

O ativismo de *Flecha*: criação e composição em dança

Gustavo de Oliveira Duarte

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Sergio Pinheiro Cezar

Espaço Dança & Arte Sérgio Pinheiro (EDA)

Resumo

Pesquisa construída a partir das temáticas sexualidade, espiritualidade e do processo de envelhecimento, conectados com a prática pedagógica de um artista-docente. Seus desdobramentos revelam a construção do processo criativo e poético em Dança. Das marcações identitárias do artista-pesquisador, investigamos o tema do trabalho a partir de experimentações reunindo improvisações com roteiro e reflexões, registradas em um diário de campo. A metodologia se deu a partir da A/r/tografia e do diálogo entre uma escrita poética e a práxis artística. A obra *Flecha* articulou saberes acadêmicos e experienciais a partir da perspectiva do Ativismo e de uma visão crítica do contexto contemporâneo. Concluímos da necessidade de uma Pedagogia que dê voz à diversidade dos corpos na Dança, sobretudo a partir dos marcadores sociais da (homo)sexualidade e do envelhecimento, atrelados a toda a contribuição do povo negro e da ancestralidade africana. O corpo é político e pode ser colorido, negro e envelhecer dançando.

Palavras-chave: gênero; sexualidade; envelhecimento; espiritualidade; dança.

Contexto da pesquisa

O presente estudo busca discutir as questões de gênero, sexualidade e a religiosidade afro-brasileira, tomando como motivação o Orixá Odé/Oxóssi sob o fenômeno do envelhecimento. Exploramos a simbologia desta Divindade interligando a subjetividade de um dos autores enquanto homem pardo, maduro, gay, religioso, bailarino, docente, pesquisador e artista. A partir da criação em dança, inspirados na representação deste Deus da Cultura africana, investigamos os impactos que as questões da sexualidade, envelhecimento e religiosidade causam na formação docente de um dos autores, no seu corpo de bailarino e professor. Para tanto produzimos um trabalho de criação construído em três momentos: na casa de religiosidade afro-brasileira, Ilê de Bará, um segundo momento no Bosque da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e por fim, em uma área verde no interior do Município de Restinga Seca, RS.

Este estudo trata de uma religiosidade que tem origens na resistência de um corpo negro com todas as suas dores e vitórias sobre corpos brancos que sempre tentaram dizimar

a cultura africana no Brasil, a partir de todo o processo histórico do povo brasileiro. Por muito tempo estudamos na escola uma História contada por olhares brancos e favorecidos, obscurecendo e escondendo a parte que conta a construção deste país com o sangue e o suor do povo africano. Odé, o Deus da Caça, da juventude, da determinação, promove o empoderamento deste corpo negro que resiste por meio de sua dança e religiosidade. Nas movimentações deste Orixá permeiam a riqueza das crenças, lutas e vivências de um povo guerreiro e iluminado. Utilizo-me da dança deste “Rei de Ketu”, para contextualizar e pesquisar o valor da cultura e religiosidade afro-brasileira que precisa adentrar no espaço da Escola. A partir da dança deste Rei Orixá, movimentam-se questões da presença e importância do povo africano na construção deste país que ainda hoje nega e, praticamente, tem vergonha de suas origens. Mais que um corpo dançante, a presença deste Orixá promove questionamentos, movimenta ideias de liberdade, combate à intolerância religiosa e ao racismo.

Na casa de religiões afro-brasileiras no Terreiro Ilê de Bará, a qual um dos autores faz parte, cultua-se a Nação ou Batuque Gaúcho¹, Umbanda², e Quimbanda³. Importante afirmar que a casa cultua o Batuque Gaúcho com mais expressividade, sendo que o Babalorixá, ou também designado Pai de Santo é Elcide Gomes, Cid do Bará, pertence à Nação Ijexá⁴.

De acordo com a Nação, cada pessoa é guiada por um Orixá⁵ de cabeça e um de corpo. O Babalorixá Cid é filho do Orixá Bará, orixá na cabeça com a Orixá Obá, Orixá no corpo. Juntos, estes orixás influenciam protegendo, orientando e cuidando a vida destas pessoas, segundo a crença batuqueira. Inspirado na Cultura Yorubá a respeito dos Orixás é que escolhi

¹ Nação ou Batuque Gaúcho. Religião semelhante ao Candomblé da Bahia, com algumas diferenças, tais como o número de Divindades ou Orixás cultuados. Além das religiões afro mais conhecidas, a região sul particularizou-se na história das religiões brasileiras com o surgimento do batuque. O desenvolvimento dessa crença acontece em templos que levam o nome de Casa de Batuque. Cada uma delas se organiza sob a liderança de um sacerdote que assume a condição de pai ou mãe de santo. Tendo ampla autoridade em seu templo, os sacerdotes das casas de batuque costumam criar uma rede de relações ao visitarem seus templos. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/religiao/batuque-gaucho.htm>. Acesso em maio de 2021.

² Umbanda. Religião nascida no Rio de Janeiro, que originalmente misturava elementos bantos e espíritas e que, atualmente, se encontra dividida em diversos cultos que sofrem influências muito variadas (esotéricas, orientais, católicas, indígenas etc.). Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/umbanda>. Acesso em maio de 2021.

³ Quimbanda. A Quimbanda é onde atuam os Exus e Pomba-Giras (também chamados de “Povo de Rua”), eles fazem uso de forças negativas (isso não significa malignas), muitas vezes estão presentes em lugares onde possa ter Kiumbas (obsessores-seres malignos), em portas de templos religiosos de qualquer espécie, cemitérios, encruzilhadas, ruas e estradas. São os responsáveis pela segurança das pessoas, eles te ajudam a se proteger de espíritos obsessores, mas você também deve fazer sua parte, evitando desequilíbrio emocional, excesso de bebidas alcoólicas. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/kimbanda>. Acesso em maio de 2021.

⁴ Nação Ijexá. “Os rituais do batuque seguem fundamentos, principalmente das raízes da nação Ijexá, proveniente da Nigéria, e dá lastro as outras nações como o jeje do Daomé, hoje Benim, Cambina não confundir com Cabinda (enclave Angolano) e Oió, também, da região da Nigéria.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Batuque_\(religião\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batuque_(religião)). Acesso em maio de 2021.

⁵ Orixá de cabeça. De acordo com a cultura Yorubá, cada indivíduo tem uma Divindade que rege a sua cabeça, e outro que orienta o seu corpo, ou Orixá de corpo. Fonte: SALES, 1986.

o meu Orixá de cabeça, Odé/Oxóssi para explorar as temáticas de gênero, sexualidade e envelhecimento. De acordo com a lenda que é contada no decorrer deste estudo, Odé/Oxóssi é uma Divindade jovem que não envelhece, sendo assim, este fator na simbologia do Orixá vem ao encontro das questões dos corpos que envelhecem dançando, em relação ao gênero e sexualidade, temos o fato de Odé/Oxóssi estar sempre junto do Orixá feminino Otin, mesclando características de gênero pela proximidade das duas Divindades. Desta forma, todas as linhas analisadas neste estudo encontram-se atravessadas no meu corpo, na personificação desta Divindade africana e na simbologia que o personifica este Orixá.

Estas temáticas são fundamentais na sociedade atual e principalmente na Escola como um lugar da construção de um pensamento crítico. São os temas transversais⁶, tão caros na Educação, mas que ainda não tem uma presença expressiva na sala de aula, principalmente em tempos tão difíceis social e politicamente falando com governantes desinteressados com a Cultura, Arte e Educação. Aí reside o papel do professor como incentivador da discussão que promove a crítica, o questionamento e a consciência de cidadãos capazes de reivindicar seus direitos e cumprir os seus deveres políticos e sociais. Neste contexto, apresentamos a obra *Flecha*.

Caminho metodológico

A questão principal de pesquisa foi: como construir um Processo de Criação e Composição Coreográfica, a partir do Orixá Odé/Oxóssi? Esta se desdobrou em outras duas: investigar a relação entre a Dança do Orixá Odé e as questões de Gênero e Sexualidade e investigar a relação entre a Dança do Orixá Odé e as questões do Envelhecimento. Para Lincoln (2010) a pesquisa qualitativa pode incluir notas de campo, entrevistas, imagens, conversas, gravações e outras formas de registro, como é o caso das imagens e diários utilizados neste estudo. Sobre a pesquisa qualitativa em Dança Fraleigh (1999), defende que os métodos qualitativos que examinam e interpretam a partir das convicções culturais, históricas e estéticas, são conscientes com a natureza da dança, provendo relevantes proposições para o seu estudo. A autora reforça a pertinência de uma abordagem qualitativa no sentido de que a dança atravessa diversas categorias de valores qualitativos, do âmbito sociopolítico ao estético/histórico, incluindo o espiritual, o terapêutico, o psicológico e o educacional. Sinner (2006) afirma ainda que *A/r/tografia* é uma forma de representação que favorece tanto o texto escrito, quanto a imagem visual, quando eles se deparam em momentos de hibridização. “Na *a/r/tografia* saber, fazer e realizar se fundem. Elas se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida. Linguagem das fronteiras da auto e

⁶ Temas Transversais: saúde, ética, orientação sexual, pluralidade cultural, meio ambiente, trabalho e consumo. Ver: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/implementacao/contextualizacao_temas_contemporaneos.pdf. Acesso em outubro 2021.

etnografia de gêneros” (p. 7). Neste sentido, o autor também expõe que o Artógrafo, o praticante da artografia abraça estes múltiplos papéis na vida profissional. Conforme Dantas (2016) a pesquisa Etnográfica abrangendo a Autoetnográfica, tem como estratégia de registro dos dados, a disciplina diária da escrita do pesquisador, o registro em vídeos e o feedback após a prática. Desta forma, vivenciamos laboratórios de movimentos em e registramos as respectivas percepções em diários dos processos criativos bem como as gravações de cenas dançantes que eram revisitadas, a partir das escritas e reflexões decorrentes. Processo reflexivo, processo poético, costura de sensações: saberes e sabores. Tendo em vista que este estudo refere-se à trajetória de um dos autores, a partir do seu processo de envelhecimento, sua subjetividade permeia todas as etapas do processo a partir dos atravessamentos e articulações identitários de gênero, raça/etnia e geração.

A pesquisa desenvolveu-se da seguinte forma. Primeiro momento: levantamento Bibliográfico de trabalhos na temática das Danças Afro-brasileiras e dos Orixás. Segundo momento: pesquisa a partir do Orixá Odé/Oxóssi, e terceiro momento: diário de Campo. Como ambiente principal de investigação, o Ilê de Bará, Terreiro de Nação, sob comando do Babalorixá Cid do Bará. A Casa de Religiosidade afro-brasileira localiza-se no município de Restinga Seca, RS. Também foi explorado outros espaços da natureza, como uma área verde no interior de Restinga Seca e o bosque da UFSM. Quarto momento: artefatos de cena e experimentações a partir de objetos que remetem à temática do Orixá Odé/Oxóssi, tais como tecidos nas cores da Divindade, folhas, guias e ferramentas/objetos específicos relacionados a esta Divindade. Imagens do referido Orixá também foram disparadores para a criação das cenas nos três momentos dos laboratórios de criação. Quinto momento: criação de um figurino e produção audiovisual. Nos procedimentos de improvisação e criação dialogamos com autores como Duarte (2019) e Louro (2013) que trabalham nas linhas do gênero, sexualidade e os processos de envelhecimento, além das questões do corpo na contemporaneidade. Na temática da religiosidade afro-brasileira, Scipioni e Correa (2011), Sales (1986) e Verardi (1990), os quais trabalham a simbologia, as Danças e os rituais nas religiões de matrizes afro-brasileiras. A seguir apresentamos algumas imagens que serviram de inspiração para a criação cênica e para a construção do figurino e adereços utilizados durante o processo criativo.

Danças de matrizes africanas: Orixá Odé/Oxóssi, o deus da caça

Ao abordar as danças de Terreiro⁷, motivados pela simbologia do Orixá Odé, investigamos além do espaço da religiosidade, a articulação entre as questões de

⁷ Templos, Casas de Religiosidade Afro-brasileira, locais onde ocorrem as cerimônias religiosas e festividades abertas ou não à comunidade.

espiritualidade, gênero e envelhecimento na dança. Na representação desta Divindade, explora-se a poética que reside na personificação deste Orixá Caçador de uma flecha só⁸, como contam as lendas da Cultura Yorubá⁹.

No Terreiro a dança do Orixá Odé expressa a figura do caçador segurando o arco e flecha ou bodoque, reproduzindo o momento da caça. Os movimentos podem ser executados de forma rápida ou lenta. Os gestos das mãos direcionam o alvo da caça, tocam-se os dedos indicadores como se fossem arcos, o corpo desloca-se lateralmente na sala acompanhando a roda do Batuque, explorando todos os espaços do Terreiro.

Segundo as lendas da Cultura Yorubá, Odé/Oxóssi anda sempre acompanhado de Otin, sendo que os dois são os Deuses da caça. Odé é representado com um arco e flecha em mãos, enquanto Otin carrega um cântaro com água na cabeça para saciar a sua sede. São Divindades protetoras da Flora e da Fauna, ambos moram no mato. Importante destacar que no Batuque Gaúcho são cultuados juntos, inseparáveis e são considerados os Orixás da fartura. O seu dia da semana é sexta-feira. Na Cultura Yorubá, Ode e Otin são filhos de Oxalá e Iemanjá, na África antiga, Odé era o Rei de Ketu, o Caçador de uma flecha só, irmão de todos os outros Orixás, considerado o Orixá criança, se comparado às outras Divindades africanas. Odé/Oxóssi situa-se no sincretismo¹⁰ afro-brasileiro como São Sebastião no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro, na Bahia como São Jorge.

A Dança do Orixá Odé/Oxóssi imita os movimentos de uma caçada, a postura é de um caçador espreitando a caça, com as mãos executando movimentos de arco e flecha, instrumento mais presente na dança desta Divindade, tanto na movimentação do tronco, como também dos braços, mãos e os dedos. Ainda sobre as movimentações existe os deslocamentos laterais, respeitando o andamento da Roda de Dança que gira no sentido anti-horário no Terreiro. O bodoque, o arco e flecha representam a busca do alimento e do sustento da tribo. A lança é símbolo de defesa, já as moedas e os búzios referem-se à riqueza e o conhecimento. Assim como no Batuque Gaúcho e no Candomblé, Odé/Oxóssi, representa a essência da mata e dos caçadores, na Umbanda, esta Divindade passa a representar as almas dos nossos indígenas brasileiros, os chamados caboclos da Umbanda. São Forças da Natureza que vibram na Umbanda através da Falange das Matas, ou Caboclos. Lembrando que na Umbanda, Odé pertence à Tribo de Oxóssi.

⁸ Lenda Yourubá do Caçador de uma flecha só. Na festa da colheita, um pássaro gigante enviado por feiticeiras começou amedrontar a aldeia. Foram chamados os melhores caçadores para matar a ave, nenhum deles conseguiu, apesar das suas habilidades, então chamaram Odé, que com apenas uma única flecha, mirou certo e abateu a ave. Todos então começaram a dançar e cantar Oxó, oxowussi, que com o tempo transformou-se em Oxóssi/Odé (VERARDI, 1990, p. 45).

⁹ Cultura Yorubá. Cultura do povo Yorubano, que na atualidade corresponde à Nigéria (FILHO, 2002).

¹⁰ Sincretismo Religioso. Junção ou mistura de cultos ou de doutrinas religiosas distintas. Espécie de disfarce que os escravos utilizaram-se para professar a sua crença nos tempos da escravidão.

Oxóssi e as questões de gênero e (homo)sexualidade(s)

Somos atravessados por vários rótulos que nos são impostos no que se refere às ideias de masculino e feminino, marcas da heteronormatividade que procuram estabelecer e normatizar as regras de comportamento, as formas masculinas ou femininas de ser e de agir em sociedade. No campo da Dança percebe-se esta tendência à uma padronização de gênero nos tipos de movimentação que, de acordo com as regras heteronormativas seriam mais do masculino ou do feminino. Homens executam movimentos fortes, diretos, ativos e mulheres dançam com delicadeza, suavidade e passividade.

Michel Foucault na obra *A Vontade de Saber*, em seu primeiro volume de *A História da Sexualidade*, discorre sobre a relação entre o poder e saber relacionado à sexualidade, quando a compreensão de poder torna-se fundamental e este poder configura-se como “uma multiplicidade de relações de força, um jogo de lutas e afrontamentos, é uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”. (FOUCAULT, 1988, p. 89). Desta forma Foucault coloca o poder na multiplicidade dos elementos discursivos, onde poder e saber se articulam. Duarte (2011, p. 4), neste sentido enfatiza que “a sexualidade constitui-se num ponto de passagem, denso, pelas correlações de força: desequilibradas, instáveis, tensas”. Portanto, compreende-se que a resistência é constitutiva do poder e não há poder sem resistência e o renomado autor esclarece que

Sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. (FOUCAULT, 1988, p. 100).

Neste sentido, a sexualidade é uma invenção social a partir dos discursos que foram modificando de acordo como o contexto e valores da sua época, as concepções do masculino e feminino que hoje não são suficientes para compreendermos e até mesmo valorizarmos toda a comunidade LGBTQIA+. No processo onde persiste o estabelecimento de fronteiras, a sexualidade aparece como instrumento de separação que delimitou as práticas sexuais bem educadas e às demais, as quais ocupam lugar impreciso, para além das fronteiras da normatização. Foucault (1984) destaca que a compreensão da sexualidade que pertence a nossa história se originou como a precisa medida de separação entre normalidade e anormalidade. Seja como alunos/as, professores/as de Dança, ainda carregamos as marcas destas caixinhas normativas em relação as temáticas de gênero, sexualidade e sobre as práticas sexuais. Precisamos estar atentos para desconstruir estes rótulos que são rastros do moralismo que por muito tempo orientaram as relações sociais e que ainda hoje sobrevive, principalmente neste cenário político, desde as eleições de 2018, no Brasil. Compreendemos

que a presença dos homens na Dança já encontra barreiras de discriminação e de estranhamento, principalmente quanto trata-se do Balé Clássico, diminui a discriminação quando se trata das Danças de Salão ou Danças Urbanas, por exemplo, onde a presença dos homens é mais valorizada e aceita. Esta problemática é ainda maior se pensarmos no Rio Grande do Sul, um Estado bastante conservador como o nosso, com as Danças dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG), onde os lugares dos peões e das prendas são bem demarcados em termos de postura e movimentações próprios destes papéis no Tradicionalismo Gaúcho. Adaptar ou ressignificar esta tradição pode ser compreendido como um pecado, uma afronta, ou até mesmo um desrespeito à história riograndense. Mas, não estamos tratando da área das Artes?

Sobre as questões de gênero e as relações sociais, Duarte (2016, p. 2), afirma que, a “sexualidade não se constitui apenas como uma questão pessoal, mas configura-se como social e política na medida em que ela é aprendida, é construída ao longo da vida, de muitos modos e por diferentes atravessamentos”. Podemos compreender, a partir das relações de poder e de saber, que a sociedade exerce sobre os indivíduos, decidindo e valorizando, ou não, o que é masculino ou feminino. Desde a infância somos condicionados a nos encaixarmos em padrões preestabelecidos, seja na família ou na vida social, esta imposição vai formando a nossa personalidade. É importante destacar o papel expressivo das relações sociais neste lugar de opressão em relação às questões de gênero e sexualidade, quando somos doutrinados a conceber o que é certo ou errado para meninos ou meninas em termos de comportamento e modos de conduta esperados e considerados aceitáveis. A partir destas relações passamos a reproduzir tais expectativas em múltiplos ambientes, seja familiar, na comunidade, como também em nossas práticas como profissionais da Dança, seja como bailarinos ou docentes, quando tentamos padronizar a sexualidade de uma pessoa. Em relação aos estilos de danças e preconceitos acerca dos homens que dançam, Duarte (2016, p. 4) ainda destaca que

Na associação das danças urbanas com classes sociais mais baixas, populares, e no fato de que o samba de gafieira, de salão, especificamente, e o samba de carnaval, de rua, se restringem, ou ficam “melhor”, mais apropriados para homens “negros”. É preciso considerar que as concepções da homossexualidade(s) só foram construídas e circulam seus jogos de poder-saber de acordo e a partir da própria concepção da heterossexualidade vigente, de acordo com os diferentes momentos e interesses históricos e políticos.

Existe maior aceitação social em relação aos homens que dançam determinados estilos de dança, considerados mais “masculinos” quando analisados sob o olhar da heteronormatividade. É a questão de colocar as pessoas em rótulos ou caixas de comportamento, e formas de conduta, inclusive no mundo da dança, quando alguns estilos estão no imaginário das pessoas como sendo próprios dos homens, outros movimentos são mais executáveis para mulheres, assim como algumas danças devem ser executadas pelas

camadas menos favorecidas da sociedade, como é o caso do funk ou até mesmo o samba de carnaval. Estas são algumas das barreiras que os homens encontram ao adentrar à área da dança, seja como bailarino, artista ou professor, sendo que o preconceito começa muitas vezes dentro de casa, passa pelo convívio social e no ambiente profissional da dança, quando as demarcações do certo e errado, adequado ou inadequado para as questões de gênero aparecem como obstáculos a serem vencidos. Explorando a história envolvendo o cenário artístico brasileiro e presença das questões de gênero e sexualidades é importante trazer à discussão os Dzi Croquettes nas palavras de Duarte e Berté (2018, p. 3),

Ao olhar para as imagens do filme *Dzi Croquettes* e para elementos da trajetória do referido grupo, interessa-nos refletir sobre os modos como esses corpos borravam fronteiras artísticas, políticas e de gênero. Instiga-nos pensar sobre as propostas artísticas contestadoras criadas por esses corpos que, com purpurina, flores e paetês, provocaram o regime militar promulgando imagens andróginas de afronta ao modelo vigente de masculinidade e heteronormatividade.

Esta análise dos autores nos faz refletir sobre vários fatores que envolvem os Dzi Croquettes, fazendo observações a partir das imagens do filme. Entre as discussões que a produção reverbera, certamente as questões de gênero e sexualidade são mais evidentes, sendo que são bailarinos, em sua grande maioria com características que a heteronormatividade classifica como masculinos, apresentando bailarinos com aspecto andrógono em cena, brilhando com potencial físico impecável, artístico, ousado e arrebatador. Nas Danças de Terreiro a participação dos homens e principalmente da comunidade LGBTQIA+ é bastante expressiva, até mesmo, porque as religiões de matrizes africanas têm na sua filosofia o pensamento inclusivo, acolhedor, democrático. Um fator relevante é que na mitologia Yorubá, há Divindades que possuem a diversidade sexual no seu próprio arquétipo, como por exemplo, no Candomblé, Oxumaré apresenta-se como homem é seis meses e seis meses como mulher. Logun-Edé, filho de Oxóssi com Oxum, que carrega consigo as características dos dois Orixás, vivendo seis meses na água com sua mãe Oxum e seis meses na mata com seu Pai Oxóssi

No Batuque Gaúcho temos o Orixá Odé/Oxóssi, onde as questões de gênero estão impressas, já que Odé tem uma ligação muito estreita com Otin, que por sua vez é uma Divindade feminina e eles são irmãos e nunca se separam. Quem é filho de Odé na religião, também é filho de Otin, sendo que esta proximidade das personalidades acaba por conectar as questões de gênero em relação às duas Divindades.

Orixá e o processo de envelhecimento

Concordamos com Duarte (2019) que, ao referir-se às concepções tradicionais acerca da velhice ocidental e aos valores disseminados na cultura de consumo contemporânea, o que ainda prevalece é a associação com a morte, o declínio, a finitude, perdas e depressão,

ou seja, tudo àquilo que se vincula à concepção de corpo predominantemente biológica e produtiva. A cultura ocidental alimenta a ideia de que você precisa ser jovem para estar em cena, nos palcos, em todo mercado de trabalho onde pode-se atuar artisticamente. Esta linha de raciocínio e de comportamento por parte de quem exclui os profissionais maduros é contraditória, levando-se em conta que com o passar dos anos pode-se adquirir mais conhecimento, experiência cênica e descobrimos novas formas colocarmos os nossos corpos em cena, sem precisar dos movimentos virtuosos, no caso dos bailarinos mais velhos.

A respeito da Dramaticidade na Dança, Gatti (2010, p. 37) aponta que

Até o final do século XVIII, embora o gesto fosse utilizado durante a performance como forma de traduzir as palavras e na tentativa de expressar as paixões da alma, anunciava-se uma dramaturgia através do corpo, objetivando estabelecer uma outra condição expressiva para a arte de dançar... Inicia-se um período de transformação em que a dança – drama vai se estabelecendo por um viés amplo envolvendo o universo simbólico e, sobretudo, a forma como as sequências de eventos em cena vão sendo apresentadas. Essas sequências de eventos consideradas como episódios são os fragmentos que fazem parte de sua estrutura narrativa cênica e coreográfica, não mais implicando numa linearidade tal como o texto.

É quando o bailarino escreve as narrativas a partir do corpo, suas vivências e subjetividades que compõem a sua Dança. Na prática e na repetição desta dramaticidade, este artista vai apropriando-se de múltiplas possibilidades de atuação e com o passar do tempo tende a aprimorar-se profissionalmente, é neste ponto que entra em questão o envelhecimento dos bailarinos, quando no lugar da virtuosidade, exploram a dramaticidade. Castro (2019, p. 9) ressalta que “Quando o bailarino aceita sua idade, seu corpo, suas marcas e percebe a importância em dar continuidade na sua carreira, acolhe uma postura política e social ao assumir a dança perante as exclusões que são impostas pela sociedade com relação aos modelos de corpos aptos à esta prática”. É uma postura social e política do artista na maturidade que explora outras possibilidades do fazer artístico e pontua o seu lugar no cenário artístico enquanto potencial de produtividade. Após aceitar a idade, precisamos encontrar outras formas, seja na dramaticidade, no somatório das nossas vivências, em manter olhares de abertura ao novo, dentro das potencialidades corporais que eu tenho hoje. É importante que surjam trabalhos com artistas mais velhos, seja com bailarinos experientes ou pessoas que almejam experimentar novos caminhos profissionais na área da Dança.

Dantas, Fagundes e Moraes (2020, p. 9) afirmam que “no Brasil, bailarinos e bailarinas cada vez mais afirmam suas (matur)idades e difundem suas descobertas, coisa que apenas a longevidade das suas práticas é capaz de oferecer”. Nomes como Angel Vianna, Regina Miranda, Rubens Barbot, Eva Schul, Iara Deodoro, Mestre King, entre outros, se destacam por desenvolver abordagens somáticas de valorização da consciência e da percepção do corpo, de improvisação e celebração de pertencimentos culturais. Estes artistas buscam uma maior abertura em relação a modelos hegemônicos de corpo. Importante falar que elas e eles

eventualmente performam em cena e seguem dançando em suas aulas, como professoras e professores, afirmando suas identidades artísticas e encarando o caminho da longevidade. A postura destes artistas propicia novos olhares sobre os corpos maduros e o fazer artístico na maturidade, enquanto corpos ativos, potentes e não como sinônimos da limitação.

Para Duarte (2019, p. 13), “a temática da velhice e do processo de envelhecimento, são pouco exploradas em publicações, tanto nacionais como também internacionais, principalmente relacionadas aos homossexuais masculinos”. É fundamental tocarmos nestas questões quando falamos de tantos artistas influentes, fomentando o seu fazer artístico e mostrando o quanto podemos compartilhar a potência da nossa arte em todas as fases da vida.

A partir do arquétipo deste Orixá com uma presença jovem, inclusive na sua dança, nos debruçamos na questão do envelhecimento na Dança, tendo em vista o envelhecimento dos bailarinos, não no sentido da finitude profissional, mas na perspectiva do reinventar-se enquanto artistas na Dança, de seguir envelhecendo, e... dançando.

Criação e composição em dança – a obra *Flecha*



Figura 1 – O Caçador. Fonte: Acervo do autor Sergio Pinheiro Cezar. Fotografia: Gustavo Duarte (2021).



Figura 2 – Ketu. Fonte: Acervo do Sérgio Pinheiro Cezar. Fotografia: Gustavo Duarte (2021).



Figura 3 – Alvo. Fonte: Acervo do autor Sérgio Pinheiro Cezar. Fotografia: Gustavo Duarte (2022).¹¹

¹¹ A composição *Flecha* encontra-se disponível em:
https://youtube.com/playlist?list=PLB2d6PsAFqs7N_18CtPEgBHtSVa2wRnzO.

Considerações finais

A composição desta pesquisa de Criação em Dança vem neste sentido de problematizar o ensino da Dança na Escola em diálogo e constituinte de uma Educação efetivamente inclusiva, com olhares sobre a diversidade de corpos que adentram o ambiente escolar e precisam ser acolhidos com todas as suas diferenças, suas dores e amores. Em tempos em que todos os tipos de preconceito, seja de gênero e sexualidade, étnico-racial ou de intolerância religiosa estão disseminados em vários espaços, inclusive midiáticos em diversos veículos e empresas de comunicação, os profissionais da educação precisam estar preparados tanto para lidar com os indivíduos em sua diversidade, como também discutir os assuntos que afetam os alunos/as. Quem educa os educadores? Formação inicial, formação continuada. Vida de professor. Inspirados no Orixá Odé/Oxóssi, desenvolvemos a *Criação em Dança Flecha*.

Duarte (2019, p. 14) refere-se ao envelhecimento homossexual masculino, dentro dos paradigmas ocidentais tradicionais, desta forma os homossexuais maduros seriam associados às doenças, à morte, a uma imagem depreciativa, chamado até mesmo de “tia velha meio gagá” ou “velho tarado”. É a exclusão dentro da própria comunidade LGBTQIA+. Homens de trinta ou quarenta anos são tratados como idosos precocemente, sem poder expressar a sua sexualidade, sonhos ou objetivos de vida. A obra *Flecha* expõe um corpo de um bailarino pardo, gay, maduro, pesquisador, docente e artista, atravessado por todas as questões deste estudo, somadas as suas cicatrizes e demandas vencidas. Um corpo que instiga questionamentos e que traz para a cena as vozes de muitos outros corpos que precisam com urgente dar o seu grito de liberdade, resistência e empoderamento, marcar o seu lugar e o seu direito de fazer, pesquisar e ser Dança. *Flecha* é uma dança queer, nossa heterotopia, nossa bichice escancarada, nossa poesia do corpo. Somos velhos-novos dançando, ao compor, dançamos nossa história, criamos e, ainda, ensinamos. Somos Artistas-docentes. Somos Professores de Dança.

OKÊ ARÔ OXÓSSI! (saudação a Oxóssi no Candomblé).

OKÊ BAMBO ODÉ! (saudação a Odé no Batuque Gaúcho ou Nação).

Referências

BARRETO, Vicente Moreira; FRANCISCO, Paulo Cesar. Música *Capitão do Mato*. Compositores: Vicente Moreira Barreto e Paulo Cesar Francisco. 2003.

CALHEIROS, Augusto; BITTENCOURT. Música *Senhor da Floresta*. Augusto Calheiros e Rene Bittencourt. 2003.

- CASTRO, Daniela Llopart; HOFFMANN, Carmen Anita; SANTOS, Eleonora Campos da Motta. Baila Cassino Grupo de Dança e Projeto de Extensão Bailar: Núcleo de Dança na Maturidade como proposta de desenvolvimento e produção artístico-cultural. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, ano 19, n. 37, p. 33-52, 2019
- CÉSAR, M. R. A. Gênero e Sexualidade na escola: notas para uma “epistemologia”. *Educar em Revista* (Impresso), v. 35, p. 37-51, 2009.
- CORREA, Daura; SCIPIONI, Silvia. *Os Orixás e os Chacras*. 2. ed. Porto Alegre: Besoro Box, 2011.
- CÔRTEZ, Gustavo et. al. Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira. *Revista Científica*, Faculdade de Artes do Paraná, FAP, Curitiba, 2011.
- COSTA, Fernanda. “Nosso corpo tem sotaque, afirma a mestra de dança afro-gaúcha Iara Deodoro”. Entrevista com Iara Deodoro. *Jornal da Universidade*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/nosso-corpo-tem-sotaque-diz-a-mestra-de-danca-afro-gaucha-iara-deodoro/>. Acesso em: nov. 2020.
- CUNHA, Maria Isabel da Cunha. Docência na Educação Superior: a professoraliade em construção. *Educação*, v. 41, n. 1, p. 6-11, 29 maio 2018.
- DORNELES, Natália. A Dança Afro-Gaúcha de Mestra Iara Deodoro. *Jornal da Universidade*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/a-danca-afro-gaucha-de-mestra-iara-deodoro/>. Acesso em: jan. 2021.
- DUARTE, G. O. “Escola-Palco”: Por uma Educação Estética do Movimento Humano – a construção de corpos disponíveis para o dançar. In: SILVA, Ursula Rosa da (org.). *Arte na Escola: diálogos interdisciplinares*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária da UFPel/RS, 2011. p. 39-48.
- DUARTE, G. O. A Dança-educação na Escola: ensino e pesquisa. In: SILVA, U. R.; MEIRA, M. (org.). *Ensinar e Pesquisar: a Reversibilidade da Formação Docente*. Pelotas: Editora da UFPel, 2012. p. 85-94.
- DUARTE, G. O. Dança, Cinema e Educação: Representações de Corpo, Gênero e Sexualidade. In: 2º Encontro Nacional de Pesquisadores de Dança, 2011, Porto Alegre/RS. *Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA)*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 1-12.
- DUARTE, G. O. Homens que dançam: algumas reflexões sobre a Dança em Pelotas/RS. In: VII Encontro de Pesquisa em Arte, 2013, Montenegro/RS. *Anais do VII Encontro de Pesquisa em Arte*. Montenegro: Editora da Fundarte, 2013. v. 1. p. 1-9.
- DUARTE, G. O.; BERTÉ, Odailso. Entre barba e purpurina: Pedagogias e Dramaturgias ao estilo Dzi Croquettes. *Urdimento*, UDESC, v. 2, p. 488-504, 2018.
- DUARTE, G. O.; OLIVEIRA, V. Entre Artivismos, Heterotopias e Transgressões: o processo criativo de Plutônico. In: DUARTE, Gustavo de Oliveira; MACHADO, Gabriela Eldereti; FOLMER Ivanio (org.). *Gênero e Diversidade na Educação*. Santa Maria: Arco Editores, 2021. p. 92-105.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Mestr King. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king>. Acesso em agosto de 2021.
- ERVEIRO, Adriano Camargo. *Dia 20 de janeiro Dia de Oxóssi*. Disponível em: <https://www.instagram.com/umbandasaber/>. Acesso em: jan. 2022.
- FERREIRA, Roque Augusto. Música *Oxóssi*. Compositor: Roque Augusto Ferreira. 2007.
- FERREIRA, Roque Augusto. Música *Oxóssi*. Compositor: Roque Augusto Ferreira. 2015.
- LEÃO, Alessandra. Música *Abre a Mata, Oxóssi*. Cantora e Compositora: Alessandra Leão. 2019.
- LOPES, Nei Braz. Música *Afoxé pra Logun*. Compositor: Nei Braz Lopes. 1996.
- MARQUES, I. M. A. *Dançando na Escola*. São Paulo: Cortez, 2003. 206 p.

- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2. ed. Ouro Preto: Autêntica; Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.
- MOLINA, N. A. *Antigo Breviário de Rezas e Mandingas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Espiritualista, 1973.
- OSANAH, Tony. *Música Cavaleiro de Aruanda*. Compositor: Tony Osanah. 1972.
- PASSOS, Iuri; BARAÚNA, Luciana; ASOGBÁ, Yomar. *Música Odécomorodé*. Composição: Iuri Passos, Luciana Baraúna e Yomar Asogbá. 2019.
- SALLES, Nívio Ramos. *Rituais negros e caboclos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1986.
- SANTOS, O. A. S.; DUARTE, G. O. Entre armários e gavetas: eu danço! In: I Seminário (Des)Fazendo Saberes na Fronteira, 2016. *Anais do I Seminário (Des)Fazendo Saberes na Fronteira*, São Borja, 2016. p. 101-106.
- SILVA, Daniela Grieco Nascimento. *Corpo – escrita no balé: para repensar o corpo doce da bailarina da caixinha de música em uma pesquisa em educação e arte*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria, UFSM. 2018.
- TAVARES, Ildazio. *Música Salve as Folhas*. Compositor: Ildazio Tavares. 2003.
- VERDARDI, Jorge. *Axés dos Orixás no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Jan Departamento Editorial, 1990.