas puramente para atender esta demanda mercadológica, muitos outros grupos buscam atender as necessidades reais da nossa sociedade, muitas vezes assumindo o papel de desvelar e tratar de forma mais coesa possível a arte enquanto acontecimento que promove uma experiência viva ligada à realidade do sujeito e as mazelas que o aflige, por estar inserido nesse sistema.

Porém, não necessariamente os espetáculos artísticos terão como provocador da obra temas que tratem diretamente de problemas sociais, alguns assuntos levados pela obra podem gerar reflexões que evidenciam estas discussões. Por este motivo o presente trabalho debruça-se sobre obras com temáticas afro-brasileiras, por enxergarmos neste assunto inúmeras possibilidades reflexivas, que vão de encontro com a lógica estereotipada e massificada vendida pelo sistema que a todo momento a cala.

Quando tratamos mais especificamente de obras que retiram ou alimentam-se de práticas culturais populares (uma vez que popular para este trabalho trata-se de práticas fora de instituições de ensino), temos de levar em consideração se a obra possui um carácter mimético sendo o de pura reprodução ou de prática inspirada em algo. Não há aqui o objetivo de se empregar juízo de valor entre obras, mas sim evidenciar as potencialidades de um espetáculo contextualizado em seu tempo e estudado por meio de estratégias sensíveis, de forma a não cair na passividade, podendo ou não expressar de diferentes formas o que se compreende enquanto um tema específico, sem necessariamente se valer de um signo para tal.

Existem diferentes acionamentos sensíveis capazes de expressar e dar conta de dizer aquilo que só com as palavras já não damos conta, o corpo que assiste a uma obra, ou que até mesmo a faz, possui memória e linguagem própria, sendo este capaz de ler ou ser lido, independentemente de signos.

O corpo que dança é soma em movimento, ou seja, são as diversas dimensões que o compõem que, ao dançar, movimentam-se em um diálogo subjetivo, criando infinitas possibilidades de expressividade. Quando consideramos a soma, que é o corpo, estamos dando espaço para que as suas diversas dimensões tenham ação efetiva nos processos criativos em dança (SALVADOR, 2018, p.3)

A autora discute o que entendemos enquanto corpo soma, sendo sujeito soma de diferentes atravessamentos e experiências. Deste modo pensar o sujeito enquanto tradutor

de diferentes acionamentos sensíveis não seria equivocado, uma vez que as experiências sensíveis do sujeito com o seu entorno lhe fornecem repertório para a “leitura” sensível dos outros corpos. A forma como o artista escolhe apresentar sua obra diz muito sobre suas escolhas estéticas/sensíveis e como ele lida com as mesmas, sendo por meio da reflexão de outros possíveis caminhos sensíveis, ou por meio do trato com o tema, tudo em prol da comunicação que se estabelece no encontro com a obra, lógica esta que encontra forças longe da mimese reprodutora.

Dentro disso, quando buscamos analisar obras que apresentem a temática ou a linha de trabalho cultura afro-brasileira, estamos adentrando um assunto que possui diferentes interpretações e equívocos, referente ao que seja, assim como ao que trabalha. Inúmeras imagens podem surgir ao pensarmos em cultura afro-brasileira, desde imagens estereotipadas, de baianas, capoeiristas, escravos e vestimentas brancas, estas imagens não estão completamente dissonantes da realidade da cultura em questão, mas o que nos interessa pensar é: a cultura afro-brasileira é apenas isso? Baianas, capoeiristas e roupas brancas? Por que estas imagens se construíram e permeiam o inconsciente coletivo da nossa sociedade?

Muitas dessas imagens são construídas pela cultura de massa, pela Indústria cultural, que por muito tempo vendeu estes signos tratando estas representações enquanto cultura e herança dos africanos para o país, seja em novelas, filmes, espetáculos artísticos e até bibelôs de estante, todas essas situações em modo de circulação massiva, construíram grande parte do imaginário sobre esta cultura. Compreendemos que muitos outros fatores contribuem para que estes signos perpetuem-se até hoje como representações desta cultura, porém o que nos interessa realçar é uma compreensão da cultura afro-brasileira, por meio de acionamentos sensíveis, sendo estes possíveis pelos diferentes atravessamentos, sejam eles históricos, de recordações, ou advindos de outras diversas experiências do sujeito.

Antes de nos adentrarmos mais as questões da ordem do espetáculo e suas provocações, convocaremos autores que discutem a cultura afro-brasileira e que elucidam a importância de se estudar e refletir sobre outras possibilidades acerca do assunto, uma vez que a pesquisa trata de Brasil, cultura afro-brasileira e experiência estética/sensível. Vale ressaltar, que a cultura em questão não diz respeito à pessoas ou etnias específicas, uma vez que a mesma é brasileira, e foi/é transformada ao longo do tempo para que resultasse no que conhecemos hoje, sendo esta pertencente a todo indivíduo que se

reconheça e desenvolva-se culturalmente neste país. Para tanto, faz-se necessário desmistificar os lugares cristalizados dos “pertinentes” a esta cultura, para que possamos refletir o que se fez com a mesma e como ela chegou no lugar onde a puseram atualmente. A cultura afro-brasileira como o próprio nome diz é uma cultura que sofreu influências da cultura africana, sobretudo é brasileira, então independentemente de características fenotípicas, trataremos de uma cultura que permeia todos que aqui vivem, todos os brasileiros.

É verdade que estava em Campinas, São Paulo, Sudeste, e não Salvador, Bahia, Nordeste, mas era mais do que isso que estava em jogo. Faltava conhecimento àqueles a quem encontrava: a cultura Yorubá com a qual estava comprometida, desta forma, mostrou-me a importância da pesquisa para esclarecer e divulgar melhor uma história que diz respeito, direta ou indiretamente, a todos os que vivem no Brasil (SANTOS, 2006, p. 35-36)

Quando a autora diz que não está em Salvador, na Bahia ou no Nordeste, ela intencionalmente ou não, ilustra um cenário onde a presença e intensidade de determinada cultura é mais forte que em outros lugares. De fato percebemos que em alguns estados e até mesmo municípios, diferentes regiões do país, a influência de uma cultura em detrimento de outra é mais forte e sobressaltada. Especialmente em um país miscigenado como o nosso, torna-se difícil não enxergamos as afetações de tais culturas no cotidiano e até mesmo na anatomia dos corpos brasileiros.

Objetivamente, o que discutimos é a pertinência de obras com temática afro-brasileira, não como um assunto isolado a pessoas que moram no Nordeste ou pessoas que se declaram negras, mas sim um assunto que toca toda uma nação que tem na sua história forte relação com a Cultura Africana. Deste modo cabe às obras de arte que trabalham com estes temas, intercambiar relações mais genuínas acerca do que de fato vem a ser a relação do brasileiro com a cultura afro-brasileira e o corpo negro.

As contribuições da cultura africana para a cultura brasileira são inúmeras e não limitam-se apenas a adereços ou práticas culturais. As epistemologias presentes nas práticas de matriz afro encontram seus alicerces nas áreas de conhecimento da dança, do teatro, da antropologia, do fenômeno da recepção e possui uma vasta gama de estudos feitos em diferentes áreas.

Então quando tratamos destes conteúdos que emergem da cultura afro-brasileira, temos inúmeras possibilidades discursivas e de conteúdo a serem tratados na obra, a

forma como o artista resolve desenvolver estes temas é o que pode permitir a continuidade das obras com temáticas afro-brasileira enquanto promotores de conhecimento e reflexão.

Certamente que o espetáculo não carrega consigo toda a responsabilidade de uma sensibilização do sujeito com o mundo e com os assuntos que o circundam, contudo é no espetáculo artístico que estes temas encontram possibilidades expressivas não dominadas pelo mercado, sendo que para cada indivíduo o espetáculo será um, já que passa pelo seu ser/soma repleto de experiências e relações.

Por este motivo, quando tratamos de obras com assuntos que partem da cultura afro-brasileira, temos muito a construir em termo de conhecimento, reflexão, experiência e correlações com as vivências. Uma obra que se preocupa em propiciar ao público uma experiência estética viva de fato pode promover tais acionamentos, assim como inúmeros outros. A experiência estética, neste sentido, vem como uma resistência a mais neste sistema vigente, que pouco preza pela busca de diálogos e reflexão sobre os assuntos da obra na sociedade em que vivemos.

A nova população das cidades, distante de suas fontes culturais tradicionais, afastada de seu meio, transforma-se em consumidora dessa cultura intermediária, com características de cultura de massa, voltada para um consumo imediato. A imprensa e a difusão da impressão de baixo custo são casos exemplares. Os pátios de comédia e as praças de touros constituem espaços cênicos na urbanidade correlatos à apreciação de um público ampliado, de consumidores de produtos manufaturados, postos para circular por uma economia cada vez mais mercantilizada. (MONTEIRO, 2003, p. 32)

O que a autora aborda é a existência de uma cultura intermediária que surge como ferramenta desse sistema de reprodutibilidade e tecnicismo, que é para cada vez mais massificar o entendimento/conhecimento acerca dos diferentes saberes, principalmente os advindos pela experiência, pois uma vez que o sujeito é super exposto a uma grande quantidade de informação, os sentidos acabam por ser anestesiados por conta do excesso de trocas estabelecidas.

A cultura de massa pouco se preocupa com a reflexão e com o caráter reflexivo que a obra, a prática e a própria cultura podem gerar, ela preocupa-se apenas com o continuísmo de um ideal que facilmente é adquirido em um site, assistindo a um vídeo ou comprando pôsteres de quadros antes aclamados. Tudo em prol de um falso conhecimento que não é conhecimento e sim informação, pois o conhecimento está atrelado intimamente à experiência, que se vale do uso dos sentidos, para estabelecer-se como tal.

Pode-se afirmar que em decorrência de tais circunstâncias busca-se, a todo custo, uma retomada da sensibilidade perdida, uma vez que a sociedade não consegue digerir o excesso de informação a que a todo momento é exposta e que a mesma já não acompanha o ritmo acelerado da tecnologia e o que o mal uso dela vem gerando em nossa sociedade. Em muitas situações nos vimos obsoletos frente a todas as mudanças que ocorrem, o que nos causa muitas vezes uma sensação de inutilidade física, uma vez que nossas ações ou funções podem ser feitas, muitas vezes, por algum sistema operacional ou tecnológico.

Inclusive na arte, a tecnologia assim como as mudanças provenientes dela, geram possibilidades criativas ainda maiores, possibilitando enfrentamentos sobre o homem em meio a estas questões. O ambiente que o artista encontra para seu trabalho é promissor, pois é neste cenário que se fazem ainda mais necessários os sentidos, as experiências e a reflexão, pois assim encontram-se caminhos criativos e vivos para reexistirmos nesta realidade.

A reflexão sobre o espetáculo artístico vem propiciar esta relação mais íntima com a sociedade ao nosso redor e as relações que a todo momento são estabelecidas por meio destas vivências. Aliando um aprofundamento reflexivo buscamos por meio do espetáculo GIRA do Grupo Corpo, evidenciar as possibilidades reflexivas, críticas e sensíveis que um espetáculo com temática afro-brasileira pode evocar de modo a contribuir para a compreensão do que trata esta cultura, a quem pertence e como por meio dela podemos repensar a nossa sociedade e o nosso contexto.

Grupo Corpo e Espetáculo GIRA

A companhia apresentada (Grupo Corpo) evidencia um trabalho artístico que possui um aprofundamento de pesquisa corporal e estéticas e a mesma trabalha em espetáculos que discutem a brasilidade e a posição do corpo brasileiro em cena. A obra em questão é o espetáculo Gira. Encontramos neste trabalho o discurso sobre cultura afro-brasileira, partindo de pesquisa de campo na religião da umbanda; acreditamos se tratar de uma obra que promove uma experiência estética viva, pelo seu caráter engajado de busca e revisitação do que há de mais próximo e latente na herança africana e pelo fato do grupo dedicar-se em vivenciar estes espaços, de modo a estabelecer uma relação maior com o terreiro e a entidade.

Fundado por Rodrigo Pederneiras, o Grupo Corpo está desde 1975 em atividade, tendo mais de 15 obras (registradas em seu site) apresentadas. Tendo origem em Minas

Gerais, esta companhia apresentou-se em diversos estados do país: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e outros países como Coreia do Sul, Líbano, Estados Unidos e Holanda. O último trabalho registrado é o espetáculo Gira, que está em cartaz até a data de escrita desta pesquisa.

O espetáculo Gira parte de pesquisas em terreiros de candomblé e umbanda e também de colaborações com o Grupo Metá Metá, que desenvolveu a trilha sonora da obra. O espetáculo possui 41 minutos de duração e contém no total 39 colaboradores. A obra tem como pesquisa aprofundada a figura das giras de Exu³, que tecem o transcórre da obra como um todo.

A companhia coloca-se enquanto investigadora de movimentos que partem de inspirações poéticas na imagem de Exu, mas que não retiram da mesma repertórios de movimentos a serem reproduzidos.

Mas engana-se quem pensa que vai assistir a uma representação mimética dos cultos afrobrasileiros. Alimentado pela experiência em ritos de celebração tanto do candomblé quanto da umbanda (em especial as giras de Exu), Rodrigo Pederneiras (re)constrói o poderoso glossário de gestos e movimentos a que teve acesso, fundindo-o com maestria ao vasto vocabulário edificado em mais de três décadas de prática como coreógrafo residente do GRUPO CORPO.⁴

O espetáculo Gira propõe com sua aparição possibilidades infundáveis de reflexão, há nesta obra grandes acionamentos discursivos que serão a todo momento evocados pelo público que a assiste. Sobretudo será no encontro com o espetáculo que encontraremos possíveis questionamentos, que nos instigarão reflexões críticas, sobre a cultura, sobre nós, sobre o outro e sobre a arte.

Descrição e Análise do Vídeo⁵

³ O transe de possessão é o elemento central do ritual umbandista, ou melhor, da gira. É também um marco significativo não só da umbanda, como também das religiões afro-brasileiras. Nas giras, o momento essencial é o da descida dos espíritos que vêm para trabalhar e praticar a caridade. Pode-se supor que uma gira de umbanda não acontece sem que haja um transe de possessão ou, em linguagem comum, uma incorporação. O transe de possessão se caracteriza por um estado alterado de consciência (parcial ou total), que normalmente se manifesta através de alterações comportamentais, sensoriais, perceptivas e mnemônicas evidentes. (MALANDRINO, 2003, p. 85-86)

Exu é o primeiro, o mensageiro, o orixá inaugural, comunicador por excelência. Fala com todos os orixás e com os ancestrais eguns. (SABINO & LODY, 2011, p. 125)

⁴ Nota escrita pela Prof. Doutora em Comunicação e Semiótica Helena Katz.

Disponível na plataforma virtual: <http://www.grupocorpo.com.br/pt-br/companhia>.

⁵ Faz-se necessária uma alusão que assistir ao áudio visual e não o espetáculo pessoalmente, modifica o contato corporal, antes evidenciado, sobretudo a análise pode ser feita por meio de outras relações sensível estabelecidas, por meio do vídeo.

A obra *Gira* traz como temática central a figura das giras de Exu, partindo da pesquisa de campo em terreiros de umbanda. A obra tem duração de 41 minutos e conta com composições poéticas na construção dos trabalhos coreográficos, partindo mais da relação com a entidade do que com a reprodução de sua imagem.

A obra traz inicialmente com sua paleta de cores por meio da iluminação, atmosferas rústicas, muitas vezes associadas à brasa do fogo ou ao vermelho do sangue e da terra. A mescla entre tons quentes faz com que o espetáculo apresente momentos de aconchego e até mesmo de reconhecimento com o que era visto assim como sentido. A conjuntura da iluminação traz consigo também temperaturas, que parecem acalorar ou amornar determinadas sequências coreográficas. A ausência de iluminações frias em certo momento justificava-se com os contornos e nuances do dorso nu, como se a consonância e a harmonia do espetáculo estivessem a todo momento acionando cadeias relacionais interpretativas nos espectadores.

Como evidenciado no parágrafo anterior, parte do elemento que compõe o figurino é a mescla de tórax “nu” com saias brancas (característica esta, evidenciada em páginas anteriores como sendo possíveis lugares estereotipados da imagem da cultura afro-brasileira), nesse contexto a obra apresenta em sua estética a ideia de vigor e leveza, trazendo para o quadro cênico contrapontos visuais. Por meio do tórax à mostra, tornou-se visível a construção estrutural das cadeias ósseas e musculares que os bailarinos utilizaram para a composição e reestruturação de figuras/imagens corporais. Figuras estas que possuíam um trabalho vigoroso, presente no conhecimento anatômico e dinâmico, o que fez com que os bailarinos construíssem e desconstruíssem formas coreográficas que transmutavam-se em fração de segundos. As saias, em seu comportamento cênico, encontravam-se por vezes contrastando com o vigor da parte superior dos corpos dos bailarinos: a aero dinâmica das saias que “facilmente” são guiadas para cima ou para baixo, destoam da complexa cadeia muscular acionada para tais ações; o pouso das mesmas, também suaviza uma chegada, que é contrastada por movimentos recortados, precisos, com qualidades de impacto.

Outro aspecto conjuntural que constrói o espetáculo, sendo este de ordem coreográfica, e que firma uma escolha estética da obra, são os giros. O nome do espetáculo em muitas ocasiões encontra-se enquanto ação nas partituras cênicas, presente em vários trechos do espetáculo. Os giros, na maioria das vezes impulsionados por alguma outra parte do corpo, apresentam um recorte mais “solto”, fluído na obra, apesar

do vigor ainda estar presente; existe um expandir no girar que pode ser compreendido de diversas formas, principalmente por essa expansão muitas vezes partir do plexo dos intérpretes, área esta que carrega consigo forte carga e “apreço” sentimental.

Um elemento fundamental que apresenta e dá corpo ao espetáculo é a figura de Exu. Exu apresenta-se enquanto uma entidade/divindade que por possuir semelhança com os homens é diminuído, uma vez que a mesma deveria passar pelos mesmos processos castradores que o homem passa, sendo este o de educar-se, civilizar-se e adequar-se.

Os exus também são vistos como a própria representação daqueles que já padeceram dos mesmos sofrimentos pelos quais os homens comuns padecem. Talvez daí venha a sua grande “força” e popularidade. Estas entidades estão mais próximas do homem, são “entidades” mais “humanas”, neste sentido. Contudo, esta proximidade maior para com as fraquezas humanas é o que os colocam numa situação de espíritos “inferiores” que devem ser submetidos, antes de tudo, à doutrinação. Na versão dos exus prevalece a imagem do subalterno bárbaro, demônio e sanguinário. Aqueles que não são confiáveis e, portanto, devem ser evitados (BARROS, 2013, p. 7-8)

Barros (2013) apresenta a maneira como a entidade é vista por meramente aproximar-se das fraquezas humanas, e como isso denota um carácter pejorativo, ínfimo, menor a ela. Sobretudo a obra encontra-se em um contexto de questionar esta civilidade aparente, que trazendo para a nossa realidade, estaria como o detentor do capital, a elite, que profana o homem/Exu em busca de um esclarecimento intelectual inatingível.

Gira, com sua aparição, provoca questionamentos a respeito desse esclarecimento e conformidade “aparentemente” crítica acerca do corpo negro e da cultura afro-brasileira. E a escolha de não trabalhar com elementos miméticos relacionados à entidade, transporta o espetáculo para um lugar além do senso comum e do simples apaziguamento de ideias, a obra mistura lógicas ilógicas e nos faz rever conceitos antes muito bem definidos.

Todo esse conjunto de elementos que chocam nossa sensibilidade, nossa imaginação e nossa forma de entender a realidade toma o status de algo irracional. Mas essa irracionalidade estética, diz Adorno, acaba sendo mais verdadeira e, portanto, mais racional do que a aparência de racionalidade que a vida cotidiana possui, que dissimula o sofrimento de todos nós, submetidos à pressão das exigências culturais. A vida no sistema capitalista consiste, então, em uma dupla irracionalidade: recalca de forma exorbitante nossos desejos e obscurece nosso olhar para tal absurdo. O prazer que a arte nos proporciona é o de descortinar esse véu que paira sobre nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade. Para que possamos sentir tal prazer, entretanto, é necessário que, de alguma forma, não estejamos totalmente inseridos nessa máquina capitalista de gerar riquezas e também tenhamos um ego forte, que não necessite das avaliações narcisistas da cultura de massa. Essa percepção subversiva

da dimensão recalçada, aponta para um tipo de autoconhecimento que, atualmente, somente a arte pode oferecer, o que significa que a experiência estética moderna é inusitada, utópica e crítica do mundo atual (FREITAS, 2008, p. 29)

Deste modo, a conformidade lógica que define e limita o corpo negro como sendo apenas isso ou aquilo, é contestada pelos atravessamentos e experiências vividas pelos sujeitos que assistem Gira. A individualidade gera outros trânsitos ideológicos, políticos, sociais e culturais, que constroem o corpo negro de diferentes formas. É neste momento que encontramos o impulso provocativo que a obra pode promover; em Gira, os desenhos coreográficos, conjuntamente com a atmosfera que se cria para potencializar a cena, é o que gera o choque relacional. Por um lado os estímulos sensoriais desejantes, interligados com a fisicalidade e o sensível/humano e as suas demais experiências e por outro a construção e organização cultural que foi imposta acerca da temática da obra.

O novo, na arte, aponta para aquilo que não foi ainda ocupado pela cultura, o não-dirigido, não-domesticado pela concepção cotidiana. O potencial crítico da arte extrai sua força exatamente desse poder de choque na relação com o novo (FREITAS, 2008, p. 30)

Valendo-nos do excerto acima, coube-nos refletir o que vem a ser de fato corpo negro? Compreendendo todo o caráter histórico que se constrói e construiu em cima da tonalidade de pele escura, que advêm desde o período da escravidão, entendemos que a distinção se fez por meio da pele, principalmente neste período onde pele estava intimamente ligada à subalternidade, exclusão e escravidão. Sobretudo, as misturas e relações estabelecidas a partir daí resultaram em corpos brasileiros, dotados de ancestralidade e características, por vezes fenotípicas, oriundas das relações entre os povos africanos, indígenas e europeus.

Dizer que culturalmente temos influência africana é socialmente aceitável, levando em consideração características culturais, e produções que têm relação direta com a passagem e permanência dos africanos no Brasil. Contudo pensar a nomeação corpo negro, tomou relação direta com corpos com tonalidade de pele escura, excluindo a relação íntima existente entre as culturas que formam o povo brasileiro, pensar corpo de pele clara enquanto corpo negro é equivocado, mesmo que o mesmo tenha forte influência dos ancestrais africanos. Corpo negro tornou-se conceito e como tal irrefutável, a premissa de que corpo negro é apenas epiderme é tomada enquanto verdade em decorrência de seu caráter “comum”.

Evidentemente, para seres humanos, a "raça" que existe é apenas uma: a humana. O que há são etnias e isto revela como, no Brasil, "raça" e

"cor" são termos intercambiáveis. A raça humana é única e a espécie *homo sapiens* é representada por grupos de características diversas, os fenótipos. A cor da pele, o formato da face, a grossura dos lábios e a textura do cabelo são traços resignificados no plano cultural para vincular o pertencimento simbólico do indivíduo à "raça". Uma vez selecionadas pelo fenótipo e inscritas no plano simbólico da cultura brasileira, as representações sobre a "raça negra" rememoram a colonização e a escravidão presentes na história do Brasil quando os negros escravizados viviam numa condição inferiorizada. Aqui é importante lembrar a posição de Costa Pinto quando diz que o problema racial do Brasil não encerrou com o fim da escravidão; ao contrário, adquiriu novos contornos com a igualização e a equiparação dos direitos civis após a abolição, o que levou a construção de argumentos de diversas ordens para sublinhar a desigualdades entre brancos e pretos numa ordem competitiva, liberal e igualitária.

Radicadas na memória e atualizadas no presente essas representações indicam uma forma de reportar aqueles que são socialmente identificados sociologicamente como pretos à "origem". É interessante pensar como o agente produtor de identidade fenotípica - a molécula (DNA) - é invisível a olhos nu, mas por outro lado, produz símbolos identitários de extrema proeminência sócio-cultural (SANTOS; BORTOLINI; MAIO, 2005-2006). O fato é que no Brasil, "raça", além de uma "definição nacional", é também um atributo sobre o "outro" acionado e lembrado em momentos especiais porque é um conceito carregado de ideologia, projetos de dominação e relações de poder, que se alimenta da experiência secular do confronto com o "outro" cuja diferença é manifestada de forma sensível, evidente, digamos, "à flor da pele". Sua idéia é tóxica e contamina a sociedade. (PENA; BIRCHAL, 2005-2006). (ABRAHÃO; SOARES, 2011, p. 274- 275)

A discussão que os autores propõem é a de refletir sobre os agentes sociais, históricos, ideológicos que produzem os sentidos do que se entende enquanto corpo negro, uma vez que não deve-se negligenciar as questões políticas que permeiam o assunto. O intuito não é *desdiferenciar* corpo com pele escura de corpo com pele clara, mas sim diferenciar corpo negro (epiderme) de corpo negro sujeito. Falar de corpo negro é falar de epiderme, estrutura, fenótipos e corpo, no mesmo passo que é negá-los totalmente pois se corpo negro é apenas pele e fenótipo, isso significa que muitas características estruturais brasileiras terão de ser excluídas ou ignoradas; significa também que outras tantas manifestações com origem na ancestralidade africana configurar-se-iam apenas como mito, folclore e fantasia, pois não serão ancestrais a nós, mas sim ficção. Quando compreendemos e entendemos que nem todos os corpos são negros, compreendemos a efemeridade e a relação sensível que se tece quando identificamos ou sentimos o corpo negro.

O ser é complexo e se forma a partir das relações que são construídas entre ele e o ambiente externo em um processo de co-evolução. Na verdade, o corpo mantém uma relação dinâmica com o ambiente em um processo de trocas onde o fluxo é ininterrupto. Isso significa que "[...] não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo

que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo”
(OLIVEIRAL, 2018, p.19; apud GREINER, 2005, p. 43)

O que o autor propõe e tento discutir a partir da experiência com Gira, é que corpo negro parte da fisicalidade, da força, dos traços, da pele e tudo que o compõe, da mesma forma que é energia, cor, vibração, cheiro, suor, queda e lentidão, também é fraqueza sendo força e entrega, é resistência, é grito, é ruído, é dor e também atração. Corpo negro não cabe em pequenas descrições, pois o mesmo é plural, e não possui rosto, gosto, cor ou forma, corpo negro é o que se constrói dele e não é ao mesmo tempo.

O que propomos é uma reflexão sobre o que é corpo negro, que o mesmo cabe às questões biológicas, mas também, culturais, artísticas, sociais, históricas e individuais a cada sujeito. Antes mesmo de didatizarem ou imporem concepções sobre corpo negro aos sujeitos, tornou-se mais relevante refletir sobre o choque do pré-estabelecido como tal com as experiências pessoais de quem o analisa. Não conseguimos e o intuito não é esse, conceituar corpo negro, entretanto posso afirmar sem certeza alguma, que por enquanto corpo negro é vibração, audível, capaz de se fazer agridoce ou salgado quando quer.

Meus processos pessoais me fizeram repensar estas
questões que muito nos é cara nos tempos de hoje,

Tomar para si o lugar de contestar aquilo que a
princípio alia-se a sua própria ancestralidade,
parece negá-la e subjuga-la,

Sobretudo assim como o fazem a todo momento,
pego em minha mão o lugar de falar de mim por
mim.

Pequenas nomenclaturas não me definem, nem
conceitos rasos ancorados em falsos discursos de
empoderamento,

Minha pele é preta

E carrego em meu sangue, cabelos e ossos, grande
parte das características relegadas socialmente,

Sim afrodescendente, assim como inúmeros outros,
que podem não possuir pele escura, mas que
descendem dos africanos que por aqui passaram.

Corpo negro é o que fazem dele, afro brasilidade,
afro descendência não,

Por mais que perpassem pelas experiências de
sujeitos, as mesmas surgem e tratam de um lugar,
do continente Africano.

Corpo negro é uma forma de nominar isso, a relação com a África, que até no discurso é apagada quando tratamos de negro e não afro. O que é corpo negro? Corpo Africano? Ou corpo brasileiro? Se não o que fazem com ele. (De minha autoria)

Referencial Teórico

ABRAHÃO, B. O. L.; SOARES. A. J. G.: O corpo negro e os preconceitos impregnados na cultura: uma análise dos estereótipos raciais presentes na sociedade brasileira a partir do futebol. Porto Alegre, **Movimento**; 2011.

BARROS. S. C.: As entidades ‘brasileiras’ da umbanda e as faces inconfessadas do Brasil. Natal- RN, ANPUH Brasil, 2013.

BENJAMIN, W.: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro, **Civilização Brasileira**; 1995.

BONDÍA, J. L.: Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Campinas- SP, **Revista Brasileira de Educação**; 2002.

DUARTE JR, J. F.: **A montanha e o vídeo game: Escritos sobre educação**. Campinas- SP, Papirus; 2010.

FREITAS, V.: **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar; 2008.

GUIMARÃES, B.: A dialética do fim da arte em Adorno: repressão e resgate da sensibilidade recalcada. Curitiba/São Carlos; **Dois pontos**, 2018.

MALANDRINO, B. C. Umbanda. Mudar para permanecer: a influência dos símbolos na mudança religiosa e permanência da umbanda segundo a psicologia analítica. São Paulo, **PUC**, 2003.

MONTEIRO, M.: **Cultura popular e erudita: interações**. Contagem – MG; Acervo Cachoeira, 2003.

OLIVEIRA, K. A. S.: **Possibilidades da experiência estética na educação da infância**. Curitiba- PR, APPRIS; 2014.

OLIVEIRAL. W. F.: Corpo comunicação e cultura: a construção de pontes comunicativas entre o sujeito e o mundo externo. Goiânia, **Panorama**; 2018.

SALVADOR, G. D. D.: O corpo mitológico nas danças brasileira: uma proposta metodológica de poética cênica. Campo Grande - MS ; UEMS, 2017.

SANTOS, I. F.: **Corpo e Ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança – arte – educação. São Paulo; Terceira Margem, 2006.

SANTOS, T. D.: Theodor Adorno: uma crítica a indústria cultural. Rio de Janeiro; **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, n. 2; v. 7, 2014.

GRUPO CORPO.: Grupo Corpo. Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/pt-br/companhia>, acesso em 23 de setembro de 2019.