



Jocineia Pereira dos Santos

**O CORPO e a DANÇA COMO ESPAÇO DE
MEMÓRIA ANCESTRAL NA CULTURA DE MATRIZ
AFRICANA:
A criação das bonecas Ahosis**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau em Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Dr. Nilton Gamba Junior

Rio de Janeiro, 19 dezembro de 2023



Jocineia Pereira dos Santos

**O CORPO e a DANÇA COMO ESPAÇO DE
MEMÓRIA ANCESTRAL NA CULTURA DE MATRIZ
AFRICANA:
A criação das bonecas Ahosis**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau em Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Design da PUC-Rio.

Prof. Dr. Nilton Gamba Junior

Orientador
Departamento de Design - PUC-Rio

Profa. Dra. Helena Theodoro

Coorientador
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UFRJ

Profa. Dra. Jackeline Lima Farbiarz

Departamento de Design - PUC-Rio

Profa. Dra. Núbia de Oliveira Santos

Faculdade de Educação - UFRJ

Rio de Janeiro, 19 dezembro de 2023

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Jocineia Pereira dos Santos

Graduou-se em Licenciatura Plena em Educação Física na UGF (Universidade Gama Filho) em 1992. cursou especialização em Educação Física Escolar pela Universidade Federal Fluminense - UFF em 2013, Educação Inclusiva SME/IHA (Secretaria Municipal de Educação no Instituto Municipal Helena Antipoff) e Ergonomia: Aplicações, Projetos e Pesquisas pelo Departamento de Artes & Design da PUC-Rio em 2005. Desenvolveu junto à Coordenação de Educação Física da PUC-Rio a Caminhada Ecológica, Ginástica Laboral e Dança Afro. Integrante da Equipe de Professores com a Dança no Projeto AEIOU (Arte, Educação e Introdução à Orientação Universitária) no Departamento de Artes & Design da PUC-Rio - 2017. Participou de diversos congressos na área de Educação Física, saúde, movimento e design. Foi coordenadora da Oficinas de Artes -SME/IHA - CIAD (Centro Integrado de Atenção às Pessoas com Deficiência) - 2016. É coordenadora no projeto Fala Família no Instituto Municipal Helena Antipoff e atua como professora de Educação Física e Dança, e voluntária na Oficina Dança Instituto Onikoja, pesquisando ancestralidade e memória ancestral de matriz africana com narrativas corporais.

Ficha Cartográfica

Santos, Jocineia Pereira dos

O corpo e a dança como espaço de memória ancestral na cultura de matriz africana: a criação das bonecas Ahosis / Jocineia Pereira dos Santos; orientador: Nilton Gamba Junior. – 2023.

145 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Ancestralidade africana. 3. Bonecas Ahosis. 4. Expressão corporal. 5. Pandemia. I. Gamba Junior, Nilton Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. O corpo e a dança como espaço de memória ancestral na cultura de matriz africana: a criação das bonecas Ahosis.

CDD 700

Para meus pais, Jocimar e Cledineia (in memoriam), minha querida filha Jéssica e minhas muitas camadas ancestrais que oportunizaram gestar esta pesquisa, que deu à luz a uma contribuição forjada por muitos saberes.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Doutor Nilton Gamba Junior pelo estímulo e parceria para a realização deste trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus amigos por todo apoio, paciência e compreensão.

Aos meus pais, pela educação, atenção e carinho de todas as horas.

À Kátia Geni, Davison e o Instituto Onikoja pelas importantes contribuições e palavras de apoio.

Aos meus alunos, colegas da PUC-Rio.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda.

A todos os amigos e familiares que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Santos, Jocineia Pereira dos. **O corpo e a dança como espaço de memória ancestral na cultura de matriz africana: a criação das Bonecas Ahosis.** Rio de Janeiro, 2023. 145 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa tem como tema o corpo como espaço de memória ancestral, com a proposta de intervir em suas representações, por meio da criação das Bonecas Ahosis, a partir das vivências oportunizadas às artesãs do Instituto Onikoja, na Oficina de Movimento Corporal, relacionadas ao maculelê, samba de roda, congado e samba. Como metodologia, notadamente, a pesquisa-ação propôs a experimentação de movimentos corporais associados às manifestações culturais então elencadas, a fim de promover a ampliação dos repertórios motores das artesãs envolvidas, na perspectiva de favorecer a criação de bonecas com novas posturas que remetesse à memória ancestral de matriz africana. Ainda que impactado pelo isolamento social imposto pela pandemia de Covid- 19, o desenvolvimento desta metodologia tornou-se possível com a realização de encontros remotos, bem como com a possibilidade de parceria com o Laboratório DHIS, em que se destacam as atividades promovidas pelo Museu da Pessoa no projeto de pesquisa e extensão com o MOTIRÔ, tendo sido os festejos fundamentais para a construção do presente estudo, dada sua função, seus ofícios e sua dimensão coletiva.

Palavras-chave

Memória; Ancestralidade Africana; Bonecas Ahosis; Expressão Corporal; Pandemia.

Abstract

Santos, Jocineia Pereira dos. **The body and the dance as an ancestral memory space in African culture: the creation of Ahosis Dolls**. Rio de Janeiro, 2023. 145 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research has as its theme the body as a space of ancestral memory, with the proposal to intervene in its representations, through the creation of the Ahosis Dolls, based on the experiences offered to the artisans of the Onikojá Institute, in the Corporal Movement Workshop, related to maculelê, samba de roda, congado and samba. As a methodology, notably, action research proposed the experimentation of body movements associated with the cultural manifestations then listed, in order to promote the expansion of the motor repertoires of the artisans involved, in the perspective of favoring the creation of dolls with new postures that refer to the memory ancestor of African origin. Although impacted by the social isolation imposed by the Covid-19 pandemic, the development of this methodology became possible with the holding of remote meetings, as well as with the possibility of partnership with the DHIS Laboratory, in which the activities promoted by the Museum stand out. da Pessoa in the research and extension project with MOTIRÔ, having been the fundamental celebrations for the construction of the present study, given its function, its crafts and its collective dimension.

Keywords

Memory; African Ancestry; Ahosis Dolls; Body Expression; Pandemic.

Sumário

1.	Introdução.....	13
2.	O passo a passo no compasso da dança.....	17
2.1	Ancestralidade Negra e as bonecas Ahosis.....	25
2.2	O corpo e a dança.....	29
2.3	O princípio feminino na ancestralidade africana	35
2.4	Cultura Nagô e as Ahosis.....	39
2.5	O Movimento, o feminino e a Cultura Nagô nas bonecas Ahosis	47
3	Os percursos dos encontros: com as bonecas do ONIKOJA e a pesquisa DHIS.....	51
3.1	O DHIS e o ONIKOJA	54
3.2	Oficinas e vivências	63
3.2.1	Bonecas Ahosis	63
3.2.2	Maculelê	70
3.2.3	Congado – Congo e Angola – grupo dos bantos	71
3.2.4	Sambas de roda – Nigéria Yorubá Nagô – e samba	74
3.2.5	Cine ONIKOJA	76
3.3	Aprofundamento da vivência com o campo MOTIRÔ e bonecas Ahosis 77	
3.3.1	O campo e a pandemia – MOTIRÔ e a imersão em culturas subalternizadas	78
3.4	NOPH, um contato, uma região, um recorte.....	89
4	Detalhamento das oficinas ONIKOJA e das bonecas Ahosis: desafios da pretagogia	93
4.1	Oficina	93
4.2	Metodologia.....	100
4.3	Desenvolvimento	101
4.4	As bonecas depois das vivências	113
5	Considerações finais.....	130
6	Referências bibliográficas	136
7	Anexos.....	142
7.1	MOTIRÔ.....	142

Lista de abreviaturas e siglas

AUSJAL	<i>Asociación de Universidades Confiadas a la a Compañía de Jesús en América Latina</i>
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CIMI	Centro Interpretativo da Máscara Ibérica
DAD	Departamento de Artes & Design
DHIS	Laboratório de Pesquisa do Design e História
GANDHIS	Grupo de Arte Narrativa e Design de Histórias
GEPM	Grupo de Estudos e Pesquisas Marxistas
GRD	Ginástica Rítmica e Desportiva
IBERO	Universidad Iberoamericana do México
INEART	Instituto Nacional das Escolas de Arte
INES	Instituto nacional de Educação de Surdos
IPCA	Instituto Politécnico do Cávado e Ave
IPEAFRO	Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros
IPL	Instituto Politécnico de Leiria
LINDA	Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design & Arte
MAN	Museu da Arte Negra
MAR	Museu de Arte do Rio
MNU	Movimento Negro Unificado
MUF	Museu de Favela
NAAC	Núcleo de Atividades Artísticas e Culturais
NADA	Núcleo de Arte Digital e Animação
NIMESC	Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura
NOPH	Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFJS	Universidade Federal de São João Del-Rei
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UGF	Universidade Gama Filho
UNIFIMES	Centro Universitário de Mineiros

Lista de figuras

Figura 1 - Gilberto de Assis - 1ª Geração do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.....	19
Figura 2 - Coleção particular Mercedes Baptista.....	22
Figura 3 - Estátua de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro	23
Figura 4 - Bonecas Ahosis	25
Figura 5 - Instituto Onikoja	55
Figura 6 - Casa de Axé Humpame Kuban Bewa Lemin (Instituto Onikoja)	56
Figura 7 - As Guerreiras Fóns.....	58
Figura 8 - Mapa da África indicando o país Benin.....	59
Figura 9 - Postagem preview do @rockinrio.....	62
Figura 10 - Oficina de confecção	64
Figura 11 - Artesãs em confecção	64
Figura 12 - Criando os corpos das bonecas	65
Figura 13 - Artesãs na oficina	65
Figura 14 - Corpos das bonecas.....	66
Figura 15 - Local da oficina.....	67
Figura 16 - Detalhes boneca Ahosis I.....	67
Figura 17 - Bonecas Ahosis I	68
Figura 18 - Bonecas Ahosis expostas	68
Figura 19 - Bonecas Ahosis divulgação.....	69
Figura 20 - Bonecas Ahosis divulgação Zeze Motta	70
Figura 21 - Alunas na experiencia do Congado.....	72
Figura 22 - Alunas na experiencia do Congado.....	73
Figura 23 - Apresentação das artesãs no 1º Festival Indiano e Povos originários em Itaipava	75
Figura 24 - Cine ONIKOJA.....	76
Figura 25 - Logo do MOTIRÔ	79
Figura 26 - Flyer do Projeto MOTIRÔ	80
Figura 27 - Logotipo do Projeto inspira favela inspira (2021)	80
Figura 28 - Parceiros do Projeto	82
Figura 29 - <i>Print</i> da Capa DEXPO	83

Figura 30 - <i>Print</i> da entrevista com Mestre Prego	85
Figura 31 - Máscara Pasoliniana “Vidas ancestralizadas”	86
Figura 32 - Concentração desfile Grande Rio	88
Figura 33 - Início desfile Grande Rio	89
Figura 34 - Palacete Princesa Isabel (Centro Municipal Dr. Antônio Nicolau Jorge sede do NOPH)	90
Figura 35 - Encontro remoto	95
Figura 36 - Encontro remoto II	96
Figura 37 - Primeira aula presencial com execução do Maculelê	99
Figura 38 - Aula presencial com execução do Maculelê	100
Figura 39 - Segundo encontro presencial: relembrando o maculelê	103
Figura 40 - Aquecimento	104
Figura 41 - Alongamento	104
Figura 42 - Foto do Documentário na exposição “Defeito de cor MAR” (2023)	106
Figura 43 - Foto do cortejo no documentário	107
Figura 44 - Presente do Artista Yhuri Cruz ao Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia	108
Figura 45 - Foto Agradecimento	108
Figura 46 - Roupas das bonecas antes das vivências	114
Figura 47 - Criando as novas roupas inspiradas nas oficinas	115
Figura 48 - Roupas das bonecas inspiradas depois das vivências	115
Figura 49 - <i>Frame I</i>	117
Figura 50 - <i>Frame II</i>	117
Figura 51 - <i>Frame III</i>	118
Figura 52 - <i>Frame IV</i>	119
Figura 53 - <i>Frames</i> e movimento	119
Figura 54 - Uso do arame na confecção dos braços	120
Figura 55 - Boneca movimento dança Maculelê (Bastão)	121
Figura 56 - Movimento dança Maculelê (Bastão)	121
Figura 57 - Bonecas antes e depois (2015 x 2022)	123
Figura 58 - Artesã e Bonecas 2015	124
Figura 59 - Artesã e Bonecas 2022	124
Figura 60 - Artesã e Bonecas 2022 II	125

Figura 61 - Festa de encerramento ONIKOJA I.....	126
Figura 62 - Festa de encerramento ONIKOJA II.....	127
Figura 63 - Futura coleção I (maculelê 2)	128
Figura 64 - Futura coleção II (maculelê 3)	129
Figura 65 - Futura coleção III (congado).....	129
Figura 66 - Baianinha (samba).....	130

Lista de quadros

Quadro 1 - O percurso até as oficinas	53
---	----

Aquilo que encena não são estruturas, mas sim emoções.

(Pier Paolo Pasolini)

1. Introdução

O tema da pesquisa é o corpo e a dança como espaço de memória ancestral na cultura de matriz africana por meio da criação das chamadas Bonecas Ahosis, produzidas por artesãs que fazem parte do Instituto Onikojá¹, localizado no bairro de Sepetiba, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda que produzidas a partir dos mesmos materiais, atendendo a um processo pré-estabelecido, transmitido nas oficinas de criação, sem que haja a demarcação dos olhos, nariz e boca, tais bonecas podem variar quanto aos seus trajés e adornos de cabeça, favorecendo a representação de etnias africanas diversas, mesmo que identificadas como “Ahosis”, como eram conhecidas as mulheres guerreiras do antigo reino nagô de Daomé². No que se refere à postura corporal, a diversificação ocorre pela posição dos braços.

A partir dessas observações, inquietações foram provocadas não só sobre a escolha deste símbolo de cultura de matriz africana, como também acerca da relação das artesãs com o aspecto estético determinado, incluindo a proposta de um rosto sem uma dada feição para que as bonecas possam expressar múltiplas identidades, o que fez emergir a seguinte problemática: Que identidades e pertencimentos podem ser identificados nas narrativas das artesãs que confeccionam as Bonecas Ahosis? Fomentando, ainda, considerando o interesse de pesquisa, a questão: Como a movimentação corporal e a sua consciência expressiva podem ampliar o resgate da ancestralidade na representação da figuração pertencente à cultura de matriz africana?

¹ O Instituto Onikoja é uma instituição sem fins lucrativos que nasceu comprometida com a promoção da cultura e do diálogo social, com o apoio e fomento ao diálogo inter-religioso e com a preservação do patrimônio ético e simbólico de Matriz Africana. O então projeto foi gestado em um solo sagrado, no espaço de uma comunidade-terreiro, Humpame Kuban Bewa Lemin, iniciando suas ações sócio culturais em conjunto com a casa religiosa no ano de 2000 e, ao longo desses 22 anos, vem pautando tais ações no acolhimento de todos, indistintamente, acolhendo as diversidades e estabelecendo espaços de cooperação. Mais informações em: <<https://onikoja.org.br/quem-somos/#instituto>>. Acesso em: 31 jul. 23.

² Atual República do Benim.

Buscando responder tal questão, levantou-se a hipótese de que uma metodologia de experimentação corporal pelas artesãs pudesse favorecer a representação de movimentos das danças/manifestações culturais elencadas na postura das bonecas, ampliando as possibilidades de expressão de uma memória ancestral.

Desta forma, este trabalho investigativo tem como objetivo geral criar um método de trabalho no qual a consciência corporal e a representação de um personagem estejam relacionados, a fim de colaborar no potencial das Bonecas Ahosis como veículo de memória ancestral.

Como objetivos específicos buscou-se identificar o modo como as artesãs percebem o papel da mulher na cultura africana tendo por base a história das Ahosis. Busca ainda caracterizar as diferentes formas para expressar as trajetórias de vida e memória das artesãs, a fim de vislumbrar o significado das bonecas africanas na vida das artesãs. Além disto, pretende investigar a representação do corpo considerando as subjetividades das mulheres que produzem as bonecas; provocar a representatividade de movimentos do samba de roda do recôncavo, do maculelê, da congada e do samba carioca (no contexto do carnaval) nas bonecas Ahosis a serem produzidas; mapear os movimentos corporais das danças/movimentos culturais vivenciados no presente estudo; além de promover uma ação educativa, como ferramenta lúdica, estratégica e construtivista, com vistas à consciência da ancestralidade.

Para a realização do estudo foram privilegiados os seguintes métodos de pesquisa: pesquisa exploratória, visando o registro documental das informações orais sobre o tema proposto; pesquisa bibliográfica relativa ao corpo; e pesquisa-ação que oportunizou o registro e a análise de todas as etapas da oficina de movimento corporal.

A relevância do trabalho se justifica pela necessidade de discutir identidade, pertencimento, novos saberes e construção de conhecimento que fogem da lógica colonialista, fomentando novas narrativas. Ao registrar e compartilhar esse relato, tenciona-se aproximar o leitor de atividades culturais-ancestrais, pensando o corpo feminino negro enquanto espaço de memória da cultura africana, como resistência ao racismo e sexismo estruturais.

Pretende-se alcançar, dentro das aspirações do projeto, com que as bonecas carreguem a consciência das memórias ancestrais, expressas por novas posturas

corporais, experienciadas pelas artesãs nos encontros da Oficina de Movimento Corporal.

Desta forma, o capítulo 2 apresenta minha vivência e trajetória profissional que culmina neste trabalho. Aborda o princípio feminino na ancestralidade africana, a cultura Nagô e as Ahosi, além de trazer à tona o movimento, o feminino e a cultura nagô nas bonecas Ahosis através de uma experiência de imersão privilegiando o Projeto MOTIRÔ. Tem como objetivos específicos compreender o modo como as artesãs percebem o papel da mulher na cultura africana a partir da história das Ahosis e fomentar a expressão de trajetórias de vida e memórias, a fim de vislumbrar o significado das bonecas africanas na vida das artesãs. Para esse fim, a técnica utilizada foi a pesquisa exploratória visando o registro documental das informações orais sobre o tema proposto.

O capítulo 3 de título “Os Percursos dos encontros: com as bonecas do Onikoja e a pesquisa do DHIS” relata sobre um percurso de encontros iniciando minha participação como integrante do DHIS. Apresenta o NOPH, o DHIS e o Instituto ONIKOJA, sua história, importância social e oficinas: de bonecas Ahosis, maculelê, congado, sambas de roda e samba. Além disto, relata o aprofundamento da vivência com o campo MOTIRÔ e as bonecas Ahosis, os desafios e as saídas criativas encontradas frente a pandemia de COVID-19.

No capítulo 4, denominado “Detalhamento das Oficinas ONIKOJA e das bonecas Ahosis: desafios da “pretagogia”, elaborou-se uma sistematização do trabalho para investigar a representação do corpo considerando as subjetividades das mulheres que produzem as bonecas; provocar a representatividade das Bonecas Ahosis no corpo, a partir de elaboração de movimentos: do Samba de Roda do Recôncavo baiano, do Maculelê, da Congada e da Escola de samba; mapear os movimentos corporais das danças vivenciadas no presente estudo, para as artesãs utilizarem nas novas coleções das Bonecas; além de promover uma ação educativa, como uma ferramenta lúdica, estratégica e construtivista, para uma educação para consciência da ancestralidade. Considerando as subjetividades das mulheres que produzem as bonecas e valendo-se da pesquisa bibliográfica relativa ao corpo, este foi um momento de reflexão para investigar a representação do corpo. Apresenta a metodologia e o desenvolvimento prático das oficinas e vivências. Por fim, apresenta as transformações, a boneca com significados, roupas e poses novas.

O capítulo 5 é dedicado as considerações finais onde reflito acerca não só dos resultados da proposta da pesquisa como sobre minha vivencia e imersão nele e seu potencial transformador de minha história.

*Enfeitei meu coração
De confete e serpentina
Minha mente se fez menina
Num mundo de recordação
[...]*

(Bumbum Paticumbum Prugurundum - Dudu Nobre)

2. O passo a passo no compasso da dança

Antes de iniciar este capítulo, é preciso informar ao leitor que em minha dissertação, peço licença a Conceição Evaristo para utilizar o conceito de "Escrevivência", cunhado por ela, como recurso metodológico de escrita e lugar de fala (Evaristo, 2007, p.21).

A “escrevivência” emprega a experiência do autor para viabilizar narrativas que abordam a experiência coletiva de mulheres. Partindo da minha posição enquanto mulher negra, professora de educação física, professora de dança, mãe, filha, sobrinha e aluna, busco narrar meu encontro com a oficina de confecção das bonecas Ahosis do Instituto Onikoja. Este encontro se desdobra na minha interferência na prática de oficina de movimento corporal, que se encontra com um contexto de manifestações culturais, tomam corpo entrelaçando com a história das mulheres guerreiras de Daomé e, por sua vez, conecta-se com a minha vivência, desdobrando-se na vida das artesãs, que se transforma em corpo memória.

Nasci Jocineia Pereira dos Santos, em seis de abril de 1969, no bairro de Realengo, subúrbio do Rio de Janeiro. A primogênita em uma família constituída por meus pais e mais dois irmãos. Embora não tivesse muito estudo, minha mãe, uma mulher negra, guerreira e potente, trabalhou muito para que os seus filhos tivessem como melhor herança a educação.

Aos cinco anos de idade, em 1974, comecei a prática da Ginástica Rítmica e Desportiva (GRD)³, com a Professora de Educação Física Zuleika Ribeiro, na escola pública municipal onde morávamos e meus pais trabalhavam. Prática esta que muito contribuiu para a minha formação e, posteriormente, influenciou na definição do meu caminho profissional. Movida pela paixão, em momento oportuno, optei pelo estudo da Ciência do Corpo.

Naquele tempo, instruída por minha madrinha e técnica de GRD Zuleika e pela Professora Consuelo Rios⁴, experimentei diversas modalidades de danças, tais como: ballet clássico, ballet moderno, jazz e sapateado. A partir desta oportunidade, tendo acesso a uma formação e preparação técnica, ingressei no processo seletivo da Escola de Dança do Teatro Municipal na Escola Estadual Maria Olenewa - tendo sido aprovada, embora com luta, conforme abordado mais adiante neste trabalho.

O ballet moderno, com Nino Giovanetti⁵, e o jazz, com Carlota Portella⁶, foram ainda outras experiências corporais vividas por mim naquele período.

³ A ginástica rítmica caracteriza-se pelo caráter artístico impresso e pela busca de realizar movimentos de forma natural, com beleza e perfeição, sendo um esporte que busca, através da expressividade e sensibilidade do atleta, superar a técnica corporal. Em sintonia a isso, os aparelhos são manuseados com acompanhamento de música, ou seja, com a harmonia entre essa tríade, característica do esporte. Além disso, a beleza da ginástica, que é observada através da característica estética da modalidade, aliada ao vínculo musical e à dança, proporcionam à ginástica rítmica uma abertura para diferentes significados e possibilidades (Costa Pereira e Medeiros, 2016; Gonçalves, 2017; Bernardi e Lourenço, 2014; apud BIZZI, P. C et al, 2023, p. 257).

⁴ Foi bailarina clássica, aluna de Ana Volkova, Tatiana Leskova, Tamara Grigorieva e Ygor Scwezzoff. Com formação em Educação Física, fez inúmeros cursos de especialização em dança no exterior, como por exemplo na American Ballet School e na Julliard School, nos Estados Unidos. Integrou o Ballet da Juventude, de 1947 a 1949 e também o Ballet Society, em 1949. Professora da Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (atual Maria Olenewa), desde 1961, foi ainda maître de balé de várias companhias, como o Ballet do Rio de Janeiro, Ballet Nacional do MEC e dos corpos de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e também de São Paulo. Mais informações em: <<https://spcd.com.br/verbete/consuelo-rios/>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

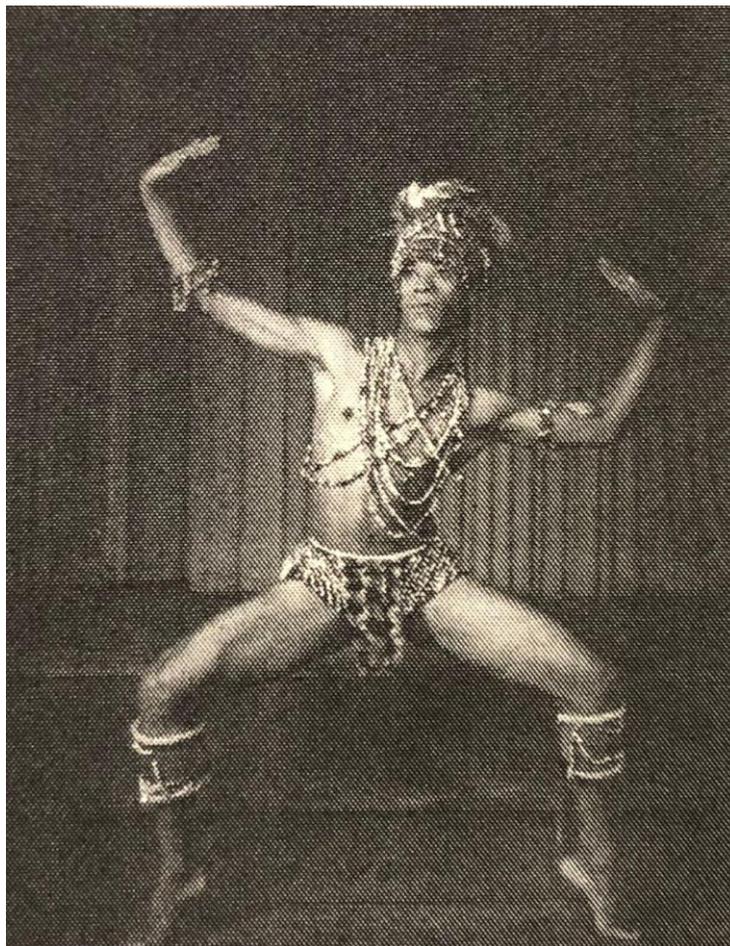
⁵ Foi coreógrafo de quase todas as emissoras de TV, no Eixo Rio-São Paulo, onde atuou ao lado de grandes estrelas. Foi diretor e coreógrafo de shows de Maysa, Elizete Cardoso, Wilson Simonal, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. E também foi um dos fundadores do Conselho Brasileiro de Dança através da UNESCO e diretor-fundador do Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro. Um dos introdutores do estilo jazz no Brasil, atuou na temporada de Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn como coreógrafo, no Ballet Jazz para Quatro Instrumentos. Mais informações em: <https://pt.everybodywiki.com/Nino_Giovanetti>. Acesso em: 31 jul. 2023.

⁶ Carlota Portella iniciou seus estudos na dança aos 6 anos de idade, estudando ballet clássico no Rio de Janeiro. Mais tarde, conheceu o Jazz Dance e frequentou a Academie Internacionale de Dance em Paris, por um ano. Quando voltou ao Brasil continuou com sua formação em ballet clássico e jazz no Ballet Dalal Achar. Tornou-se professora de dança, desenvolvendo importante trabalho na formação de bailarinos e no cenário da dança no Rio de Janeiro. Em 1976 ganhou bolsa de estudos da UNESCO para o curso de Animação e Administração cultural de Ballet, na Ópera de Paris. Carlota frequentou também a Mudra, escola de Bejárt, a famosa academia London Dance Center e

Em 1989, ingressei no Ensino Superior, no Curso de Licenciatura Plena em Educação Física da Universidade Gama Filho (UGF), onde permaneci até 1992.

Na graduação, participei do Núcleo de Atividades Artísticas e Culturais (NAAC-UGF), experiência de fundamental importância não só para minha formação acadêmica, como também para o que considero ter sido uma grande descoberta: a aptidão e o prazer em participar e conhecer as danças das manifestações culturais e suas narrativas. Pelas mãos do Professor de dança Afro-brasileira Gilberto de Assis, fui introduzida nesta modalidade. Gilberto de Assis, o primeiro bailarino a ser totalmente formado por essa técnica, inicia seu aprendizado com Mercedes Ignácia da Silva Krieger (Mercedes Baptista), sendo a prova viva da eficiência desta sistematização corporal na formação de um bailarino (MELGAÇO, 2007, p.100).

Figura 1 - Gilberto de Assis - 1ª Geração do Ballet Folclórico Mercedes Baptista



Fonte: Livro de Mercedes Baptista do Professor Paulo Melgaço (2021)

Interessa aqui destacar a importância de Mercedes Baptista como a primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo Melgaço (2017) ainda que ocupando o espaço por direito e competência, sofreu o forte preconceito direcionado aos bailarinos negros. Foram poucos os diretores do grupo que a selecionaram para compor o elenco dos espetáculos.

Nesta mesma época, realizou muitas apresentações junto com o grupo do “Teatro Experimental do Negro”⁷, fundado por Abdias do Nascimento⁸. Ao lado de Ruth de Souza⁹ e Haroldo Costa¹⁰, entre outros artistas, Mercedes lutou pelo reconhecimento e integração de atores e dançarinos negros no teatro brasileiro.

No início dos anos 50, através do Teatro Experimental do Negro, Mercedes conheceu Katherine Dunham - a matriarca da dança negra norte-americana - e, por intermédio deste ícone, conseguiu uma bolsa de estudos de um ano nos Estados Unidos. Ao retornar ao Brasil, inspirada pela temporada norte-americana, Mercedes montou o seu próprio grupo, decidida a formular uma proposta de dança ligada à cultura afro-brasileira. Neste sentido, a dançarina passou a investigar a dança dos

⁷ O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramaturgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. Mais informações em: <<https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

⁸ Foi um dos maiores defensores da cultura e igualdade para as populações afrodescendentes no Brasil, nome de grande importância para a reflexão e atividade sobre a questão do negro na sociedade brasileira. Foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras. Considerado um dos maiores expoentes da cultura negra e dos direitos humanos no Brasil e no mundo, foi oficialmente indicado ao Prêmio Nobel da Paz de 2010. Foi pioneiro do movimento negro no Brasil nos anos 1930. Fundou entidades pioneiras como o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO). Foi um idealizador do Memorial Zumbi e do Movimento Negro Unificado (MNU) e atuou em movimentos nacionais e internacionais como a Frente Negra Brasileira, a Negritude e o Pan-Africanismo. Mais informações em: <<https://mapeamentocultural.ufba.br/historico/abdias-do-nascimento>>. Acesso em: 31 jul. 2023

⁹ Pioneira no teatro, cinema e televisão, é a primeira artista negra a conquistar projeção na dramaturgia brasileira. Em sua longa trajetória, de repercussão internacional, contraria as construções estereotipadas de personagens negros. Mais informações em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

¹⁰ Haroldo Costa começou a carreira profissional como ator, no antigo Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento. Participou da montagem de 'O Filho Pródigo', e teve como colegas de grupo nomes que fariam história na própria Globo, como Ruth de Souza, Grande Otelo e Milton Gonçalves. Seria no teatro, inclusive, que teria seu primeiro êxito profissional. Haroldo Costa viveu o protagonista da peça 'Orfeu da Conceição', e foi o primeiro ator negro a atuar no Teatro Municipal do Rio. Mais informações em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/haroldo-costa/noticia/haroldo-costa.ghtml>>. Acesso em: 31 jul 2023.

candomblés brasileiros, frequentando a casa do amigo e pai de santo Joãozinho da Goméia¹¹, no Rio de Janeiro. Inclusive, havia filhos de santo da casa que eram bailarinos do grupo. A bailarina contava também com a ajuda do grande pesquisador e folclorista Edson Carneiro.

Seu grupo, fundado em 1953, a permitiu montar inúmeros espetáculos, inclusive em Teatro de Revistas. Durante a década de 1960 compôs uma parceria com os carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, convidada a criar uma ala de passo marcado para a agremiação. Importante salientar que essa escola nesse ano se consagrou campeã.

Em 1963 Mercedes montou e coreografou a Comissão de Frente da Escola por ocasião do enredo “Chica da Silva”. O grupo de bailarinos liderados por Baptista dançou o minueto com a Igreja da Candelária ao fundo. Apesar das polêmicas geradas, foi exatamente esse modo diferente de aparição de uma Comissão de Frente de Escola de Samba um dos fatores que revolucionou e mudou para sempre o modo como as alas se apresentam no carnaval carioca.

Mercedes Baptista viajou várias vezes à Europa na década de 1960 e já na década de 1970 tornou-se Professora de Dança Afro-Brasileira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como nos EUA, onde ministrou cursos no *Connecticut College*, no *Harlem Dance Theater*, e no *Clark Center* de Nova York.

Em 1980, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista foi retomado e um novo grupo se formou. Com grande sucesso foram apresentados os espetáculos “Orungá e Iemanjá”, “Visita de Oxalá ao Rei Xangô” e “Mondongô”. Em 1982, a bailarina e professora se aposentou pelo Teatro Municipal.

A partir dos anos 90, a artista passou a ser homenageada em cerimônias públicas e por diversas Escolas de Samba, que reconheceram sua inestimável contribuição para a dança e o carnaval carioca. Em 2000, recebeu uma homenagem

¹¹ João Alves Torres Filho foi um pai de santo baiano que nasceu em 27 de março de 1914 e morreu em 19 de março de 1971. Sua trajetória como liderança do Candomblé Caboclo/Angola teve início no dia 21 de dezembro de 1930, quando fizeram dele filho de santo do sacerdote Severiano Manoel de Abreu, o Jubiabá. O título lhe marcou tão positivamente que, até ser reverenciado como Rei do Candomblé, o status da filiação o caracterizou nos jornais de maior circulação do Brasil. Graças a essa relação com a imprensa, portanto, Joãozinho foi adquirindo poder e prestígio a ponto de ser notícia quase diariamente em revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete*. De 1936 a 1971, Pai João dirigiu dois prestigiados terreiros. O primeiro, na Rua Direta da Goméia, no bairro de São Caetano em Salvador-Bahia. O segundo, na Rua General Rondon, no município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Mais informações em: <<https://projetoitaca.com.br/o-rei-do-candomble-a-historia-de-joaozinho-da-gomeia/>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em reconhecimento a sua inestimável contribuição à dança brasileira, além de ter sido homenageada em uma grande exposição sobre a sua carreira e em um vídeo documentário, chamado “Balé Pé no Chão – A Dança Afro de Mercedes Baptista” dirigido por Lilian Solá e Marianna Monteiro, lançado em 2006. O nome da artista também batizou uma sala de dança do Centro Cultural José Bonifácio, uma homenagem da Prefeitura do Rio de Janeiro. Mercedes Baptista viveu até os 93 anos¹².

Figura 2 - Coleção particular Mercedes Baptista



Fonte: Themistocles Halfeld (2014)

¹² Em 2008, o enredo *Mercedes Baptista, de passo a passo, um passo*, de autoria do carnavalesco Wagner Gonçalves, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Cubango, homenageia a fundadora da extinta academia de danças étnicas. Conforme a sinopse do enredo: “Mercedes, com seu ‘balé de pés no chão’, vem com toda a comunidade - Morro do Serrão, Mangueirinha, Abacaxi, São Luís e adjacências – ‘compor com ciência’ e afirmar que para se aprender a pensar é preciso primeiro aprender a dançar. Quem dança com as ideias descobre que pensar é alegria e quem sente tristeza ao pensar e porque só sabe marchar”. Mais informações em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-cubango/2008/>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

Figura 3 - Estátua de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro¹³



Fonte: Beatriz Lorena Mallet (2020)

Introduzida, portanto, a todo esse manancial afrodescendente, em 1994 iniciou-se minha trajetória profissional vinculada a uma instituição renomada, como Professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC-Rio, na Coordenação de Educação Física.

Em 2001 participei do “Curso de Especialização em Ergonomia: Aplicações, projetos e pesquisa”, ministrado pelo Departamento de Artes e Design, sob a responsabilidade da Coordenação Central de Extensão da PUC-Rio. Em 2009, fui requisitada pelo Instituto Municipal Helena Antipoff-IHA, órgão da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro responsável pela Educação Especial. Nesse espaço, foi possível desenvolver uma proposta pedagógica, pelas linguagens

¹³ Estátua de bronze localizada no Largo de São Francisco da Prainha, na Praça Mauá, zona portuária do Rio de Janeiro.

artísticas (Artes Visuais, Dança, Música e Teatro), em uma perspectiva inclusiva, para alunos com deficiência e transtornos globais do desenvolvimento. Em 2020, foi iniciada a docência de Dança Afro, que passa a fazer parte do quadro de atividades oferecidas pela Coordenação Educação Física da PUC-Rio.

Já como membro do Laboratório de Design da História, do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Design da PUC-Rio (DHIS), o que favoreceu a realização da pesquisa no Instituto Onikojá, localizado em Sepetiba. Como voluntária no Instituto, dinamizei, inicialmente em formato remoto, a Oficina Sociocultural de Movimento Corporal, intitulada “Corpo, Lugar de Memória Ancestral”, direcionada às artesãs das Bonecas Ahosis, conforme proposta já explicitada. Trabalhei no projeto “MOTIRÔ”, em articulação com a metodologia do Museu da Pessoa, estreitando a parceria com o Coordenador Bruno Almeida do NOPH, situado na zona oeste do Rio de Janeiro. Convém notar que o Laboratório DHIS tornou possível a organização da atividade, conduzindo a um espaço de estruturação para investigação proposta pelo meu trabalho.

No atual momento, tenciono colaborar com os profissionais de Educação Física e áreas afins quanto à construção de um fazer pedagógico mais visível, com uma forma definida e transformadora, inserida em diferentes projetos, que se entrelaçam com a proposta da dança, em forma inclusiva, por meio do Design Social, Participativo e Colaborativo. Reconhecendo, no entanto, que ainda são poucas as inserções do Design no campo em pauta, busco o desenvolvimento de estratégias de ensino que favoreçam a socialização, bem como o desenvolvimento do senso crítico e ético na formação da cidadania.

Para melhor contextualizar este estudo, é importante ratificar que, durante o período temporal do desenvolvimento da pesquisa, o país passava pela crise endêmica mundial provocada pelo Coronavírus (COVID-19). Diante dos danos e registros de óbitos em âmbito internacional, em 13 de março de 2020, é decretado *lockdown*, impondo o distanciamento social. No cenário mundial haviam hospitais com falta de aparelhagem, a iminência de colapso nos sistemas de saúde e o aumento, assustadoramente progressivo, do número de óbitos. Pelos protocolos sanitários para proteção e minimização dos contágios em massa, o uso da máscara tornou-se imperativo no cotidiano, com vistas à garantia da vida.

Desse modo, as atividades presenciais previstas no cronograma da pesquisa foram comprometidas pelas medidas de isolamento. Porém, apesar desse impacto,

o contexto acabou por trazer novas oportunidades de abordar a cultura popular, com a possibilidade de parceria do Laboratório DHIS com o Museu da Pessoa, no projeto de pesquisa e extensão com o MOTIRÔ, conforme já pontuado.

Assim, a pandemia fomentava novos arranjos para a produção dos festejos e, também, da pesquisa sobre eles - antes baseada em uma observação participante de diferentes etapas dos ritos. O campo foi afetado pela pandemia, mas as ideias de participação e colaboração criaram novas demandas de projetos, que fundamentaram e deram alicerce a este estudo.

2.1 Ancestralidade Negra e as bonecas Ahosis

Figura 4 - Bonecas Ahosis



Fonte: www.rio.rj.gov.br (2022)

Nasci no Hospital Sase de Realengo, às 17:00. Sou fruto do amor dos meus progenitores, Cledineia e Jocimar. Vim ao mundo em um domingo de Páscoa. Minha mãe costumava brincar com este fato, dizendo que ganhou um prêmio ao me

ver nascer nesse dia e que meu pai me trouxe da maternidade, como se eu fosse um presente especial.

Eu sou a Jô, uma mulher cheia de disposição e alegria interior. Encaro uma intensa rotina de trabalho e estudo, sempre com entusiasmo os desafios que a vida me apresenta. A palavra *desistir* simplesmente não existe no meu vocabulário. Para mim o que importa são *ação, movimento e velocidade*.

A primeira neta de Guiomar, primeira filha de Cledineia, primeira sobrinha de Cléia e Sônia, amiga da Cecília e a mãe da Jéssica, criada e ainda criando mulheres, retrata a característica de uma família da matriz africana com a valorização e respeito pelas figuras femininas, sobretudo o quanto muito contribuíram em minha formação, reverenciada por encontrar a característica potente do matriarcado em minha vida. Estas mulheres tiveram muita significância em minha história, concebendo toda a ancestralidade em minha trajetória e no meu corpo.

Minha avó materna, Guiomar, era uma mulher de fibra, lavadeira e dedicada ao lar. Ela me enchia de amor e carinho como sua primeira neta, sempre me mimando. No entanto, quando eu fazia algum disparate, ela chamava minha atenção, reforçando sempre os valores como ensinamentos.

Muito importante relatar sobre minha avó paterna, Palmira, com lindos cabelos negros e reluzentes olhos amendoados, nascida em 07 de abril, um dia após meu aniversário. Nessa mesma data, no ano de 1998, fui presenteada ao dar à luz a minha filha Jéssica, no Rio de Janeiro. Avó Palmira era passadeira, muito solicitada e conhecida pela fama de passar muito bem os ternos de seus patrões. Nós tivemos uma ligação muito forte por quatro anos de aproximação e convivência.

Minha mãe, Cledineia, tentava resolver os problemas através do diálogo, mas se não encontrasse solução, estava pronta para brigar. Ela trabalhava como merendeira na Escola Municipal Orsina da Fonseca e tinha uma educação rígida, dedicando-se muito aos filhos. Tinha uma visão de que nossa criação era voltada para o mundo, consciente da importância dos estudos para que buscasse uma vida melhor. Ela nos proporcionou o possível para experimentarmos novas possibilidades. Como filha, eu era extremamente respeitosa, mas às vezes tínhamos conflitos. No entanto, sempre encontramos uma maneira de resolver as diferenças através do diálogo. Eu entendia que esses desentendimentos faziam parte da projeção do meu futuro.

Minhas tias são mulheres incríveis. A Cleia, que trabalhou como faxineira, sempre dizia que não gostava de estudar, mas desempenhava sua função de faxineira com excelência. Ela era uma mulher determinada, sempre em busca de seus objetivos. Já Sônia, meticulosa e dedicada, é professora e atualmente técnica de enfermagem. Ela sempre foi uma estudiosa e teve a oportunidade de se dedicar aos estudos. Ela foi criada pela avó paterna, que lhe deu essa possibilidade.

A presença e colaboração inestimáveis da amiga e companheira Cecília teve papel essencial na criação de nossa filha Jéssica e contribuiu significativamente para meu progresso profissional.

Minha amada filha, Jéssica, é uma pessoa determinada e corajosa. Ela se formou em Engenharia Mecânica e atualmente trabalha na Embraer. Acredito que tenho seguido um pouco da criação que recebi da minha mãe, orientando-a sobre valores, respeito pelos outros e a importância de expressar suas opiniões quando necessário. Percebi que, enquanto minha mãe, como matriarca, tinha uma palavra final em tudo, com Jéssica, eu tive o cuidado de incentivá-la a se posicionar, por meio de diálogos constantes que sempre fazem parte da nossa relação. Também busco me atualizar sobre os temas atuais para podermos discuti-los abertamente.

Minha madrinha Zuleika é uma pessoa muito correta e metódica. Ela é professora aposentada de Educação Física no INES, na Escola Municipal e na PUC. Ela foi a pessoa principal que me permitiu e me inspirou nas atividades corporais e de movimento ao longo da minha vida. Essa descoberta foi maravilhosa, pois eu amo dançar.

Todas as figuras femininas de minha família, carinhosamente apresentadas acima, configuram-se em suas próprias características, refletindo posturas dignas de rainhas respeitadas por sua sabedoria e pela energia que produzem e reproduzem. Elas espelham as antigas guerreiras Ahosis, perpetuando-se na forma das bonecas que serão agora objeto de estudo. Ao apresentar um corte epistemológico, o objetivo é compreender a proposta filosófica e a postura psicológica das mulheres negras, cujas representações são evocadas por essas bonecas e conectadas a uma memória ancestral.

Essa ligação entre as guerreiras Ahosis e as mulheres negras de hoje é profundamente significativa. Assim como Pasolini (1990), por meio de seu "ensaísmo corsário" nas décadas de 1960 e 1970, antecipou os movimentos sociais que vivemos atualmente, observamos nas figuras femininas da família e nas

bonecas uma continuidade histórica que nos conecta a essa herança ancestral. Da mesma forma que Pasolini abordou a importância das histórias e memórias para a compreensão de fenômenos sociais e culturais, o estudo das trajetórias dessas mulheres e das representações simbólicas das bonecas revela uma conexão vital entre passado e presente.

Ter uma boneca preta nos conduz à reflexão sobre o orgulho de ser, de existir e de viver no mundo. A Boneca Ahosi reforça esse legado, preservando a memória ancestral e se tornando um símbolo de empoderamento e resistência. Como Pasolini (1990) explorou, tanto as figuras femininas de nossa família quanto as guerreiras Ahosis representam a voz de uma trajetória social e cultural que se entrelaça com os movimentos sociais contemporâneos.

Nesse contexto, o estudo das trajetórias das mulheres negras ganha ainda mais relevância, pois ao examinarmos as características e os valores transmitidos pelas figuras femininas em minha família, vemos reflexos nas representações simbólicas destas bonecas. Essa conexão entre a ancestralidade e a contemporaneidade torna-se uma ponte fundamental para compreender não apenas a resistência e a resiliência dessas mulheres, como também o impacto delas na construção das identidades individuais e coletivas.

Ao analisar as bonecas Ahosis, não enxergamos somente um objeto, mas um elo entre o passado e o presente, uma peça que transcende o tempo, reforçando o poder das raízes e a importância de preservar e honrar as memórias que moldam nosso ser.

Assim como Pasolini (1990) buscou compreender a sociedade através das histórias dos *jovens infelizes*, também encontramos insights valiosos ao examinarmos as histórias e símbolos que permeiam essas bonecas. Tanto Pasolini quanto a ligação entre as guerreiras Ahosis e as mulheres negras atuais nos inspiram a reconhecer a importância da herança histórica na compreensão dos movimentos e das transformações em nossa sociedade contemporânea.

Neste capítulo intitulado "Ancestralidade negra e as Bonecas Ahosis", buscase explorar as intersecções entre a memória ancestral das guerreiras Ahosis e a representação contemporânea por meio das bonecas. Compreendendo que a história transcende o tempo, nos debruçaremos sobre diferentes aspectos que nos permitem entender a rica tapeçaria que une o passado e o presente.

Nos subtítulos abaixo, traçaremos um caminho que começa com "O corpo e a dança", onde mergulharei em minha própria jornada através da dança e da ginástica rítmica, investigando os corpos femininos que contribuíram para esse processo, direta e indiretamente. Em "O princípio feminino na ancestralidade africana", exploraremos a cosmovisão daomense acerca do feminino e suas nuances subjetivas. Atravessaremos os territórios de "Cultura Nagô e as Ahosis", onde examinaremos os pilares que permitiram a esta nação figurar entre os povos com exércitos de mulheres, mergulhando na estrutura social dessas mulheres - desde a seleção até o treinamento, do celibato às vestes e armaduras, bem como a dança como instrumento de guerra. Por fim, concluiremos com "O movimento, o feminino e a cultura Nagô nas bonecas Ahosi", estabelecendo um elo entre as guerreiras e suas representações nas bonecas. Nesta jornada, verificaremos se há conexões que nos permitam encarar as bonecas como portais de aprendizado, desvendando o legado vivo das guerreiras Ahosis e sua influência nas mulheres hoje.

2.2 O corpo e a dança

Aos 4 anos de idade, dei início à minha trajetória na Ginástica Rítmica e Desportiva (GRD)¹⁴, participando de competições e apresentações nacionais. Mais tarde, tornei-me Árbitro Internacional em GRD.

Esta jornada teve início na Escola Municipal Orsina da Fonseca, onde residi com meus pais desde os meus 2 anos, morei e passei toda a minha infância e adolescência. Minha jornada educacional foi enriquecida sob a orientação dedicada da Professora Zuleika Ribeiro, contando também com o apoio inestimável de sua amiga, Consuelo Rios, renomada educadora da Escola de Dança Maria Olenewa. Foi por meio dessa colaboração que me preparei com afinco para o rigoroso processo seletivo da Escola de Dança do Teatro Municipal, um desafio que enfrentei com determinação aos 11 anos de idade.

¹⁴ Segundo o conceito atribuído à Ginástica Rítmica (obtido no site da Confederação Brasileira de Ginástica Rítmica, 2002) a Ginástica Rítmica (GR) é uma modalidade exclusivamente feminina e pode ser classificada entre arte e esporte. Esta modalidade esportiva relaciona três elementos: corpo, música e aparelho. Ela apresenta uma grande complexidade de movimentos e configura sua técnica por elementos da dança, ginástica e artes de manipular aparelhos (MENDES et al, 2005, p.120).

No dia em que fui buscar o resultado da seleção, sai sozinha de casa pela primeira vez e senti uma frustração ao descobrir que não havia sido aprovada. Voltei para casa triste e compartilhei a notícia com a minha madrinha Zuleika, amiga da professora. Ela compreendeu minha decepção e sugeriu que eu tentasse novamente no próximo ano. Minha madrinha entrou em contato com Consuelo para agradecer pelas aulas e mencionou que eu não tinha sido selecionada. Por coincidência, Consuelo estava na banca avaliadora e relatou que todos na banca haviam elogiado minha apresentação e técnica corporal.

Mais tarde, minha madrinha recebeu a informação de que, na verdade, eu havia passado no processo seletivo. Houve um erro de digitação que fez com que o meu nome não estivesse na lista inicialmente.

Decidi iniciar o Ballet Clássico na Escola de Danças do Instituto Nacional das Escolas de Arte (INEART), atualmente conhecida como Escola de Dança Maria Olenewa do Teatro Municipal, localizada na Lapa. Foi nesse momento em que fui alertada sobre um possível episódio de racismo naquela seleção, devido ao meu perfil diferente das demais alunas. Ao conhecer a história de Mercedes Baptista, pude compreender melhor o que aconteceu.

Após algum tempo nesse ambiente, que posteriormente foi desativado, decidi sair. No entanto, não consigo identificar nenhum evento específico que tenha me prejudicado. Ao deixar a Escola de Dança, recebi um convite da Professora Lourdes, empresária da Academia de Dança no Largo do Machado, para participar do elenco da apresentação de encerramento. Foi nesse momento que me apaixonei pelo Jazz. Além disso, continuei praticando Ballet com a Professora Sheila Bezerra, com quem mantenho uma amizade até hoje.

Desde criança, destaquei-me nas atividades esportivas da escola, participando das equipes de atletismo, handebol, aulas de GRD no Colégio Pedro II e em campeonatos. Também participei ativamente de atividades relacionadas à dança.

A GRD é uma modalidade esportiva que combina elementos de dança, ginástica e expressão corporal. A GRD como a conhecemos hoje teve suas raízes na Europa, durante o final do século XIX e início do século XX. Os primeiros passos rumo à criação da modalidade foram dados por figuras como François Delsarte (1811-1871), que no século XIX desenvolveu um sistema de expressão corporal baseado na relação entre emoção e movimento (SOUZA, 2012, p.429). Seus estudos influenciaram Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), que criou a

Eurritmia - uma abordagem de movimento que integra música e ritmo -, e também teve impacto na formação da GRD (DEL PICCHIA, 2013, p.76).

De acordo com MENDES et al (2005, p.120):

[...] a ginástica rítmica começou a ser praticada desde o final da Primeira Guerra Mundial, mas não possuía regras específicas nem uma denominação, mas já utilizava elementos de coreografia de dança. Várias escolas de ginástica inovaram os exercícios tradicionais da Ginástica Artística, misturando-os com música. Em 1946, na Rússia, surge o termo “rítmica”, devido à utilização da música e da dança durante a execução dos movimentos. No decorrer do tempo, suas estruturas foram se desenvolvendo e se refinando até ganharem a forma de um esporte de competição. Foi reconhecida oficialmente pela Federação Internacional de Ginástica (FIG) em 1962. Em 1984, a GRD foi reconhecida pelo Comitê Olímpico Internacional e introduzida nos Jogos Olímpicos daquele ano. Os países do Leste Europeu têm sido grandes dominadores do esporte.

Embora o contexto da GRD seja eurocêntrico, em meus estudos sobre a relação entre o continente africano e a dança, fui descobrindo como o encontro do corpo, ritmo, música e dança é parte indissociável dos cultos milenares tradicionais africanos. Além disso, se manifesta também nos registros sobre o treinamento militar e o cortejo de guerra das Amazonas Daomenses no século XVIII:

Amazon morale was built in many ways, probably none as important dancing, singing and playing music. To this day dancing is a ubiquitous pastime in Black Africa, the principal form of entertainment. In Dahomey it was *a duty*. Forbes observed that both male and female soldiers were required to be proficient dancers. According to an amazon song fragment transcribed by Skertchly, the women felt that if they were not good dancers they would disgrace the king, if so, they seem never to have failed him, although the same author heard that male soldiers were fined and imprisoned for *throwing their guns in the air wile dancing* and not catching them. Vallon remarked that “in every Dahomean military gathering, no move is made without singing and dancing, before, during and after the exercise (ALPERN, 1998, p.106). [grifo nosso]¹⁵

¹⁵ A moral amazônica foi construída de várias maneiras, mas provavelmente nenhuma tão importante quanto dançar, cantar e tocar música. Até hoje a dança é um passatempo onipresente na África negra, a principal forma de entretenimento. No Daomé era um dever. Forbes observou que os soldados masculinos e femininos deveriam ser dançarinos proficientes. De acordo com um fragmento de canção amazônica transcrito por Skertchly, as mulheres achavam que se não fossem boas dançarinas iriam desgravar o rei, se fossem, elas parecem nunca ter falhado com ele, embora o mesmo autor tenha ouvido que soldados do sexo masculino foram multados e presos por jogarem suas armas para o alto enquanto dançavam e não os pegaram. Vallon observou que em todas as

Este trecho pode sugerir que, embora a Europa tenha suas próprias tradições de dança, influenciada por uma combinação de fatores históricos, culturais e sociais, é importante reconhecer que essas tradições não existem isoladamente, mas muitas vezes são entrelaçadas com influências de outras regiões, incluindo algumas do continente africano. É notável como a ênfase no ritmo, movimento, música e expressão corporal se manifesta tanto na história da Ginástica Rítmica e Desportiva quanto nas práticas culturais e militares das Amazonas Daomenses.

Além das conexões ancestrais com o continente africano, notei o quanto minha formação sempre foi intimamente ligada direta ou indiretamente por mulheres negras. Citarei alguns desses nomes que considero vitais na minha trajetória confluyente com este trabalho.

Conheci *Mercedes Baptista* através do Professor Gilberto de Assis. Ele era um bailarino e professor de Dança Afro. Animado e comprometido com o ensino dessa forma de dança, Gilberto é conhecido por preservar a metodologia desenvolvida por Mercedes Baptista. Tive a oportunidade de conhecê-lo em uma audição na qual fui selecionada para integrar um grupo que estava montando um espetáculo. Foi nesse momento que me encantei pela Dança Afro.

Importante citar que a dança afro-brasileira, criada por Mercedes Baptista nos anos 1940, é um marco importante na história da dança. Mercedes foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e sua contribuição está relacionada a um momento crucial em que outras estéticas na dança foram afirmadas, rompendo com os padrões clássicos da cultura eurocêntrica dominante e trazendo à tona uma corporalidade brasileira assinada.

Influenciada por Abdias do Nascimento, do Teatro Experimental do Negro, e por sua vasta experiência em dança, que inclui o balé e a dança moderna, além de suas vivências com Katherine Dunham, uma figura fluorescente da dança afrodescendente nos Estados Unidos, Mercedes incorporou à sua metodologia os instrutores das danças brasileiras e dos orixás, seguindo os ensinamentos de Dunham.

Gilberto de Assis é o primeiro bailarino a ser totalmente formado por essa técnica, uma vez que iniciou seu aprendizado em dança diretamente com Mercedes

reuniões militares daomeanas, nenhum movimento é feito sem cantar e dançar, antes, durante e depois do exercício [tradução nossa].

Baptista. Sua trajetória é uma prova viva da eficiência dessa sistematização corporal na formação de um bailarino (MELGAÇO, 2007, p.100).

Consuelo Rios, nascida em 1925 em Vitória, veio para o Rio de Janeiro em 1943 para cursar Educação Física na Universidade do Brasil, atual UFRJ. Ela foi uma renomada bailarina clássica, tendo sido aluna de Ana Volkova, Tatiana Leskova, Tamara Grigorieva e Ygor Scwezoff. Além de sua formação em Educação Física, ela também realizou diversos cursos de especialização em dança no exterior, incluindo na *American Ballet School* e na *Julliard School*, nos Estados Unidos. Consuelo fez parte do Ballet da Juventude de 1947 a 1949 e também do *Ballet Society* em 1949.

A partir de 1961, Consuelo se tornou professora na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atualmente conhecida como Maria Olenewa. Ela também atuou como maître de balé em várias companhias, como o Ballet do Rio de Janeiro, Ballet Nacional do MEC e os corpos de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo. Além disso, como coreógrafa, Consuelo recebeu premiações por suas criações "Diálogo" e "Concerto", ambas com música de Vivaldi, e "Composição", com música de B. Marcello. Todas essas coreografias foram realizadas para a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.

No espetáculo do ano letivo de 2003, realizado pela escola, foi realizada uma homenagem aos 33 anos de dedicação de Consuelo Rios à formação de profissionais nessa instituição. Consuelo faleceu em 2010, deixando um legado de diversos profissionais atuantes no campo da dança no Brasil e exterior.

Infelizmente, Consuelo foi vítima de racismo ao tentar se inscrever no Curso para o Corpo de Baile e pleitear uma vaga como bailarina negra, mesmo apresentando excelência técnica clássica. Em uma entrevista ao Jornal *O Globo*, publicada em 21 de janeiro de 1981, Consuelo relata que foi impedida por um funcionário que posteriormente lhe comunicou que ali só aceitavam candidatas brancas, ou pelo menos mulatas disfarçadas (SILVA, 2021).

Nesse momento nossas histórias se entrelaçam, pois foi a Professora Consuelo quem me preparou para participar do processo seletivo no teste de admissão na Escola de Ballet, quando não fui aprovada e posteriormente fui informada que ocorreu um erro de digitação e, por essa razão, meu nome não constava na relação das aprovadas.

Este foi o primeiro momento em que me deparei com uma discriminação racial em minha trajetória semelhante a qual Consuelo vivenciou, porém ela estava presente na banca examinadora e sabia da minha aprovação, sendo assim, pude realizar minha matrícula e iniciar minhas aulas na Escola de Ballet.

À medida que avanço em mais uma etapa da minha jornada, fica evidente a presença marcante das mulheres negras nessa experiência de descobertas e construções. Cada vez mais percebo o quanto a dança estava intrínseca em minha essência, desde os meus quatro anos, quando senti o desejo de iniciar na GRD, fortalecendo ainda mais a minha paixão por expressar meus sentimentos e emoções através da arte vibrante de dançar.

Dançar. Cada movimento é uma manifestação da minha alma, uma celebração do meu ser. Nesse caminho, não estou só. Sinto-me profundamente conectada com a força e a delicadeza transmitidas pelas mulheres que me cercam, compartilhando um vínculo único através dos movimentos que nos unem. Essa conexão ecoa nas coreografias que criamos, nas histórias que contamos por meio do movimento e na celebração da vida e da cultura e assim, com experiência e gratidão, sigo adiante, pronta para explorar novos horizontes e transcender limites através da dança.

Enquanto celebramos a dança como uma forma de expressão universal, é crucial também reconhecer as barreiras culturais que muitas vezes têm sido enraizadas no cenário europeu da dança. Essas barreiras frequentemente limitam a diversidade de estilos e abordagens, favorecendo convenções estabelecidas e excluindo vozes menos representadas. Coreógrafos e dançarinos que desejam explorar novas perspectivas frequentemente enfrentam desafios ao confrontar ideias preconcebidas sobre o que é considerado "tradicional" ou "clássico".

Nesse contexto, as mulheres negras enfrentam obstáculos únicos. A falta de representação, oportunidades limitadas e estereótipos prejudiciais frequentemente restringem seu progresso na dança. No entanto, a perseverança dessas mulheres é inegável. Elas continuam a desafiar as barreiras culturais e a redefinir o cenário da dança, contribuindo com suas vozes únicas e expressões inovadoras.

Ao traçar a relação da dança com o continente africano, é impossível ignorar sua profunda presença na cultura. A dança africana transcende o entretenimento, pois está intrinsecamente ligada à ancestralidade, às crenças religiosas e à comunidade. Sua essência reside em movimentos enraizados, ritmos complexos e conexões profundas com a terra e o corpo.

Dentro desta narrativa, ecoa a minha história pessoal em consonância com um coro de mulheres que sempre desempenharam papéis fundamentais em suas comunidades, portadoras de sabedoria ancestral e transmissoras de conhecimento. A tradição africana enaltece o papel do feminino como guardião da história e detentor de um legado, configurando-se como uma representação vívida da continuidade cultural (BERNARDO, 2005, p. 2). Esta ligação intrínseca com o feminino se reflete nas poses expressivas das bonecas Ahosis, as quais não somente manifestam uma estética marcante, mas também carregam consigo a riqueza cultural e espiritual que permeia tais representações.

No contexto da cultura Yorùbá, a mulher é delineada de maneiras multifacetadas. Ela é concebida como mãe, esposa, filha, deusa e até mesmo bruxa. Para os Yorùbá, o maior ímpeto concedido à mulher reside na sua posição de mãe, uma vez que esta comunidade reverencia as mães sob o epíteto de Ìyá nlá (grandes mães) ou Ìyààmí (nossas mães). Dessa maneira, à medida que entrelaço a minha própria trajetória com as histórias das mulheres negras presentes em minha família, também me sinto intrinsecamente ligada à tradição, à espiritualidade e à sabedoria que permeiam as manifestações femininas da cultura Nagô (AKÍNURÚLÍ, 2011, p.1).

Nessa confluência de influências, a dança emerge como um elo tangível que transcende gerações, assumindo-se como uma ferramenta de celebração, resistência e transcendência. O princípio feminino subjacente à ancestralidade africana, com suas raízes profundamente fincadas e influência longeva, se revela como um fio condutor contínuo em minha jornada através da dança.

2.3 O princípio feminino na ancestralidade africana

A análise do impacto das bonecas Ahosis na vida das artesãs que as concebem requer uma imersão no universo feminino intrínseco a essa manifestação. As formas e contornos das bonecas Ahosis transcendem sua materialidade, funcionando como um elo profundo com a feminilidade e suas múltiplas manifestações. Este elo, por sua vez, tece uma intrincada trama de conhecimentos e saberes que culmina em um notável paradigma de sustentabilidade enraizado no artesanato.

Na tessitura dos princípios femininos da tradição africana, emerge uma avaliação introspectiva de minha própria história pessoal, revelando a interação entre minha identidade e as características e energias inerentes a essa tradição. Delicadamente, delineio meu ser como uma entidade que concebe em sigilo, que dá à luz e cujo corpo metamorfoseia elementos naturais em uma sinfonia alquímica. Esta jornada introspectiva estende-se para além do âmbito individual, transcendendo-o, revelando a mulher dotada de atributos políticos, guerreiros, potenciais, liderança e habilidades de resolução de conflitos através do diálogo, não se limitando às medidas bélicas.

O princípio da ancestralidade, profundamente arraigado na tradição africana, traça um fio contínuo ao longo da minha trajetória no contexto da dança. Minha própria jornada é orientada pela linhagem matriarcal, remontando à figura de Dona Guiomar, minha avó. Ela personifica a sabedoria serena e a experiência que emanava de sua persona diante das vicissitudes familiares, nutrindo sempre os laços que unem a família. A herança destes valores inestimáveis e o respeito à sua postura protetora são legados do ventre ancestral, um santuário de segredos e da força atávica que nos vincula.

A exibição das danças de ascendência afro ressalta os movimentos sinuosos dos quadris, pélvis e bacias, os quais espelham o âmago do universo feminino. Essa expressão engloba não apenas a fertilidade, a reprodução e a maternidade, intrínsecas a essa energia, mas também a dimensão enigmática do feminino, enraizada no cíclico – a capacidade periódica de metamorfose e renovação, refletindo o "enigma do ciclo vida-morte-renascimento" (ZAMBRANO, 2020, p.98). Esta esfinge é simbolizada pelos atributos do útero e dos quadris, governando o início e o término da vida, a menarca, o pós-parto e o caso da menstruação. Dentro deste contexto, o corpo feminino carrega consigo a quintessência dos alquimistas, a substância filosófica, traduzindo-se na habilidade de orquestrar o curso ou o término da existência.

As bonecas Ahosis superam o simples papel de meras encarnações das guerreiras do Reino de Daomé, emergindo como ícones empoderadores, resgatando a identidade e a cultura africana. Estas bonecas encapsulam uma filosofia profundamente imbuída na história e espiritualidade africana. Inicialmente personificando a força e a tenacidade das guerreiras Ahosis, elas transcendem tais limitações, mergulhando nas profundezas da espiritualidade africana e

estabelecendo uma ligação com entidades divinas através de uma profusão de cores vibrantes, ornamentos distintivos e posturas de profundo significado.

Na esfera da dança africana, que ostenta múltiplos significados, a vestimenta adquire um papel de destaque. Esta não somente influencia a estética dos movimentos, conferindo-lhes um traço distintivo, mas também desempenha um papel fundamental na valorização da coreografia. Alguns acessórios emblemáticos, como o "pano da costa" e o "torço", carregam consigo uma rica trama histórica e conotações de significado.

O "pano da costa", inicialmente utilizado durante o período da escravização e, posteriormente, disseminado como mercadoria para um público diversificado, tanto de indivíduos libertos quanto escravizados, desenha um contexto sócio-histórico particular. Por outro lado, o "torço", influenciado pelas correntes culturais islâmicas africanas, assume um caráter adaptável, manifestando-se por meio de diversas formas de amarração.

O vestuário inserido no contexto dançante figura como um receptáculo de símbolos e significados pertinentes. Por exemplo, a disposição de utilizar o "pano da costa" amarrado na região da cintura estabelece um elo com a preservação do espaço uterino feminino. Nesse âmbito, certas praticantes incorporam anáguas sob suas saias alongadas, conferindo volume e ampliando a visualidade da performance. Elementos ornamentais, tais como laços e detalhes decorativos, adentram o domínio da indumentária, acrescentando camadas suplementares à experiência da dança.

Na configuração da tradição Daomeana, antecedendo o influxo e influência francesa, notabiliza-se o uso de uniformes pelas mulheres soldado, compostos por tecidos que encobriam os quadris até os joelhos, deixando os seios desprovidos de cobertura, analogamente aos soldados do sexo masculino. Paralelamente, as bonecas Ahosis incorporam ornamentos que evocam reminiscências das indumentárias empregadas nos rituais de cunho africano.

Nos cultos de origem africana, a cor está entrelaçada com a expressão da natureza e a manifestação das entidades espirituais veneradas: os orixás.

Na confecção da vestimenta dos orixás esta técnica se expressa em toda sua amplitude, pois é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá), a textura e o material adequados (palha para Obaluaiê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que

expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia mais curta para os orixás masculinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens (SILVA, 2008, p.101).

No âmbito iorubá, a concepção do aspecto feminino transpassa a esfera exclusivamente das mulheres. Este atributo feminino assume uma dimensão cósmica, configurando-se como uma matriz fundamental da essência vital e mitológica, inscrito na narrativa primordial. A presença e influência do feminino manifestam-se em várias nuances dos elementos constituintes do cosmo e da humanidade. O elemento feminino figura como um princípio gerador de vida ou de morte, caracterizado por sua natureza cíclica e aquática, abarcando atributos divinos e enigmáticos, expansivos e essenciais, benevolentes ou malevolentes, a depender do contexto e circunstância.

No seio das civilizações africanas, o feminino é reverenciado como a matriz primordial da existência, a fonte da vida e da renovação. A mulher é considerada a guardiã dos mistérios da existência, detentora da sabedoria ancestral que se perpetua por entre as gerações. Esta adoração ao feminino está profundamente arraigada nas práticas, rituais e mitos das culturas africanas. A mulher ocupa um papel central na transmissão da cultura, valores e história comunitária. Ela exerce funções multifacetadas, desde a curandeira detentora do conhecimento sobre ervas medicinais, até a contadora de narrativas que mantém viva a tradição oral.

Adicionalmente, a espiritualidade africana alcança sua manifestação mais intrínseca por meio do culto ao feminino divino. As divindades femininas encarnam diversas facetas da vida, da fertilidade à abundância, da justiça à sabedoria. Tais deidades são reverenciadas como guias espirituais, conferindo proteção, diretrizes e fortaleza à comunidade. A mulher sacralizada, cujo corpo se torna um altar, personifica as energias dos elementos naturais, simbolizando as qualidades do fogo, água, vento e terra.

Cada divindade feminina (ou iabá) corresponde a um aspecto específico do feminino. Destacando-se Iansã, a deusa do movimento ininterrupto, perpetuamente ativa e vigilante, percorrendo horizontes desconhecidos, elevações ventosas, expressando um inato anseio por liberdade e aventuras singulares. Ela ostenta uma natureza ligeira, autônoma e sem amarras.

Iansã é personificada pelo bisão, criatura que figura em várias representações ancestrais de povos que ocuparam o norte e centro da África. Este animal é considerado um ser nobre, presente em fábulas. Ela encontra ressonância no ar, mais precisamente nas tempestades, ventos e raios, que por sua vez se conectam ao fogo; este último se apresenta como seu elemento primordial, isto é, o ar em movimento que converge ao fulgor do relâmpago, rápido, impetuoso e de trajetória incontestável. Tal dinâmica a alça como símbolo dos quatro elementos: terra, água, fogo e ar, engendrando energias antagônicas, sustentando, assim, sua natureza dinâmica e essencial.

No contexto africano, o feminino está inextricavelmente ligado à comunidade e à coletividade. A mulher desempenha um papel central na tomada de decisões, na resolução de conflitos e na preservação do equilíbrio social. Sua voz é ouvida nos conselhos dos anciãos, onde sua intuição e sagacidade são consideradas vitais para o bem-estar da comunidade. A relevância do feminino na cultura africana reflete uma profunda percepção da interconexão entre todos os elementos da vida. O equilíbrio entre o masculino e o feminino é entendido como fundamental para a harmonia do universo. Essa filosofia ecoa em diversas tradições espirituais, onde a dualidade é reconhecida como uma força criativa e transformadora.

Imersos nesse contexto cultural enriquecedor, direcionamos nossa atenção à cultura Nagô e às emblemáticas bonecas Ahosis. Estas últimas transcendem as amarras do tempo e da história, incorporando os princípios femininos que reverberam desde a ancestralidade africana. Através das Ahosis, somos convidados a empreender uma jornada que nos aproxima da essência do feminino, suas múltiplas manifestações e sua influência perene. Mais que meros artefatos estéticos, essas bonecas são depositárias da herança cultural, símbolos de empoderamento e testemunhos vivos da força feminina que moldou e continua a moldar o tecido da sociedade africana e além dela.

2.4 Cultura Nagô e as Ahosis

As Ahosis eram mulheres guerreiras do antigo reino *nagô* de Daomé (atual República do Benim). De acordo com Sodré (2017, p.103) *nagô* é um termo

utilizado de forma generalista para se referir a todo o conjunto de culturas africanas falantes da língua *iorubá*. O uso frequente desta expressão revela uma limitação em relação à diversidade étnica local. De acordo com a narrativa histórica, povos originários de diversas regiões foram denominados como *nagô* da sua chegada forçada ao Brasil, em razão do comércio intenso entre Bahia e a costa da África Ocidental, revelando que a língua *iorubá* era amplamente utilizada nas negociações pelo continente africano (SODRÉ, 2017, p.104).

Entretanto, o fato de dividirem o mesmo tronco linguístico, não significava automaticamente uma relação de harmonia ou cooperação mútua entre as estruturas de cada conjunto social. Entre os conflitos étnicos registrados temos o caso das cidades *nagô* de Ketu e Daomé. De acordo com a historiografia:

A cidade *nagô* de Ketu foi conquistada e arrasada pelo Rei Ghezo (1818-1858), de Daomé (hoje, Benin), que vendeu levas de cativos aos portugueses em benefício da prosperidade de seu reino – e das incursões guerreiras dos escravagistas naquele continente. [...]. Sabe-se que boa parte dos africanos trazidos como escravos era composta de presos políticos por lutas contra-hegemônicas na África. Muitos deles eram pessoas de alto nível intelectual. Enquanto da Europa vinham degredados, da África vinham príncipes, princesas e sacerdotes, a exemplo de Otampê Ojaró, filha gêmea do Alaketu (rei de Ketu), fundadora do primeiro terreiro de Ketu na Bahia, sucedida por sua filha brasileira Iya Akobiodé. Uma elite africana formou-se aqui por meio de um implícito pacto simbólico entre indivíduos de etnias diferentes, a despeito das hostilidades entre crioulos (nascidos no Brasil) e africanos da Costa da minha ou Costa dos Escravos. (SODRE, 2017, P.23-4)

Devido a diáspora africana, a cultura *nagô* possui uma forte presença no Brasil. Sodré (2017) aborda as tradições, religiões e filosofias do povo *Nagô*, destacando sua importância histórica e cultural explorando a forma como essas tradições influenciaram e continuam a influenciar a sociedade brasileira, desde a época da escravidão até os dias atuais. Ao analisar a mitologia *Nagô*, suas crenças espirituais e rituais, além de discutir o papel da ancestralidade na vida desses povos, o autor explora a maneira como estes aspectos se manifestam na música, na dança, nas festas populares e nas relações sociais, demonstrando a riqueza e a diversidade dessa cultura.

Também examina as formas de resistência e de ressignificação cultural dos *nagôs*, que se mantiveram vivas mesmo diante das adversidades históricas,

destacando a importância de reconhecer e defender a herança africana presente na identidade brasileira, destacando a necessidade de combater o racismo e promover a igualdade racial.

O povo Nagô procura promover o diálogo intercultural e contribuir para a valorização das diversas manifestações culturais presentes na sociedade brasileira. Sodré apresenta uma análise de sua influência na formação de uma identidade brasileira, principalmente no que diz respeito à religiosidade. Explora a importância dos orixás e da tradição oral na cultura, bem como a importância da religiosidade para a formação da identidade pessoal e coletiva.

O autor analisa a cosmovisão Nagô da maneira como ela se manifesta em diferentes aspectos da vida cotidiana. Um dos pontos de destaque é a música, a dança, as festas populares e as relações sociais. Sodré revela a riqueza e a diversidade culturais, mostrando como elas são fundamentais para a expressão.

Na música, Sodré aborda como eles utilizam ritmos, instrumentos e canções para expressar sua espiritualidade, celebrar seus orixás e transmitir conhecimentos ancestrais. A música Nagô, presente em cerimônias religiosas, como o candomblé, e em manifestações populares, como o maracatu e o samba de roda, é uma forma de conexão com o divino e de preservação da identidade cultural.

Na dança também desempenha um papel central na cultura Nagô, explora como os movimentos corporais são usados para representar mitos, contar histórias e expressar emoções. A dança é uma forma de celebração coletiva, de conexão com os ancestrais e de expressão individual. Ela é encontrada em diversos rituais e festas, como o afoxé, o jongo e o bumba meu boi.

As festas populares são outra dimensão importante da cultura Nagô abordada por Sodré. Ele destaca como festividades, como o Carnaval de Salvador, incorporam elementos da religião Nagô, da música e da dança, proporcionando um espaço de celebração e expressão cultural. Essas festas são momentos de encontro comunitário, de renovação das relações sociais e de afirmação da identidade Nagô.

Sodré realiza uma análise das relações sociais dentro da cultura Nagô. Explora valores como o respeito pelos mais velhos, a liderança dentro da comunidade, a solidariedade e a reciprocidade como pilares fundamentais. Esses princípios norteiam as relações sociais entre os nagôs, fortalecendo os laços de pertencimento e promovendo a coesão comunitária.

Ao destacar a expressão da cultura Nagô na música, dança, festas populares e nas relações sociais, é possível compreender a importância desses aspectos para a preservação da identidade cultural Nagô e sua contribuição para a diversidade cultural do Brasil.

Na aplicação metodológica do que chamamos comunicação transcultural, tomamos como ponto de partida o sistema simbólico dos nagôs, último grupo étnico imigrado à força pelos escravistas brasileiros.

As abordagens etnológicas de sua presença extensiva entre nós evoluíram, desde o século XIX, de juízos francamente depreciativos – fonte dos preconceitos que alimentam tanto o racismo de segregação quanto o de dominação, pós-abolicionista para juízos inerentes à medida que os formadores de uma bibliografia especializada foram dando-se conta da complexidade de seus rituais e da estabilidade de suas formas institucionais.

A liturgia dos africanos e de seus descendentes prestou-se a objeto de ciência (antropológica, sociológica, psiquiátrica, psicanalítica) no panorama dos estudos brasileiros. Nenhum deles deu a palavra ao negro. Este, na modernidade assim como na antiguidade europeia, sempre foi tido como aneu logon, isto é, sem voz. Como várias outras formas de conhecimento submetidas ao colonialismo ocidental, o saber ético e cosmológico dos africanos sempre experimentou o silêncio imposto pela linguagem hegemônica.

A história do Reino do Daomé (também conhecido como Danhome/Danxome) é extremamente rica e baseada em diversas fontes. Uma destas fontes são as tradições orais transmitidas pelo povo *Fon* local, enquanto outras incluem relatos escritos de europeus que visitaram o reino ou viveram na costa oeste africana. Entre os europeus interessados na região estavam mercadores, missionários e viajantes, muitos dos quais contribuíram com diferentes relatos. Essas tradições orais e documentos escritos apresentam várias versões e tendências, dependendo da fonte.

Apesar disso, há um consenso sobre a existência do poderoso Reino Fon do Daomé, os conflitos com os vizinhos e o comércio com os mercadores europeus ao longo da costa. Os vizinhos do Daomé também possuem provérbios, canções e tradições religiosas que lembram a história desse reino. O *Kpanligan*, responsável pelo registro oficial da história do Daomé, era encarregado de representar com

precisão o reino durante os festivais anuais. O não cumprimento dessa tarefa poderia resultar em punição severa.

A historiadora Amélie Degbelo (2019), em sua tese intitulada "Les amazons du Danxomè 1645 – 1900", oferece um dos melhores relatos históricos do Daomé com base em tradições orais. Além disso, os romances de Paul Hazoumé, como "Doguicimi" e "Le Pacte de cantou no Daomé", também são importantes fontes baseadas na tradição oral.

Diversos escritores franceses, como Joseph Pruneau de Pommegorge e outros, forneceram informações sobre a região em diferentes períodos, incluindo detalhes sobre a guerra francesa no Daomé. Escritores ingleses, como Federick E. Forbes, Richard Burton e William Snelgrave, também contribuíram com suas obras.

Além dos relatos europeus, historiadores daomeanos, como Maximilien Quenum, Almeida Topor e Amélie Degbelo, desempenharam papéis significativos na pesquisa e compreensão da história do Daomé. Os documentos portugueses, como os de Vicente Ferreira Pires, também oferecem informações relevantes sobre a região e fatores afro-brasileiros ao longo da costa oeste africana. Todos esses registros coletivos ajudam a construir uma visão abrangente do rico passado do Reino do Daomé.

A presença e atuação de um grupo de mulheres combatentes não deve ser interpretada como uma exclusividade restrita aos povos africanos. Segundo Alpern (1998), encontramos este contexto em diversas outras culturas, como nas sociedades escandinavas, árabes, berberes, curdas, chinesas, indonésias, filipinas, maiori, papuas, aborígenes australianas, micronésias e ameríndias.

European visitors generally began referring to the women soldiers of Dahomey as amazons in the 1840s. By 1850 the Datome's themselves were aware of the institution's uniqueness: Frederick Forbes heard a male bard sing praise of King Gesso as "the only monarch in the world who held as amazon army". For Aristide Vallon, a French visitor in the 1850s, Dahomey was "assuredly the only country in the world that offers the singular spectacle of an organization of women as soldiers, captains, generals and ministers". After the event, the Larousse publishing house had no doubt that "the only historical Amazons known are the Amazons of Dahomey (ALPERN, 1998, p.11)¹⁶.

¹⁶ Os visitantes europeus geralmente começaram a se referir às mulheres soldados do Daomé como amazonas na década de 1840. Em 1850, os próprios Daome estavam cientes da singularidade da instituição: Frederick Forbes ouviu um bardo cantar elogios ao rei Ghezo como "o único monarca no mundo que manteve o exército amazônico". Para Aristide Vallon, visitante francês na década de

As guerreiras amazonas eram treinadas desde a infância no manejo de armas, desenvolvendo força, velocidade e resistência, além de aprenderem a lidar com o sofrimento. Além disso, suas habilidades incluíam a prática de caça, dança e música.

Their basic purpose in life was to make war. They lusted for battle, rushed into it with blood-seemingly immune to fear. In victory they were pitiless. They terrified their neighbors. Men regarded them as worthy, implacable adversaries (ALPERN, 1998, p.11)¹⁷.

As guerreiras de Daomé possuíam algumas particularidades em relação a outras culturas de combatentes. Em contraste com outras sociedades que praticavam a remoção dos seios para facilitar o manuseio das armas, as amazonas de Daomé mantinham seus seios intactos. Elas não utilizavam cavalos ou animais para locomoção, ao invés disso, seus principais equipamentos bélicos eram mosquetes, clavas e facões, e raramente faziam uso de escudos.

Uma característica marcante dessas mulheres era o juramento de celibato, o que resultava em sua ausência de filhos. Elas viviam solitárias nos palácios reais e, embora tivessem seus próprios oficiais, suas ações eram regidas por homens. Demonstravam uma dedicação inabalável ao Estado e ao soberano, estando dispostas a sacrificar suas vidas por ele, o que, infelizmente, ocorria com frequência.

As amazonas de Daomé compartilham semelhanças com os guerreiros espartanos, destacando-se por seu militarismo, submissão ao Estado e pela disciplina física adquirida desde tenra idade através de exercícios, como corridas, luta livre e arremesso de lança. Essas atividades esportivas faziam parte de seu treinamento rigoroso, tornando-as guerreiras formidáveis.

Em 30 de novembro de 1861, o padre Francesco Borghero teve a oportunidade de presenciar uma impressionante exibição de habilidades e força

1850, o Daomé era “certamente o único país do mundo que oferece o espetáculo singular de uma organização de mulheres como soldados, capitães, generais e ministros”. Após o ocorrido, a editora Larousse não teve dúvidas de que “as únicas amazonas históricas conhecidas são as amazonas do Daomé [tradução nossa].

¹⁷ Seu propósito básico na vida era fazer a guerra. Eles cobiçavam a batalha, corriam para ela com sangue, aparentemente imunes ao medo. Na vitória, eles foram impiedosos. Eles aterrorizaram seus vizinhos. Os homens os consideravam adversários dignos e implacáveis [tradução nossa].

durante um desfile em Abomey, capital de Daomé, a convite do rei Glegle. As guerreiras do monarca expressaram o desejo de realizar uma apresentação especial para o padre durante o evento.

At some distance from the barricade were about 3,000 armed and uniformed women. Two or three hundred of them carried giant straightedge razors folded into wooden handles. It was said that these weapons, wielded with both hands, could cut a man in two at the middle with one swipe. All the other warrioresses were equipped with flintlock muskets and swords (ALPERN, 1998, p.13)¹⁸.

Sobre suas vestimentas, o texto prossegue:

The women wore battledress: a half-sleeved rust-colored tunic cinched at the waist by a cartridge belt, and shorts of almost knee length. Narrow white headbands were tie at the back. Some amazons wore copper or gemstone bracelets and anklets. All were barefoot (ALPERN, 1998, p.13)¹⁹.

Sobre sua técnica de combate, afirma:

The amazons rushed with indescribable fury at the thorny barrier, climbed over it in a flash, charged across the make-believe ditch and up the first roof slope. At the top they were beaten back by imaginary defenders [...] The woman moved so fast that Borghero's eye had trouble following them. They scrambled over thorns, he observed, as easily as a *danseuse* gliding across a parquet floor (ALPERN, 1998, p.14)²⁰.

Já sobre a sua aparência, oralidade e diplomacia, traz:

The battle won, a young female general who had controlled the action made a speech directed at Borghero, a Genoese who headed a newly-established French Catholic mission at WhyDad

¹⁸ A alguma distância da barricada havia cerca de 3.000 mulheres armadas e uniformizadas. Duzentos ou trezentos deles carregavam navalhas gigantes dobradas em cabos de madeira. Dizia-se que essas armas, empunhadas com as duas mãos, podiam cortar um homem ao meio com um golpe. Todas as outras guerreiras estavam equipadas com mosquetes de pederneira e espadas [tradução nossa].

¹⁹ As mulheres usavam roupas de batalha: uma túnica de meia manga cor de ferrugem presa na cintura por um cinturão e shorts quase na altura do joelho. Tiaras brancas estreitas eram amarradas nas costas. Algumas amazonas usavam pulseiras e tornozeleiras de cobre ou pedras preciosas. Todos estavam descalços [tradução nossa].

²⁰ As amazonas correram com fúria indescritível para a barreira espinhosa, escalaram-na num piscar de olhos, avançaram pela vala de faz-de-conta e subiram a primeira ladeira do telhado. No topo, eles foram derrotados por defensores imaginários [...] A mulher se moveu tão rápido que o olho de Borghero teve dificuldade em acompanhá-los. Eles escalaram espinhos, ele observou, tão facilmente quanto uma dançarina deslizando sobre um piso de parquet [tradução nossa].

(Ouidah), Dahomey's port, and was on his first visit to Abomey. She was aged about thirty, slender but shapely, proud of bearing but without affectation. With her figure, European-type features and vivacious movements, the priest mused, one might have taken her for a Virgilian huntress...had it not been for her deep black color. The general talked for more than half an hour, comparing the valor of her warrioresses with that of white male soldiers, and suggesting that good relations should always exist between equally brave peoples. Both Dahomeans and Europeans, she said, were rich enough in glory to seek no other conquests but mutual friendship (ALPERN, 1998, p.14-15)²¹.

Diante do exposto, vislumbramos com clareza o próximo passo a ser dado em nossa jornada pelo Movimento, pelo feminino e pela rica cultura Nagô encapsulada nas bonecas Ahosis. Cada revelação nos conduz a uma compreensão mais profunda da interseção entre esses elementos entrelaçados, enriquecendo nosso entendimento e inspirando nossa exploração contínua.

À medida que nos aprofundamos na essência das bonecas Ahosis, nos vemos imersos não apenas em uma expressão artística singular, mas também em um legado cultural que ecoa através dos séculos. Através dessas bonecas, podemos traçar um fio que conecta o passado ancestral ao presente, honrando as tradições e histórias que moldaram e ainda moldam nossa identidade.

Assim, com entusiasmo renovado, avançamos para o próximo capítulo de nossa jornada. À medida que desvendamos os segredos guardados por essas bonecas, também desvendamos um pouco mais de nós mesmos e das complexidades que nos cercam. Que este novo capítulo nos proporcione insights profundos e inspiração para prosseguirmos, unindo o Movimento, o feminino e a cultura Nagô de maneiras ainda mais poderosas e significativas.

Com esperança no coração e olhos voltados para o horizonte, adentramos o próximo estágio de nossa exploração, prontos para abraçar as histórias que as bonecas Ahosis têm a nos contar e para contribuir com nossa própria história para o tecido contínuo da cultura que elas representam.

²¹ Vencida a batalha, uma jovem general que controlava a ação fez um discurso dirigido a Borghero, um genovês que chefiava uma missão católica francesa recém-criada em WhyDad (Ouidah), porto do Daomé, e estava em sua primeira visita a Abomey. Ela tinha cerca de trinta anos, esbelta, mas bem torneada, orgulhosa de porte, mas sem afetação. Com sua figura, traços de tipo europeu e movimentos vivazes, refletiu o padre, alguém poderia tomá-la por uma caçadora virgiliana... não fosse por sua cor negra profunda. O general falou por mais de meia hora, comparando o valor de suas guerreiras com o de soldados brancos e sugerindo que boas relações sempre deveriam existir entre povos igualmente valentes. Tanto os daomeanos quanto os europeus, ela disse, eram ricos o suficiente em glória para buscar nenhuma outra conquista além da amizade mútua [tradução nossa].

2.5 O Movimento, o feminino e a Cultura Nagô nas bonecas Ahosis

Aqui a pesquisa delinea a importância intrínseca da investigação na comunidade, destacando o papel fundamental que desempenha no fortalecimento da identidade e ancestralidade.

Esse trabalho não só enriquece a compreensão da diversidade brasileira, mas também atua como um veículo para a ampliação do conhecimento coletivo. No contexto dessa rica diversidade cultural, as bonecas que encarnam a ancestralidade feminina nagô emergem como entidades que transcendem sua função inicial como meros objetos decorativos. Elas ganham vida como embaixadoras de uma tradição cultural e espiritual profundamente enraizada, cujas origens se conectam às antigas raízes africanas.

A meticulosidade com que cada aspecto dessas bonecas é confeccionado adquire um significado mais profundo, pois carrega consigo a herança de inúmeras gerações. Por meio desses detalhes minuciosamente esculpidos, surge um elo contínuo entre o passado e o presente, dando voz às histórias de divindades veneradas, valores eternizados e conhecimentos transmitidos de uma era para outra. Essas bonecas, que transcendem o plano material, tornam-se narradoras silenciosas de uma saga cultural que resistiu ao teste do tempo e das adversidades.

Ao explorar as bonecas que personificam a ancestralidade feminina nagô, mergulhamos em uma jornada espiritual e cultural, onde cada linha, cada traço e cada cor desempenham um papel vital na construção de uma narrativa complexa e multifacetada. Essas expressões tangíveis da tradição carregam a sabedoria de um passado que continua a moldar o presente e a inspirar o futuro.

Nesse contexto, a pesquisa assume uma relevância ainda maior, pois busca desvelar as camadas profundas de significado contidas nessas bonecas e preservar as histórias que elas encapsulam. Além de oferecer insights sobre a cultura nagô e suas influências, a pesquisa contribui para a valorização e a celebração da rica herança cultural que moldou o Brasil e o tornou o país diverso e plural que é hoje. Com cada descoberta e interpretação, a pesquisa se torna um ato de respeito às raízes ancestrais e um tributo à perpetuação do conhecimento através do tempo.

No contexto das bonecas que representam a ancestralidade feminina nagô, podemos observar a presença marcante das orixás, que são divindades femininas veneradas na tradição iorubá. Cada orixá possui características únicas, associadas a elementos da natureza e a virtudes humanas, e essas características são cuidadosamente refletidas nas bonecas. Desde a escolha das cores até os detalhes dos trajés e adereços, cada boneca conta a história de uma orixá específica, celebrando sua influência e sabedoria na vida das pessoas.

As bonecas também servem como uma forma tangível de manter viva a conexão com a ancestralidade e a espiritualidade. Elas são uma maneira de homenagear as mulheres que vieram antes, reconhecendo seu papel fundamental na transmissão de conhecimentos e valores que moldaram as comunidades ao longo do tempo. Ao colocar essas bonecas em espaços de destaque, as pessoas podem se sentir conectadas a suas raízes e encontrar inspiração nas histórias de força, resiliência e sabedoria das orixás.

Ao considerar como a dança pode contribuir com essa representação da ancestralidade feminina nagô nas bonecas, podemos explorar a ideia de movimento como uma forma de dar vida e dinamismo a essa expressão cultural. A dança é uma linguagem corporal que transcende as palavras e pode ser uma maneira poderosa de transmitir emoções, histórias e conexões.

Muniz Sodré (2017) aborda a dança como um veículo fundamental para a preservação da ancestralidade, especialmente na cultura Nagô. A análise do autor sobre essa forma de expressão corporal e artística revela sua importância intrínseca. Ao explorar os diversos estilos de dança presentes nessa cultura, é possível compreender suas origens e os profundos significados simbólicos que carregam.

Os diferentes estilos de dança dentro da cultura Nagô são reflexos das tradições e da rica história desse povo. Cada movimento, gesto e ritmo possui conexões com as raízes ancestrais, transmitindo conhecimento e identidade de geração em geração. Essas danças têm suas origens muitas vezes ligadas a narrativas míticas, acontecimentos históricos e rituais sagrados.

A dança, nesse contexto, assume um papel multifacetado. Ela é uma maneira de celebrar momentos importantes, como festivais sazonais e cerimônias religiosas. Através da dança, a comunidade Nagô se une para expressar alegria, gratidão e reverência aos seus deuses e ancestrais. Os movimentos fluidos e ritmos

envolventes são uma manifestação tangível de uma conexão profunda com o passado e com o sagrado.

Além disso, a dança se torna um meio de conexão direta com os ancestrais. Nas suas evoluções e padrões, há a crença de que os espíritos dos antepassados estão presentes e participando ativamente. A dança transcende o tempo, permitindo que a sabedoria e as histórias dos que vieram antes sejam recontadas e honradas de maneira viva e vibrante.

No âmago da cultura Nagô, a dança não é apenas uma forma de entretenimento, mas um meio de fortalecer os laços comunitários. À medida que as pessoas se unem para dançar, colaboram harmoniosamente, reforçando os laços sociais e culturais que sustentam a identidade coletiva. A dança cria um espaço onde a individualidade se dissolve e a coletividade é enfatizada, fortalecendo a coesão e a solidariedade.

Em resumo, a abordagem de Muniz Sodré sobre a dança na cultura Nagô ressalta sua função como um veículo de conexão com a ancestralidade. Através de diferentes estilos de dança, as origens históricas e os significados simbólicos são transmitidos, permitindo que a comunidade celebre, honre os ancestrais e fortaleça seus laços. A dança transcende a mera expressão artística, transformando-se em uma forma profundamente enraizada de preservação cultural e social.

Diante disto a questão que esta pesquisa busca pensar é: "Como o uso do movimento e da dança pode enriquecer e aprofundar a representação da ancestralidade feminina nagô nas bonecas, trazendo uma dimensão mais viva e dinâmica à sua expressão cultural?"

Explorar essa questão poderia envolver a criação de coreografias inspiradas nas características e histórias das orixás, incorporando gestos simbólicos e movimentos que refletem suas personalidades e atributos. Além disso, considerando que a dança muitas vezes é uma forma de celebração e ritual, ela poderia ser utilizada para conectar as pessoas com a espiritualidade representada pelas bonecas, proporcionando uma experiência sensorial mais profunda.

Como hipótese tem-se que reconhecendo que as bonecas que representam a ancestralidade feminina nagô já são portadoras de uma rica herança cultural e espiritual; ao adicionar a dimensão da dança a essa representação, podemos criar uma experiência mais envolvente e visceral, permitindo que a sabedoria e a força

das orixás se manifestem de maneira ainda mais potente e transformadora nas vidas das pessoas.

3 Os percursos dos encontros: com as bonecas do ONIKOJA e a pesquisa DHIS

Neste capítulo abordaremos como tudo começou. Pode parecer atípica a profundidade que se dá aqui ao percurso, mas ela responde a uma questão dessa dissertação que é analisar o campo, as relações de parceria da pesquisa e os diversos sujeitos envolvidos como objeto central do estudo.

Assim, tanto os atravessamentos biográficos, como as relações sociais e acadêmicas nos bastidores do processo assumem uma importância fundamental e particular neste documento. Como discutir as dimensões políticas e éticas de um campo que pretende falar de inclusões e exclusões, sem a narrativa de sua construção e como ela se deu nas relações interpessoais?

Incluir os acasos, as relações informais, os contatos profissionais no percurso fornecem elementos para se refletir também sobre os acessos à formação em nosso país, região e temporalidade. Naturalmente, outras histórias envolvem outros percursos, mas a trama sempre pode fornecer subsídios como documento, para que minha trajetória pessoal seja um dado também.

Em agosto de 2019, o percurso ao encontro de mais uma etapa tão sonhada, após 10 anos passando por processos seletivos para ingressar no mestrado, onde na penúltima tentativa até participei da entrevista, porém sem sucesso. Realmente um momento de encontro que acontece sempre em minha vida e novamente se enredando com mais mulheres presentes.

Na época estava trabalhando como professora no curso de extensão oferecido pelo Departamento de Artes e Design – Arte, Educação e Inclusão com Orientação

Universitária - AEIOU²², para alunos com diversidade intelectual tendo como metodologia uma perspectiva inclusiva, Coordenado pelas professoras Ana Branco e Cláudia Bolshaw. Essas professoras elas sabiam o quanto eu tinha interesse em realizar o mestrado.

Um belo dia caminhando pelo nosso pequeno Jardim Botânico da PUC, nos encontramos nas correrias de uma aula para outra a Claudinha, na conversa comentou o quanto seria interessante conhecer o Professor Nilton G. Gamba Jr. (Gamba) e sua dinâmica de trabalho, pois tinha uma proposta voltada para a pesquisa aplicada e poderia ser mais inspiradora a experiência para o meu Mestrado, relatando como ela conseguiu fazer o doutorado. A professora, conhecendo minha empolgação com as atividades práticas, acrescenta o quanto poderia ser interessante a metodologia e o formato do Grupo de Arte Narrativa e Design de Histórias - GANDHIS.

Conseguimos marcar um encontro com ele para cogitar a possibilidade de tê-lo como orientador, porem nesse ano já havia perdido a data da inscrição para o mestrado. Estávamos reunidos à mesa redonda do laboratório DHIS, lembro-me como se fosse hoje. Me reuni com Davison, Claudinha e Gamba. Expliquei o meu interesse e desejo em poder trabalhar com o corpo e movimento numa perspectiva do Design, e em refletir sobre este legado na diáspora. Foi quando Nilton respondeu que já havia detectado a demanda de estudos sobre a ancestralidade de matriz africana e que, portanto, seria ótimo pensar em um projeto. Porém, a melhor resposta foi quando ele me permitiu participar do grupo.

Esse encontro foi muito especial, porque logo a seguir veio a pandemia e tivemos emocionantes momentos com muita produção, aprendizados no grupo e uma grande união. No decorrer dos nossos encontros e colaborações mútuas, pude perceber a incrível semelhança entre o nosso grupo e uma família unida. Fui acolhida calorosamente, e essa sensação de pertencimento logo se assemelhou à atmosfera acolhedora de uma família. Em um dado momento, Aline Souza, então aluna do doutorado, expressou de forma engraçada nossa dinâmica - ela nos

²² O Projeto AEIOU proporciona a pessoas com diversidade intelectual diferentes experiências no campo da criação artística, visando ampliar suas possibilidades de livre expressão e produção de narrativas, através do trabalho em oficinas que integram o campo das Artes Visuais (desenho, pintura, fotografia, animação), Dança e Teatro. Mais informações em: <<https://www.dad.puc-rio.br/design-social/projeto-de-extensao-aeiou/>>. Acesso em: 17 ago 23.

comparou a filhos adotivos, com Gamba atuando como o carinhoso responsável pelo nosso "orfanato" de ideias e projetos.

Os subcapítulos a seguir apontam a construção dessa pesquisa. Como os eventos não são todos cronologicamente sucessivos, o a imagem abaixo ilustra alguns fluxos e paralelismo desse percurso.

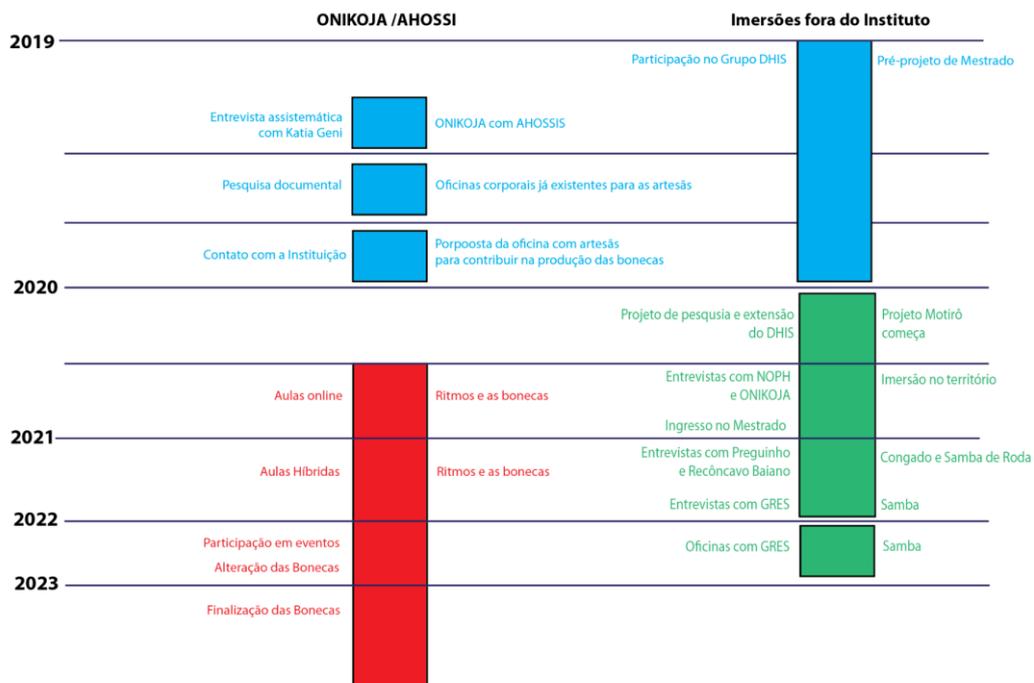
Quadro 1 - O percurso até as oficinas

O Percurso até as oficinas

3. 1. O DHIS e o ONIKOJA ■

3. 2 . Aprofundamento da vivência com o campo ■

4. Oficinas ■



Fonte: própria autora (2023)

O que a figura aponta é que a pesquisa de fato começa antes do ingresso no mestrado e que, além do eixo principal das oficinas, os projetos de pesquisa realizados em paralelo (Motirô ou Oficina de Carnaval) interferiram diretamente no estudo. Essa interferência se deu ora fornecendo narrativas de histórias de vida sobre ritos de matriz africana em geral ou sobre os estudados nas oficinas, ora propiciando uma maior imersão na cultura regional do Instituto ou ainda, servindo de campo paralelo para alguns ritmos estudados.

3.1 O DHIS e o ONIKOJA

Explorando novas perspectivas na pesquisa e participando como integrante do Laboratório de Pesquisa do Design e História - DHIS, com o meu interesse crescente em ingressar no processo seletivo do mestrado, decidi buscar colaboração junto a uma figura influente em minha vida, minha amiga Kátia Geni. Ela possuía uma vasta experiência no campo da pesquisa acadêmica e sua visão foi fundamental nesse momento crucial da minha jornada.

Durante nossas conversas, ela mencionou o Instituto Onikoja e compartilhou sua experiência assistindo a um programa de TV que destacou uma reportagem sobre o Instituto e suas notáveis Bonecas Ahosis. Fiquei intrigada com o que ela descreveu e imediatamente vi potencial nesse tópico para a minha pesquisa e para o desenvolvimento do meu trabalho dentro desse contexto.

A sugestão de Kátia em explorar a viabilidade dessa temática para a minha pesquisa trouxe uma nova dimensão ao meu projeto. As bonecas representam uma fusão única entre arte, cultura e memória, sendo a forma como o Instituto Onikoja as utiliza para preservar as tradições de matriz africana através de narrativas fascinantes. Ao considerar essa direção, fiquei animada com as possibilidades de investigar não apenas a estética das bonecas em si, mas também o contexto histórico, cultural e social que as envolve.

Ao embarcar nessa jornada de pesquisa, busquei examinar as Ahosis sob uma luz diferente, explorando as diversas camadas de significado que elas carregam. Minha aspiração é que essa abordagem inovadora possa contribuir não apenas para o meu crescimento acadêmico, mas também para a preservação e disseminação de uma parte valiosa da herança cultural e ancestral.

Em última análise, sou grata à contribuição de Kátia Cordeiro por trazer essa possibilidade de pesquisa ao meu conhecimento. Através da sua visão perspicaz, fiquei ansiosa em mergulhar neste projeto e contribuir de maneira significativa para o campo não só da educação, como do Design e da História.

A investigação teve início com o foco no diálogo das bonecas enquanto objetos no campo do Design. A busca por inspiração nos levou ao site do Instituto, onde começamos a explorar maneiras de conectar nosso estudo com as atividades oferecidas pela instituição. Foi durante esse processo que nos deparamos com as Oficinas integracionais promovidas pelo Onikoja na comunidade local.

Entre as várias oficinas disponibilizadas, uma chamou particularmente nossa atenção: a oficina de Samba de Roda, que apresenta músicas tradicionais do Recôncavo Baiano. Ao considerar o diálogo das bonecas como objeto de design, vimos uma oportunidade intrigante de conexão com essa oficina. A rica herança cultural e musical do Recôncavo Baiano poderia influenciar de maneira significativa a abordagem do design das bonecas.

O Samba de Roda é uma expressão cultural vibrante que carrega consigo histórias, tradições e ritmos únicos. Incorporar elementos desse gênero musical no design das bonecas poderia resultar em criações que transmitem não apenas estética, mas também narrativas culturais profundas. A escolha de materiais, cores e formas das bonecas poderia refletir a energia e o ritmo do Samba de Roda, evocando um sentido de conexão com a região do Recôncavo Baiano.

O Instituto está localizado em Sepetiba, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, o GANDHIS tinha parceria com o Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH), também localizado em Santa Cruz, e com a Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Em face do exposto, fiz contato através de um e-mail onde solicitei uma conversa com o responsável do espaço Humbono Rogério e agendamos uma reunião remota. No entanto, enorme foi minha surpresa, quando ele relata que não tinha ideia de como poderia contribuir com a pesquisa, porque a dinâmica além de não ocorrer mais, sequer haviam voluntários interessados em trabalhar com corpo na respectiva Oficina de Samba de Roda.

Mencionei então que ele estava conversando com uma pessoa que poderia cooperar para continuar com as atividades corporais e imediatamente ele indagou se eu tinha interesse em ser voluntária e participar da oficina atuando nessa área.

Foi quando disse o *sim* para a instituição. O próprio Rogério sugeriu intitulamos a Oficina de Movimento Corporal como: “Corpo Lugar de Memória Ancestral” que aconteceriam uma vez na semana, inicialmente online em 2020 e em 2021, com a vacina e a melhora da pandemia, aulas híbridas: online semanais e um encontro presencial mensal.



Fonte: Acervo da autora (2022)

O Instituto Onikoja é uma instituição sem fins lucrativos, sediada na Casa de Axé Humpame Kuban Bewa Lemin, localizada no bairro de Sepetiba, orla da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Este instituto “nasceu” comprometido com a missão de promoção e difusão de ações direcionadas à sociedade, com base na cultura, nas manifestações e expressões de Matriz Africana - partindo do pressuposto que a herança africana é a base das ações de acolhimento e de igualdade social.

Igualmente merecem destaque os chamados “Encontros Afro Dialógicos” promovidos pelo Instituto, que visam o fortalecimento de lideranças de Axé. Conceitos de administração, controle financeiro, desenvolvimento estratégicos de ações socioculturais, utilização de redes sociais, preservação de identidade, diálogo inter-religioso e fomento às ações sustentáveis são alguns dos temas que compõem o plano de capacitação voltado para instituições e coletivos comprometidos com a preservação da cultura afro-brasileira ou afro-carioca. Diálogos com a sociedade pautados em valores como acolhimento e igualdade são privilegiados, visto serem compreendidos como de natureza da africanidade, marcando a identidade das ações realizadas, na perspectiva de fomentar, notadamente o respeito e o discurso inter-religioso.

Figura 6 - Casa de Axé Humpame Kuban Bewa Lemin (Instituto Onikoja)



Fonte: Acervo do Instituto Onikoja (2022)

No instituto artesãs idosas da região de Sepetiba realizam um trabalho coletivo confeccionando artesanato e participando em outras oficinas socioculturais inclusivas sendo retiradas da situação de abandono social. Todo o material utilizado na confecção das bonecas é reciclado mantendo assim a consciência ecológica de reaproveitamento, princípio fundamental da sustentabilidade.

O conceito das Bonecas Africanas Ahosis nasceu a partir do desejo de construção de relações de confiança e acolhimento com a comunidade do entorno da sede do Instituto Onikoja e da Comunidade de Terreiro onde a instituição foi gestada.

Foi um processo de configuração dos projetos e de comunicação e diálogo com a vizinhança. Aos poucos, as possibilidades foram se tornando realidade e o que era apenas artesanato, mais que uma terapia ocupacional, tornou-se um bem cultural de valor gerado da atividade de produção de cultura, cujo produto não é apenas mensurável em termos financeiros, mas que revela também valores intangíveis como autoestima, orgulho, produtividade e melhoria de condições de vida e renda.

As peças únicas e exclusivas são comercializadas no Museu do Amanhã, no Pão de Açúcar; em lojas de artesanato tais como a Parceria Carioca; em feiras e

também no Evento Vedanta. O lucro gerado é revertido integralmente para as artesãs e por trás de cada peça existe uma história de transformação social.

A Oficina de Bonecas Africanas Ahosis, privilegiada nessa proposta de pesquisa, objetiva a representação de guerreiras *fons*, que formavam um dos regimentos militares do Reino do Daomé, atual Benin, contribuindo para a preservação do patrimônio étnico e simbólico, assim como dos saberes e fazeres associados à herança africana.

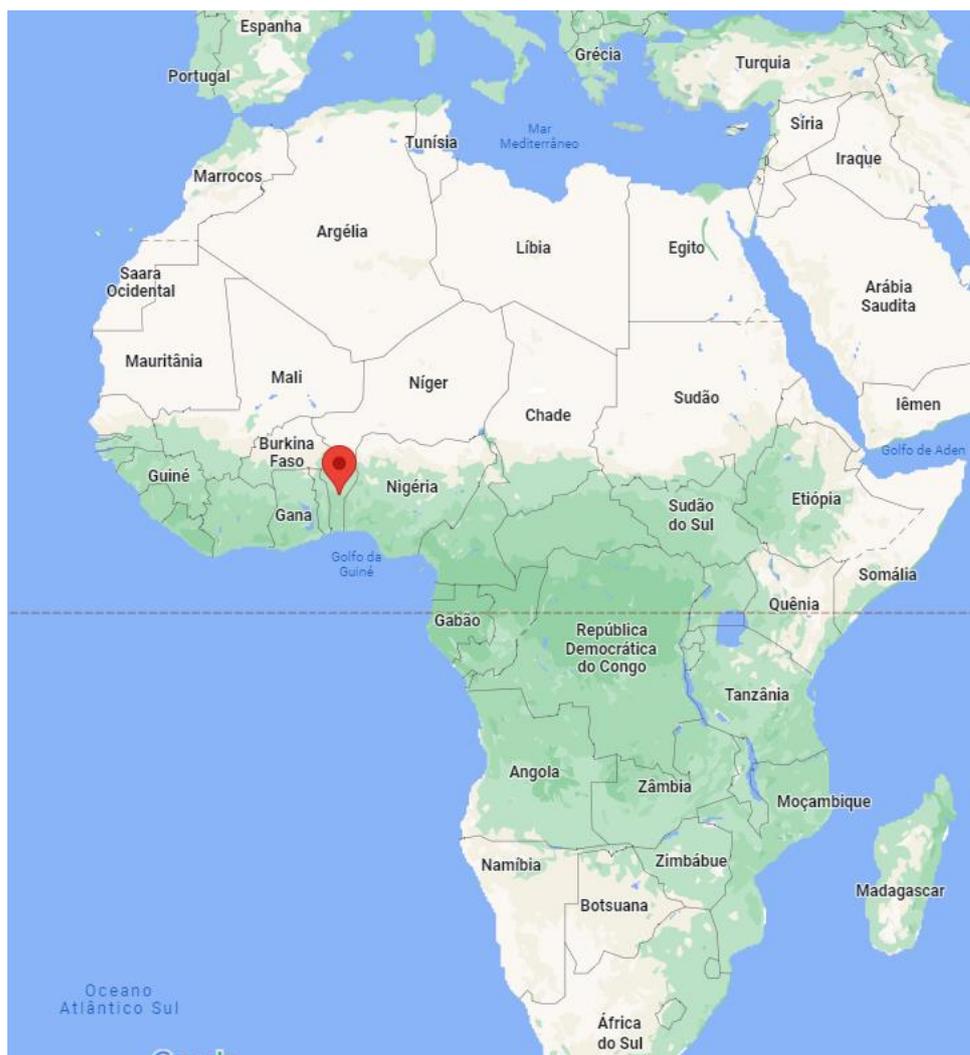
Figura 7 - As Guerreiras Fóns



Fonte: Edmond Fortier (1518)

Benin é um pequeno país africano, considerado um dos mais pobres do mundo, localizado no oeste da África, cujo território é banhado pelo golfo da Guiné e faz limites com Burkina Faso, Níger, Nigéria e Togo. Benin foi um dos maiores entrepostos de escravos entre os séculos XVI e XIX.

Figura 8 - Mapa da África indicando o país Benin



Fonte: Google Maps (2022)

País de língua francesa da África Ocidental, o Benin é o local de origem da religião vodu (ou "vodu") e do antigo Reino do Daomé (1600 a 1900, aproximadamente).

Vodu, também conhecido como vodou (no crioulo haitiano), é a designação de um conjunto de práticas religiosas com suas raízes remontando aos costumes das populações africanas que habitavam a região da África Ocidental, localizada no Golfo da Guiné, durante o período da colonização europeia do chamado "Novo Mundo" entre os séculos XVI e XIX. Este termo e outros pertencentes à sua liturgia são presumivelmente originários do idioma fon, que era falado pelas tribos fon, yorubás e ewe que residiam na área correspondente ao Togo, Nigéria e, principalmente, o antigo Reino de Daomé, que agora é a República do Benim. Dentro deste idioma, a palavra "vodun" denota deidades, divindades, espíritos ou

até mesmo aquilo que os europeus se refeririam como "fetiche" (MÈTRAUX, 1958; HURBON, 1993).

De acordo com Hurbon (1993), durante o século XVIII, em Daomé, os voduns eram espíritos conectados às forças naturais, organizados em três grandes categorias que se relacionavam aos domínios do céu, da água e da terra.

Para compreender melhor o vodu de Daomé, podemos recorrer à obra "A Ilha sob o Mar" (2007), escrita pela renomada autora chilena Isabel Allende. Nesse livro encontramos uma ilustração vívida e detalhada desse sistema de crenças, proporcionando uma visão mais profunda e esclarecedora que retrata a história de uma haitiana escravizada no final do século XVII.

Na referida obra, desde tenra idade, foi introduzida ao mundo da dança pelo venerável Senhor Honoré, um indivíduo idoso que havia enfrentado a dura realidade da escravidão na Casas Grande. Ele desempenhava o nobre papel de preservar e transmitir os preciosos valores enraizados nas tradições do corpo negro. Por meio da arte da dança, ele nos presenteava com o alicerce de sua sobrevivência:

Minha primeira lembrança de felicidade, quando era uma pirralha magrela e desgrenhada, é a de me mexer ao som dos tambores, e essa é também a minha mais recente felicidade, porque na noite passada estive na praça do Congo dançando e dançando, sem pensamento na cabeça, e hoje o meu corpo está quente e cansado. A música é um vento levado pelos anos, pelas lembranças e pelo temor, esse animal preso que carrego dentro de mim. Com os tambores desaparece a Zarité de todos os dias e volto a ser a menina que dançava quando mal começava a andar. Bato no chão com as solas dos pés, e a vida sobe pelas minhas pernas, percorre meus ossos, apodera-se de mim, acaba com a minha tristeza e adoça a minha memória. O mundo estremece. O ritmo nasce de uma ilha sob o mar, sacode a terra, atravessa-me como um relâmpago e segue em direção ao céu, levando as minhas aflições para que Papa Bondye* as mastigue, engula e me deixe leve e feliz.

Os tambores vencem o medo. Os tambores são a herança da minha mãe, a força da Guiné* que está em meu sangue. Ninguém então pode comigo, torno-me incontrolável como Erzuli, loa* do amor, e mais veloz do que o açoite. Os búzios chocalham nos meus tornozelos e nos meus pulsos, as cabaças perguntam, os tambores Djembes* respondem com sua voz de floresta e os timbales com sua voz de metal, os Djun Djun que sabem falar convidam e a grande Maman ruge quando o tocam para chamar os loas. Os tambores são sagrados e é através deles que falam os loas. [...] Honoré podia tirar música até de uma panela, qualquer coisa em suas mãos tinha compasso, melodia, ritmo e voz; ele carregava os sons no corpo, trouxera-os do Daomé*. Meu

brinquedo era uma cabaça oca que fazíamos soar; depois ele me ensinou a acariciar devagarinho os tambores. E isso desde o começo, quando ele ainda me carregava nos braços e me levava às danças e aos serviços de vodu, onde marcava o ritmo com o tambor principal para que os demais o seguissem. [...]

Bebia cachaça para suportar o sofrimento de se mexer, porém, mais do que esse licor áspero, o seu melhor remédio era a música. Seus gemidos se transformavam em riso ao som dos tambores. Honoré mal conseguia descascar as batatas para o almoço da nossa dona com as suas mãos deformadas, mas tocando o tambor ele era incansável e, se decidia dançar, ninguém levantava os joelhos mais alto, nem bamboleava a cabeça com mais força e nem mexia as nádegas com maior prazer.

Quando eu ainda não sabia dançar ele me fazia dançar sentada, e, assim que pude me sustentar nas pernas, me convidava a me perder na música como quem se perde num sonho. “Dance, dance Zarité, porque escravo que dança é livre ... enquanto dança”. Eu sempre dancei. (ALLENDE, 2011, p. 7-8, grifos meus)

Zarité expressa bem o que a dança Afroancestral propicia: leveza. O movimento percorre o corpo todo e faz perder-se do tempo e das agruras, reativando o ser criança, que acontece naturalmente quando o tambor inicia o ritmo anunciando o chamado.

A arte da dança é adquirida por meio do convívio comunitário, em um processo iniciático que se inicia ao sentir o ritmo pulsante do corpo daquele que carrega a criança nos rituais movimentados, guiados pela cadência da musicalidade espiritual.

Ao tomarmos as imagens, em suas múltiplas estéticas, como elementos essenciais para as leituras de temporalidade histórica, é possível compreender que as novas narrativas humanas trazem consigo elementos das antigas. Anacronismos que insistem em nos chamar a atenção para algo ainda significativo em nossa existência histórica (DIDI-HUBERMAN, 2011). Notadamente sem rosto, para cada boneca Ahosi pode ser atribuída uma identidade e um pertencimento por aquela que a produz.

No período da pesquisa, vinte e duas artesãs participavam da oficina, que também está atrelada à perspectiva de geração de renda e à questão da sustentabilidade, fomentando a valorização das capacidades individuais em prol de objetivos coletivos.

Figura 9 - Postagem preview do @rockinrio



Fonte: https://www.picuki.com/profile/boneca_ahosis (2019)

Considerando que a proposta de criação das bonecas africanas partiu do Instituto Onikoja, e não da comunidade local, é possível que, para algumas artesãs, não expressassem uma memória ancestral africana, tendo em vista a perspectiva de geração de renda. Desta forma, comecei a indagar: que memórias, histórias e vivências as narrativas das artesãs poderiam desvelar, quando associadas à confecção das bonecas Ahosis? O que se expressava na relação entre o objeto (boneca) e o fazer (corpo) das artesãs, enquanto construção de uma memória ancestral? Uma metodologia de experimentação corporal pelas artesãs favoreceria a alteração na postura das bonecas, incluindo novas formas de uma memória ancestral?

3.2 Oficinas e vivências

3.2.1 Bonecas Ahosis

A oficina das bonecas Ahosis começou com uma inspiração com o objetivo de promover para os moradores de Sepetiba uma aproximação com essa comunidade. Os responsáveis pelo Instituto Onikoja sabiam que gostaria de promover uma atividade para a construção de um produto, então elaborou-se e criou-se várias bonecas, até chegar no modelo atual: as Ahosis.

As bonecas africanas eram confeccionadas durante as aulas de artesanato, com a Professora Maria Cristina, que aconteciam as terça-feira e quinta-feira pela manhã, em uma varanda no Onikoja.

As oficinas eram momentos e espaços abertos a relação, voltados para o contato. Senhoras que normalmente moravam sozinhas, ali encontravam inspiração e companhia. Ali as artesãs sentavam e colocavam suas conversas em dia, algumas apenas cantavam, outras ouviam, eram momentos significativos em seus cotidianos, momentos de acolhimento reverenciando a comunidade. Destaca-se que a produção é feita no coletivo, porém de forma individual onde cada artesã “faz do seu jeito”, respeitando seu ritmo e encontrando suas cores.

A estrutura da boneca é feita de materiais reciclados, jornais, cartolinas e areia para dar peso a base do corpo. As artesãs se sentavam à mesa para iniciar o trabalho, constroem a base, colocam o corpo, revestem o corpo com um jornal, fazem os braços com palitos, pintam e montam a boneca. Com o corpo finalizado, vestem as roupas, é como um brincar, o lúdico floresce, trocas, vivências, memórias são resgatadas, todas estão sentadas a mesa, sempre com lanche servido.

Ilustrando a Oficina da confecção das Bonecas Ahosis, desde a moldagem do corpo, passando pela interação entre as artesãs, o processo da construção, finalização e divulgação, temos as figuras abaixo:

Figura 10 - Oficina de confecção



Fonte: acervo autora (2019)

Figura 11 - Artesãs em confecção



Fonte: acervo autora (2019)

Figura 12 - Criando os corpos das bonecas



Fonte: acervo autora (2019)

Figura 13 - Artesãs na oficina



Fonte: acervo autora (2019)

Construir a boneca é um trabalho com as mãos, onde a professora dá instruções básicas e as artesãs vão moldando, com seu próprio ciclo de produção uma imagem de uma boneca, uma mulher que anima. Olhos atentos, peça por peça, passo-a-passo, as peças são verificadas, e se unem onde tempo e esforço se transformam em produção se traduzindo em resultados satisfatórios e melhores que os anteriores. As vezes tudo está em silêncio, os assuntos estão dentro de cada uma, uma conversa interior que organiza e transforma, como o moldar dos corpos das bonecas, revelando mistérios e potencialidades.

Figura 14 - Corpos das bonecas



Fonte: acervo autora (2019)

Corpos prontos é a hora de vestir as bonecas. Os trajes não são itens utilizados aleatoriamente, mas, repletos de simbolismos, formas, cores e texturas que produzem identidade. Formas circulares, linhas geométricas e cores vibrantes indicam a energia ancestral invocada de um mito. A partir da vestimenta, uma história está sendo contada, uma história que mais que influenciar, se tornará parte desta artesã que a escolheu. Alguns acessórios emblemáticos, como o "pano da costa" e o "torço", carregam consigo uma rica trama histórica, trazem questões culturais e raciais, representam e apresentam resistência.

Figura 15 - Local da oficina



Fonte: acervo autora (2019)

Figura 16 - Detalhes boneca Ahosis I



Fonte: acervo autora (2022)

Figura 17 - Bonecas Ahosis I



Fonte: acervo autora (2022)

Figura 18 - Bonecas Ahosis expostas



Fonte: acervo autora (2019)

Figura 19 - Bonecas Ahosis divulgação



Fonte: acervo autora (2019)

A boneca finalizada com seu traje é sempre exposta. Primeiros as artesãs compartilham umas com as outras, com a professora, depois com o mundo. Serão vendidas. Essas bonecas são pontes que aproximam as artesãs à professora, à comunidade, ao mundo, através de uma identificação memorial, afetiva e de pertença grupal. Observo e reflito. Vejo cada uma de minhas ancestrais nestas bonecas, minhas avós, minha mãe, eu mesma.

Figura 20 - Bonecas Ahosis divulgação Zeze Motta



Fonte: Instituto ONIKOJA (2019)

3.2.2 Maculelê

O Maculelê é um tipo de dança folclórica da Bahia, com matriz nas culturas afro-brasileira e indígena que, em sua origem, era ligado às fazendas de produção da cana-de-açúcar. Essa dança é contemplada ao projeto programado entre os Instituto e os professores, como tema transversal no planejamento das propostas das oficinas de **movimento corporal**, percussão e capoeira.

A aula era realizada junto com o professor de capoeira e de percussão uma vez na semana e no início aconteceu de forma remota. Nascemos como um grupo de diversidades. No início das aulas solicitei as alunas para realizarem uma busca sobre o maculelê, pedindo para que trouxessem os conhecimentos prévios delas diante dessa manifestação. Algumas se engajavam na tarefa, outras não. Sentávamos e compartilhávamos o que haviam descoberto, conversávamos a respeito dessa dança e seguimos com a parte corporal.

Sobre a vestimenta, haviam os bastões que eram improvisados pelas alunas com os materiais que tinham em suas casas. Algumas utilizavam madeira, outras garrafas pet, outras colheres de pau, construções e sugestões das próprias alunas que colaboravam a todo instante. Passamos aos movimentos possíveis do maculelê, de início apresentamos os movimentos, as batidas, o ritmo e a música. As alunas

observavam silenciosas, contemplando aquela novidade. Depois experimentavam e vivenciavam uma pequena sequência de movimentos para que fizéssemos uma apresentação. Percebo o envolvimento e a alegria compartilhada, ainda que online estávamos juntas. Posteriormente tivemos um encontro presencial que será contemplado no item 4.1 deste trabalho.

3.2.3 Congado – Congo e Angola – grupo dos bantos

Esta vivência foi realizada uma vez buscando trazer ao foco as narrativas corporais. A inserção do congado dentro desse trabalho veio a partir da disciplina que realizei de vozes a cultura. Nesta disciplina fizemos um trabalho, que foi apresentado em sala de aula a partir de uma entrevista do projeto MOTIRÔ. Ao assistirmos a entrevista, selecionamos uma parte dessa entrevista do mestre prego, em uma fala onde ele diz de que ele precisava libertar mais de duas mil almas que estavam ainda em Tiradentes sem saber por onde voltar até os dias atuais. Neste recorte da entrevista, nós convidamos maestro prego para que, a partir dessa fala, trouxesse um canto. E foi este canto que utilizamos para fazer uma correspondência com as alunas do Instituto. Gravamos o canto do mestre Prego.

No dia em que fizemos a aula, coloquei para as minhas aulas o canto do mestre Prego. Em certo trecho ele nos alerta que não eram somente mais somente duas mil almas. Isto porque ele fez uma aproximação com o nosso processo, com nossa realidade durante a pandemia, afirmando que muitas vidas *estavam indo*, então eram muito mais do que duas mil almas.

Ao ouvir o canto solicito as alunas que executem e demonstrem as sensações com o corpo de forma livre. Uma aluna fala de uma sensação de tristeza, outra aluna que estava no hospital, num momento do parto, ao ouvir a música, fazendo a movimentação, posteriormente comentou que embora estivesse sentindo fortes contrações, naquele momento ela dançava pelo hospital. Dançava e convidava outras mães e futuras mães presentes naquele espaço para dançar com ela. Esta aluna relata que, após a dança, seguiu com o o trabalho de parto e que essa história a marcou, foi potente. No dia seguinte, com o bebê já nascido, compartilhou as fotos e falamos sobre toda a experiência. Esse evento não marcou só a aluna, mas, a mim. Entendi que a música do congado propiciou um momento de preparo para parto,

um momento de acolhimento, de potência, de força. O que sinto toda vez que danço é exatamente essa força. É profundo e especial, vem muito do meu interior, dentro da matriz africana encontro essas camadas ancestrais, não sei explicar, mas, danço, liberto, solto, toda essa minha ancestralidade, todas essas minhas camadas. Fecho os meus olhos e me entrego na dança, deixo o movimento fluir. E é exatamente isto que solicitava às alunas, “deixar o movimento fluir”, permitir o corpo encontrar seu próprio ritmo, seus próprios movimentos, a partir da música. Ao fim da vivencia, solicitei, com lágrimas nos olhos, uma palavra e cada aluna, abaixo imagens e algumas das falas que emergiram:

Figura 21 - Alunas na experiencia do Congado



Fonte: Própria autora (2021)

Figura 22 - Alunas na experiência do Congado



Fonte: Própria autora (2021)

Aluna AP: *“Muito feliz em poder participar desse movimento. Meu coração está vibrando em energia”.*

(Como estava sem som no computador, a aluna escreveu no chat da sala de aula do Google Meet)

Aluna S: *“Eu amei, flutuei quase entro em órbita, gratidão por eu participar”*

Aluna L: *“Desde a primeira vez que ouvi essa música é sempre com lágrimas nos olhos”.*

Aluna MR: *“É uma energia, uma felicidade e lá no fundo parece um canto de lamento também. Me vejo com os meus antepassados, como se eles ouvissem isso, sentindo isso. Sentindo a emoção de chorara um choro de agradecimento por ouvir a música”.*

Artesã L: *“Emoção e gratidão”.*

Aluna MR: *“Muita gratidão em poder fazer parte desse grupo, que nos leva a lugares em pensamentos maravilhosos, Beijo de luz para todos”.*

Professora/pesquisadora J: *“Sou muito grata por ter a oportunidade de poder compartilhar essas aulas com vocês, uma enorme satisfação de poder executar esse trabalho”.*

As palavras emergiram, mas, o que sentimos só poderia ser sentido naquele momento, estando presente. Era o movimento, resgatando algo que havíamos perdido e não sabíamos. Corpo e mente estavam ligados, sem resistências, em fluidez, em dança. Nossos corpos conversavam entre si, impulsionando o verbo. Entendi de onde vinha nossa intimidade.

3.2.4 Sambas de roda – Nigéria Yorubá Nagô – e samba

O samba de roda é um tipo de música e dança praticado sobretudo por afro-brasileiros no Estado da Bahia. É particularmente importante na região do Recôncavo Baiano diferindo-se do samba carioca (por generalização, "brasileiro") por ser a organização da dança, na qual a posição circular não é circunstancial, como nas "rodas de samba" comuns em muitas capitais brasileiras, mas intrínseca à definição do gênero: samba de roda.

Além disto, difere-se do samba carioca por este ser um tipo de canto, que adere melhor ao modelo "responsorial" de canto coletivo, tantas vezes associado à música tradicional africana e afrodiáspórica. Os praticantes de samba de roda são chamados de "sambadores" e "sambadeiras", e não "sambistas" como nas demais localidades do país²³ (Sandroni, 2010). Quanto ao samba do Rio de Janeiro, no panorama musical brasileiro, este se destaca por ser um fenômeno cultural pujante que atravessou o século XX, passando de alvo de discriminação e perseguição nas primeiras décadas, a ritmo identificado com a própria nação, a ponto de ser um de seus símbolos.

A oficina do samba de roda acontecia toda segunda-feira às 14 horas. No início da aula realizávamos o alongamento, depois fazíamos uma dança. Sentávamos e compartilhávamos o conhecimento da história do samba de roda, posteriormente ouvíamos a música. Solicitava que as alunas ouvissem e sentissem

²³ SANDRONI, Carlos. **Samba de roda patrimônio imaterial da humanidade**. João Pessoa – Paraíba. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200023>. Acesso em: 4 set. 2023.

o ritmo, para que a música desse movimento a seus corpos. E assim elas faziam. Uma das artesãs chegou a dizer que foi a partir de suas vivências corporais nas atividades do movimento corporal, que sua visão havia ficado melhor, a partir do momento em que fazia as atividades dessa oficina de samba de roda. É a força do ritmo, da música e do corpo em movimento. Dançar é ser arrebatado. Cura e transforma.

As alunas nas aulas de Movimento Corporal experimentaram o Samba de Roda com as músicas do Recôncavo Baiano que favoreceu o convite de participarem em dois eventos pela primeira vez em suas narrativas de vida. Os eventos foram o 1º Festival Indiano Vedanta e autoconhecimento com um Encontro de Povos Originários em Itatiaia ²⁴ e, também, na Primeira Mostra Cultural de Outono no Instituto Onikoja. Abaixo imagens que ilustram estes momentos:

Figura 23 - Apresentação das artesãs no 1º Festival Indiano e Povos originários em Itaipava



Fonte: Acervo Instituto Onikoja (2022)

Posteriormente as vivências, participamos de uma aula com a Professora de Artesanato Maria Cristina e as artesãs, para assistirmos aos registros dos vídeos com as das danças executadas nas manifestações culturais. Desta forma é possível realizar uma análise, a partir da observação dos registros, para selecionarmos os

²⁴ **Satsanga online**. Disponível em: <https://satsangaonline.com>. Acesso em: 4 set. 2023.

frames com os movimentos que as alunas realizaram e desejam contemplar nas novas posturas corporais das bonecas africanas, sob a orientação da professora Maria Cristina, que será abordado no item 4.4 deste trabalho.

3.2.5 Cine ONIKOJA

Dialogando com a proposta do Projeto Pedagógico do Instituto Onikoja com os Provérbios Africanos, as alunas puderam vivenciar um encontro presencial no mês e as demais aulas remotas pelo Google Meet todas as segundas-feira as 14 horas uma sessão chamada: CINE ONIKOJA. Abaixo imagem da atividade:

Figura 24 - Cine ONIKOJA



Fonte: Acervo da autora (2022)

No encontro presencial assistimos “A Mulher Rei”, filme de Viola Davis que conta uma história real. Dialogando com nossas outras oficinas, abordando as dores históricas da escravidão, o desprezo, o abandono do mundo direcionado à mulher negra. Aborda a importância da consciência racial fundamental na formação do orgulho preto. O filme referencia as guerreiras Ahois, aproximando ainda mais as artesãs dessas mulheres, de sua ancestralidade que que combateu arduamente a perversidade de homens europeus e africanos a fim de se proteger seu reino e libertar os escravizados. Este filme mostra resistência, um importante

resgate histórico que evoca a força da mulher negra. As artesãs saíram dali pensativas. Refletíamos: somos, nós, heroínas de nós mesmas?

3.3 Aprofundamento da vivência com o campo MOTIRÔ e bonecas Ahosis

Pode parecer que até aqui o campo já havia sido descrito e que os fatos que narro agora seriam cronologicamente anacrônicos. Talvez, sejam obstáculos de uma escrita linear para um conjunto de experiências multimodais. Por isso, anteriormente, tentamos desenhá-las em um gráfico onde, pelo menos, a ideia de simultaneidade está apresentada. Aqui, com o texto, falaremos de interligações. Esse documento e essa pesquisa são atravessados pela pandemia e uma crise política e econômica no país, por isso, tratamos como campo, aprendizado e percurso do estudo, tudo que foi vivenciado e que se apresenta desconfortável em um sumário linear.

Assim, tentamos evidenciar como foi parte da imersão territorial, subjetiva e institucional descrita anteriormente, uma série de ações paralelas em espaços muito distantes ou na mesma localidade; com manifestações muito distintas e em algumas quase irmãs e com parceiros de todos os tipos que me fizeram pensar cultura e pesquisa de forma de fato ampla e abrangente – como exige uma epistemologia da periferia ao aproximar uma mulher negra, suburbana e trabalhadora da academia. Uma gnose, como diria Mignolo, que seria amputada sem seus desvios tão estruturais.

Esse capítulo descreve os inúmeros desdobramentos para minha pesquisa de um projeto denominado de *MOTIRÔ - O Festejo como Testemunho*. Um conjunto de ações realizadas no processo de imersão para o delineamento da pesquisa. Utilizamos a técnica de entrevista em formato remoto, com todo cuidado em cumprimento das exigências aos protocolos do Ministério da saúde.

Realizamos 22 entrevistas remotas, as seis primeiras com os integrantes do DHIS auxiliando na parte técnica e as demais atuando nas gravações nas plataformas utilizadas com os multiplicadores. Iniciamos os contatos prévios agendando reunião com os parceiros após capacitação do Museu da Pessoa com a

finalidade de definir quais os agentes locais poderiam contemplar com a participação nas entrevistas no formato remoto.

A experiência que adquirimos foi valiosa para contemplar o nosso trabalho. No que se refere ao aprendizado de realizar entrevistas on-line, no início nos sentimos tensos e preocupados, porém, com o tempo fluíram com mais propriedade. Atuei contactando os parceiros, agendando reuniões e gravações diante da disponibilidade da agenda, fazendo entrevista, auxiliando com a parte técnica para gravação, catalogando o material.

Importante apontar quanto o MOTIRÔ fundamentou e concederam o alicerce à minha pesquisa. Pois, como veremos neste capítulo, aqui se estrutura meu mediador com o campo, o NOPH (Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz), o campo em si, o Instituto Onikoja e as artesãs que lá trabalham com as Bonecas Ahosis.

3.3.1 O campo e a pandemia – MOTIRÔ e a imersão em culturas subalternizadas

O projeto de extensão MOTIRÔ - *O Festejo como testemunho* baseado em depoimentos dos festejos e ritos populares no período da Pandemia, contemplou manifestações brasileiras e internacionais. Como escopo colheu, registrou e difundiu testemunhos de artistas que trabalham nos ofícios de todas as etapas de produção dos festejos, com foco nas questões particulares decorrentes da pandemia.

O nome MOTIRÔ, vocábulo tupi guarani, trata do trabalho grupal e do ofício coletivo (do qual procedeu a palavra mutirão). Além do MOTIRÔ já descrito, foi gerado também o Inspira Favela Inspira, elaborado e mais localizado em algumas favelas da região do Rio de Janeiro, de modo que colheu, registrou e difundiu depoimentos de moradores de comunidades, que desenvolveram soluções inovadoras para enfrentar a epidemia. É natural que, ao mesmo tempo, se esteja produzindo memória da coletividade sobre um enfrentamento em particular - como é o foco do Museu da Pessoa – mas o objetivo central pode ser uma atuação síncrona no próprio contexto de captura com respostas concretas compartilháveis e a divulgação de problemas ainda vigentes e que podem romper essa invisibilidade

das especificidades das favelas. O foco do projeto foi os depoimentos de indivíduos que propuseram alternativas ao enfrentamento da COVID-19 no contexto da favela.

O método do Museu da Pessoa se associa à metodologia de Design de Histórias do DHIS na qual os processos de materialização dessa memória são parte preponderante do processo cultural. Esse foco na representação vai continuar o MOTIRÔ em inúmeras outras ações como a DEXPO, como veremos adiante. Paralelamente ao MOTIRÔ, realizamos o projeto INSPIRA FAVELA INSPIRA com a mesma metodologia, mas que não vamos aprofundar aqui.

Figura 25 - Logo do MOTIRÔ



Fonte: Acervo DHIS (2021)

Figura 26 - Flyer do Projeto MOTIRÔ

Os festejos populares têm como traço predominante a dimensão presencial e coletiva, além da ocupação dos espaços públicos. Esses traços estão não só no âmbito do rito em si, mas em diversas fases de sua preparação: na captação de recursos; na produção de artefatos; nos ensaios e na preparação do local.

MOTIRÔ é um vocábulo Tupi Guarani que fala de trabalhos grupais e ofícios coletivos - o que gerou o termo "mutirão". No projeto, a denominação tem a função destacar nos festejos os seus ofícios e sua dimensão social.

MOTIRO

Manifestações populares, seus ofícios e histórias de vida em tempos de epidemia.

MOTIRÔ vai colher, registrar e difundir depoimentos de artistas que trabalham nos ofícios envolvidos em todas as etapas desses ritos com foco nos desafios particulares desse momento histórico de pandemia. MOTIRÔ contemplará manifestações brasileiras e internacionais, devido a abrangência do tema e do impedimento da epidemia da COVID-19.

REALIZAÇÃO

MUSEU DA PESSOA

PUC RIO

NIM-SC
Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura

MASCARADOS
afroiberoamericanas

Dhis
laboratório Design e histórias

Laboratório de foto e vídeo Artes & Design PUC-Rio

Fonte: Acervo DHIS.

Figura 27 - Logotipo do Projeto inspira favela inspira (2021)

iNSpiRa
FAveLa
iNSpiRa

Fonte: Acervo DHIS (2021)

Citamos acima o isolamento social provocado pela pandemia que levou o mundo a grandes mudanças; em relação às questões particulares das manifestações, também afetou tanto o projeto de pesquisa quanto a metodologia do nosso laboratório que investiga a experiência narrativa e sua dimensão interdisciplinar e multimídia.

“A criação e o consumo de histórias atravessam a produção de conhecimento em diferentes culturas e, por conta do seu hibridismo, consolidam-se também como objeto de estudo do campo de design”, como descreve o coordenador do laboratório no livro *Design de História 1* (Gamba, 2004, p. 20).

Nesta pesquisa, trabalhamos mais diretamente com o campo do projeto MOTIRÔ; no entanto, foi fundamental acompanhar a equipe do Inspira Favela Inspira nessa trajetória. Vale ressaltar que MOTIRÔ é baseado no referencial teórico do autor Pier Paolo Pasolini no conceito de vagalumes para a cultura popular, a imagem do vaga-lume proposta por Pasolini que justifica o título da obra de Didi-Huberman (2011), é usada para descrever a manifestação local e seu caráter popular e ritualístico. A metáfora aponta exatamente para essa dupla função das manifestações populares: ser um farol onde a força e o encantamento se dão não pela potência de um tipo de luz que se pretende única e massiva (um holofote), mas pela diversidade de fontes (do grupo de insetos) e a delicadeza que tem seu impacto no contraste com a escuridão da noite em ambientes rurais ou periféricos.

Tivemos instituições de ensino e memória parceiras envolvidas e comprometidas no projeto, em várias regiões do Brasil, bem como no México, Colômbia e Portugal. As instituições que realizaram o Projeto MOTIRÔ foram: o Museu da Pessoa, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), o Laboratório de Design de História (DHIS), o Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura (NIMESC), o Mascarados Afroiberoamericanos, o Laboratório de Imagem e Som do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio (LIS), o Departamento de Artes & Design PUC-Rio (DAD), o Grupo de Estudos e Pesquisas Marxistas (GEPM).

Como parceiros tivemos: a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), a Universidade Federal de São João Del-Rei (UFJS), o Centro Universitário de Mineiros (UNIFIMES), a Conexão G - Grupo LGBT nas Favelas, o Observatório de Favelas, o Coletivo Samba Quilomba, Museu de Favela (MUF), o Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH), o Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design & Arte (LINDA), o Núcleo de Arte Digital e Animação (NADA), o Ludens, a *Asociación de Universidades Confiadas a la a Compañía de Jesús en América Latina* (AUSJAL), a Pontifícia Universidad Javeriana Calle, a Universidad Iberoamericana do México (IBERO), o Instituto Politécnico de Leiria (IPL), o Instituto Politécnico do Cávado e Ave (IPCA), a

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, a Ao Norte, o Politécnico de Viseu, a Academia Ibérica da Máscara e o Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI).

Os parceiros com os quais trabalhei diretamente e que forneceram subsídios direta e indiretamente para essa pesquisa foram: a Universidade Iberoamericana do México, o Centro Universitário de Mineiros (UNIFIMES), a Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), a Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) e o Núcleo de Orientação e Pesquisa de Santa Cruz (NOPH) que me concedeu a aproximação com os trabalhos realizados e o campo para minha pesquisa.

Figura 28 - Parceiros do Projeto



Fonte: Acervo DHIS (2021)

No Projeto MOTIRÔ, realizamos as entrevistas em parceria com coordenador e historiador Bruno Almeida, vice coordenador de estudos, pesquisa e projetos de Gabriel Castilho, e estagiário Vitor do Marquês do NOPH, efetuamos reuniões para organização dos nossos trabalhos, diante de todas as orientações que usufruímos com o curso de capacitação oferecida pelo Museu da Pessoa.

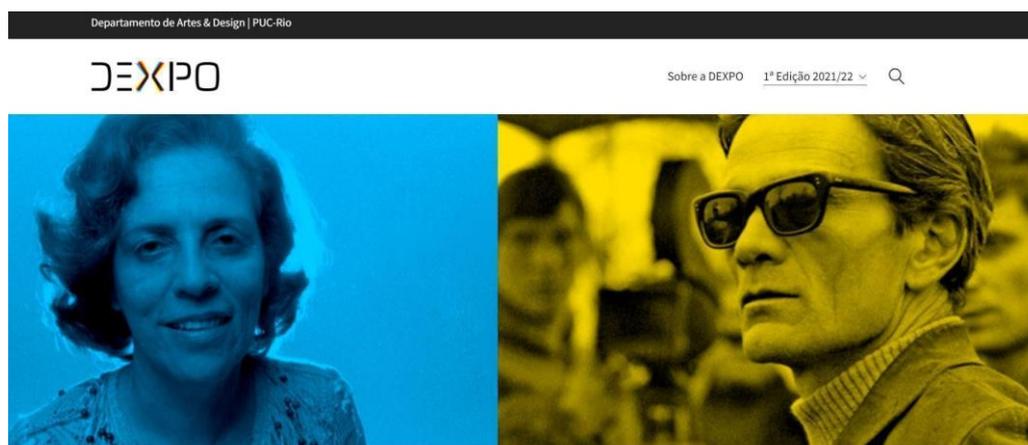
A partir desta formação seguimos com as articulações como: pelos ritos catalogados no território da zona oeste, fizemos um levantamento de quais artistas, organizadores, brincantes e comerciantes que trabalham nos ofícios envolvidos em todas as etapas de diversos ritos sagrados e profanos que poderíamos convidar para compor nosso grupo de entrevistados. Tivemos a contribuição do Humobono

Rogério²⁵ do Instituto Onikoja nas indicações dos entrevistados. Conseqüentemente, os parceiros do NOPH fizeram os contatos prévios para agendamento e envio do material para que os 6 (seis) entrevistados pudessem conhecer a proposta.

Vale destacar e agradecer o quanto nossa parceria simultânea com a instituição de ensino Universidade Federal do Recôncavo Baiano, e imersões das entrevistas abordadas do MOTIRÔ; nos presenteou com as Festa do Mingau, Festa DÁjuda, Festejo do Negro Fugido pelos ritmos que traçam as correspondências da cultura africana, para privilegiar os territórios, em suas narrativas, que evidenciam o interesse no campo e dá continuidade às etapas do desenvolvimento. Inclusive complementou nas minhas aulas. Cada vez mais sentia o tema da cultura africana cruzando muitos mais tecidos que os do recorte da pesquisa.

Além das entrevistas, a proposta do MOTIRÔ em diálogo com metodologia de Design de Histórias com o foco na materialização de memória criou o projeto DEXPO²⁶, Design Extensão e Política que permitiu que disciplinas do curso de Design da PUC-Rio e de universidades em Portugal se debruçassem sobre os conteúdos da disciplina, propondo novos modelos de difusão. Encadernação, animação ou projeto reliam as entrevistas pela ótica de suas potencialidades formais e produziram experimentos que foram exibidos em uma exposição.

Figura 29 - *Print da Capa DEXPO*



Fonte: Acervo DHIS (2022)

²⁵ Presidente do Instituto Onikoja

²⁶ DEXPO. Disponível em: <https://dexpo.dad.puc-rio.br/2021-22/>. Acessado em: 4 set. 2023.

No percurso da DEXPO, pudemos cursar duas disciplinas de Pós-graduação que foram fundamentais para o mestrado. Uma sobre a obra de Pasolini e a sua base conceitual para o MOTIRÔ e outra sobre cultura popular que envolvia um experimento prático, além de novos autores sobre o tema. Foi uma maneira particular de encontrar o referencial teórico em uma prática criativa, expositiva e para além da escrita apenas, uma vivência. Ir a campo com Pasolini foi diferente depois dessa atividade, na discussão paralela sobre como se dá meu percurso misturo as questões biográficas na perspectiva metodológica. Exercitar um autor no corpo é um passo além de só lê-lo. **Sentia meu corpo vivo e vibrante. Mais do que interagir, me sentia incorporando emoções e sentimentos neste percurso físico e espiritual. Nascia uma nova força expressiva a cada passo.**

Na disciplina de Cultura Popular II, a proposta era a releitura expressiva e comunicacional das entrevistas do Projeto MOTIRÔ. Escolhemos um dos entrevistados, o Claudinei Matias do Nascimento²⁷ conhecido como Mestre Prego, que é responsável pelo Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia de Tiradentes e realizamos um estudo sobre as narrativas corporais desse rito religioso como forma de começar a imersão no meu tema de pesquisa.

A observação do congado foi importante porque pudemos fazer uma imersão em um dos ritmos com o qual trabalhamos no campo. O foco da observação ter sido a linguagem do corpo dentro do festejo, ajudou a construir uma metodologia que pensasse o corpo no âmbito do design, colaborando na construção de objetos simbólicos de memória.

O Projeto acrescentou ao congado nas minhas aulas com as artesãs da Oficina de Movimento Corporal trazendo as correspondências do congado de Nossa Senhora do Rosário e a escrava Anastácia do Mestre Preguinho, favorecendo um entrelaçar das narrativas.

²⁷Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-homenagem-aos-santos-180248/colecao/179820>. Acesso em 21 nov. 2023.

Figura 30 - Print da entrevista com Mestre Prego



Fonte: Acervo Museu da Pessoa (2021)

Além do trabalho experimental com Preguinho, desenvolvemos atividades com base nos desdobramentos das disciplinas e como uma prática para a exposição virtual da DEXPO²⁸, um projeto de máscaras experimentais. No projeto denominado de Máscara Pasoliniana, criei uma Máscara intitulada “Vidas ancestralizadas”²⁹ que também fez parte do o evento *online* Vagalumes - 100 anos de Pasolini³⁰.

Este projeto foi desenvolvido no âmbito do grupo de pesquisa, o GANDHIS (Grupo de Arte Narrativa e Design de Histórias). A partir da obra do autor, fazíamos uma correlação com algum momento de nossa própria história de vida ligada à cultura popular e produzimos um artefato/máscara que representasse essa reflexão.

Nesse experimento, entrelacei a minha vivência com diferentes gerações de mulheres de minha família com um mesmo festejo, o carnaval, e criei uma máscara em camadas. Pasolini evoca a importância da dimensão histórica e, também, lembra das diferenças geracionais, seus abismos e inter-relações. Nesse experimento, pudemos gravar um vídeo no qual não só a máscara, mas o movimento em relação às suas camadas, tornavam o artefato vivo, dinâmico e interativo, precisando da

²⁸ Disponível em: <http://dexpo.dad.puc-rio.br/2021-22/projetos-pasolini/>. Acesso em 21 nov. 2023

²⁹ Disponível em: <https://dexpo.dad.puc-rio.br/projetos/vidas-ancestralizadas/>. Acesso em 21 nov. 2023

³⁰ Disponível em: <https://dad.puc-rio.br/2022/03/09/vagalumes-100-anos-pasolini>. Acesso em 21 nov. 2023

intervenção do gesto e do corpo³¹. Se começo esse texto falando de minha ancestralidade, esta máscara em camadas aqui surgiu para representar as diversas gerações presentes na minha vida (da avó à filha) e suas diferentes vivências do carnaval. Diferentes máscaras simultâneas. Pasolini no corpo e na alma.

Abaixo o registro da máscara:

Figura 31 - Máscara Pasoliniana “Vidas ancestralizadas”



Fonte: Acervo DHIS (2022)

Ainda como atividade de campo, participamos também na Oficina de Carnaval do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio em

³¹ Disponível em: <https://dexpo.dad.puc-rio.br/projetos/vidas-ancestralizadas/>. Acesso em 21 nov. 2023

2022³², como uma continuidade das entrevistas com os carnavalescos dessa escola no MOTIRÔ – realizada pela Professora Desirée Bastos. No ano de 2022, a escola foi a campeã do Carnaval do Rio de Janeiro. Nessa oficina destaco outra contribuição para pesquisa: o contato direto com o fazeres e a performatividade de um dos ritmos do estudo: o samba, que foi incorporado à pesquisa ao viver a força dessa experiência.

Participamos na confecção e registramos o passo a passo do desenvolvimento das fantasias, **no barracão da escola**. Além disto, vivenciamos uma imersão, **conhecemos o grupo, fomos parte do grupo** e participamos dos desfiles como folião nos desfiles oficial das Escolas de Samba do grupo especial, e no desfile das campeãs fazendo o registro do desfile com o olhar do folião. **Um momento marcante foi quando um senhor que saía na escola há 50 anos, na ala da força, disse que a escola era a escola do coração e da vida dele. Isto me tocou e me marcou. No desfile das campeãs, fui desfilar com a câmera GoPro presa no capacete da fantasia com o intuito de poder dar o olhar para o espectador da pessoa que estava ali atuando como folião no desfile da escola de samba, o olhar como integrante membro de uma ala. Essa vivência me oportunizou compartilhar o que vivi e apresentar para outros de uma forma inédita. Alguns destes momentos:**

³²Disponível

em:

<https://drive.google.com/file/d/1yC11RcQeUAwn40biS2TdXV9BcZiZNPms/view?usp=sharing>.

Acesso em 21 nov. 2023

Figura 32 - Concentração desfile Grande Rio



Fonte: Acervo da autora (2022)

Figura 33 - Início desfile Grande Rio



Fonte: Acervo da autora (2022).

Dessa forma, podemos aferir as inúmeras ações de campo que introduziram minha atuação com o NOPH e o Instituto Onikojá. O que parecia ser um obstáculo – a pandemia – para uma pesquisa-ação, se transformou em alternativas importantes e férteis graças ao trabalho colaborativo do DHIS.

3.4 NOPH, um contato, uma região, um recorte

O Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH)³³, sob a coordenação de Bruno Almeida e sob vice-coordenação de estudos, pesquisa e projetos de Gabriel Castilho, procurou o Laboratório DHIS PUC-Rio devido ao interesse comum em pesquisar as turmas de Clóvis / Bate-bolas. NOPH e DHIS estabeleceram uma parceria que levou a participação do NOPH no Projeto MOTIRÔ, sob a minha supervisão.

O NOPH foi apresentado ao DHIS pelo mestrando da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro Gabriel Castilho que participa como vice coordenador de estudos em participação no DHIS. O NOPH foi uma das parcerias que eu coordenei junto com Bruno Almeida, o coordenador da instituição. Nesse local, encontra-se

³³ Disponível em: <https://saibahistoria.blogspot.com/2018/08/noph-nucleo-de-orientacao-e-pesquisa.html>. Acesso em 21 nov. 2023

todo o acervo do NOPH e podem ser dadas todas as informações sobre a História de Santa Cruz, de outros bairros da Zona Oeste, da Costa Verde e da própria cidade do Rio de Janeiro. Desde a presença dos Jesuítas, da Família Real Portuguesa e da Família Imperial Brasileira até a ligação dos grandes personagens da República, o primeiro médico, Senador Júlio César de Melo e posteriormente Getúlio Vargas com a criação do Zepelim. O espaço contribui de forma imensa para a divulgação da história local, reconhecimento e valorização do bairro dando visibilidade aos patrimônios locais do subúrbio da Zona Oeste, ao bairro de Santa Cruz, da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 34 - Palacete Princesa Isabel (Centro Municipal Dr. Antônio Nicolau Jorge sede do NOPH)



Fonte: Foto divulgação Blog do NOPH (2022)

Na foto acima, observamos o Palacete Princesa Isabel, na área da Antiga Fazenda Imperial de Santa Cruz (Avenida do Matadouro) inaugurado em 1881, com a presença do Imperador Pedro II o espaço foi construído para ser a sede administrativa do antigo Matadouro Público. Em estilo arquitetônico neoclássico, o prédio abrigou em 1886 o Colégio Princesa Isabel, depois denominado Escola Estados Unidos, Escola Politécnica e Ginásio Princesa Isabel. Só o estudo desses nomes poderia ser uma pesquisa sobre decolonialidade, e embora aqui não

possamos focar nesses temas, não pensem que não tenham afetado em muito a pesquisadora e as conversas no grupo. Hoje ele funciona como Centro Cultural Municipal de Santa Cruz onde se localiza também a Biblioteca Municipal do bairro.

Observamos que, junto com as pessoas que vêm de outras regiões da cidade, os que vivem em Santa Cruz têm se voltado cada vez mais para a construção da memória do bairro e, assim, novos espaços de lazer e entretenimento foram sendo criados no bairro e no Centro de Documentação do NOPH através de informações culturais e imagens que estavam quase perdidas no tempo. Podemos complementar que foi assinada a lei municipal 7.459/22, pelo prefeito Eduardo Paes incluindo o NOPH no Guia e no Roteiro Turístico e Cultural da Cidade.

No encontro que tivemos nessa parceria, o coordenador geral Bruno Almeida, o primeiro historiador da instituição que trata sobre a história local na gestão e sua equipe, contemplou extremamente para minha pesquisa, valendo ressaltar que consolidamos uma relação de confiabilidade com os membros. Como uma associação civil, organizada por moradores do bairro de Santa Cruz sem fins lucrativos, sem vínculos político-partidários, foi criada com o objetivo de realizar pesquisas, divulgar a História Local, dinamizar a cultura e desenvolver campanhas visando a preservação dos bens culturais de Santa Cruz e da Zona Oeste carioca. Viviam na pele o gesto da integração e colaboração em pesquisa. Muitos desafios, muito aprendizado.

Esse objetivo teve início a partir de 1983, através de um extenso levantamento do acervo documental existente sobre Santa Cruz em poder das famílias tradicionais do lugar, em bibliotecas e institutos históricos. Todo esse trabalho tem sido divulgado através de boletins que, apesar das dificuldades encontradas, vêm sendo distribuídos em escolas e universidades. Mesmo sentindo que ainda existe uma falta de vontade política na dinamização da cultura e ao apoio à história local, o trabalho de seus membros e fundadores continua vivo até hoje.

Realizamos reuniões remotas para estruturar todo trabalho, seguem discriminadas os nomes e o títulos poético as entrevistas: Marcio Oliveira “São Jorge e o Largo do Bodegão em Santa Cruz”; Jorge Babu - “O papel dos devotos nos Festejos de São Jorge em Santa Cruz”; Lucas Ururahy - “Arte e novas perspectiva que atravessam o mar”; Edielson Dias - “Memórias e a fé de Matriz no subúrbio carioca”; Moyses Filho - “Carnaval + Samba + Comunidade = O maior cortejo da Terra!”; Sr. Elias Ferreira - “Carnaval sem máscara não dá!”

A partir desse contato com a NOPH, surgiram oficinas intergeracionais, dentre elas, a Oficina de artesanato das Bonecas Africanas Ahosis que é o eixo curvo e ramificado que traçamos aqui.

4 Detalhamento das oficinas ONIKOJA e das bonecas Ahosis: desafios da pretagogia³⁴

4.1 Oficina

Conforme relato, do contato com a instituição surgiu meu interesse pela pesquisa aqui proposta, considerando que naquele espaço de terreiro ofereciam, dentre outras ações, oficinas intergeracionais. Conciliando com a informação da parceria do laboratório com a Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Ao pesquisar o Instituto encontrei, dentre as ações oferecidas, oficinas de Samba de Roda do Recôncavo. Assim, após contato, agendaram comigo uma reunião por videoconferência com os gestores.

No que tange à cultura popular, associada à Matriz Africana, ganhava relevo as já citadas oficinas intergeracionais, sendo a de Samba de Roda do Recôncavo Baiano aquela que, inicialmente, despertou o meu interesse. Atividade que, segundo os gestores do projeto, deixou de ser realizada em razão da resistência à adesão, percebida na fala de algumas frequentadoras evangélicas do Instituto, por uma correspondência com religiões afro-brasileiras, derivadas de cultos tradicionais africanos, “identificada” por pastores das igrejas evangélicas locais. Com base em Didi-Huberman (2011), em sua obra “A sobrevivência dos vaga-lumes”, é possível pensar que o trabalho desenvolvido pelo Instituto Onikoja, voltado para a cultura popular, requer a atenção a uma diversidade de fatores socioculturais que podem envolver demandas políticas, econômicas, legislativas e até sanitárias.

³⁴ Segundo Sandra Petit em sua obra a pretagogia tem como lastro os valores da cosmovisão africana, que são: a ancestralidade, a tradição oral, o corpo enquanto fonte espiritual e produtor de saberes, a valorização da natureza, a religiosidade, a noção de território e o princípio da circularidade. O termo surge como um referencial teórico-metodológico elaborado coletivamente, pela Dra. Sandra H. Petit e Dra. Geranilde Silva em função do I curso de Especialização Pós-graduação Lato Sensu em História e Cultura Africana e dos Afrodescendentes, voltado à formação de Professores/as de Quilombos no Ceará. PETIT, S. H. Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professores e Professoras. 1. ed. Fortaleza: EdUECE, 2015. v. 1. 261p.

Cumprir observar que, ao saber que o espaço não oferecia mais a oficina de Samba de Roda, me disponibilizei para realizar uma atividade corporal. Então, surge a oportunidade desafiadora em integrar a equipe como voluntária e promover uma oficina de Movimento Corporal intitulada pelo gestor de *Corpo lugar de memória Ancestral*, tornando possível o campo para pesquisa qual seja: investigar a questão da movimentação corporal e sua ingerência na confecção do objeto, no caso as bonecas, para a identidade e representatividade cultural das memórias das matrizes africanas, pelas danças por meio das Manifestações Culturais.

Além da inspiração cultural, consideramos a possibilidade de colaboração com a oficina de Samba de Roda. Poderíamos explorar maneiras de incorporar as bonecas em performances ou exposições relacionadas ao Samba de Roda. Isso criaria um ciclo de influência criativa, onde as bonecas inspiradas na música e cultura da região também enriquecem as atividades da oficina.

A oferta foi ampliada para crianças e jovens, porém a turma de crianças e jovens não apresentou avanços, a atividade foi interrompida, pois o grupo não participava das aulas. Já na turma dos adultos tivemos um grupo bem presente e participativo e, assim, continuamos com o grupo das artesãs. Novamente, evoco as mulheres de minha vida no contínuo contato com mulher mais velhas, fortes e potentes.

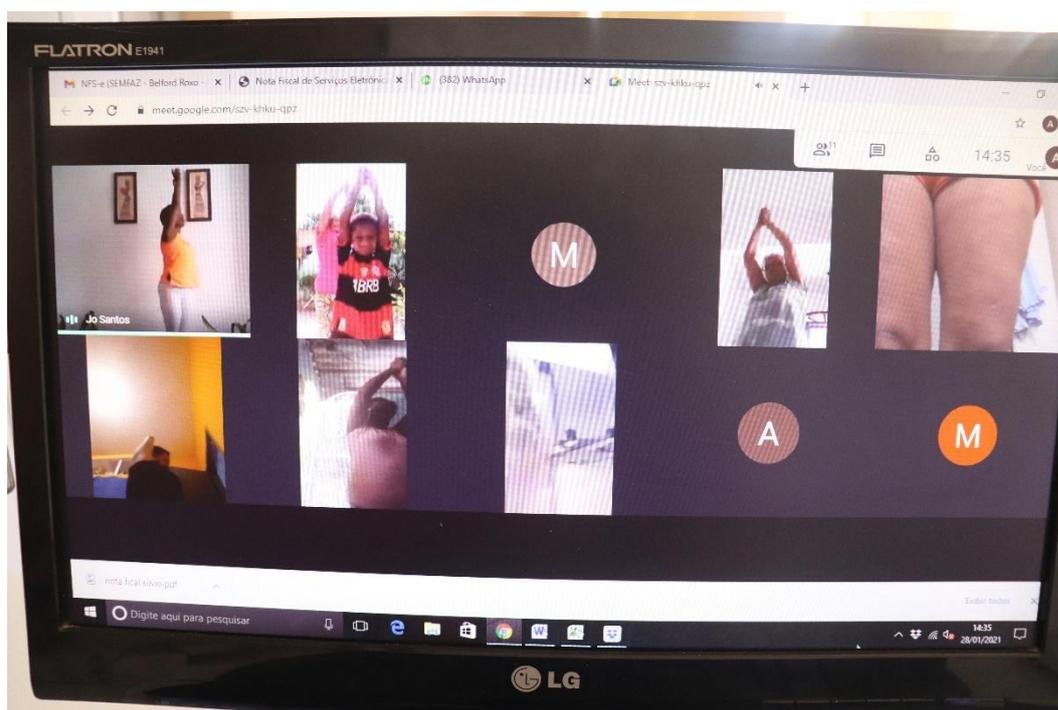
Com o foco na Oficina de Bonecas Africanas Ahosis, a proposta foi estabelecer um diálogo com elas, por meio de atividades que ampliasse a consciência corporal como uma prática para representação do corpo, na perspectiva de que, a partir da criação das bonecas (objetos), elas expressassem uma identidade com a memória ancestral.

Com inspiração nas metáforas luminosas de Walter Benjamin (2011) Didi-Huberman (2011), considerando o fulgor da imagem, suas complexas relações com o tempo e com a memória, sua natureza dinâmica e móvel. No encontro entre dimensões do tempo, o clarão nos abriria a imagem para formar constelações de sentidos. O que sobrevive continua a mexer com aquilo que se apresenta como ação plasmada numa obra. Daí, Huberman se referiu ao tempo fantasma das sobrevivências, cujo fundamento é o nó de anacronismos que mistura coisas passadas e coisas presentes. Partindo da ideia de no presente se tecer múltiplos passados, o quanto seria pertinente e de grande relevância analisar o processo de

criação das Bonecas Ahois para corroborar com a pesquisa dos festejos populares do Recôncavo Baiano, considerando outros espaços de investigação?

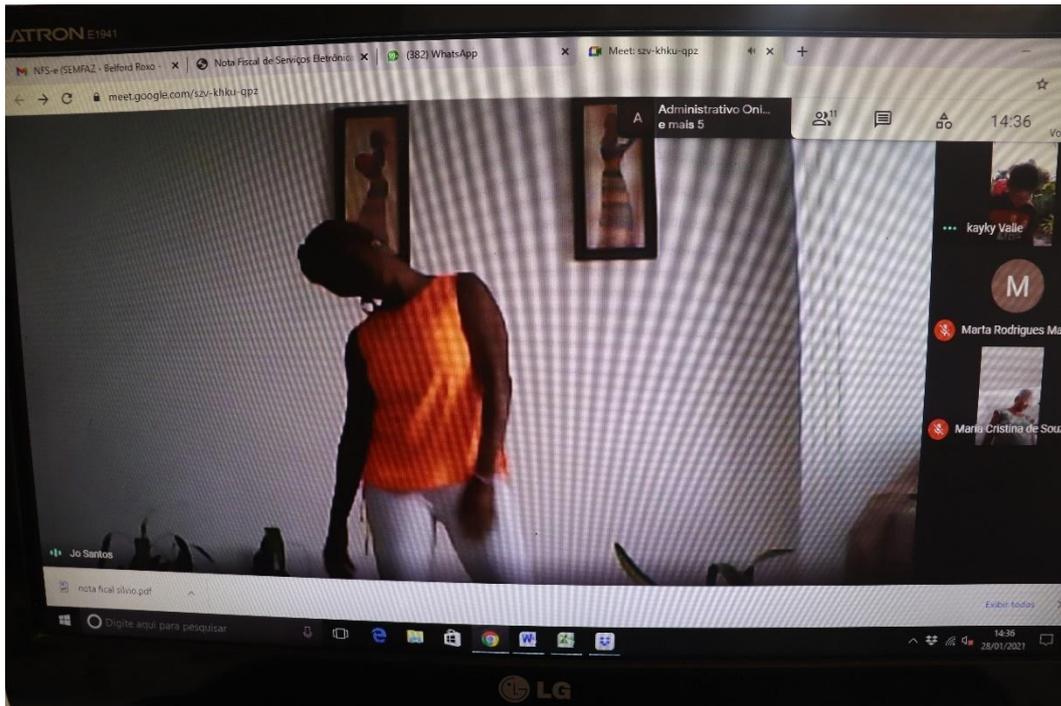
Iniciando com atividades da Oficina de Movimento Corporal, elas se iniciaram em 21 setembro de 2020, exatamente durante a pandemia que assolou nosso país. Nesse processo dos impactos nos setores da economia, educação, políticas e saúde, de dúvidas e incertezas, o momento pandêmico, o Instituto Onikoja, como muitas instituições, utilizou novas estratégias adequadas para continuar desenvolvendo seus trabalhos com o uso das ferramentas disponíveis através da tecnologia, propôs aos integrantes as atividades no formato remoto para lançar propostas interativas com o grupo; as oficinas remotas oferecidas foram: Artesanato, Capoeira, Movimento Corporal e Percussão, explorando e reinventando práticas pedagógicas no ambiente virtual. Abaixo imagem de um de nossos encontros:

Figura 35 - Encontro remoto



Fonte: Acervo da autora (2021)

Figura 36 - Encontro remoto II



Fonte: Acervo da autora (2021)

As atividades das oficinas intergeracionais foram disponibilizadas em formato online pela plataforma do Google Meet, uma vez na semana, com duração de uma hora. Participaram nesse grupo as artesãs, senhoras e senhores que vivenciavam outras atividades no Instituto. As artesãs, citadas anteriormente, frequentavam e confeccionam as bonecas Ahosis, o objeto de estudo da pesquisa.

Nos encontros foi possível notarmos e ouvirmos o quanto a vivência avançou promovendo um bem-estar corporal e mental do grupo. As aulas encaminharam-se como momentos de encontro, com base nos relatos individuais, nos quais os participantes conseguiam encontrar, se verem, “viveram saudades”, compartilharam suas angústias, ansiedades, diálogos, queixas, súplicas, cuidados, afetos, conexões e responsabilidades, dispuseram seus corpos para movimentação favorecendo um bem-estar físico e mental nesses sessenta minutos de convivência mesmo com o isolamento social.

As aulas online de movimento corporal iniciavam com todas contando como estavam se sentindo, solicitava então para que observassem como estavam seus corpos e ao final também perguntava o mesmo, solicitando ainda que falassem uma palavra que resumia aquele dia de aula. A aula seguia com o alongamento, soltando a cabeça, o pescoço, liberando a coluna, movimentando o corpo. Certa vez as

artesãs levavam músicas que traziam na memória e compartilharam afetos profundos, vivências íntimas. Isto foi uma coisa bem forte pra mim, essa abertura, essa entrega. Fiquei feliz em poder ter a confiança dessas pessoas que me permitiam entrar em suas casas, em seus íntimos, apresentando memórias tão profundas.

As artesãs das Bonecas Ahosis contavam seus afetos, a partir das vivências corporais pelas narrativas das manifestações culturais desenvolvidas nas aulas como: o maculelê, o congado, o samba de roda do Recôncavo Baiano e Samba das Escolas do Rio de Janeiro, pois delas foi possível preservar o legado das matrizes africanas.

Sempre tivemos o intuito de levantar as potencialidades dos participantes envolvidos, para que venham a criar posturas com seus afetos, a partir da percepção dos movimentos. Também almejamos que elas pudessem se ver, selecionar e apresentar os movimentos que foram ampliando o repertório motor que posteriormente poderiam compor uma coleção de bonecas com movimentos significativos para essas artesãs através das danças da manifestação cultural.

Dentre as manifestações culturais abordadas na oficina em questão, utilizamos o Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia da cidade de Tiradentes em Minas Gerais, sendo o responsável o senhor Claudinei Matias do Nascimento, conhecido como Mestre Prego.

Com o início da vacina contra Covid- 19, na cidade do Rio de Janeiro, as alunas já haviam tomado a primeira dose e foi possível agendarmos a primeira aula e encontro presencial, pois o setor responsável pela assessoria de comunicação necessitava de material audiovisual para divulgação da Oficina em questão. Esse seria o nosso primeiro encontro fora das telas do computador. Como poderia *ser*? Conhecendo as alunas pelas telas sem conhecer pessoalmente! Como seria este *reconhecer*?

Ao chegar, cumprimentei pelo nome da aluna que reconheci pela voz, porém ao me dirigir a outra aluna que por sinal é professora da Oficina das bonecas Ahosi, esta tinha ideia que não a reconheci fisicamente, pela tela do computador sua estatura era menor, do que pessoalmente. Como os espelhos:

Quando o negro dança, ele está agradecendo a Deus e a Nossa Senhora do Rosário pelas graças alcançadas desde aquele tempo da escravidão até hoje... muitas graças... as vezes uma pessoa faz, muitas das vezes, um encontro de congado é alguém que foi agraciado por Deus e pela Nossa Senhora do Rosário, então a

forma deles tá pagando, é fazendo a festa reunindo o pessoal. A forma que eles têm pra tá reunindo o pessoal pra tá tocando e dançando em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. Como também, a Santa Efigênia e São Benedito.³⁵(Mestre Preguinho, 2020)

O texto acima refere-se ao trecho da fala e o canto (oração) extraído do vídeo da entrevista para compor o relato de processo da descrição da aula com as artesãs na oficina de movimento do Instituto Onikoja, a partir do material de apoio do MOTIRÔ - *Festejo como testemunho*. Foi denominado correspondências das Narrativas Corporais com o Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia de Tiradentes, Minas Gerais, sendo o responsável Claudinei Matias do Nascimento, conhecido como Mestre Prego. No que tange a tais correspondências retiramos um trecho da entrevista, do projeto MOTIRÔ, que nos afetou e para a nossa intervenção, em disseminar o Congado do Mestre Prego, estávamos como responsáveis nesse compromisso com Preguinho.

Solange Jobim no artigo Bakhtin e Pasolini: vida paixão e arte³⁶ faz uma síntese do pensamento de Bakhtin “exige tanto do homem da vida quanto do artista, é necessária responsabilidade ética, que tanto um como outro deve assumir frente ao processo de criação do mundo da cultura, afirmando que é no ato responsável que a separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida se resolvem” (Arte e responsabilidade, apud JOBIM, 1919, p.49.).

Entendemos que foi algo para desenvolver o trabalho. As propostas das correspondências nas narrativas procederam pela fala e canto do mestre Prego extraído do material de apoio disponibilizado pela disciplina, porém identificamos a necessidade de ampliar esse repertório musical criando uma *playlist* com novas músicas compostas da união no áudio da fala e do canto para, a partir daí, apresentarmos as respectivas narrativas corporais e reflexões do registro oral dessas memórias que trazem o seu sentimento.

Caminhando com a pesquisa do mestrado, as alunas da oficina de movimento na questão de investigar como a movimentação corporal e a sua consciência expressiva podem ampliar o resgate da ancestralidade na representação da figuração

³⁵ Trecho extraído da entrevista do Claudinei M. do Nascimento

³⁶ Conferência apresentada no IEEBA - I Encontro de Estudos Bakhtinianos, de 4 a 6 de novembro de 2011, na Universidade Federal de Juiz de Fora, por Solange Jobim e Souza, seguida dos comentários de Elaine Deccache Porto e Albuquerque. Disponível em: <http://www.ufjfbr/eeba>. Acesso em 21 nov. 2023

de personagens da cultura de Matrizes Africanas. Foi possível essa conexão ao trazer o Congado e o Mestre Prego para corroborarem na pesquisa.

Figura 37 - Primeira aula presencial com execução do Maculelê



Fonte: Acervo da autora (2021)

A aula presencial destacada acima, na Figura 37, aconteceu dia 13 de dezembro 2021. Foi a quarta aula presencial com o grupo, ainda seguindo os protocolos de segurança de proteção. Em especial, nesse momento foi possível recolher falas das artesãs (os seus depoimentos, destacados no item 4.3. deste trabalho) seguindo todos os cuidados necessários do Protocolos de segurança sanitária.

Figura 38 - Aula presencial com execução do Maculelê



Fonte: Acervo da autora (2021)

4.2 Metodologia

Foram usados os seguintes modos de pesquisa: pesquisa exploratória visando o registro documental das informações orais sobre o tema proposto; pesquisa bibliográfica relativa ao corpo; pesquisa - ação para o registro e a análise de todas as etapas da Oficina de Movimento Corporal.

A pesquisa analítica tem como foco o trabalho das senhoras artesãs da Oficina das Bonecas Ahosis, englobando sua participação em duas importantes instâncias de capacitação: a Oficina de Movimento Corporal promovida pelo Instituto Onikoja e a Oficina de Artesanato. As Oficinas em conjunto envolveram vinte e duas habilidosas artesãs que se dedicam a aprimorar suas técnicas e conhecimentos.

A Oficina de Movimento Corporal, que dinamizei, desdobrou-se em uma experiência enriquecedora para as artesãs. Ela não apenas contribuiu para o aprimoramento de suas habilidades manuais, como também promoveu uma abordagem holística, incentivando a consciência corporal e a expressão artística. Essa abordagem integrada adicionou uma dimensão única ao trabalho das artesãs, enriqueceu suas criações com um elemento de sensibilidade e autenticidade.

Por outro lado, a Oficina de Artesanato complementou esse processo, fornecendo um espaço para o desenvolvimento técnico e criativo. As artesãs tiveram oportunidade de explorar novas técnicas, materiais e estilos, ampliando assim a diversidade de suas produções. Além disso, a oficina foi intrinsecamente

ligada à perspectiva de geração de renda e à sustentabilidade. Ao capacitar as artesãs e fomentar a produção de peças artesanais de alta qualidade, a oficina contribui para a promoção do empreendedorismo e para a criação de fontes de renda estáveis.

A interseção entre o design e a parceria é uma faceta crucial desse programa. A colaboração entre a Oficina das Bonecas Ahosis, o Instituto Onikoja e a Oficina de Artesanato são um exemplo de sinergia entre diferentes competências. O design das bonecas e dos produtos artesanais não é apenas estético, mas também incorpora valores culturais, históricos e individuais das artesãs. Essa abordagem centrada no design não só agrega valor às peças criadas, como também ressalta a importância da preservação das tradições locais e do empoderamento feminino.

Essa parceria multifacetada ilustra como a colaboração entre instituições pode transcender a mera transmissão de habilidades. Ela visa à valorização das capacidades individuais das artesãs, transformando-as em um catalisador para atingir objetivos coletivos, como o fortalecimento da comunidade, a promoção da cultura local e a geração sustentável de renda. Nesse contexto, o design não é apenas uma estética, mas um meio de conexão entre as artesãs, suas criações e a sociedade em geral.

4.3 Desenvolvimento

Ao ter como foco as artesãs da Oficina de Bonecas Africanas Ahosis, a proposta é a de estabelecer um diálogo com essas mulheres, por meio de atividades que favorecessem ampliar a consciência corporal como uma prática para representação do corpo, considerando a perspectiva de que, a partir da criação das bonecas (objetos), elas possam expressar uma identidade com a memória ancestral.

As aulas tinham como objetivo principal fazer com que as artesãs pudessem apontar os seus conhecimentos prévios de cada manifestação cultural, a saber: Maculelê, Congado e Samba de Roda. Inicialmente, realizamos uma conversa para levantarmos o conhecimento das Artesãs para que pudessem apresentar no grupo suas narrativas, como conheceram esse campo e quais memórias as remetem para algum momento em suas vidas. As oficinas aconteciam conforme relato anterior desde trabalho.

No caso do Maculelê, as alunas tiveram a oportunidade de expressar suas memórias e experiências corporais, mergulhando nos movimentos distintos dessa manifestação cultural. Cada passo, giro e batida das baquetas trouxe à tona não apenas a técnica da dança, mas também as histórias e tradições que ela carrega consigo.

A manifestação, com sua rítmica percussiva e movimentos vigorosos, representou mais do que apenas uma dança. Foi um elo direto com as raízes do Brasil, conectando as tradições africanas e indígenas que moldaram a identidade cultural do país. As alunas, ao explorarem esses movimentos, participam de um ato de preservação e resgate cultural, garantindo que essas tradições se mantenham vivas e relevantes nas gerações futuras.

Ao compartilhar suas próprias vivências e memórias através dos movimentos do Maculelê, as alunas não apenas celebram a cultura do passado, como também a incorporam em seu presente. Elas se tornam embaixadoras das histórias que o Maculelê conta, usando seus corpos como instrumentos para manter viva a essência dessa dança e das culturas que a inspiraram.

Essa abordagem educacional não apenas enriquece o repertório artístico das alunas, como também promove a compreensão cultural, a empatia e o respeito pela diversidade. O Maculelê, como um veículo de expressão e conexão cultural, transcende as barreiras do tempo e se torna um canal através do qual o passado, o presente e o futuro se entrelaçam de maneira harmoniosa.

Nessas oficinas, o Maculelê se transforma em um veículo de aprendizado, permitindo que as alunas mergulhem nas raízes do Brasil, explorem a complexidade das culturas que moldaram essa dança e, ao fazê-lo, construam uma compreensão mais profunda da própria identidade cultural. À medida que os movimentos do Maculelê ecoam nas oficinas, eles também ecoam a riqueza de uma nação construída sobre a diversidade e a história única que a define.

Figura 39 - Segundo encontro presencial: relembrando o maculelê



Fonte: Acervo da autora (2022)

Na experiência com o Congado, artesãs ao conhecerem e vivenciarem as expressões corporais dos congadeiros na dança, ao som do tambor, perceberam que os afetos, enquanto linguagem corporal e visual, poderiam ser explorados ao desenvolvermos nossa proposta. Em consequência da entrevista do MOTIRÔ, a partir de uma conexão com suas ancestralidades, puderam compor suas correspondências pelas narrativas corporais por meio da Manifestação do Congado. Aqui que, como em um batuque, os fatos narrados da experiência se encontram em um ritmo sincopado que é o estudo.

Nesta proposta, conforme dito anteriormente, o Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, da cidade de Tiradentes, em Minas Gerais, sob a liderança do Capitão Claudinei Matias do Nascimento, conhecido como Mestre Preguinho, ganhou relevância.

A aula do dia 13 de dezembro de 2021 tratou de verificar correspondências com as narrativas corporais do congado de Tiradentes, a partir do material de apoio do projeto *MOTIRÔ: festejo como testemunho*. No que tange tais correspondências, retiramos um trecho de uma entrevista do projeto que utilizamos em nossa intervenção, a fim de disseminar o congado do mestre Preguinho.

A intervenção foi desenvolvida através de aula de dança, com a fala e o canto de mestre Preguinho em fundo musical. Os alunos envolvidos totalizaram 8 (oito) mulheres e 1 (um) homem, na faixa etária entre 40 e 70 anos de idade, que pertenciam ao projeto de oficina de confecção de bonecas Ahosis da Instituição. Os

equipamentos utilizados para realizar a intervenção foram: equipamentos de áudio e vídeo, filmadora, tripé, bastão de madeira/esgrimas do maculelê, tecidos e música com a fala e canto do Mestre Preguinho.

Primeiro, realizou-se o aquecimento e, em seguida, o alongamento:

Figura 40 - Aquecimento



Fonte: Acervo da autora (2022)

Figura 41 - Alongamento



Fonte: Acervo da autora (2022)

Após essas etapas, orientamos aos alunos a escutarem o trecho da fala e do canto (oração) de mestre Preguinho, extraídos do vídeo da entrevista do projeto,

permitindo que seus corpos realizassem as correspondências pelos movimentos livres e espontâneos.

Segue transcrição da fala e na sequência o canto, desenvolvidos na oficina:

“Quando o negro dança, ele está agradecendo a Deus e a Nossa Senhora do Rosário pelas graças alcançadas desde aquele tempo da escravidão até hoje... muitas graças... as vezes uma pessoa faz, muitas das vezes um encontro de congado é alguém que foi agraciado por Deus e pela Nossa Senhora do Rosário, então a forma deles tá pagando, é fazendo a festa reunindo o pessoal. A forma que eles têm para tá reunindo o pessoal pra tá tocando e dançando em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. Como também, a Santa Efigênia e São Benedito.”

“Aí negro rezava pedindo a Deus do céu/E na prece ele chorava dizendo que a vida era cruel/Acorrentado na senzala se ajoelhava ao chão/Na esperança de liberdade nas matas se refugiou/Povo de Luanda um dia lutou e venceu/Povo de Luanda um dia lutou e venceu/Negro era castigado pelo chicote do feitor/Olhando a pele dele chorava/ Dizendo que não tinha valor/Trabalhava sem parar negro na mineração/A esperança de liberdade nas matas se refugiou/Povo de Angola um dia lutou e venceu/Negro era castigado pelo chicote do feitor/Olhando a pele dele chorava/ Dizendo que não tinha valor/Trabalhava sem parar negro na mineração/A esperança de liberdade nas matas se refugiou/Minha mãe tá me chamando oi lá do Aruanda/Ela foi lá para rezar oi lê oi lá/Foi o tombo oi da ladeira/Foi o tombo oi da ladeira oi lê oi lá/Na Serra de São José o negro apanhava é/Apanhava sem razão oi lê oi lá/Nos caminhos de Aruanda o nego morreria é/ Nego no mar era jogado o dê o dá/Prá chegar até aqui, aqui nessa terra é/Muito como nego caiu oi meu senhô/Minha mãe ficou chorando oi lá no Aruanda/Em perder o vosso filho ou seus irmãos/O caminho que nos faz aqui nessa terra/Essa terra é abençoada ô meu senhor.” (Mestre Preguinho)

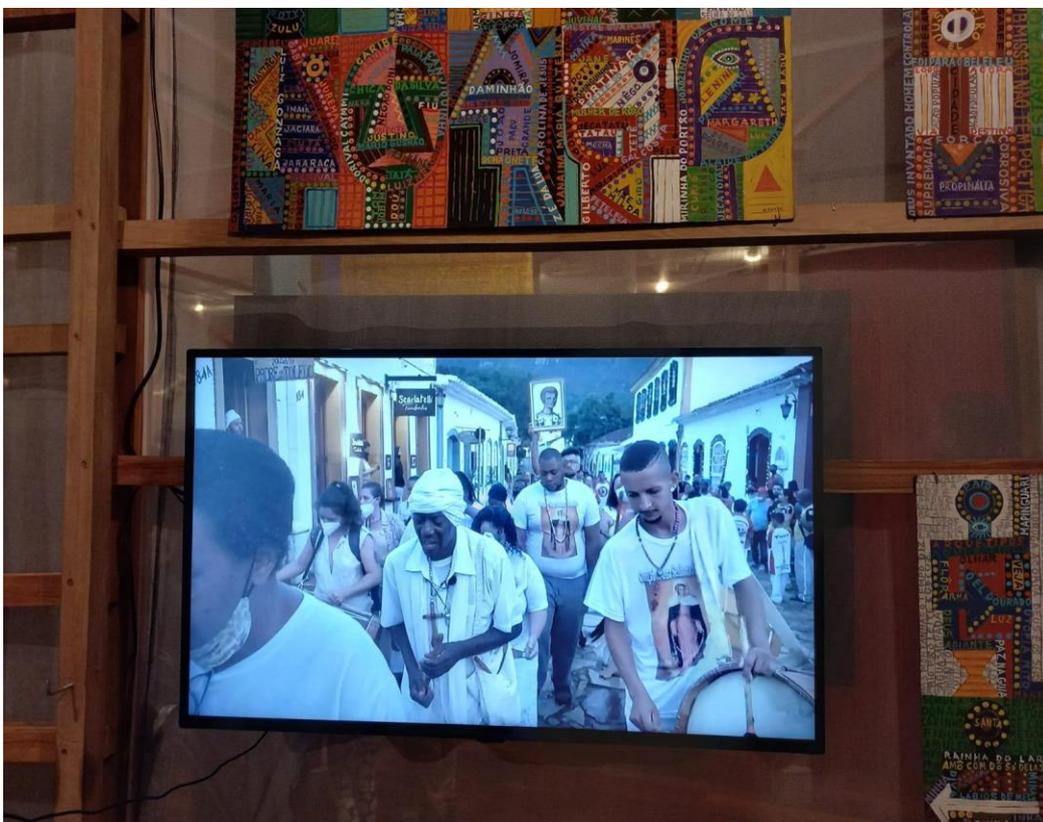
O resultado da aula foi registrado através de equipamento audiovisual. A análise do material obtido foi privilegiada pela coleta da entrevista dos participantes e observação do registro de aula gravada. A exposição de imagem fazia parte do processo. Levando-se em consideração a ética, cada participante preencheu um formulário eletrônico via Google Forms, elaborado pelo laboratório de pesquisa DHIS (Laboratório de Design de Histórias) do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, para autorizar o uso de som e imagem.

O trabalho no campo das artes e do design visa colaborar com a disseminação de informações necessárias para a elucidação de fatos históricos às gerações futuras. Considerando nossa área de atuação no campo das artes e do design, uma das questões que nortearam o desenvolvimento do nosso trabalho foi:

como a construção de uma narrativa visual pode colaborar com a disseminação da informação contida na narrativa oral de Claudinei Matias do Nascimento?

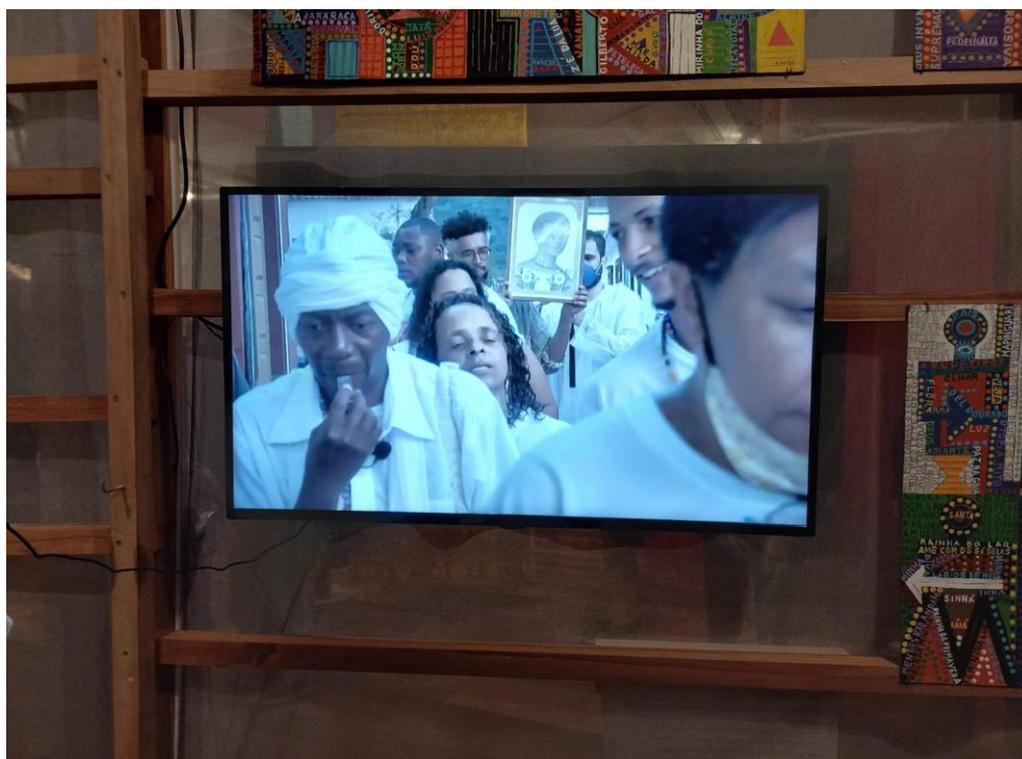
Interessa notar que um documentário foi produzido pelo artista plástico Yhuri Cruz referente à entrega ao Congado de uma obra produzida por ele, que retrata Anastácia sem a máscara, intitulada “Monumento à voz de Anastácia”. Como convidada, participei da cerimônia de entrega, filmando o cortejo que seguiu pelas ruas de Tiradentes, percorrendo lugares significativos para a memória da escravidão naquela cidade. Este documentário foi exibido na exposição denominada: “Um defeito de cor”, realizada no Museu de Arte do Rio - MAR, no período de 10 de setembro de 2022 até 27 de agosto de 2023. Abaixo imagens destes registros:

Figura 42 - Foto do Documentário na exposição “Defeito de cor MAR” (2023)



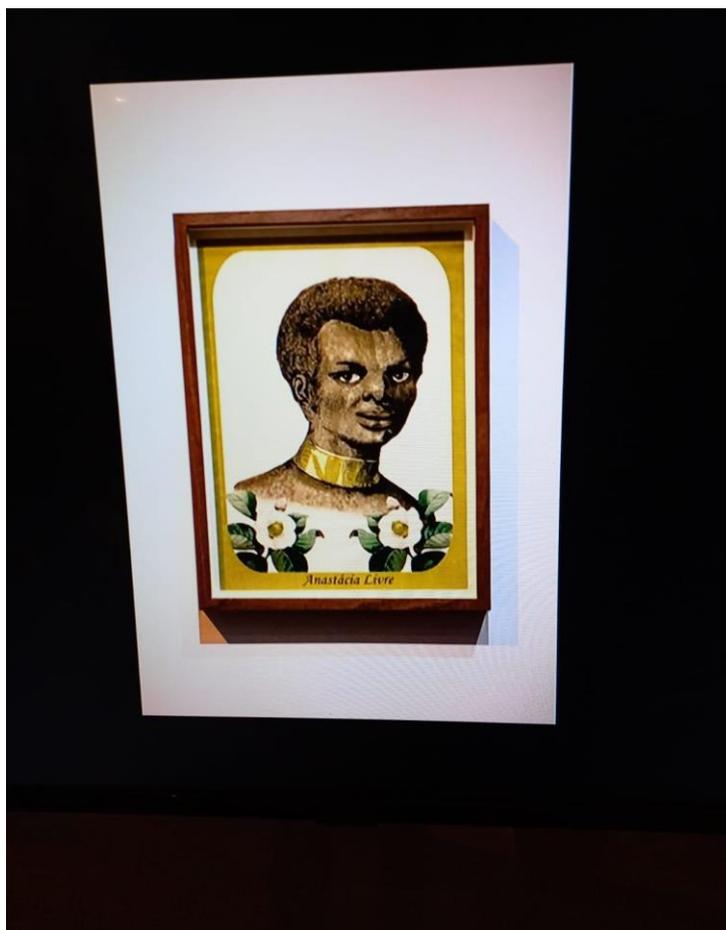
Fonte: acervo autora (2023)

Figura 43 - Foto do cortejo no documentário



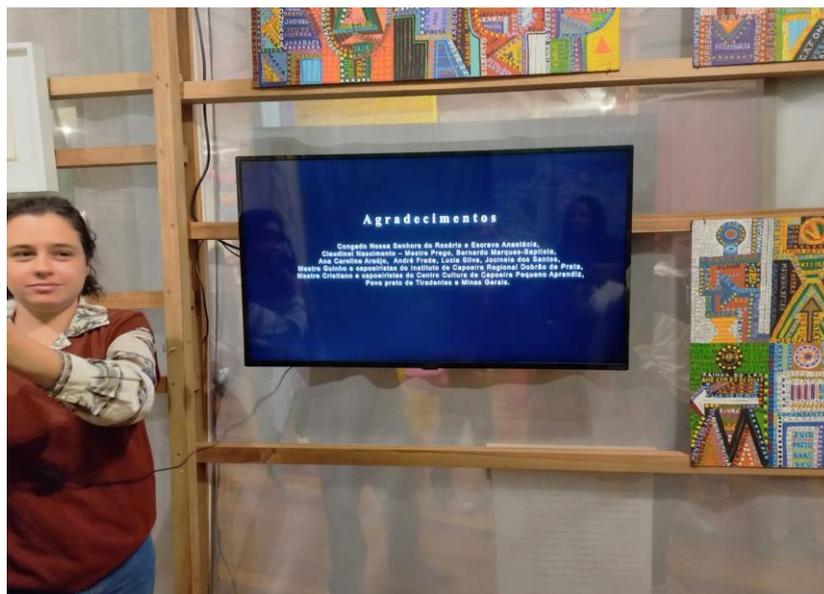
Fonte: acervo autora (2023)

Figura 44 - Presente do Artista Yhuri Cruz ao Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia



Fonte: acervo autora (2023)

Figura 45 - Foto Agradecimento



Fonte: acervo autora (2023)

De volta à oficina, cumpre notar que o resultado advindo da experiência foi uma análise crítica e reflexiva proporcionada pelo movimento dos corpos no espaço-tempo, pelos desenhos constituídos a partir das músicas utilizadas, pela reprodução de uma memória de movimentos associados ao congado e dos depoimentos das alunas.

Segue transcrição do depoimento das artesãs após a experiência, gravada em material audiovisual:

Artesã E: “Vi e gostei muito! Agradecemos a Deus!”

Artesã R: “Meu nome é Rosa, eu gostei muito quando eles falaram que dançam e cantam em agradecimento pelo apoio e moral que eles vão receber para da Nossa Senhora do Rosário e São Benito. Eles dançam e cantam agora aprendi que a dançar e cantar é bom para nossa mente.... Dá gratidão!”

Artesã MH: “Eu me senti como se estivesse dentro assim de um... me senti bem, que sou muito chegada as ciganas como se estivesse me expondo como... cigana me incluindo nesse meio, nessa música, nesse pensamento. Eu gosto do povo cigano!”

Artesão MF (conhecido como Canarinho de Sepetiba, apelido que recebeu por cantar a capela): Como os negros senzala também cantavam a capela. Muito bonito! Fala de Nossa Senhora do Rosário, dos santos porque o homem tem que ter um seguimento, um objetivo,religião só dizendo né? Eles cantavam e a noite para poder esquecer as tristezas, chibatadas e chicotadas. E eu gostei muito não tem palavras porque a gente aqui na África queira ou não queira. Aqui não tem religião representando. Imagina eu chegar aqui com a bíblia na mão e falar para todo mundo sem entender uma palavra da bíblia, sem entender uma interpretação, que tem muitos que não entendem nada.”

Artesã RF: “A nossa lembrança da África, eles cantando o sofrimento dos nossos africanos.”

Artesã M: “Gostei de tudo dança e da música porque não tenho preconceito a nada, não sou racista com nada, tudo eu sou livre para tudo.”

Artesã S D: “Eu achei que traz paz, harmonia e deixa a gente para pensar na gratidão do passado.”

Artesã L: “Desde a primeira vez que ouvi a música do Mestre Preguinho que não dá para explicar. Me motiva muito, faz a gente lembrar de coisa que eu já vivi, mas não sei explicar. Como várias imagens vão passando e as lágrimas chegam desde a primeira vez que ouvi a música... As aulas fez minha audição melhorar bastante, aumenta nossa autoestima.”

Em nossa proposta das correspondências narrativas procedentes da fala e do canto do mestre Preguinho, identificamos a necessidade de ampliar esse repertório musical criando uma *playlist* com novas músicas compostas da união no áudio da fala e do canto; a partir daí apresentamos as respectivas narrativas corporais e reflexões do registro oral dessas memórias que trazem o seu sentimento.

Um dos aspectos que dificultou o processo foi a falta inicial de um aparelho de som e uma televisão ligada em outro ambiente do Instituto, fato que dispersou a atenção de alguns alunos. Para superar essa limitação, foi utilizada uma caixa de som *bluetooth* que, apesar de não atingir o volume ideal para o tamanho do ambiente, foi de ajuda para a concretização da atividade. Como aspectos potencializadores do processo, podemos citar aprendizagem, reflexões sócio-históricas e enriquecimento cultural.

Para entendermos o valor deste relato, precisamos nos debruçar primeiramente sobre o seu formato. O relato de processo é “o ponto de partida para a aprendizagem” (MUSSI, FLORES & ALMEIDA, 2021). Utilizar esta metodologia, significa extrair conhecimento, transportá-lo para a escrita acadêmica e torná-lo acessível para que a sociedade compreenda diversos assuntos (STOCKMANN et al., 2018). O conhecimento forma os sujeitos da nossa sociedade e tem potencial transformador.

Uma das principais formas de construção de conhecimento se dá através dos saberes populares (CHAUÍ, 2014), que partem do cotidiano das pessoas, suas interações e experiências pessoais. Não é possível viver uma experiência por outra pessoa, mas registrá-la nos permite criticar, refletir e utilizar o aparato metodológico para que ela seja “revivida e tornada própria” (CAPOZZOLO et al, 2013).

Para reviver esse relato, utilizamos a contribuição de Pasolini sobre cinema, que acredita ser a mais fiel reprodução da *linguagem da realidade* (PASOLINI,1983). Para ele, as outras artes apenas traduzem esta linguagem, enquanto o cinema nos permite uma imersão profunda, na qual *a realidade se expressa por si mesma* (PASOLINI apud LAHUD,1993).

Bakhtin (1919) concorda com esta percepção ao diferenciar o mundo da vida do mundo da cultura:

O mundo da vida é o único mundo em que cada um de nós cria, conhece, contempla, vive e morre; o mundo da cultura, por sua vez, é o momento no qual a vida, como acontecimento único, ganha concretude, ou seja, torna-se objeto do discurso da ciência ou da atividade estética. (SOUZA, ALBUQUERQUE, 2013).

Portanto, a experiência propriamente dita é vivida, é única e faz parte do mundo da vida. Resta ao mundo da cultura a mera observação da experiência vivida pelo sujeito, para transformá-la em objeto de pesquisa. Vale ressaltar que em seu manifesto intitulado *Arte e responsabilidade* (BAKHTIN, 1919), Bakhtin afirma que nesse transportar de experiências é necessário um senso de responsabilidade mútua e recíproca da arte-estética com a vida, senão o conhecimento extraído perde o sentido. Esse compromisso significa reconhecer que o que é vivido pelo sujeito nunca poderá ser experienciado em sua integralidade pelo interlocutor, porque cada indivíduo é um ser único e carrega consigo questões e apontamentos que moldaram aquele ato em algo singular.

Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2003 apud SOUZA, ALBUQUERQUE, 2013).

Cada um de nós pertence a um lugar no espaço-tempo que influencia o nosso olhar para o outro e para o mundo físico que vivemos, traduzidos de acordo com os nossos valores, na nossa cultura e na nossa época. Esta capacidade de olhar para si a partir de si e para o outro a partir do outro chama-se alteridade (TODOROV, 1999). A alteridade permite empatia necessária para que o interlocutor afirme que seu espaço é de observador e que a sua visão não é indiferente à visão do locutor.

Pasolini intensifica essa responsabilidade do interlocutor para com o locutor. A empatia deve atravessar o interlocutor – neste caso o cineasta – a tal ponto de motivá-lo a ler minuciosamente todos os signos que correspondem à realidade. Para ele, o cinema, enquanto linguagem, expressa a realidade que é reconhecida pelo espectador, embora o cinema enquanto produto acabado – o filme – seja um recorte da realidade. No ínterim, a linguagem pura da realidade é expressa a partir do corpo.

A realidade viva das coisas que se toca com as mãos e se vive com o próprio corpo é a única linguagem que poderia ser definida como o código primário que comunica sem a necessidade de intermediários simbólicos. O que as outras linguagens fazem é

"traduzir", "recodificar" essa linguagem primeira. Os "signos" das línguas verbais (escrita ou falada) traduzem os signos da linguagem da realidade. (SOUZA, ALBUQUERQUE, 2013).

Na interpretação de Souza & Albuquerque (2013) esse corpo é o código primário que expressa suas inquietações, angústias e vivência sem a necessidade de interlocutores. Para ter empatia com este corpo, é necessário situar aqui que tratamos de corpos negros, que foram massacrados e ao dançar desvelam suas memórias mais profundas e subterrâneas, enraizadas no subconsciente, preservando identidades e culturas. É como se nos fosse dada a oportunidade de ouvir as vozes ancestrais.

A partir do texto sobre vagalumes, escrito por Pasolini, Didi-Huberman dialoga sobre a sobrevivência da experiência. Os vagalumes simbolizam as inúmeras maneiras pelas quais o corpo, a cultura e o pensamento resistem à política, ao capitalismo e à mídia. Segundo Pasolini, os vagalumes estão sumindo (DIDI-HUBERMAN, 2011 apud PASOLINI, 1975). Portanto, nossa análise parte de um corpo em resistência.

Nos depoimentos estão presentes vínculos diretos com um registro corporal ancestral, de um corpo que se movimenta lembrando sua ancestralidade e suas saudades de um período antes do desterro forçado. A intervenção som-movimento trouxe à tona afetos, memórias vívidas, falas, sentimentos, despertares e sensações de uma lembrança corporal africana. O canto do Mestre Preguinho remetia ao sofrimento dos negros escravizados. O dançar e cantar trouxe bem-estar físico e mental.

O corpo se projeta como eixo central, investigando a si mesmo para perpassar pelos corpos no campo de pesquisa e, enfim, retornar para o intérprete em cena (MACHADO, 2017).

Nesse investigar de si mesmo, a dança torna-se Encruzilhada, o lugar de encantamentos, cruzamentos de caminhos, da alteridade (RUFINO, SIMAS, 2018). Nesta experiência de resposta espontânea à voz do mestre Preguinho, o corpo denuncia que existe nele uma válvula de escape para reconectar-se a sua história.

É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de

suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (RUFINO, SIMAS,2018).

4.4 As bonecas depois das vivências

O que desenho aqui aos poucos é a imagem de uma mulher pesquisando. A boneca é uma imagem de uma mulher. Produzidas há pelo menos 26 mil anos³⁷ ela é a “representação humana, frequentemente provida de membros articulados, para melhor imitar a vida, permitindo desempenhar todos os papéis e praticar todos os deslizes simbólicos e imaginários”³⁸.

As Bonecas Africanas Ahosis sendo fruto de um trabalho coletivo cujo objetivo é proporcionar a construção de relações de confiança e acolhimento com a comunidade³⁹, simbolizam mais que artesanato. São um bem cultural, são histórias, são mulheres, somos nós. Representam possibilidades de transformação social através do imaginário. Ao construir com suas próprias mãos essas bonecas, essas mulheres criam, encenam, escrevem e ressignificam suas histórias e a de toda comunidade.

O vestuário das bonecas carrega em si toda a cultura em que se insere: uma época, uma forma de ver o mundo, de se relacionar e de apresentar a tradição. Ao escolher formas e cores das roupas, as artesãs escolhem e criam com as próprias mãos nas oficinas senão um projeto de sociedade, resgatando e enaltecendo uma cultura. As roupas produzidas também representam o reconhecimento da multiplicidade, o pertencimento, o acolhimento e uma forma de resistência histórica e cultural.

Aqui pretendo mostrar a transmutação destas bonecas após todas as vivências que compartilhamos. A primeira mudança veio no vestuário. Quando pensamos sobre roupas que permeiam as religiões de matriz africana pensamos em movimento e pertença. Aqui os novos trajes surgem como meios de comunicação, símbolos

³⁷ Jornal DAILY MAIL. Face of the 26,000-year-old woman! FIRST EVER portrait of a woman was carved into a tusk of a woolly mammoth (and it's smaller than a thumb). Disponível em: . Acesso em: 24 jun. 2016.

³⁸ MANSON, Michel. 2002, p. 22.

³⁹ Disponível em: <https://onikoja.org.br/ahosis/>. Acesso em 21 nov. 2023.

identitários, reflexos de modificações sociais. As cores, as formas, as linhas representam afirmação e valorização, vibram em tons que refletem momentos de celebração e festividade que vivenciamos nesta jornada. As artesãs escolhem as melhores roupas para saudar os nossos ancestrais, transformam-se em rainhas, divindades, é um exercício de poder.

Figura 46 - Roupas das bonecas antes das vivências



Fonte: Acervo Onikoja (2017)

Depois das vivências, o primeiro passo foi trazer o vestuário relativo aos ritmos, ainda sem interferir nas poses. Nesse sentido, assim como a vivência anterior com o ritmo, as roupas nas bonecas começavam o processo de transferência da experiência corporal para a produção do artefato. As novas roupas foram criadas pela professora de artesanato, inspirado nas experiências com a dança:

Figura 47 - Criando as novas roupas inspiradas nas oficinas



Fonte: Própria autora (2021)

Para vestir as bonecas as artesãs começaram a ter um olhar mais atento, um cuidado mais especial na hora de colocar, tentando deixar a boneca *mais bonita*, com a preocupação de trazer a roupa que caracterizasse aquela manifestação cultural, os acessórios que pudessem mostrar que a boneca estava dançando o maculelê, a roupa que se pode dançar o samba de roda e a roupa que tinha no congado. Sentia a inspiração, sentia a vibração. As cores alegravam e refletiam nosso interior.

Figura 48 - Roupas das bonecas inspiradas depois das vivências



Fonte: Acervo autora (2022)

As poses que queria propor à essas esculturas se deram de forma orgânica após tanta imersão. As posições novas das bonecas africanas Ahosis foram

selecionadas a partir de frames com os movimentos que as próprias alunas realizaram em suas vivências com a dança. Dançar é considerado, por todos os povos, em todos os tempos, um meio de se comunicar e de se expressar. Esse meio é materializado através dos movimentos dos corpos e de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica. Dançar é um modo de existir, representa a magia, religião, trabalho, festa, amor e morte. Os homens dançam e continuam dançando em todos os momentos solenes de sua existência. (GARAUDY, 1980).

O frame isolado, tem a função pedagógica de isolar um instante do movimento para ser colocado em diálogo com o estatismo da boneca. Assim, entendemos que as poses são ricas em conteúdo e mensagens culturais, representam e apresentam a força e a resistência. O que em desenho e animação é chamado de *keyframe* (quadro-chave) fala da exemplaridade de um instante em servir como emenda (*raccord*) dos momentos anteriores e posteriores. Assim estudamos o melhor quadro-chave para ser transposto para a boneca.

Para realizar as escolhas dos quadro-chaves, posteriormente às vivências, em uma aula com a Professora de Artesanato Maria Cristina e as artesãs, assistimos os registros dos vídeos com as das danças executadas nas manifestações culturais onde analisamos e selecionamos as cenas com os movimentos realizados pelas alunas e que poderiam ser contemplados nas novas posturas corporais das bonecas africanas.

A escolha das poses foi um momento importante onde as artesãs selecionavam as posturas que gostaram mais no vídeo, ao se assistirem dançando. Algumas riam, outras viam sérias, todas estavam orgulhosas de si. Olhares atentos aos próprios espetáculos. Algumas estão se dando conta de suas potencialidades. No momento de passar suas próprias posturas para as bonecas, as artesãs tinham muito cuidado. Estavam atentas, verificavam se estava mesmo parecida a todo o tempo. Observamos os quadros selecionados dos movimentos da dança maculelê:

Figura 49 - Frame I



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 50 - Frame II



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 51 - *Frame III*



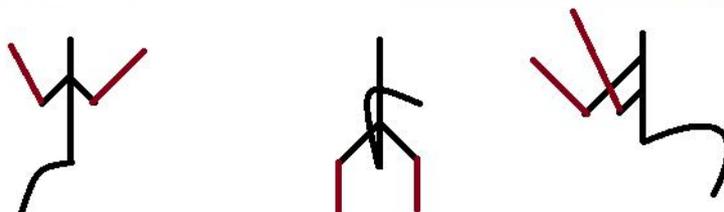
Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 52 - *Frame IV*



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 53 - *Frames e movimento*



Fonte: Acervo autora (2022)

Quando foram vestidas com uma nova indumentária, cientes da necessidade de movimentar os braços para poses diversificadas, a professora de artesanato

propôs uma inovação nos materiais e processos. Então surgiu a ideia do arame. Substituiu-se o material anterior (jornal) por arame, mas encaparam com mesmo tecido para manter a estética final. O arame permitiu essa experimentação formal, onde primeiro veste-se a boneca depois “vai vendo” a posição do braço. Criando, como uma dança, um movimento. O arame deixou o corpo mais moldável, agora as mãos das artesãs pegam as peças de forma gentil. Com muita atenção e cuidado. Já vestidas, as bonecas são moldadas conforme a dança. A união do material antigo - feito de rolo de papel com areia para fazer a base e dar peso, cola, papelão e jornal - com sua dureza e resistência; com o arame, com sua flexibilidade, transmutou a obra; em uma dinâmica harmônica. As bonecas guerreiras, agora dançam. São guerreiras, mães, mulheres, gentis e amorosas em sua *totalidade*. É um momento de muita emoção.

Figura 54 - Uso do arame na confecção dos braços



Fonte: Acervo autora (2023)

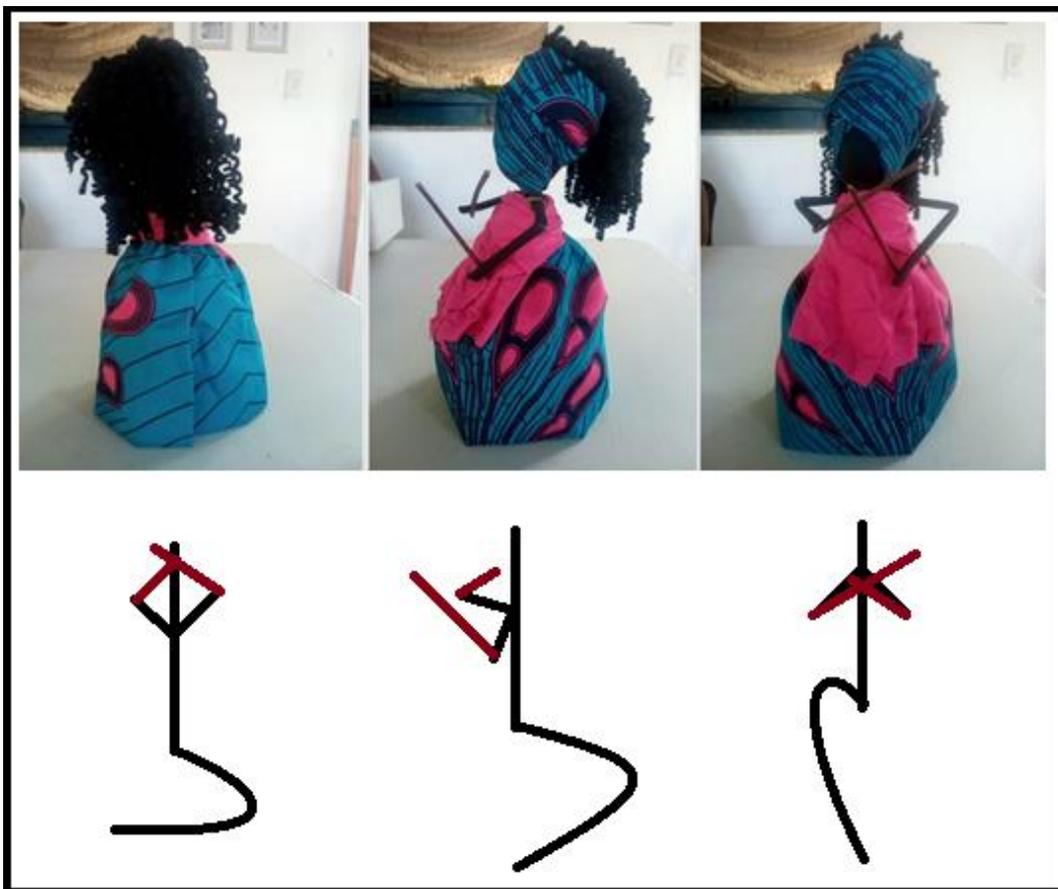
O resultado final das bonecas que une a vestimenta, o quadro-chave selecionado, a pose esculpida e a nova técnica podem ser vistos no caso do Maculelê nas fotos abaixo.

Figura 55 - Boneca movimento dança Maculelê (Bastão)



Fonte: Acervo autora (2023)

Figura 56 - Movimento dança Maculelê (Bastão)



Fonte: Própria autora (2023)

O uso do arame permitiu o movimento. A dança ensina a nos apropriarmos da extensão do corpo, sua densidade, seu peso. A dança educa. Através da dança emergem singularidades a partir de raízes outrora desconhecidas. Abre espaço para a voz, a expressão que se coloca no mundo, para o mundo. Percebo as artesãs mais falantes e confiantes. O movimento libertou a voz, o corpo, todas nós.

Observamos as bonecas Africanas Ahosis antes e depois da experiência neste processo das artesãs. Aqui apresentamos as anteriores e as finais – que tomamos em fotos isoladas nas considerações finais.

Figura 57 - Bonecas antes e depois (2015 x 2022)



Fonte: Acervo Instituto Onikoja (2015)

Figura 58 - Artesã e Bonecas 2015



Fonte: Acervo Instituto Onikoja (2015)

Figura 59 - Artesã e Bonecas 2022



Fonte: Acervo Instituto Onikoja (2022)

Figura 60 - Artesã e Bonecas 2022 II



Fonte: Acervo autora (2022)

O fazer da boneca por vezes é um momento de silêncio, onde as cores e as texturas dão voz a uma existência, uma raiz, uma essência. Das guerreiras Ahosis, das próprias artesãs. É um movimento de profundo contato consigo mesmo, com a natureza oculta. Nesta oficina somos todos criadores e criaturas. Esse movimento deixa as artesãs imersas em si mesmas, leva à reflexões, propicia meditações, sinalizando buscas, descobertas, enfrentamentos e soluções. Os dedos sentem, as mãos falam, o corpo vibra. É a força da ancestralidade. É a espiritualidade que transforma e transfigura. A boneca se torna confidente das artesãs, dando forma a imagens, revelando emoções. É uma prática vívida onde as artesãs descobrem suas potencialidades.

Desta forma, vemos que ao entrar em contato com a dança, com seu corpo, com suas sensações e sentimentos trazidos através do ritmo, a boneca transformou-se, as artesãs transformaram-se e eu me transformei. Este processo remete a sabedoria ancestral e a liberdade pessoal, ultrapassando o autoconhecimento, e recai no terreno do comunitário. Do conjunto. Em uma perspectiva de valorização da cultura afro, da força das mulheres, da estética e referencia negra como múltiplas potencias.

Ao final desta jornada realizamos uma festa de encerramento presencial. Neste evento todas as artesãs entraram com um bastão em mãos, fazendo maculelê, depois engrenaram no samba de roda e fizeram uma dramatização, juntas, soltas. As músicas iam e vinham aleatoriamente, os corpos dançavam. Era a libertação. Aquelas mulheres tinham posse de si mesmas. Senti um estado de consciência e uma conexão com cada mulher presente. A força da ancestralidade que habita em mim. A espiritualidade vibrou, éramos Deusas criadoras de nossos passos. Construimos uma relação. Entendo que nós conseguimos fazer uma conexão, uma relação muito positiva e valorosa dentro desse tempo que nós construimos os trabalhos juntas. Foi muito gratificante e muito sensível poder estar junto dessas mulheres potentes. O que sinto é um amor mútuo, de cuidado, de saber, de preocupação, de saudades. Todas essas cores refletem, senão, alegria compartilhada. Algumas imagens deste encontro de sentimentos:

Figura 61 - Festa de encerramento ONIKOJA I



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 62 - Festa de encerramento ONIKOJA II



Fonte: Acervo autora (2022)

Para finalizar, sobre as bonecas como objeto de design, a integração destas com as oficinas integracionais do Onikoja oferece oportunidades para a criação de bonecas que transcendem a estética tradicional e carregam consigo uma narrativa cultural rica resultando em um projeto inovador e enriquecedor. Como sugestões de oportunidade de produto como forma do comprador não só observar, mas conhecer e participar do processo, enumeramos:

- 1) Um QR-CODE com a dança em vídeo. O QR-CODE tem a função de abrigar links para páginas da web e, em geral, serve como um redirecionador. Desta forma, o comprador pode a qualquer momento scanear a tag do produto com o leitor do celular e se aproximar do Instituto Onikoja, conhecer as artesãs, verificar o processo de criação, virar expectador da dança, sentir e vibrar com o ritmo. A vantagem do QR-CODE é a facilidade para o consumidor a ação desejada, agregando valor à peça. A figura abaixo ilustra como se dá seu uso:

- 2) Uma coleção com três poses chaves da dança para cada ritmo;

3) Anexação de um desenho da boneca nas posições da dança para o próprio comprador colocar a boneca nas posições, **adicionando uma dimensão participante, onde o consumidor participa deste movimento, com seu próprio ritmo.**

Inspirada em nossas vivências com o samba de roda, congado, maculelê e samba; como propostas e contribuições futuras para as bonecas, a professora de artesanato, Maria Cristina, apresentou os vestuários que podem compor a nova coleção:

Figura 63 - Futura coleção I (maculelê 2)



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 64 - Futura coleção II (maculelê 3)



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 65 - Futura coleção III (congado)



Fonte: Acervo autora (2022)

Figura 66 - Baianinha (samba)



Fonte: Acervo autora (2022)

5 Considerações finais

Esta pesquisa teve como tema o corpo como espaço de memória ancestral, com a proposta de intervir em suas representações, por meio da criação das Bonecas Ahosis, a partir das vivências oportunizadas às artesãs do Instituto Onikoja, na Oficina de Movimento Corporal, relacionadas ao maculelê, samba de roda, congado e samba.

Como metodologia, a pesquisa-ação propôs a experimentação de movimentos corporais associados às manifestações culturais elencadas acima, com intuito de promover a ampliação dos repertórios motores das artesãs envolvidas, na perspectiva de favorecer a criação de bonecas com novas posturas que remetesse à memória ancestral de matriz africana.

Fiz parte desse processo, com o saber, com o corpo, com o ritmo. Minha história repleta de mulheres, negras e fortes, se entrelaça com a história das

mulheres guerreiras de Daomé e, por sua vez, desdobra-se na vida das artesãs, nas bonecas, afluindo na sociedade. Nossos movimentos em aula através da dança refletem e dão voz a uma trajetória social e cultural que se entrelaça com os movimentos sociais contemporâneos. Para realizar este trabalho, mergulharei em minha própria jornada através da dança e da ginástica rítmica, investigando os corpos femininos que contribuíram para esse processo, direta e indiretamente.

O Instituto Onikoja foi nosso palco. O Instituto promove oficinas integracionais na comunidade local. Lá artesãs idosas da região de Sepetiba, retiradas da situação de abandono social, realizam um trabalho coletivo confeccionando artesanato e participando em outras oficinas socioculturais inclusivas. O conceito das Bonecas Africanas Ahosis nasceu a partir do desejo de construção de relações de confiança, diálogo e acolhimento com a comunidade do entorno da sede do instituto e da Comunidade de Terreiro onde a instituição foi gestada - promovendo compreensão cultural, empatia e respeito pela diversidade.

Atentos a realidade das mulheres negras que ainda hoje enfrentam obstáculos únicos como a falta de representação, as oportunidades limitadas e os estereótipos prejudiciais que frequentemente restringem seu progresso, escolheram as Bonecas Africanas Ahosis. A boneca é uma imagem de uma mulher. Ela apresenta e representa. A perseverança das mulheres negras é inegável. Elas continuam a desafiar as barreiras e a redefinir cenários, contribuindo com suas vozes únicas e expressões inovadoras.

Nesse contexto, as Bonecas Africanas Ahosis mais que meros artefatos estéticos, são depositárias da herança cultural, símbolos de empoderamento e testemunhos vivos da força feminina que moldou e continua a moldar o tecido da sociedade africana e além dela. Agora está em nós, somos nós. Essas bonecas ainda que produzidas a partir dos mesmos materiais, por meio de um processo pré-estabelecido, transmitido nas oficinas de criação, sem que haja a demarcação dos olhos, nariz e boca, variam quanto aos seus trajes e adornos de cabeça, favorecendo a representação de etnias africanas diversas, mesmo que identificadas como “Ahosis”, como eram conhecidas as mulheres guerreiras do antigo reino nagô de Daomé. No que se refere à postura corporal, a diversificação ocorre pela posição dos braços.

Pensando nessa representação levantou-se a hipótese de que uma metodologia de experimentação corporal pelas artesãs pudesse favorecer a representação de

movimentos das danças/manifestações culturais elencadas na postura das bonecas, ampliando as possibilidades de expressão de uma memória ancestral. Esperávamos trazer para essas bonecas uma dimensão mais viva e dinâmica à sua expressão cultural.

E foi a dança. A constante dança em minha vida. Desde os primórdios da humanidade é através do movimento (corpo expressivo) que o ser humano percebe, identifica, explora e relaciona-se com o mundo, com o cosmos, com o outro e consigo mesmo. A dança emerge como um elo tangível que transcende gerações, assumindo-se como uma ferramenta de celebração, resistência e transcendência. A partir da dança buscamos criar um método de trabalho no qual a consciência corporal e a representação de um personagem estivessem relacionadas, a fim de colaborar no potencial das bonecas Ahosis como veículo de memória ancestral e consequente potência para apropriação, reconstrução e construção de histórias.

A dança africana transcende o entretenimento, pois está intrinsecamente ligada à ancestralidade, às crenças religiosas e à comunidade. Na história dos afrodescendentes, dançar sempre desempenhou um papel de extrema relevância contra a opressão imposta pelo cativo. A dança era local de libertação, de manifestação religiosa e preservação de cultura. A dança permitia aos escravizados uma reconexão com a mãe África. Neste contexto, apesar de toda proibição e limitações vivenciada por este povo, a dança também representava impacto social ao criar identificação, integração, reapropriação e transformação.

No seio das civilizações africanas, o feminino é reverenciado como a matriz primordial da existência, a fonte da vida e da renovação. Neste contexto, o feminino está inextricavelmente ligado à comunidade e à coletividade. A mulher ocupa um papel central na tomada de decisões, na resolução de conflitos, na preservação do equilíbrio social, na transmissão da cultura, valores e história comunitária. A mulher tem voz.

Reconhecendo que as bonecas que representam a ancestralidade feminina nagô já são portadoras de uma rica herança cultural e espiritual; ao adicionar a dimensão da dança a essa representação, poderíamos criar uma experiência mais envolvente e visceral, permitindo que a sabedoria e a força dos orixás se manifestem de maneira ainda mais potente e transformadora nas vidas das pessoas. E assim aconteceu.

As bonecas Ahosi reforçam e representam a ancestralidade negra, sendo símbolo de empoderamento e resistência. Elas são mais que meros objetos, são um elo entre o passado e o presente, peças que transcendem o tempo, reforçando o poder das raízes e a importância de preservar e honrar as memórias que moldam nosso ser. Nesta jornada, encaramos as bonecas como portais de aprendizado, desvendando o legado vivo das guerreiras Ahosis e sua influência nas mulheres hoje, nas artesãs, em mim.

Se a boneca é a ponte entre a ancestralidade e a contemporaneidade, a dança é a conexão dessas artesãs com a história, com sua própria história não apenas de resistência e a resiliência, como também de seu potencial transformados na comunidade. É através da dança e dos movimentos que encontramos nosso ritmo, que encontramos nosso lugar e entendemos nosso impacto na construção das identidades individuais e coletivas. Através da dança essas artesãs moldaram não só as bonecas, mas a realidade e a comunidade.

No período da pesquisa, vinte e duas artesãs participavam da oficina de bonecas. Esta oficina também está atrelada à perspectiva de geração de renda e à questão da sustentabilidade, fomentando a valorização das capacidades individuais em prol de objetivos coletivos.

Através das experiências com o projeto de extensão MOTIRÔ – e todas as atividades de campo - maculelê, congado, sambas de roda e samba, essas artesãs falaram através de seus corpos, foram ouvidas, ouviram umas às outras e emergiram empoderadas.

Embora a investigação tenha tido como foco o diálogo das bonecas enquanto objetos no campo do Design, o estudo foi além. Ao incorporar elementos da dança no design das bonecas as criações passaram a representar e transmitir não apenas estética, mas, narrativas culturais profundas. O design aqui é um meio de conexão entre as artesãs, suas criações e a sociedade em geral.

Nem mesmo a pandemia nos parou. Encontramos nosso próprio ritmo e... dançamos! Nessa dança cada movimento aconteceu carregado de valor, de história, de sentido, de afeto. A dança nos ligou em um estado mais profundo, um encontro comunitário, uma renovação de relações sociais, uma afirmação de identidade e de pertencimento.

Ao escolher as poses para as bonecas a partir de encontros onde observaram sua própria dança e deram seus relatos individuais sobre a experiência, essas

mulheres identificaram a si mesmas, descobrindo seu corpo e seus aspectos sensíveis. Assim, entendemos que as poses são ricas em conteúdo e mensagens culturais, representam e apresentam a força e a resistência.

Ao escolher as roupas para as bonecas observamos uma forma de resistência histórica e cultural. A roupa das bonecas carrega em si toda a cultura em que se insere: uma época, uma forma de ver o mundo, de se relacionar e de apresentar a tradição. Ao escolher formas e cores das roupas, as artesãs escolhem e criam com as próprias mãos nas oficinas senão um projeto de sociedade, resgatando e enaltecendo uma cultura, o reconhecimento da multiplicidade, o pertencimento e o acolhimento.

Ao pensarmos no contexto atual da sociedade onde cada vez mais indivíduos estão doentes se deparando com múltiplos transtornos e desequilíbrios, o artesanato promovido pelo Instituto Onikoja se torna uma ferramenta para além da geração de renda, uma ferramenta que proporciona um olhar para aquela comunidade, além do cuidado e bem-estar. Através das oficinas de bonecas africanas confeccionadas durante as aulas de artesanato, com a Professora Maria Cristina, as artesãs entram em uma jornada espiritual e cultural. De reconhecimento e pertencimento, conectando o passado ancestral ao presente, honrando as tradições e as histórias. Essas bonecas se tornaram um bem cultural relevando valores como autoestima, orgulho, produtividade e empoderamento nas artesãs e, conseqüentemente, na comunidade.

Na Oficina de Movimento Corporal, relacionadas ao maculelê, samba de roda, congado e samba o que se priorizou era o incentivo a consciência corporal e a expressão artística. O intuito era levantar as potencialidades dos participantes envolvidos, para que viessem a criar posturas com seus afetos, a partir da percepção dos movimentos. Também desejávamos que os participantes pudessem se ver, selecionar e apresentar os movimentos ampliando seu repertório motor que posteriormente comporiam uma coleção de bonecas com movimentos significativos para essas artesãs.

Ao criar essas novas bonecas inspiradas em seus próprios movimentos, as artesãs resgataram a identidade e a cultura africana que moldaram e ainda moldam nossa identidade. Que tem força e potencial transformador em nossa sociedade contemporânea. Dançar e produzir essas bonecas a partir de seus próprios movimentos se revelou uma maneira poderosa de transmitir emoções, histórias e

conexões. Possibilitou uma conexão profunda consigo mesmo, com o passado e com o sagrado. Neste sentido o que vi foi a dança modelar um sonho que a razão não era capaz, libertando movimentos desconhecidos pelo consciente, mas presentes de forma visceral e potente. O que percebi foi as artesãs criarem novas cores, nuances, possibilidades, flexibilidades e liberdades nas bonecas através de si mesmas.

Olhando as bonecas da futura coleção nos damos conta do quanto toda essa experiencia nos marcou, nos apropriamos e nos transformamos através do corpo e das histórias que cada dança carregava. Somos nosso corpo, nos apossamos dele, somos estas guerreiras.

Toda essa experiencia para mim resultou em superação, reconhecimento e integração de mim mesma, entrou e resgatou minha alma e lá continuará a dançar. Ao olhar para minha história me pergunto: “de onde veio a dança? Em que momento exato?” Não sei. O que sei é que ela e mulheres negras e fortes sempre me levaram além.

Dessa experiencia compreendo que ao entrar em contato com a dança, com seu corpo, com suas sensações, sentimentos e memórias trazidas através do ritmo, a boneca transformou-se, as artesãs transformaram-se e eu me transformei ao mexer, sentir e habitar meu corpo. Percebo um corpo desperto em sua sabedoria ancestral e seu potencial criativo. Os contatos e o encontro entre corpos que aconteceram em nossas vivencias abriu novos caminhos possíveis para todas nós, ultrapassando o autoconhecimento, e recai no terreno do coletivo. Do conjunto. Em uma perspectiva de valorização da cultura afro, da força das mulheres, do princípio feminino, da estética e referência negra como múltiplas potencias.

6 Referências bibliográficas

ABDIAS do Nascimento. **Mapeamento cultural UFBA 2019**. Disponível em: <<https://mapeamentocultural.ufba.br/historico/abdias-do-nascimento>>. Acesso em: 6 set. 2023.

AKÍNURÚLÍ, O.M. **Gèlèdé: o poder feminino na cultura africana-yorùbá**. Revista Africa e Africanidades, v. 33, n. 12, p. 1-12, 2011.

ALLENDE, Isabel. **A ilha sob o mar**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

ALPERN, Stanley B. **Amazons of black Sparta: the women warriors of Dahomey**. New York: New York University Press, 1998.

_____. **On the Origins of the Amazons of Dahomey**. History in Africa, n. 25, p. 9–25, 1998.

ASANTE, J. B. **The Significance of African Dolls: Connecting to Ancestral Powers**. 2017. African Journal of Education and Humanities, 2017.

BAY, Edna. **Wives of Leopard: gender, politics, and culture in the kingdom of Dahomey**. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2012.

BERNARDO, T. O Candomblé e o Poder Feminino. In: **Revista de Estudos da Religião**, vol. 2. São Paulo, 2005.

BIZZI, P. C.; NISHIDA, F. S.; OLIVEIRA, L. P. DE; FELIPE, D. F. **Avaliação das atitudes alimentares e percepção da imagem corporal de atletas de ginástica rítmica**. RBONE - Revista Brasileira de Obesidade, Nutrição e Emagrecimento, v. 17, n. 107, p. 256-266, 3 maio 2023. Disponível em: <<http://www.rbone.com.br/index.php/rbone/article/view/2234>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

CAPOZZOLO, et al. **Experiencia, produção de conhecimento e formação em saúde**. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1414-32832013000200009>>. Acesso em: 6 set. 2023.

CHAUÍ, Marilena. **Filosofia Moderna**. Territórios de Filosofia. Universidade de São Paulo. 2014. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/filo_moderna.pdf>. Acesso em: 6 set. 2023.

DEL PICCHIA, Juliana Miranda Martins; DA ROCHA, Raimundo Andrade; PEREIRA, Denise Perdigão. **Émile Jaques-Dalcroze: fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical**. Modus, v. 9, n. 1, p. 73-88, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Editora UFMG: 1ª edição, (1 janeiro 2011).

Enciclopédia Itaú Cultura. **Ruth de Souza**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza>>. Acesso em: 6 set. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

Everybody WIKI. **Nino Giovanetti**. Disponível em: <https://pt.everybodywiki.com/Nino_Giovanetti>. Acesso em: 6 set. 2023.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade**. Universidade Federal Fluminense. 2012. Disponível em: <<https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm#:~:text=As%20escolas%20de%20samba%20surgiram,s%C3%ADmbolo%20mais%20original%20e%20conhecido>>. Acesso em: 4 set. 2023.

Galeria do Samba: Rio de Janeiro. **Mercedes Baptista, de passo a passo, um passo**. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-cubango/2008/>>. Acesso em: 6 set. 2023.

GAMBA, Nilton G. Junior. **Design de Histórias I**. 1ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, 192p.

GARAUDY, R. **Dançar a vida** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GLOBO. **Haroldo Costa**. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/haroldo-costa/noticia/haroldo-costa.ghtml>>. Acesso em: 6 set 2023.

GOV.BR. **Teatro Experimental do Negro**. Ministério da Cultura. Disponível em: <<https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten>>. Acesso em: 6 jset. 2023.

Governo do Estado: São Paulo. **Carlota Portella**. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/carlota-portella/>>. Acesso em: 6 set. 2023.

Governo do Estado: São Paulo. **Consuelo Rios**. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/consuelo-rios/>>. Acesso em: 6 set. 2023.

HURBON, Laënnec. 1993. *Les Mystères du Vaudou*. Gallimard. Paris.

INSTITUTO ONIKOJA. Disponível em: <<https://onikoja.org.br/quem-somos/#instituto>>. Acesso em: 31 jul 23.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no Jogo da Construção Poética**. Organizadora: Sara Maria de Andrade - Natal: Jovens Escribas, 2017.

MASHITISHO, M. **The Power of African Dolls: An Overview of the Significance, Usage and Creation of African Dolls**. Journal of Black Studies, 2020.

MENDES, Evandra Hein et al. **Ginástica Rítmica, sua origem e evolução em Marechal Cândido Rondon–PR**. Caderno de Educação Física e Esporte, v. 5, n. 9, p. 119-124, 2005.

MÉTRAUX, Alfred. 1958. *Le vaudou haïtien*. Editions Gallimard. Paris. 1958.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projetos Globais - Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Ed. UFMG, 2003.

MUSSI, R. F. de F.; FLORES, F. F.; ALMEIDA, C. B. de. **Pressupostos para a elaboração de relato de experiência como conhecimento científico**. Práxis Educacional, [S. l.], v. 17, n. 48, p. 60-77, 2021. DOI: 10.22481/praxiseduV17i48.9010. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/9010>>. Acesso em: 22 jan. 2022.

NASCIMENTO, Andre. **Joãozinho da Gomeia**. Projeto Itácará. Disponível em: <<https://projetoitaca.com.br/o-rei-do-candomble-a-historia-de-joaozinho-da-gomeia/>>. Acesso em: 6 set. 2023.

OPPONG-ASARE, A. D. **African Dolls: Spiritual Vessels of Ancient Wisdom**. Journal of Pan African Studies, 2019.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. 152ed. Lisboa: Assirio e Alvim Cooperativa Editora e Livreira, 1982, 250p.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores.** Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 2 10.639/03 / - Fortaleza: EdUECE, 2015.

SANDRONI, C.; SANT'ANNA, M. (Org.) **Samba de roda no Recôncavo baiano Brasília.** Iphan, 2007.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço. **Mercedes Baptista: a dama negra da dança.** - 2. Ed. - São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, Elisa Teixeira de. **François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 2, p. 428-456, 2012.

SOUZA, Solange Jobim; ALBUQUERQUE, Elaine Deccache Porto. Bakhtin e Pasolini: vida, paixão e arte. In: **Educação, arte e vida em Bakhtin.** Maria Teresa de Assunção Freitas (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STOCKMANN, J. I. et al. **Escrita/reescrita acadêmico-científica no ensino superior: um processo em construção permanente.** Revista Mundi Sociais e Humanidades, Curitiba, v. 3, n. 3, p. 40-57, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ifpr.edu.br/index.php?journal=MundiSH&page=article&op=view&path%5B%5D=657>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

SUGUIAMA, DANIELLE. **O Daomé e as suas amazonas no séc. XIX: leituras a partir de Frederick E. Forbese Richard F. Burton.** Universidade Federal de São Paulo. 2019. Disponível em: < <https://repositorio.unifesp.br/xmlui/bitstream/handle/11600/59766/DANIELLE%20YUMI%20SUGUIAMA.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 6 jset. 2023.

Theatro Municipal RJ. **Escola Estadual de Dança Maria Olenewa**. Disponível em: <<http://theatromunicipal.rj.gov.br/eedmo/>>. Acesso em: 6 set. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. 2 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZAMBRANO, C. D. P. E. **Pedagogia do corpo na educação da dança de matriz africana em Salvador, BA, Brasil: perspectivas e tensões do projeto emancipatório**. 2013. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

7 Anexos

7.1 MOTIRÔ

O MOTIRÔ foi dividido em três fases: pré-entrevista, antes da entrevista, o dia da entrevista.

Pré-entrevista:

1. Explicar o projeto (enviar flyer de apoio, conversar por telefone etc.)
2. Enviar o termo de autorização do uso de imagem e pedir para ler antes da entrevista. Perguntar se ele aceita participar e explicar em linhas gerais termo de autorização do uso de imagem (para um acervo público do Museu da Pessoa que fica disponível online e para ser usado nos projetos de pesquisa do DHIS da PUC-Rio).
3. Perguntar sobre recursos técnicos para a gravação (escolher a plataforma que melhor convém ao cenário do entrevistado: celular (ele precisa baixar o aplicativo, no caso de usar o MEET) ou desktop), para decidir que ferramentas vai usar.
4. Perguntar dados para preencher a tabela de entrevistado.
5. Confirmado o interesse de participar, verificar disponibilidade de horário.
6. Pedir que leve materiais e objetos sobre o tema que ele queira mostrar para a câmera na entrevista.

Antes da entrevista juntamente com os parceiros:

1. Alocar um entrevistador dentre os disponíveis nesse momento para realizar a gravação.

2. Agendar dia e horário preenchamos tabela da agenda e realizamos a parte técnica com a gravação.
3. Confirmar o horário e dia com o entrevistado.
4. Definir a ferramenta de entrevista.
5. Checar o passo a passo da ferramenta escolhida: *meet* | *streamyard* | *videoask*

O dia da entrevista (em caso do uso da plataforma de *meet* ou *streamyard*):

1. Testar com o entrevistado a qualidade de som/vídeo. Verificar luz e enquadramento, distância, se existe ruído no ambiente, se o celular pode ser apoiado horizontalmente (se for o caso); enfim, dirigir a cena.
2. Pedir para o entrevistado mostrar todos os itens que trouxe. Decidir em que momento vai pedir para mostrar (no ato de quais perguntas) ou se pedirá para mostrar tudo ao final. Isso é livre.
3. Preencher com o entrevistado o Cadastro do Personagem até o estado civil.
4. Começar a gravação.
5. Deixar o entrevistado à vontade, dizer que vai ser 10 perguntas, dizer que esse é um registro importante para a memória...
6. Seguir o roteiro das perguntas com cuidado para deixar natural a sua fala, olhe para câmera ou/e o entrevistado e fale naturalmente, após ler silenciosamente a pergunta, como se fosse uma "conversa". Lembrar de pedir para mostrar objetos, se for o caso.
7. Usar formulário de apoio para se localizar, tomando cuidado para não fazer perguntas que o entrevistado já respondeu, ou mesmo formulando novas perguntas, caso o entrevistado não forneça respostas completas ou não contemple todos os eixos listados abaixo: eixos que devem ser contemplados da fala do entrevistado: processo do fazer / relações com família e amigos / relações como a regionalidade em diferentes momentos / relações com as políticas públicas /
8. Ainda gravando, perguntar: "Autoriza a entrevista que você acaba de conceder para o acervo público do Museu da Pessoa e para as pesquisas do laboratório Dhis, PUC-Rio? Leu o documento de autorização de imagem do Museu da Pessoa e concorda com ele?"

9. Solicitar o envio de links, materiais que ele comentou e que podem ilustrar o vídeo. Envie para ele a lista atualizada e faça a cobrança do envio.
10. Agradecer e dizer que dará retorno e manteremos contato, parar de gravar e encerrar a entrevista.

Após entrevista acompanhada pelos integrantes do grupo DHIS:

1. Em entrevistas brutas e documentos preenchidos MOTIRÔ abrir a pasta (número da entrevista) _entrevista _ (nome do entrevistado), a pasta vai conter:
 - O vídeo bruto da entrevista
 - Tabela vídeo: com a minutagem de início e fim de cada pergunta e resposta. (preenchida pelo entrevistador) - claquete (preenchido pelo entrevistador)
 - Cadastro personagem (entrevistador termina preenchimento após estado civil)
 - Cadastro história (preenchido pelo entrevistador)
 - Licença de uso (preenchido pelo entrevistador, se não tiver sido preenchida pelo entrevistado anteriormente)
 - A tabela das perguntas com comentários sobre as imagens extras relacionadas às perguntas da entrevista e relacionados com os nomes dos arquivos extras. Em caso de imagens extras, abrir uma pasta de imagens, nomear os arquivos e preencher um cadastro de imagem para cada uma.