

Para citar esse documento:

FERRAZ, Fernando Marques Camargo; SCIREA, Simone Fortes. Danças mandén no contexto brasileiro: reflexões sobre processos de ensino e aprendizagem. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2022, edição virtual. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 1710-1725.

Danças mandèn no contexto brasileiro: reflexões sobre processos de ensino e aprendizagem

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Simone Fortes Scirea (UFBA)

Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo tem como base as questões iniciais sobre as formas de ensino das danças mandèn realizadas no Brasil. Apresenta dimensões históricas, éticas e poéticas sobre esses repertórios, bem como, percorre trajetórias artísticas localizadas no sul do país para compreender elementos conjunturais responsáveis pela disseminação desses saberes, para tanto elabora uma abordagem metodológica histórica e auto-ethnográfica. Por fim arrisca recortes educacionais para estruturar elementos de ensino/aprendizagem e contribuir para proposições menos eurocentradas em relação aos saberes em dança e vida.

Palavras-chave: DANÇAS MANDÈN. DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL. PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM.

Abstract: This paper is based on the initial questions about the ways of teaching mandèn dances performed in Brazil. It presents historical, ethical and poetic dimensions about these repertoires, as well as analyses artistic trajectories located in the south of Brazil to understand conjunctural elements responsible for the dissemination of this knowledge, for this purpose it elaborates a historical and auto-ethnographic methodological approach. Finally, it risks educational approaches to structure teaching/learning elements and contribute to less Eurocentric propositions in relation to knowledge in dance and life.

Keywords: MANDÈN DANCES. AFRICAN DIASPORA IN BRAZIL. TEACHING-LEARNING PROCESSES.

Este artigo pretende tecer uma reflexão inicial sobre os processos de ensino e aprendizagem das danças mandèn em solo brasileiro. O trabalho decorre das primeiras reflexões desenvolvidas no contexto do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, na linha de pesquisa Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança. Nossa abordagem resulta de uma análise sobre a atuação profissional de uma das pessoas autoras, no sentido de reconhecer e sistematizar elementos de sua prática docente, suas implicações nos contextos de atuação profissional, bem como, na observação crítica dos processos de ensino-

aprendizagem desenvolvidos pela artista pesquisadora.

Serão contextualizadas as experiências com mestres da cultura mandèn e ações de intercâmbios entre África e Brasil, realizados pela pesquisadora artista Simone Fortes, bem como, sua atuação como diretora artística, coreógrafa, bailarina e professora do Coletivo Abayomi (grupo atuante há 13 anos em Florianópolis, SC - Brasil). Essa pesquisa, portanto, organiza-se a partir do olhar analítico sobre os “moveres” do cotidiano do povo e balés africanos de tradição mandèn, bem como, as estratégias de contextualizar esses saberes em sua atuação profissional no contexto brasileiro.

Um dos objetivos é refletir sobre os processos de adaptação das metodologias de ensino sobre os repertórios e fundamentos desses fazeres em solo diaspórico. Analisar as práticas em dança africana enquanto construção de linguagem em corpos/danças/culturas, considerando todo o potencial artístico, estético e técnico inerente à tradição de alguns balés africanos mandèn, contribuindo para proposições menos hegemônicas.

Para tanto, utilizaremos uma abordagem metodológica auto-etnográfica, indagando sobre o processo de construção de percepções sobre essas danças pela artista em sua trajetória. Essas impressões e saberes foram elaborados a partir de sua relação com mestres da tradição mandèn e de sua atuação como pesquisadora-educadora-artista no contexto brasileiro. Tal abordagem, como sugerida por Dantas (2016), nos auxilia a compreender as relações entre os processos artísticos formativos entrelaçados aos aspectos culturais, sociais e políticos da artista, assim como, suas escolhas e engajamentos profissionais.

Também nos auxiliam como apporte da pesquisa uma análise da literatura sobre o contexto africano e as conformações e configurações desses saberes africanos na diáspora. Autores como Stuart Hall (2009) e Paul Gilroy (2007) nos ajudam a pensar a constituição de uma estética diaspórica, contribuições de Leda Martins (2020) e Zeca Ligiero (2011) dão pistas para compreender os fundamentos afro referenciados dessas danças, assim como, Germaine Acogny (2022) nos oferece indícios para a percepção das danças tradicionais africanas em contextos contemporâneos.

1. Quais saberes africanos?

O saber artístico aqui abordado é proveniente da cultura e dança mandinga, ou mandeng ou mandèn, presentes em países como Guiné, Senegal, Costa do Marfim, Burkina Faso e Serra Leoa. Na cultura mandinga a dança conecta-se a lógicas rituais socialmente compartilhadas, representa codificações dos meios e formas de expressão cotidianas.

Mandèn, ou mandinga ou Kendê-mandê é um tronco linguístico localizado no Oeste da África, entre os países de Guiné e Mali. Foi um grande e prestigiado Império da idade Média, que obteve grande expansão, comandado pelo imperador Sundjata Keita (1205-1255) que unificou os clãs da tribo mandinga¹ e fundou o Império Mali, incentivando assim a irmandade entre os povos distintos. Esse tronco compõe-se de mais de 20 etnias. São de origem Mandinga os grupos étnico-linguísticos malinkês, sussus, guerses, fulani e tantos outros, cada um deles se concentra em determinadas regiões de países do Oeste africano. Essas etnias apresentam formas rituais particulares nas quais a dança acontece, seja nos ritos de passagem, cura ou de transmissão de mensagens ancestrais.

Para além do contexto ritual das comunidades, as danças mandèn foram organizadas nos repertórios dos balés nacionais africanos. A partir de 1956, quando da independência de Guiné Conakry, formaram-se os primeiros balés nacionais apoiados e valorizados pelo presidente na época, Ahmed Sékou Touré, que incentivou a formação de artistas guineanos, com o preceito de disseminar a cultura fora da África e melhorar sua condição econômica.

Assim sendo, os balés africanos nos deixam o legado dos saberes em dança já estruturados em composições coreográficas e permitem ainda reinvenções e recriações constantes. Uma das características de seus repertórios, provenientes da tradição cotidiana do povo mandèn, é a vinculação entre os ritmos particulares e seus ritos determinados.

¹ Os mandingas teriam vindo do Leste, e se instalado em três províncias: O país de Do, o Kiri e Ba-ko e formavam uma confederação de clãs onde podemos citar entre eles os Camará, Traoré, Condé, Kurumá e Konaté, entre outros. Após uma longa hegemonia dos Camará, depois dos Traoré, os Konaté dominam a região, e é com uma ramificação deste clã, os Keita, que se inicia o Império, sob o comando de Sundjata Keita (1205 – 1255). São de origem Mandinga os grupos étnico-linguísticos: Malinkê, Bambara, Dioula, Bobo, Sussu, Soninkê, Bozo, Bisa, Kuranko, Tomã, Mende, Tura, Dan, Koniakê, Guerzê, Manon, Kpelê, Gouro, Ligbi, San, Busa, Way e Gagu. Os três primeiros dessa lista possuem mínimas diferenças lingüísticas e são considerados os “fundadores” de todo o tronco Mandinga. Disponível em: www.djembe.com.br.

Os balés africanos organizam em seu repertório saberes de várias etnias, compondo um trabalho artístico de reinvenção constante, mas com uma base pautada nas danças de tradição. Dessa forma, quando tocado o ritmo Dundumba² (dança dos homens fortes), por exemplo, tem todo um contexto de passos e símbolos que condizem com aquele ritmo; o ritmo Guiné Fare (que quer dizer dança das mulheres) é composto por uma família de ritmos, entre eles o Yoki e o Lamban, executados nas celebrações da comunidade; bem como as danças para caça, agricultura e colheita (ritmo Kassa), pesca (ritmo Fefó), as danças para atrair boas energias e bons tempos (ritmo Tiriba), as danças de máscaras (Kawa, Kakilambe) caminham juntas cada qual com seu ritmo. Cada um desses ritmos carregam uma gestualidade e um modo específico de sincopar a dança. Esta questão é fundamental quando nos propomos a definir o que é dança mandèn, pois, cada ritmo tem uma dança específica a ele vinculado.

Da mesma forma, cada arranjo sonoro possui instrumentos para sua composição. as bases rítmicas são definidas pelos dununs (trio de tambores médio, grave e agudo) e os djembes que acompanham os passos da dança (no caso o solista de djembe, ou djembefola - tocador de djembe) entre outros instrumentos característicos da cultura mandén, como o balafon (instrumento melódico similar ao xilofone, mas feito de madeira e cabaças) e tocado pelos griots enquanto contam as histórias de seu povo.

Guiné, de capital Conakry, é um dos países pioneiros na formação e difusão de balés africanos. A partir de sua independência começaram a participar mais ativamente da cultura internacional a partir de intercâmbios e *tournées*, definindo os marcos de sua historicidade. O primeiro balé africano de Guiné ("Les Ballets Africains")³ foi apoiado e valorizado pelo presidente Ahmed Sékou Touré.

Eduardo Sucena (1988) relata a presença do balé guineano no Brasil em 1966, com apresentações aclamadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na época, em plena ditadura, a companhia enfrentou problemas com a censura, por conta do

² Dunumba é uma família de ritmos, tradicionalmente conhecida como dança dos homens fortes, da região de alta Guiné, quando do rito de passagem e iniciação da fase da criança para fase adulta. É também o nome do tambor mais grave, parte de um dos trios tocado juntamente com sangban e kenkeni. Também é uma manifestação de rua, num determinado bairro ou vila, um encontro que se faz muito presente na capital Conakry, em que o povo se junta em círculo a tocar e dançar diversos ritmos e dança-se uma ou mais pessoas no centro da roda.

³ Esse balé tornou conhecido um dos maiores artistas atuantes nos balés africanos, Famoudou Konaté, grande mestre percussionista.

busto desnudo das bailarinas, sendo obrigada a mudar o figurino para apresentarem-se. Conforme crítica transcrita pelo autor, publicada, na época, na revista *O Cruzeiro*, sua recepção foi ovacionada por sua “arte pura”, apresentando os integrantes do Ballet Africano como “fiéis intérpretes do folclore negro”.

As considerações do autor e da crítica devem ser apreciadas com cuidado, pois ao mesmo tempo em que os repertórios são entusiasticamente recebidos como demonstração de grande habilidade e virtuosismo, cabe indagar se alguns dos adjetivos empregados devem ser associados automaticamente sem a devida cautela. O imaginário racista ocidental tem apresentado esses repertórios como “frenéticos”, “primitivos”, “voluptuosos”, “impregnados de fetichismo” e “mistério”. Tais apreciações apressadas e redutoras devem ser questionadas. Da mesma forma, devemos nos esquivar da suposição automática que os repertórios refletem uma arte espontânea, associadas a uma noção de pureza cultural, “incontaminada por qualquer artificialismo” (1988, 242), pois tais compreensões não levam em consideração o processo de seleção e adaptação com que coreografias, arranjos sonoros, figurinos e uma série de elementos cênicos e humanos foram criados, organizados e adaptados para a formação desses balés, apresentados como representantes culturais de seus países recém independentes.

Nesses processos ocorreram uma série de arranjos, adaptações, subtrações e reforços para evidenciar traços étnicos particulares em detrimento de outros, bem como, conjugar uma multiplicidade de elementos e seus saberes comunitários numa linguagem nacional adaptada ao espaço do palco ocidental. Um processo complexo cuja qualificação simplificada sobre uma suposta pureza e autenticidade deveria ser evitada. Tal ponderação, no entanto, não deixa de reconhecer a singularidade e força de seu legado para a arte da dança, bem como, vibrar pelos saberes que ressoam desses conjuntos nacionais e suas gerações de grandes mestres e discípulos, que continuam disseminando e reelaborando seus saberes.

2. Experiências de ensino no contexto brasileiro

Essa pesquisa tem como intuito contribuir com a fortuna crítica a respeito dos saberes de dança afrorreferenciados produzidos no Brasil. Os conhecimentos provenientes das danças africanas ocidentais, dentre elas as danças mandèn,

oferecem fundamentos importantes que podem atuar na formação de artistas da dança, interessados nas poéticas e estéticas africanas no contexto diaspórico.

A princípio, o ensino da dança africana mandèn chega ao Brasil em São Paulo, em 2002, através da artista guineana Fanta Konaté, filha de um dos maiores mestres de percussão mandén, Famoudou Konaté. Observa-se que os interesses por esses conteúdos em dança e música mandèn intensificam-se no Brasil a partir de professores(as) que já atuavam com as chamadas danças afro⁴. Nesse momento, um novo e vasto universo se abre, motivado pelo desejo de compreender a musicalidade dos ritmos tocados pelos instrumentos dununs e djembes e suas danças específicas, o contexto social relacionado a essas práticas em Guiné, bem como, as mediações possíveis para sua adaptação e difusão no Brasil.

Essa pesquisa solicita, portanto, um olhar retrospectivo sobre os caminhos trilhados junto aos mestres no processo de formação artística da autora. Uma reflexão auto etnográfica, revisita as experiências compartilhadas com artistas africanos residentes no Brasil, como Sekouba Oulare, Djanko Camara, Fanta e Koria Konate, Mariama Camara, Facinet, Aboubacar; e também, alguns coletivos ou pessoas do Brasil que trabalham com estas danças, em específico: Flavia Mazal, Rafael Rodrigues, Nathalia Fonseca de São Paulo, July Kiroga de Garopaba, Renata Mazer e Gabriella Souza de Florianópolis e os/as integrantes do Coletivo Abayomi de Florianópolis e da Troupe Benkady de São Paulo. Professores, mestres e colegas cuja atuação compõem um quadro encruzilhado capaz de fornecer indícios⁵ sobre a articulação desses saberes aqui investigados.

Contextos de prática

Essa pesquisa desenvolve-se a partir da reflexão sobre a trajetória profissional da autora desse texto. Por mais de vinte anos ela esteve imersa no contexto do ensino das danças afro referenciadas na capital Catarinense. Essas práticas alinham-se a uma dinâmica diaspórica responsável pela disseminação e

⁴ Danças provenientes da escola de dança afro-brasileira, aqui compreendida como uma série de práticas e abordagens que se reelaboram a partir dos legados de mestres e artistas como Mercedes Baptista, Marlene Silva, Mestre King, etc.

⁵ A pesquisa, ainda em fase inicial, prevê a realização de entrevistas com alguns desses mestres, com intuito de gerar material de consulta para outros pesquisadores a partir da indagação sobre alguns elementos e fundamentos (apontados a seguir no artigo), identificados pelos autores como orientadores e organizadores das práticas de ensino das danças mandén em contexto brasileiro.

organização das danças afro em Florianópolis, as quais iremos narrar aqui a partir da experiência da artista-pesquisadora.

Quando falamos em danças afro nesse território, estamos nos referindo a um segmento que se construiu a partir do contexto das chamadas "aulas de dança afro", que diferem das manifestações populares de rua ou tradição local, familiar ou comunitária, mais associadas ao aprendizado a partir do brincar, celebrar e vivenciar a cultura africano-brasileira no interior de suas comunidades. Ou seja, nosso recorte limita-se às aulas de danças afro criadas pela iniciativa de professoras artistas, a partir de suas experiências, vivências e pesquisas, as quais foram organizadas para o contexto de ensino e aprendizagem em determinados espaços institucionalizados (centros comunitários e/ou academias de artes do corpo e universidades).

Uma das pioneiras desse formato de ensino em danças afro foi a artista mato-grossense, Sandra Mascarenhas, seguida pelas proposições das professoras Cintia Abadá e Aldelice Braga. Estas aulas eram acompanhadas ora por tambores (djembe, atabaques, caxixi, djabara, timbal), ora por som mecânico. Tinha-se como referência alguns ritmos do oeste africano trazidos por Cintia:

Eu trouxe, além dos ritmos afro-brasileiros, já a reflexão a partir dos ritmos e movimentos do candomblé de Keto e concepções coreográficas e de improvisação do Oeste da África (aprendidas por mim no Western African Dance Center em Los Angeles, Califórnia). Ainda que eu tenha sempre proposto esses ritmos a título de investigação e experimentação corporal, eles têm sido uma das bases do meu trabalho (SCIREA, 2008, p. 14)⁶.

Para além das danças, as referências sobre as sonoridades africanas e suas especificidades rítmicas foram introduzidas por Nicolas Mallome (percussionista francês que estudou com senegaleses, e foi responsável por trazer o primeiro djembe para Florianópolis) em torno do ano de 1995. Neste mesmo período, desembarcava na ilha Aldelice Braga (a Nega), natural de Salvador BA, trazendo alguns dos ritmos que vinham do swingue baiano, entrelaçados às danças e ritmos afro-brasileiros:

Cheguei em março de 1995. Na verdade, essa minha proposta foi para montar um trabalho em que muitas pessoas aqui no Sul ainda desconheciam. E como o axé estava em alta, daí veio a ideia de montar este trabalho; trabalho este que foi voltado a algumas academias da cidade.

⁶ Cíntia Abadá, entrevista concedida em 2008.

Depois que eu já tinha um certo público comecei a fazer o que realmente eu gostava e trazia de bagagem cultural (SCIREA, 2008, p. 14)⁷.

A formação dessas professoras pioneiras também enredou uma série de saberes, Cintia teve formação em balé clássico e dança moderna, além de vasta vivência com a capoeira, samba de roda e danças afro. Suas aulas eram compostas pelo estudo de sequências coreográficas. Já Aldelice teve formação em educação física e mesclava em sua abordagem as vivências da cultura baiana. Suas aulas se configuravam pelo ensino dos passos dos repertórios das danças afro brasileiras, não priorizando o desenvolvimento de arranjos coreográficos na estrutura das aulas.

A atuação dessas professoras aconteceu a partir da metade dos anos 90 até o início dos anos 2000 e conectava-se às atividades de capoeira do grupo Ilha de Palmares. Na época, as práticas de dança e capoeira ocupavam os mesmos espaços, sendo frequente que alguns percussionistas capoeiristas tocassem nas aulas de dança. As danças afro estavam presentes nos eventos sociais e culturais, participando nos batizados de capoeira com apresentações artísticas. Iniciava-se então um movimento que foi se fortalecendo através de seu fazer, constituindo laços e construindo valores de irmandade e coletividade. À frente deste movimento estavam o mestre Nicolas (em memória), citado acima, Cintia Abadá e Aldelice Braga (Nega), que foram as pessoas precursoras de todo esse movimento, cuja atuação fomentou princípios para a construção de saberes decoloniais, qual sejam: o respeito aos mais velhos, bem como, valores e práticas mais coletivas, como a elaboração de encontros para a construção e manutenção de figurinos, adereços, adornos e instrumentos musicais, estimulando vivências comunitárias entre os praticantes.

No início dos anos 2000, Cintia foi fazer faculdade em Curitiba e posteriormente mestrado na Bahia (UFBA), deixando as aulas em Florianópolis sob a responsabilidade de duas de suas alunas, na época Ana Paula Cardoso e Gisele Solla. Elas deram aulas em lugares distintos. Aqui vamos nos ater à atuação de Ana Paula Cardoso, responsável por impulsionar a trajetória de formação docente e artística da autora desse artigo. Ana Paula criou o grupo Odua, orientando aulas de danças afro, sempre com percussão ao vivo. Nesse período, o músico André Felipe

⁷ Nega, entrevista concedida em 2008.

Marcelino assumiu a coordenação da percussão, organizando estudos semanais. Ana mesclava em suas aulas elementos das danças de orixás e outras movimentações afro diáspóricas. Suas coreografias mesclavam também influências trazidas das danças contemporâneas. Em suas aulas Ana apresentava questões relacionadas à compreensão dos repertórios afro-brasileiros, bem como, aos desdobramentos e intervenções nesses elementos em sua dança.

Gisele Solla, por sua vez, abordava as práticas performáticas afro brasileiras pelo viés das danças como o samba de roda, côco, maracatu, introduzindo cantigas populares também no contexto de criação dos arranjos coreográficos. Durante este processo Gisele e Ana encontraram, através da internet, a artista guineana Fanta Konatê, filha do grande mestre Famoudou Konatê.

Fanta chegou ao Brasil em 2002 com seu marido Luis Kinugawa, de São Paulo. Luis morou com Fanta por 2 anos na Guiné e lá aprendeu muito sobre a percussão mandèn. Neste período, Ana e Gisele foram à São Paulo para fazer aulas com Fanta Konatê. Esse momento foi significativo para construção de um novo caminho na proposição de linguagens artísticas influenciadas pelos saberes Guineanos em Florianópolis.

A partir de 2002, as sonoridades das aulas receberam a influência do primeiro trio de dunduns (dundun, sangban e kenkeni), assim como, a própria elaboração das sequências coreográficas foram estruturadas a partir da correlação entre os ritmos particulares da tradição e seus passos específicos. Havia a intenção de manter a dinâmica das tradições mandèn, como se organizam nos balés nacionais africanos.

Essas práticas em Florianópolis exigiram uma aproximação maior com mestres e mestras da cultura mandèn, bem como, pesquisas e estudos constantes por um núcleo de pessoas interessadas e novas pessoas que se aproximavam. Esse coletivo viu-se movido por esse estado de querer compreender sobre os contextos culturais para encorpar os sentidos expressos nas experiências das aulas de dança.

Em seguida, o mestre Mamady Keita⁸ esteve em São Paulo, e alguns percussionistas de Florianópolis estiveram participando de seu curso. Entre eles os músicos André Felipe Marcelino, Guilherme Ledoux e Erik Djikstra. Fanta e Fadima

⁸ Mestre percussionista guineano de origem malinkê integrante dos balés africanos desde os anos 60.

Konatê (também filha de Famoudou Konatê) junto com Luis Kinugawa estiveram em Florianópolis para ministrar cursos de dança e percussão mandèn. Assim, estes intercâmbios começaram a se tornar fundamentais para construção destes saberes em solo Catarinense, visto a complexidade e especificidade, bem como, a força, poder e relevância de seus fundamentos.

Nesse processo, Ana Paula se afasta das aulas de dança, posição que ocupou desde a época de Cintia, e deixa a cargo de Simone Fortes e Maura Marques continuarem o trabalho. Maura segue um tempo com as aulas, mas Simone continua com o trabalho focando nas danças mandèn, até o momento dessa pesquisa.

No período de 2007 a 2009 as aulas conduzidas por Simone passaram por vários locais em Florianópolis, muitas vezes essas mudanças eram ocasionadas pela intolerância ao som dos tambores. Em 2009, através de um edital gerido pelo diretório central dos estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina foi possível propor oficinas de danças e percussão afro. Esse momento foi responsável por expandir as práticas e possibilitar a formação do Coletivo Abayomi, iniciado por Simone Fortes (direção artística) e Erik Djikstra (coordenador musical) e integrantes participantes das aulas.

Um dos objetivos principais do coletivo é promover eventos ligados à cultura mandèn, disseminando e fortalecendo a construção de saberes africanos em Florianópolis e além dela. Nesse processo, foi criado um núcleo de produção independente para oportunizar a vinda de mestres, entre outras ações de fomento da cultura de matriz africana. Estas ações iniciaram com a vinda do Senegalês Modou Diatta, e a organização de eventos responsáveis por agregar grupos e coletivos que trabalham com cultura de matriz africana e afro-diaspórica em Florianópolis. Esses eventos e festividades ligadas à cultura mandèn possibilitaram angariar fundos para custear passagens, hospedagens e alimentação dos convidados, professores(as) e/ou mestres(as), como: Maminata Toure, Sekouba Oulare, Koria Konatê, Gali Camará, Mariama Camará, Moustapha Bangoura, Djanko Camará, Aboubacar Sidibe, Facinet Toure.

Em 2013, Simone aprova projeto pelo extinto Minc, e vai pela primeira vez à Guiné para curso e imersão de um mês em danças e cultura mandèn com a família Konatê (Fanta, Koria e Fadima). Na viagem foi possível realizar práticas de dança, percussão, cantos e visitas a ensaios e espetáculos dos ballets e eventos da

capital e aldeias. Simone esteve em Conakry (capital), e em aldeias de Sangbarala e Benegba (à beira do rio Djoliba - Niger), Alta Guiné.

No ano de 2014, o mestre Djanko Camara (artista do balé nacional Djoliba - de Guiné) vai residir em Florianópolis com sua família (esposa e filho chilenos). Período em que o Coletivo Abayomi iniciou o trabalho artístico *África em Nós*(s) com a direção artística de Djanko. Na ocasião o coletivo se aproximou das formas de trabalho, criação coreográfica, dramaturgia e arranjos percussivos propostos pelo mestre.

Em 2015, Djanko Camara junto à produtora Daniella Durán (Chile) idealizaram o evento África Raíces, propondo em parceria ao Coletivo Abayomi o primeiro Stage África Raíces em Florianópolis. Os contatos do grupo, sua articulação com o público e conexões com grupos locais favoreceram a produção do evento.

Nesse evento compareceram mais de cem pessoas de vários países da América Latina para acampamento cultural de imersão e vivência com mestras(es) de cultura de matriz mandèn. Foram oferecidas aulas diárias de percussão, dança, canto e história. O evento aconteceu por 3 anos consecutivos em parceria com o Abayomi. Ao final de cada evento foi produzido o Festival Verde Afro, com diversas apresentações artísticas envolvendo grupos de vários países ali presentes, bem como, a participação de artistas e mestres de Guiné, entre eles: Assetou Diabaté, Babara Bangoura, Famoudou Konaté, Youssouf Koumbassa, Bolokada Conde, Adama Diara, Djanko Camara, Bangaly Konate, Aminata Camara, Fode Bangoura, Yadi Câmara, Ali Soumah, Maimouna Bangoura, Kankan Bayo, entre outros(as) que compartilharam seus saberes ao evento.

Em 2016, o Coletivo Abayomi é contemplado com o projeto "Ainikè - Abayomi na África", para pesquisa na cultura Mandén. Assim, 8 artistas integrantes vão até a Guiné para aprofundar os estudos. No retorno produzem o trabalho artístico Ainikè, resultado de investigação e montagem artística com base nos fundamentos da linguagem mandèn, seus cruzamentos e encontros com a cultura afro-brasileira. O processo contou com a provocação de Zilá Muniz, que propôs princípios de improvisação para a construção de trabalho autoral.

Até o ano de 2022 Simone coordena ações de ensino com as danças mandèn em Florianópolis, investigando aprendizagens conectadas com o estudo das bases rítmicas e suas danças específicas da linguagem mandèn. Seu trabalho artístico tem desenvolvido encontros e contaminações entre os elementos da cultura

popular brasileira e os princípios das danças contemporâneas.

4. Identificando fundamentos de trabalho

Artistas como Kariamu Welsh e C Kemal Nance (2018) afirmam que o ensino de técnicas afro-orientadas em contextos diaspóricos requerem o esforço em articular conhecimentos históricos, estéticos, pedagógicos e somáticos. Acrescentaríamos a consciência de dimensões poético-políticas e atravessamentos da ordem dos encantamentos, ou seja, a pressuposição de que essas práticas possam se consubstanciar agregando dimensões nem sempre facilmente articuladas pelo pensamento moderno colonial. Essas práticas entrecruzam dimensões sociais, rituais e artísticas. Esse entendimento, entretanto, não deve ser tomado como fator de mistificação, mas como dimensão prática de complementariedade e justaposição, a qual pode e deve abraçar devires contemporâneos, e as complexidades diaspóricas pelas quais compreendemos tradição como algo dinâmico e em mutação.

Apesar desse pressuposto se as chamadas danças tradicionais em nossa atualidade se deslocam a partir desse local matricial, o qual lhes atribuem uma dimensão ritualística e simbólica inerente, como se dá esse encontro com uma experiência desencantada de dança reproduzida nos territórios ocidentalizados? O que é negociado entre esses diferentes espaços? Seria possível reencantar esses saberes, ou as práticas que se derivam deles na atualidade globalizada? Que elementos se articulam quando reestabelecemos elementos coreográficos tradicionais no contexto diaspórico? Essas perguntas lançam pistas para nossas interpelações sobre os processos de ensino e aprendizagem das danças mandèn no contexto brasileiro.

De partida consideramos útil tecer considerações sobre a relação entre o ritual e as práticas artísticas. É importante salientar que essa dinâmica já ocorre no território brasileiro quando observamos o processo de releituras das danças litúrgicas das comunidades de culto afro-brasileiro para os espaços dos palcos e salas de aula. A própria construção da escola de dança afro-brasileira já contempla esse diálogo entre coreógrafos e sacerdotes ou filhos de santo. De forma similar podemos nos perguntar sobre como as danças rituais das comunidades mandingas foram reelaboradas no formato espetacular dos balés nacionais. Estudos como o

livro: *Performance e antropologia* de Richard Schechner, organizados por Zeca Ligiero (2012) apontam sobre as correlações entre o ritual e a performance teatral evidenciando os encontros entre esses dois campos aparentemente díspares. Nesse sentido, é necessário compreender que as performances artísticas carregam elementos das práticas rituais, embora se distanciem de suas implicações religiosas. As performances expressam comportamentos altamente estilizados, codificados e transmissíveis, constroem experiências que se distanciam da vida cotidiana, acionam elementos da memória coletiva, presentificando-os.

É certo que ações ordinárias ou mundanas possam estar presentes em rituais religiosos, ou que haja alguma convocação de uma sacralidade nas ações artísticas, ainda mais considerando que muitos sujeitos se conectam com ambas as dimensões sagradas e laicas da vida, são artistas e também fiéis. Podemos considerar, inclusive, que a distinção radical desses espaços, seja uma pretensão fragmentadora demasiadamente determinista, eurocêntrica. Há, no entanto, críticas as experiências artísticas que exploram representações de elementos sacros apartados de suas lógicas e contextos rituais comunitários, bem como, de dinâmicas rituais sacras que são alteradas pelo tempo e eventualmente se distanciam de normas e sistematizações legitimadas.

De qualquer forma Schechner (2012) nos convoca a pensar sobre a relação entre o ritual e o teatro (aqui aproximado à dança cênica) a partir de seu contexto e função social. Ou seja, cabe ao propósito da ação a maior distinção entre as polaridades da eficácia ritual e do entretenimento das performances artísticas, nem sempre havendo uma fronteira radical entre suas experiências, que não devem ser lidas como polos absolutamente opostos, mas como possivelmente organizadas com elementos de aproximação e diferença.

No que tange aos processos de ensino e aprendizagem das danças mandèn no contexto diaspórico devemos levar em conta que grande parte do que nos chega como estruturação coreográfica de seus ritmos já foi organizado pelos balés e sua forma espetacular. Tal arranjo não nos impede de revisar seus ensinamentos examinando dinâmicas e aproximações que recuperem ou recriem sentidos comunitários.

A observação minuciosa das práticas de ensino e aprendizagem das danças mandèn em contexto brasileiro solicita, inclusive, visto os processos de tradução artística desses saberes, uma investigação de seus fundamentos e

princípios organizacionais, para além da intenção meramente mimética de seu amplo repertório. Assim, a partir das vivências e aprendizados entre mestres, grupos e artistas podemos esboçar provisoriamente alguns elementos gerais para a organização dessas práticas.

Intencionamos elencar um conjunto de temas de trabalho que nos ajudem a desenvolver uma escuta cuidadosa no reconhecimento de fundamentos de ensino e aprendizagem desses repertórios e suas técnicas corporais. Assim, sugerimos alguns tópicos que consideramos importantes para compreensão das práticas, organizados em: conhecimento como relação inter geracional, escuta/compreensão musical e preparação corporal para o repertório. Atentando-se que essa organização não deseja ser fixa nem oferecer uma abordagem fechada ou definitiva sobre o ensino das danças.

A produção de saberes pelo contato inter geracional faz referência ao princípio de senioridade, ou seja, a forma de relação social que prioriza as pessoas mais velhas, um princípio intrínseco à África e às práticas de matriz africana. É a partir dessa relação com os mestres(as) que se organiza as práticas de saber.

A atenção para a parte musical, como condição fundamental para compreender a musicalidade dos ritmos mandèn; bem como, a noção de poliritmia e os sinais da percussão para dança, que indicam uma mudança de movimento ou trazem uma mensagem. Essa relação atencional com as sonoridades dos instrumentos ajuda o dançarino a perceber os pulsos codificados e como eles dialogam com a movimentação. Como, por exemplo, o momento do "choff", que é o momento que o ritmo da percussão acelera, e é o momento mais quente da dança, indicando mudanças na movimentação. A relação entre a música e sequência de passos deve estar em simbiose e afastar-se de uma contagem linear externa, ao contrário, se solicita uma simbiose com o ritmo, uma escuta que passa pelo corpo.

A correlação entre o repertório de movimentos e sua preparação, considerando que estamos falando de um(a) estudante brasileiro(a), solicita o desenvolvimento de um olhar somático afro referenciado capaz de fornecer condições para que o corpo diaspórico possa se apropriar da linguagem sem lesionar-se. Essa indicação nos provoca a investigar e propor aquecimentos específicos e direcionados às estruturas moventes das danças mandèn, ao que nos é exigido em termos de condicionamento físico e gestualidade.

Conclusão

Apresentamos nesse texto um mapeamento inicial das questões de pesquisa associada a organização de metodologias para o ensino de danças africanas no contexto diaspórico, suas implicações históricas, éticas e educacionais. A abordagem solicitou um olhar sobre a trajetória profissional da pesquisadora, permitindo, a partir dela, localizar deslocamentos desses legados africanizados no país. Tal reflexão pretende contribuir ao entendimento das singularidades e complexidades desse fazer e na ampliação de novas paisagens em dança. Ao realizar esse movimento de compreensão dos saberes mandèn podemos aos poucos nos aproximar de seus fundamentos éticos expressivos, códigos e simbologias, bem como, gerar estratégias para adaptá-los ao contexto brasileiro na construção de uma linguagem de dança afro-diaspórica.

Referências

- ACOGNY, G. **Dança Africana**. São Paulo: Giostri, 2022.
- DANTAS, M. F. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016.
- GILROY, P. **Entre campos**: nações cultura e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- LIGIERO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LIGIERO, Z.; SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) *In:* BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. **Histórias da dança**: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.
- SARR, F. **Afrotopia**. Coordenação editorial de Paul Pelbart e Ricardo Muniz Fernandez. Tradução Sebastião Nascimento, 2019.

SCIREA, S. F. Transbordamentos: danças “afro” em Florianópolis. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso - Centro de Artes, Design e Moda da UDESC. Florianópolis, 2008.

SUCENA, E. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

WELSH, K.; NANCE, C. K. Iwé Illanan: a Umfundalai Teacher's Handbook. The Organizations of Umfundalai Teachers, 2018.

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós Graduação em Dança e do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

Simone Fortes Scirea (UFBA)

E-mail: simoneabayomi@gmail.com

Artista da dança, pesquisa danças africanas do Oeste e diáspóricas. Diretora artística, professora e coreógrafa do Coletivo Abayomi (SC). Graduada em Artes Visuais, pós graduada em Dança Educação e Cultura, mestrandona em Dança no Prodan/UFBA.

1725