

# MEMÓRIAS, AUTOMEDIALIDADE AFRODESCENDENTE E FORMAÇÃO

■ EDILSON FERNANDES DE SOUZA

 <https://orcid.org/0000-0002-8842-4304>

Universidade Federal de Pernambuco

## RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar a dança de matriz africana como prática medial na minha formação humana e estética, na perspectiva da escrita de si. A partir do diálogo com os autores Halbwachs (1999), Josso (2012), Alheit (2011), Delory-Momberger (2014), Eakin (2019), De Oliveira (2021), as minhas memórias gravadas e transcritas em janeiro de 2019, as quais constituem a estrutura narrativa deste artigo, se entrecruzam com as fotografias a partir de temas como: preconceito e racismo, interpretação de ancestrais divinizados, processo de criação e reprodução coreográfica (espetáculos), relações com pessoas e grupos artísticos; entre outros, de apresentações em teatros e programas de televisão, de turnês e lugares por onde passei no meu processo de formação. Dessa maneira, a automedialidade encontrada na dança afrodescendente, em longo prazo, causou em mim um profundo sentimento de pertencimento; causou algo como o “nó górdio” apresentado por Josso (2021) ao falar das relações de parentesco, e me sinto devedor e tributário para com todos os entes que de alguma maneira contribuíram para que essa estética chegasse ao maior número possível de espectadores.

**Palavras-chave:** Biografização. Autobiografia. Prática automedial. Dança ancestral.

## ABSTRACT

### MEMORIES, AFRO-DESCENDENT SELF-MEDIALITY AND TRAINING

This article aims to present African matrix dance as a medial practice in my human and aesthetic formation, from the perspective of self-writing. From the dialogue with the authors Halbwachs (1999), Josso (2012), Alheit (2011), Delory-Momberger (2014), Eakin (2019), De Oliveira (2021), my memories recorded and transcribed in January 2019, which compose the narrative structure of this article, intersect with photographs based on themes such as: prejudice and racism, interpretation of deified ancestors, process of creation and

choreographic reproduction (performances), relationships with people and artistic groups; among others, from presentations in theaters and television programs, from tours and places where I went in my training process. In this way, the self-mediality found in Afro-descendant dance, in the long run, caused in me a deep sense of belonging; caused something like the 'Gordian knot' presented by Josso (2021) when talking about kinship relations, and I feel indebted and tributary to all entities that somehow contributed to this aesthetic reaching the largest possible number of spectators.

**Keywords:** Biography. Autobiography. Self-medial practice. Ancestral dance

## RESUMEN **MEMORIAS, AUTOMEDIALIDAD Y FORMACIÓN AFRODESCENDIENTES**

Este artículo pretende presentar la danza de matriz africana como práctica trascendental en mi formación humana y estética, desde la perspectiva de la escritura de sí. A partir del diálogo con los autores Halbwachs (1999), Josso (2012), Alheit (2011), Delory-Momberger (2014), Eakin (2019), De Oliveira (2021), mis recuerdos grabados y transcritos en enero de 2019, los cuales constituyen la estructura narrativa de este artículo, se entrelazan con las fotografías que parten de temas como: prejuicio y racismo, interpretación de los ancestros divinizados, proceso de creación y reproducción coreográfica (espectáculos), relaciones interpersonales y agrupaciones artísticas, y lo demás, de presentaciones en teatros y programas de televisión, de giras y de espacios que he transitado en mi proceso de formación. Así, la experiencia automedial encontrada en la danza afrodescendiente, a largo plazo, me generó un profundo sentido de pertenencia: me ha producido algo como el "nudo gordiano" que plantea Josso (2021) acerca de las relaciones de parentesco, y me siento deudor y tributario al respecto de los entes que de alguna manera hayan contribuido para la extensión de esa estética al mayor número de espectadores posibles.

**Palabras clave:** Biografía. Autobiografía. Práctica automedial. Danza ancestral.

## Introdução

Este artigo é um fragmento da pesquisa de Souza (2020) a partir das memórias (Halbwachs, 1999), e tem por objetivo apresentar a dança de matriz africana como prática medial na minha formação humana e estética na perspectiva da narrativa de si.

Para Halbwachs (1999) não há contradito entre a autobiografia e a história, e isso decorre do fato de que a memória individual e a outra coletiva – histórica –, ofertam ao ser humano amparo no transcurso das recordações. De modo que toda a memória de um indivíduo é autobiográfica, que está inevitavelmente amparada no contexto mais geral da história sociocultural de um lugar determinado. Ou seja, a memória de uma pessoa não está oclusa em si mesma, pois a sociedade mais ampla é o lócus da tessitura dos símbolos, dos códigos, dos valores e dos sentimentos das experiências vividas; e um indivíduo só será capaz de recordar, ancorado nas lembranças de outras pessoas de seu espaço-temporal.

Assim, “jamais atingiremos diretamente o vivido. Só temos acesso a ele pela mediação das histórias. Quando queremos nos apropriar de nossa vida, nós a narramos” (Delory-Momberger, 2014, p. 34); e, é justamente essa maneira de narrar, bem como o suporte pelo qual a narrativa é construída que podemos afirmar que temos uma história. Aliás, umas das maneiras de se contar essa história é a partir da experiência das práticas mediais. Estas podem configurar a subjetividade, tornando-se diferentes expressões, formas e conteúdo, inclusive, variantes das linguagens faladas ou escritas, dos registros fotográficos e outras formas estéticas, como o teatro, a música etc. (Experiência, 2019).

Desse modo, pode-se compreender a “*automedialidad*” como um processo de construção de si no espaço da imagem, da pintura, do

texto poético [...] no espaço do processo de criação de um objeto sensível” (De Oliveira, 2021, p. 228); é um elemento produzido pelo indivíduo em seu cotidiano, seja uma produção esporádica ou contínua, tendo o seu itinerário mediado por formas singulares, bem como diferentes formas e conteúdo. Assim, compreendo, ainda, a medialidade como um elemento que se impõe entre o indivíduo e outros membros de um grupo ou sociedade inteira, como a relação do significado e significante: uma ideia e o que ela representa, nesse caso, enquanto condição estética. Por extensão, a automedialidade diz respeito ao indivíduo produzindo meio e, simultaneamente, sendo fim em si mesmo em seu processo de formação.

Enquanto processo, a automedialidade não é simplesmente algo que alguém observa a partir do exterior de outrem; de um artista ao representar, por exemplo. É alguma coisa que, por extrapolar a dimensão corpórea, conscientemente, o artista procura provocar sensações no outro. Ou seja, entre os indivíduos, essa relação se fundamenta nos sentidos, cujos corpos apreendem as imagens, as ações e os acontecimentos históricos, na representação gráfica, literária, poética etc. Todavia, foi a dança de matriz africana que me serviu de mediação na minha formação humana, pois “*automedialidad* se apresenta [para mim, neste momento] como dimensão particular do processo (auto) biográfico que parte da experiência estética” (De Oliveira, 2021, p. 228).

Desse jeito, a partir das indicações de Souza (2020) sobre o constructo do “eu” fonte, o registro das memórias que servem de análise para este artigo foi feito em 23 de janeiro de 2019, num contexto muito específico de tensões e emoções em virtude de grave problemas de saúde e falecimento de um dos meus

familiares<sup>1</sup>. A referida gravação rendeu aproximadamente 42 min 25 s (quarenta e dois minutos e vinte e cinco segundos), resultando em sete páginas depois da transcrição, o que serviu de base estruturante para o texto que chega a público neste momento.

Além das memórias, outra fonte que trago aqui para análise são as fotografias de um período bastante significativo da minha trajetória enquanto artista. As imagens são de autoria desconhecida, mas facilmente encontradas na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), como parte de seu acervo histórico.

Considerando esses aspectos, nasci em 1965, e as memórias sobre o meu percurso e formação na dança de matriz africana, também mediadas pelas fotografias expostas mais adiante, tratam, inicialmente, de um momento muito específico, quando eu tinha aproximadamente 16 anos de idade; portanto, datam de um período de transformações e mudanças da fase de adolescente à vida adulta; no caso particular, foi um momento significativo para a conformidade da minha identidade profissional e afrodescendente.

Naquela ocasião, sem saber, eu vivia “[...] um impulso para frente, uma orientação para o futuro” (Delory-Momberger, 2014, p. 62). E foi uma época, também, em que projetos particulares; institucionais do ambiente escolar, por exemplo, tentavam impregnar um sentido em minha vida muito diferente do que eu buscava construir na minha trajetória; impulsionado como uma locomotiva; era a dança ancestral agindo sobre um garoto de apenas 16 anos de idade.

Então, considerando o que diz Josso (2012) sobre as relações intergeracionais, profissionais e simbólicas, neste artigo, conto um pouco da minha experiência estética baseada em uma figuração artística de 25 rapazes oriundos

das classes populares moradores de Olinda e Recife, Pernambuco. E, neste texto, em uma única seção de memória, tento revelar alguns dos itinerários produzidos por uma experiência que Elias e Dunning (1992) chamariam de *mimética – imitatio*; como uma das formas de representação da vida ordinária, e, aqui, autome-diada pela dança afrodescendente, eu falo de preconceito e racismo, da religião de candomblé e interpretação de orixás (ancestrais divinizados), de pessoas e grupos artísticos, de espetáculos, de processo de criação e reprodução coreográfica, entre outros, de apresentações em teatros e programas de televisão, de turnês e lugares por onde passei no meu processo de formação.

## Memórias da automedialidade e formação estética

Segundo Halbwachs (1990), um conjunto de memórias são “preparadas e disponibilizadas” pela coletividade aos indivíduos desde a mais tenra idade. E não há apenas uma relação de simples conveniência do indivíduo e o conjunto dos objetos, móveis, utensílios e práticas socioculturais; há também relação afetiva, emocional e estética, que podem trazer à memória imagens de pessoas e personagens com as quais mantivemos no dia a dia ou, por alguns instantes; vivências significativas no contexto mais geral da própria memória coletiva, que gera aprendizado, de maneira singular. Pois, “‘biografização’ é como um código pessoal com o qual nos apoderamos de novas experiências” (Alheit, 2011, p. 37); podendo a biografização constituir-se base fundamental da própria memória.

Recordar as práticas automediais, por exemplo, pode ser “[...] uma ponte confiável e ao mesmo tempo surpreendente para aquilo que socialmente costumamos denominar de ‘trabalho’ e é, simultaneamente, um ponto de

<sup>1</sup> Trata-se do falecimento da minha mãe, Lídia Pinto de Souza, em 19 de janeiro de 2019, às 12h40, madrugada do sábado.

partida produtivo para processos de formação” (Alheit, 2011, p. 39). Assim, essas reflexões são importantes porque vivemos biograficamente, vivemos segundo nossas experiências, que se organizam em torno de planos e ações; é como se a nossa vida, segundo o autor, estivesse sempre em “nossas mãos”, e sob o olhar de nossos contemporâneos.

Considerando o objetivo deste artigo, que é o de apresentar a dança de matriz africana como a prática medial que corroborou a minha formação humana e estética, posso garantir que isso se processou de duas maneiras. Primeiro, pela própria prática dançante, enquanto artista que fui durante uma longa trajetória, exercitando a profissão em teatros, clubes e academias de ginástica. Segundo, de posse dessa experiência medial, e por necessidade acadêmica, pude escrever, descrever e interpretar o objeto da própria experiência, por meio de algumas produções acadêmicas embaladas, inclusive, pelas escassas pesquisas sobre o tema, como um dos primeiros trabalhos de Oliveira (1991).

O pouco que eu conseguia escrever na década de 1990, fruto da experiência estética, por vezes, travava da técnica corporal em si, mostrando o que representavam os fundamentos do ponto de vista da identidade afro-brasileira, culminando em explicações sobre aspectos históricos apresentados nos espetáculos (Souza, 1991, 1995, 2001). E, na medida em que fui avançando no meu processo de escolarização, graduação, especialização, mestrado, foquei a pesquisa na importância da dança afro no contexto educacional, sobretudo, na perspectiva de sua inclusão nos cursos de licenciatura em Educação Física, por considerar “[...] o papel dessa arte na expressão da cultura negra representada na sociedade brasileira” (Souza, 1995, p. 4).

Esse era um momento, mesmo sem muitas produções a respeito, que se procurava con-

ceituar a dança que havia saído dos terreiros de candomblé para os palcos, “a partir desse ‘ir e vir’ da comunidade religiosa à vida fora do terreiro, elementos dessa dança foram assimilados pela sociedade que, em outros espaços sociais, veriam noutro contexto, traços de sua cultura que indiretamente o homem negro-brasileiro [afirmava] sua identidade” (Conrado, 1993 apud Souza, 1995, p. 159).

Além dessa preocupação identitária, havia, também, uma reflexão acerca da importância pedagógica da dança afro-brasileira no contexto escolar, sua relação com a religiosidade, os contos, os mitos, códigos e valores educacionais, bem como os procedimentos pedagógicos adotados pelos diferentes professores dessa prática corporal (Souza, 1995).

Essa preocupação identitária se expressava, às vezes, por meio da defesa de uma cultura corporal afro, que tem origens profundas em nossa sociedade, como é possível perceber em pesquisas mais recentes, a exemplo de Corrêa (2012), para quem “nos momentos litúrgicos, nas festividades populares, nos salões e nos palcos, pode-se dizer que a dança afro-brasileira é uma transcendência dos rituais religiosos de culto aos orixás” (Corrêa, 2012, p. 89).

Assim, artistas, praticantes da dança afro, bem como pesquisadores, comungam da mesma ideia de uma liturgia de matriz africana, mediada pela arte do dançar, como podemos verificar nos estudos de Conrado (2006), que dá um significativo contributo nas reflexões acerca da formação profissional por fora das universidades, mas que artistas e educadores da arte negra conseguem traduzir a história cultural afrodescendente por meio de suas expressões artísticas. E, posso garantir, que foi dessa mesma maneira que se deu na minha trajetória de vida uma formação profissional anterior à universidade. Essa é uma questão epistemológica importante, principalmente porque as primeiras produções acadêmicas

que temos notícia surgiram das experiências mediais, como verificado nos trabalhos de Oliveira (1991), Souza (1991, 1995, 2001) e Conrado (1993, 2006), para citar apenas alguns.

De todo o modo, há necessidade de um exame mais aprofundado sobre as questões epistemológicas aqui aludidas, porquanto “a noção de automedialidade exige o reconhecimento da especificidade e da dimensão constitutiva do meio nos processos de subjetivação e biografização, tendo em conta a interação do meio, a reflexão e o trabalho sobre si nas práticas artísticas” (Delory-Momberger)<sup>2</sup>. Logo, é esse reconhecimento da automedialidade da dança de matriz africana que me permite uma narrativa sobre os efeitos dessa arte sobre o meu corpo e as minhas memórias.

Partindo dessas considerações, as poucas pessoas que me conhecem têm a impressão de que eu teria sido um dos integrantes do Balé de Cultura Negra de Pernambuco (Bacnaré) quando era adolescente. Entretanto, eu nunca fui de seu corpo de bailarinos. Na verdade, esse grupo representa uma outra geração de artistas, mais recente, apesar de mais de 30 anos de existência. Fui bailarino do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, o primeiro grupo no Recife a desenvolver a dança afro entre 1979 e 1985. E a minha trajetória por essa figuração artística demarca muito bem o fato de “[...] o trabalho artístico sério e profissionalmente qualificado provou ser extremamente bem sucedido justamente para grupos de transição de risco, principalmente para jovens masculinos pouco qualificados [...]” (Alheit, 2011, p. 39).

Com esses aspectos, posso garantir que, a partir do dia em que entrei nessa figuração artística, a minha vida se transformou significativamente. Meu apelido (nome artístico) na dança acabou ficando Sheriff, utilizado por muito tempo, inclusive na Universidade Caste-

lo Branco, no Rio de Janeiro, onde estudei a licenciatura em Educação Física. De modo que, seja como atividade mimética, na sublimação dos impulsos da vida ordinária (Elias e Dunning, 1992); seja numa perspectiva da automedialidade, de maneira criativa e materialização da subjetividade (Experice, 2019)<sup>3</sup>, e parafraseando Delory-Momberger (2012), foi a estética afrodescendente que manteve em meu corpo os códigos e valores que trago agora como emergência das minhas memórias e parte dos meus vestígios.

Nesse contexto, ao trazer para esta seção de memória as diferentes “[...] formas culturais de relações biográficas” (Josso, 2012, p. 116), lembro-me que o Ubiracy Ferreira e o Zumbi Bahia (ambos *in memoriam*); diretores-coreógrafos, e meus professores da arte afrodescendente, compartilhavam dois projetos artísticos na cidade do Recife: um voltado para o Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, somente com rapazes; e um no Serviço Social da Indústria (SESI) do Vasco da Gama só com meninas, apesar de ainda haver alguns poucos meninos ali no SESI. O projeto do SESI desenvolvia danças populares, então eram várias danças ensaiadas, como reisado, maracatu, caboclinho, frevo etc.

Já o grupo de dança afro ou, melhor, o Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco tinha em seu elenco rapazes oriundos das classes populares e, em sua maioria, capoeiristas. Então, fui lentamente entrando no grupo, fortalecendo-me, participando dos ensaios e algumas apresentações desse grupo, que me ensinou a viver e a me expressar enquanto artista, embora já estivesse participando simultaneamente de um grupo de teatro onde eu morava, na Vila da Cohab, Cabo de Santo Agostinho

2 Tradução original disponível em: <https://automedialiteetfabriquedesoi.wordpress.com/>. Acesso em 30 nov. 2023.

3 Tradução original disponível em: [http://grifars.ce.ufrn.br/wp-content/uploads/2019/04/Colo%CC%81quio-International-da-Pesquisa-Bioga%CC%81fica-em-Educac%CC%A7a%CC%83o-Paris-out\\_2019-1-1.pdf](http://grifars.ce.ufrn.br/wp-content/uploads/2019/04/Colo%CC%81quio-International-da-Pesquisa-Bioga%CC%81fica-em-Educac%CC%A7a%CC%83o-Paris-out_2019-1-1.pdf). Acesso em: 27 mar. 2023.

(PE), o Grupo de Teatro Amador União da Boca Aberta, onde conheci a Lindóia, a amiga que me levou a um dos ensaios do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco.

Recordo-me que fizemos uma expressiva movimentação artística no Recife e região metropolitana, porque volta e meia nós éramos convidados a fazer apresentações em teatros e praças de outros bairros, por exemplo. Houve um projeto da prefeitura do Recife que fomos dançar no bairro dos Coelhos e na Favela do Coque. Dançávamos *seminus*. Aliás, acho que a primeira vez que dancei com plateia. Na época, eu tinha 16 anos, dancei numa praça dos Coelhos, perto do Instituto Materno Infantil de Pernambuco (IMIP). Também fizemos apresentação em Campina do Barreto, e em outros

bairros como Campo Grande.

O primeiro teatro que dancei no Recife foi o Teatro do Parque. O teatro estava lotado, não sei qual a lotação total, mas estava muito cheio durante a nossa apresentação com o espetáculo *Ânsia de liberdade*. O público era tanto que não conseguíamos nem andar pelo corredor, entre as cadeiras da plateia. Tudo era muito expressivo no espetáculo: ritmo, vestimenta, corpos e dança.

Considerando a fotografia como documento, as imagens analisadas neste artigo são marcantes; evidências de um tempo-espço muito rico da produção artística de matriz africana na cidade do Recife, capital de Pernambuco, mesmo estando o contexto político mais geral ainda sob o regime Civil-Militar.

**Figura 1** – Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco – Teatro do Parque, 1980-1981



**Fonte:** Acervo Fundarpe. Projeto Ritmos, Cores e Gestos da Negritude Pernambucana – LAHOI/UFPE. Disponível em: [https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale\\_primitivo/foto%2027.jpg](https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale_primitivo/foto%2027.jpg). Fotografia nº 50.

Essa cena tenta reproduzir a caçada humana em alguma aldeia africana em que dois exímios dançarinos festejam um acontecimento importante de seu povo e são arrancados de seu território por mercadores de escravos. Esse registro foi feito no Teatro do Parque, na

década de 1980. Minhas memórias dão conta de que foi a primeira vez que pisei num palco “italiano” com o Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco. Foi durante os ensaios para as apresentações nesse teatro que recebi o meu primeiro cachê; na verdade, a primeira passa-

gem de ônibus para retornar para casa depois do ensaio que terminou por volta das 12h30 da madrugada.

Na cena principal desse registro, podemos ver quatro dançarinos, sendo: à esquerda, o Gordo, o Bereguedê no centro, em primeiro plano, e logo atrás, o Canjica; e à direita, puxando uma corda, estou eu, com 16 anos. Na composição dessa coreografia, também é possível perceber mais dois dançarinos de joelhos e curvados ao chão. Lá, ao fundo do palco, na rotunda, encontramos o Zumbi Bahia e os demais percussionistas. É emocionante ver essa

e outras fotografias desse espetáculo. Foi o começo de minha trajetória no campo da arte da dança. Forma muito significativa de uma biografização (Alheit, 2011) do corpo.

No espetáculo, eu fazia três papéis secundários: tocador de ganzá; segurava essa corda para conter o dançarino principal, o Bereguedê; e vendia vassoura. Eu tocava ganzá porque outro instrumento também não sabia; aliás, não tocava tão bem o ganzá, mesmo sendo mais fácil. Contudo, não demorou muito para me transformar em um dos dançarinos-atores principais dessa e de outras produções coreográficas.

**Figura 2** – Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco – Teatro do Parque, 1980-1981



**Fonte:** Acervo Fundarpe. Projeto Ritmos, Cores e Gestos da Negritude Pernambucana – LAHOI/UFPE. Disponível em: [https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale\\_primitivo/foto%2027.jpg](https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale_primitivo/foto%2027.jpg). Fotografia nº 31.

Reverendo as fotografias e trazendo a emoção pela memória, percebo que lentamente fui alcançando a biografização por meio dessa forma de dança e, igualmente, fui encontrando, trazendo e deixando, nesses espaços das caixas cênicas, sem saber, os vestígios de uma ancestralidade, em que corpo-espaco na relação corpos-outros, conforme a perspectiva de Delory-Momberger (2012), dão tom da autobiograficidade.

Em um determinado momento, como mostrado na fotografia, o espetáculo falava sobre os Mangaeiros do Recife. Nessa parte, uns vendiam abacaxi, outros manga e caju, eu vendia vassouras e, literalmente, saía pela plateia gritando “Olha vassoura, olha vassoura!”. E aconteceu uma coisa bastante curiosa, porque uma pessoa, que depois virou minha amiga, perguntou quanto custava a vassoura. Ela fez isso brincando, mas fiquei preocupado porque

eu pensei que ela realmente queria comprar o utensílio, e eu não sabia o preço. Ainda pensei em vender, acreditando na própria representação, mas depois o que iria usar no espetáculo? Só mesmo um amador iniciante para pensar nisso.

O espetáculo *Ânsia de liberdade* durou um bom tempo, acho que ficamos uns dois anos elaborando e reelaborando as coreografias. Tínhamos: o Navio Negreiro, que considero uma

coreografia clássica da dança afro no Brasil; a Capoeira; e o Maculelê, realizado com facões que saíam até faíscas. No decorrer desse período, fomos nos fortalecendo artisticamente e, conseqüentemente, apresentando-nos em outros lugares, dentro e fora do Brasil. Na próxima fotografia, é possível ter uma ideia da participação do público ao aplaudir o elenco ao final do espetáculo, que durava cerca de duas horas.

**Figura 3** – Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco – Teatro do Parque, 1980-1981



**Fonte:** Acervo Fundarpe. Projeto Ritmos, Cores e Gestos da Negritude Pernambucana – LAHOI/UFPE. Disponível em: [https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale\\_primitivo/foto%2027.jpg](https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale_primitivo/foto%2027.jpg). Fotografia nº 48.

Por outro ângulo, provavelmente num outro dia, no final do mesmo espetáculo, pode-se ver mais nitidamente um elenco de jovens dançarinos-atores, alguns oriundos de trabalhos na Capoeira, no Maculelê entre outras expressões artísticas, como eu, iniciantes na técnica corporal de matriz africana. Todos éramos jovens ávidos e esperançosos por reconhecimento para além da periferia, de onde a maioria era originária. Ao ver essas fotografias e recordar o espetáculo, lembro-me que havia muita incerteza no caminho a ser seguido, e o

mais importante: se deveria realmente seguir o caminho da arte. E embora a automedialidade seja uma ‘dimensão particular’ na autobiografia, segundo De Oliveira (2021), em meu caso específico, a automedialidade de que trato neste artigo, passou a ser a dimensão predominante em minha vida; por onde consegui aprender e a ganhar algum sustento durante muitos anos.

Então, enquanto vestígio estético, penso a automedialidade como uma construção simbólica; como o resultado das relações in-

terpostas, em que o indivíduo faz uma auto-produção dos códigos e valores, produto das relações culturais. É, em últimas instância, a

possibilidade encontrada pelo indivíduo de produzir significados à sua vida e à vida de outros indivíduos e grupos sociais.

**Figura 4** – Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco – Teatro do Parque, 1980-1981



**Fonte:** Acervo Fundarpe. Projeto Ritmos, Cores e Gestos da Negritude Pernambucana – LAHOI/UFPE. Disponível em: [https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale\\_primitivo/foto%2027.jpg](https://www3.ufpe.br/negritude/images/galeria/bale_primitivo/foto%2027.jpg). Fotografia nº 27.

Já nessa fotografia, ainda no Teatro do Parque, estou na primeira fileira, o segundo, da direita para a esquerda. Com o espetáculo *Ânsia de liberdade*, nós viajamos para Paraguai para o Festival Internacional de Folclore de Ypacaraí. Foi preciso fazer uma movimentação muito grande na cidade do Recife na época, porque o grupo não tinha dinheiro para viajar, então fizemos pedágio em Boa Viagem e fomos até ao governador e ao prefeito da cidade, enfim, isso mais ou menos em 1981-1982.

Finalmente conseguimos arrecadar o dinheiro para viajarmos num ônibus fretado. Passamos praticamente um mês e meio na estrada porque acabamos por fazer uma turnê em São Paulo para levantarmos, obviamente, mais uma “graninha” para o retorno ao Recife. No Festival Internacional de Ypacaraí, conseguimos o primeiro lugar e a premiação foi em

dinheiro, moeda Guarany, mais valorizada do que o cruzeiro na época. Vejam só!

A nossa participação no festival despertou muita curiosidade porque éramos 25 homens dançando, com algumas coreografias que representavam os orixás, mas a maioria das danças mostrava a relação de trabalho, ou a exploração da mão de obra escravizada. Todo o espetáculo exigia uma alta carga dramática, porque envolvia muito sofrimento, suor, choro e açoite.

Logo em seguida, o Zumbi Bahia e o Ubiracy Ferreira resolveram montar um outro espetáculo chamado *Corte Real de Zumbi*. Antes disso, em 1983, havíamos montado o espetáculo *O encontro das nações*, para voltarmos ao festival do Paraguai. Esse espetáculo foi apresentado para angariar fundos. Em *O encontro das nações*, Zumbi Bahia e Ubiracy Ferreira

resolveram “costurar” as coreografias a partir das danças populares e dança afro; inclusive, uma dessas apresentações foi no Serviço Social do Comércio (SESC) de Santo Amaro e outra foi no Museu da Cidade do Recife, no Forte das Cinco Pontas.

Voltando ao espetáculo *Corte Real de Zumbi*, foram por volta de dois a três anos de muito sucesso no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Recordo-me de que nós ensaiávamos no Teatro Santa Isabel porque tínhamos uma pauta de quinta a domingo durante praticamente um mês. Antes da estreia do espetáculo, nós ensaiávamos à noite, depois que acabava outras produções, algumas de outros lugares e até mesmo de fora do país.

Nossos ensaios, às vezes, aconteciam a partir das 22h30 ou 23h e íamos até às 2h ou 3h da madrugada. Quando terminávamos, pegávamos um “grude”, que é um tipo de cola feita com farinha de mandioca e água, e colávamos os cartazes feitos de papel jornal pela cidade em muros, tapumes e paredes de prédios. Ou seja, depois do ensaio bastante cansativo, tínhamos mais trabalho com a divulgação do espetáculo, para chamar a atenção e atrair o público para o teatro.

O Zumbi Bahia tinha um papel importante nessa divulgação, ele participava de programas de rádios e das emissoras de televisão de Pernambuco para divulgar o nosso espetáculo. Na época, ainda existia a TV Manchete. Além dela, outras emissoras também davam espaço, como a TV Universitária e a TV Globo; contudo, a TV Jornal era a que mais ajudava, porque abria um espaço em seus programas de auditório, como, por exemplo, o programa do Paulo Marques e do Jota Ferreira, que ainda nos divulgavam em algumas chamadas durante a programação da emissora. Um cara que nos ajudou também foi o Paulo de Castro, conhecido como Paulo Baixinho. Recentemente, eu o encontrei na porta do Teatro de Santa Isabel,

quando fui assistir ao Bacnaré, em um espetáculo montado e dirigido por Tiago Ferreira, chamado de *Encontro das gerações*.

De qualquer forma, a TV Jornal nos ajudou muito na divulgação dos nossos espetáculos e ações do grupo de dança. Penso que o Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco formou gerações, formou a mim e outras pessoas também, do ponto de vista técnico e humano, porque foi um trabalho artístico sério, exitoso, de grandes consequências profissionais, como diria Alheit (2011). Os professores Zumbi Bahia e Ubiracy Ferreira nos ensinaram muito, desde a parte técnica-artística da dança ao comportamento à mesa e nos hotéis, porque a minha percepção era a de que os gerentes sempre achavam que nós íamos roubar alguma coisa. Acredito que foi um dos trabalhos mais interessantes e mais perfeitos que eu já vi nessa perspectiva da corporeidade, da estética africana e da estética afro-brasileira.

Dos nossos dirigentes, Zumbi Bahia era o mais áspero. Já o Ubiracy, era mais o paizão. Então, Zumbi convidava pessoas para fazer parte do grupo de dança, mas quem fazia com que ficássemos no grupo era o Ubiracy Ferreira, porque ele era mais flexível, falava com mais tranquilidade. Zumbi queria que nós estivéssemos sempre em cena, ele despertava em nós a coragem de subir no palco; já o Ubiracy Ferreira, pelo menos em minha perspectiva, fazia o refinamento do movimento, da coreografia, da reelaboração estética. “Bira”, como carinhosamente chamávamos, queria imprimir em todos nós, bailarinos, a ideia de provocar no outro algum sentimento, provocar na plateia uma determinada emoção, a partir da história representada. Porém, os dois cumpriam um papel importante naquilo que Josso (2012) chama de relações simbólicas, pois nos orientavam na direção da identidade afrodescendente, na vida profissional e nas relações de aprendizagem.

Contracenei com Ubiracy durante muito tempo, porque eu fui corista e depois solista no Balé Primitivo de Arte Negra em Pernambuco. Um dos destaques que ganhei foi justamente num “dueto” com o Bira; na cena, ele fazia o orixá Oxóssi – ancestral da fartura e do sustento –, um caçador, o orixá da provisão, o que buscava alimento para a aldeia, para sua família, e eu fazia o pássaro. Então era uma dramaticidade entre caçador e pássaro; em que eu entrava primeiro e, em seguida, aparecia Oxóssi em busca de alimento.

Com essa dramatização, contávamos ali um itan, uma história mítica do Oxóssi e sua caça. A trama falava sobre a sobrevivência. Na coreografia, o pássaro acabava sendo atingido pela flecha e morria em cena mesmo, em seguida, era retirado do palco. A meu ver, era uma dramatização simples, mas de grande plasticidade pelos movimentos do pássaro em função do caçador, que dispunha apenas de uma única flecha para atingi-lo.

Tenho em minha memória outra coreografia, um cortejo que tinha como personagem central Zumbi dos Palmares. Nessa coreografia, um dos vassallos acabava perdendo a cabeça e matando o Zumbi num excesso emocional. Essa dramatização pedia que eu tivesse com o facão na mão. Então, eu rolava no chão com os olhos fechados, pegava o facão e, com sua ponta, cravava entre as pernas, jogava próximo à cabeça, próximo ao abdome, de modo que rolando no chão dava ideia de que aquele personagem quisesse se matar, mas logo em seguida me levantava e atingia o líder Zumbi.

Depois que o Zumbi caía morto, a cena seguinte era convertida em poemas de Solano Trindade e Vilmar Alves. Alguns desses poemas sei falar até hoje, aprendi com Zumbi Bahia. O espetáculo *Corte Real de Zumbi* durou bastante tempo, como havia dito. Com ele, fomos para o Rio de Janeiro e para São Paulo. Uma dessas apresentações teve início em janeiro

de 1985 e foi até final de fevereiro. Em São Paulo, o espetáculo era de quinta-feira a domingo, com duas sessões, no Teatro Maria Della Costa. Essa foi a última turnê e, pela primeira vez, o Ubiracy não viajou conosco, um sinal de que as coisas não estavam indo muito bem. Na verdade, não foi somente ele que não viajou conosco, a sua esposa e seu filho, Thiago, que também tinha uma participação muito especial numa dramatização quando representávamos o Omolu. Nenhum dos três viajou conosco.

A coreografia do Omolu – orixá, ancestral da doença e da cura – era um momento muito forte do espetáculo. Ubiracy entrava em cena todo coberto de palha da costa e, em um determinado momento, o Thiago, que era bem pequenininho, também coberto de palha, entrava em cena agarrado à barriga do Ubiracy e, em certo momento, saía vestido de Omolu mirim; ou seja, saía de dentro da roupa do Ubiracy. Era mesmo um ponto alto do espetáculo. Era muito bonita aquela cena. Por isso era importante a presença do Ubiracy na turnê de 1985.

Desse jeito, pensando nas reflexões de Josso (2012) acerca das relações simbólicas e transgeracionais, os espetáculos e seu conjunto coreográfico falavam de um tempo vivido historicamente por outras gerações de indivíduos igualmente afrodescendentes; e o que tentávamos fazer era trazer para as cenas a representação de um passado carregado de um saber ancestral, e de uma memória coletiva, aos moldes do que escreve Halbwachs (1999).

Contudo, voltando a falar da turnê, depois que saímos de São Paulo, do teatro Maria Della Costa, fomos nos apresentar no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, também em duas sessões, com pautas de quinta-feira a domingo. Passamos uns 15 a 20 dias exibindo o espetáculo nesse teatro; inclusive, isso aconteceu próximo ao Carnaval. Então, nessa turnê, ganhamos bastante dinheiro, praticamente uma

redescoberta da dança afro no Brasil, com espetáculos que estavam fora do eixo, especialmente do Rio de Janeiro, São Paulo ou Bahia. Para alguns, parecia uma releitura da dança de matriz africana, porque éramos de Pernambuco. Nessa última turnê, chegamos até a gravar uma vinheta nos estúdios da TV Globo Nordeste, e nos lugares onde apresentávamos, a emissora divulgava o espetáculo usando essa vinheta de 30 segundos.

Quando retornamos do Rio de Janeiro para o Recife, houve uma reunião no SESI de Sítio Novo e, naquele momento, ficou muito clara a dissidência, a divisão do grupo. Eu não me sinto à vontade para entrar em detalhes do que aconteceu, os motivos reais da dissidência, até porque eu tinha pouca participação nas questões políticas e administrativas; na verdade, eu era uma espécie de coringa, porque entrava muitas vezes em cena, também era corista e solista, por isso dançava na maioria das coreografias, tinha mais três ou quatro solos e ainda falava alguns poemas, além de coordenar os ensaios. Essa reunião foi muito dura, porque foi a primeira vez que houve uma discussão muito grande, o que acabou desfazendo um trabalho de anos somente em alguns minutos.

Com a dissolução do grupo, fui para o Rio de Janeiro, já que, na turnê de 1985, eu havia sido convidado para ministrar dois dias de aula para um cara chamado Sérgio Silva, um psicólogo (*in memoriam*) que estava tentando iniciar um trabalho com a dança e pretendia entrar no campo da produção artística; e, quando o grupo se desfez, passei a conversar com o Sergio Silva.

É muito engraçada a imagem que as pessoas tinham de nós, especialmente no Rio de Janeiro. Era a de um grupo consolidado de profissionais na área, com 25 homens dançando com muito impulso artístico, muita força e muita energia em cena. O que não imaginavam é que tudo havia sido desfeito. Essa é uma par-

te tão triste que, em todo o tempo que passei no Rio de Janeiro – oito anos –, não falei que o grupo havia acabado, sempre tive vergonha de dizer e continuo achando que isso me enfraqueceria no mundo artístico numa praça como o Rio de Janeiro.

Cheguei ao Rio de Janeiro em 13 de maio de 1985. Logo em seguida, em 1986, voltei para o Recife, para passar férias e brincar Carnaval, já voltei com minha ex-esposa. Quando soube da minha chegada, Zumbi Bahia e a Telma Chase, companheira dele, convidaram-me para ficar no Recife e iniciar um trabalho de dança, pois eles estavam sem bailarinos. Isso porque o corpo de baile e percussionistas ficaram com o Ubiracy Ferreira e montaram o Bacnaré. Como disse, o Ubiracy era aquele paizão. Talvez, por isso tem-se a ideia de que participei do Bacnaré. Na época, o Zumbi até pensou em me contratar, mas recusei a proposta, pois já estava com alguns trabalhos no Rio de Janeiro. As pessoas lembravam-se do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco e eu fazia um trabalho diferente daquele já existente por lá, diferente da escola Mercedes Baptista (*in memoriam*) e me sentia muito confortável, profissional e financeiramente.

Com a minha recusa, o mestre Zumbi ficou triste, mas agradeceu a conversa sincera e me desejou boa sorte. Então, voltei para o Rio de Janeiro e continuei desenvolvendo meu trabalho como coreógrafo, bailarino e professor, com aulas de dança afro. Antes da conversa com o Zumbi, já havia montado, com Sergio Silva, o espetáculo *Ashanti*. Aliás, esse espetáculo está registrado na Biblioteca Nacional<sup>4</sup>. E em meados de 1986, montei com a minha ex-esposa o espetáculo *Heranças de uma cultura*.

Independentemente das minhas produções, sempre pensei e lembrei do Balé Pri-

<sup>4</sup> Trata-se da Biblioteca Nacional. Secretaria de Direitos Autorais. Registro e/ou Averbações de Obras Intelectuais. Registro nº 70.625. Protocolo nº 3.108/91.

mitivo de Arte Negra de Pernambuco, tentei mostrar a todos e fiz constar no meu currículo que havia sido bailarino desse excelente grupo de arte de matriz africana. No Rio de Janeiro, dentro ou fora dos palcos, as pessoas tinham sempre essa lembrança desse grupo de Pernambuco. No meu currículo constava, de forma única, que fui o Sheriff, ex-integrante desse grupo artístico. Depois, acabei construindo um binômio Edilson Sheriff, inclusive, o pessoal do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) me conhecia com esse nome e já sabia de nosso trabalho por meio do Sérgio Cardoso, um dos diretores de lá. Aliás, as turnês que tínhamos feito em anos anteriores foram justamente fruto dos investimentos do Inacen, por acompanhar o trabalho do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco.

Fiquei no Rio de Janeiro durante muito tempo. Num certo período, o Balé de Arte Negra de Pernambuco, criado e coreografado por Zumbi Bahia, foi ao Rio de Janeiro e lá eu acabei encontrando o pessoal, inclusive fizemos uma apresentação com o Antônio Pompeu, agora falecido, que era ator da Globo e havia feito o filme sobre Zumbi dos Palmares. Pompeu, e também o ator Paulão, produziram vários eventos no Circo Voador e acabaram contratando o Balé de Arte Negra de Pernambuco.

Essa apresentação do Circo Voador foi muito importante para mim. Nela, pude rever várias pessoas, inclusive o Beregedê, que continuou com o Zumbi Bahia, também revi um cara chamado Gilson (Iansã) que morava em Beberibe, próximo à minha antiga residência. O Gilson “jogador” acabou iniciando a dança com o Zumbi Bahia, porque, na época que eu era do Balé Primitivo, ele sabia que eu dançava, mas ele jogava futebol, achei muito engraçado como o cara trocou o futebol pela dança; aliás, era excelente bailarino e depois também virou coreógrafo.

Voltando à apresentação, o Balé de Arte Negra de Pernambuco fez um excelente espetáculo no Circo Voador, eu também fiz uma apresentação boa, apesar de ter me apresentado sozinho, com parte do espetáculo Ogum Onirê; inclusive, tentei lembrar uma das cenas que eu fazia no Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, em 1985, com o facão na mão, um dos meus solos preferidos. Tenho o facão até hoje!

Na época em que Zumbi esteve no Rio de Janeiro, acabei perguntando pelo Uiracy Ferreira, a informação foi a de que o Uiracy estava pelo Recife fazendo várias apresentações com o Bacnaré, inclusive, viajando para a Europa algumas vezes. Percebi que ainda existia alguma divergência entre eles e não quis entrar nessas questões, até porque isso em nada acrescentaria em nossas vidas. Mas, parafraseando mais uma vez Josso (2012), são essas as minhas relações autobiográficas, as relações que de alguma maneira estruturaram a trama das alianças que fiz durante a minha formação estética, das quais não conseguirei me desvencilhar.

Nesse contexto, preciso registrar, ainda, que sair do Recife foi realmente algo doloroso e, ao mesmo tempo, reconheço que foi muito bom que isso tenha acontecido, pois foi no Rio de Janeiro que tive a oportunidade de voltar a estudar e foi de lá, por ter feito a graduação em Educação Física, que veio a oportunidade do concurso público na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), morar em Minas Gerais, em São Paulo e depois retornar a Minas Gerais, em 1998, já com o doutoramento pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Anos depois, retornei para o Recife; e entre 2000 e 2001, assisti a uma matéria na televisão com o Uiracy Ferreira chamando atenção para um espetáculo no Teatro de Santa Isabel. A reportagem dizia que o Bacnaré iria fazer uma apresentação para angariar fundos em virtu-

de de uma viagem que o grupo faria à Europa. Como eu tinha terminado minha tese de doutorado e escrito o livro *Entre o fogo e o vento* (Souza, 2001), juntei uns dez exemplares e fiz uma doação ao grupo, com o intuito de que a venda pudesse ajudar de alguma maneira. Não me mobilizei para assistir àquela apresentação. Acho que só fui assistir a um espetáculo do Bacnaré após o falecimento de Ubiracy, em meados de 2018, e depois, em janeiro de 2019, quando fui convidado para dançar; agradei o convite, mas não o aceitei.

O SESC sempre foi parceiro dos trabalhos do Ubiracy e do Zumbi, até cedendo espaço para os cursos e apresentações. Um desses cursos foi divulgado na apresentação do espetáculo *Ânsia de liberdade*, no Teatro do Parque; com casa lotada. Outra parceria com o SESC aconteceu para o espetáculo *Encontro das nações*, elaborado com o intuito de angariar fundos para uma segunda viagem para o Paraguai.

A memória é uma coisa realmente curiosa. Basta pensar em uma cena, um gesto ou alguma experiência vivida, que outras cenas e imagens veem juntas, de forma afetiva e emocionante, pois, aquela pessoa que, alguns meses antes do curso, queria “comprar a vassoura” que eu vendia como “mangaeiro” no espetáculo *Ânsia de liberdade*, era a pedagoga Jaraine Neves. Durante as aulas, acabei me tornando um de seus amigos e depois colega no Projeto Guararapes: projeto social e comunitário no Parque Histórico Nacional dos Guararapes, um dos locais onde teve início a Insurreição Pernambucana – expulsão dos holandeses do Nordeste do Brasil.

O registro mais marcante desse curso foi o fato de os alunos se transformarem nos brincantes do afoxé. Iniciamos os ensaios no SESC de Santo Amaro e depois no antigo Forró Cheiro do Povo, em Olinda. Várias pessoas importantes da cultura e religião de matriz africana

faziam parte do curso e, conseqüentemente, do afoxé, como, por exemplo, o jornalista Lepê Correia, as irmãs Telma e Vanda Cheese etc. O babalorixá Raminho, inclusive, era um dos integrantes desse candomblé de rua. E na noite antecedente aos nossos ensaios no Forró Cheiro do Povo, o Raminho realizou um *xirê* (festa) para Oxum; a cesta de Oxum – orixá, ancestral da sabedoria e da água doce. Por isso, o pessoal do curso de dança afro, após a aula, acabou indo à casa de Raminho, no Jardim Brasil, em Olinda. A ocasião foi uma espécie de aula prática, assistimos à festa de Oxum, a qual acabou pela madrugada. No dia seguinte, teríamos o primeiro ensaio no Forró Cheiro do Povo e, como eu não tinha como voltar para casa, resolvi dormir na Praça do Carmo, em frente à igreja, pois o ensaio começaria às 9h da manhã.

Desse modo, o primeiro afoxé no estado de Pernambuco foi o Ylê de África. Nesse afoxé, tinha uma personagem à frente da agremiação, o Babalotim, eu era responsável por dançar com esse boneco. Era muito engraçado porque as pessoas não sabiam o que era o afoxé; daquele jeito, nós nos misturávamos com outros foliões. Na época, as nações de maracatu já eram consolidadas no nosso Estado, eu já ouvia falar desde quando era criança, mas o afoxé só existia na Bahia.

Assim, é importante considerar a historicidade do indivíduo, o trajeto de uma pessoa desde o nascimento à vida adulta (Elias, 1994), suas experiências, da mesma maneira, compreender, ainda, que a estética afrodescendente, exposta aqui em forma de dança, e que por muitos anos fui um de seus profissionais, traz não apenas símbolos da ancestralidade, mas uma produção social do saber, herdado e compartilhado por muitas gerações de indivíduos (Elias, 2006). É, também, em certa medida, “[...] quanto a pessoa se sente acompanhada por essa história coletiva que envolve sua

vida pessoal, dando uma densidade, um sustento, numa palavra, uma coloração particular a sua identidade” (Josso, 2012, p. 118), pois é dessa forma a qual me sinto neste momento.

Atualmente, já vemos vários grupos de afoxé, vemos belíssimos espetáculos com homens e mulheres tocando, vemos em quase toda a esquina onde passamos. No entanto, entre 1981 e 1982, só tinha maracatu nação, os tradicionais, e o afoxé acabou entrando também nessa onda, nesse movimento negro em Pernambuco; inclusive, na segunda-feira de Carnaval, quando tem a Noite dos Tambores Silenciosos, no Pátio do Terço, nós participamos com o afoxé. Foi a primeira vez que o grupo participou dessa noite festiva.

Uma outra questão que eu gostaria de deixar explícito aqui é a seguinte: esse grupo de dança afro, o Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, teve uma participação muito grande na minha formação profissional e pessoal. Foi a partir dessa movimentação artística com os professores Zumbi Bahia e Ubiracy Ferreira, sob suas influências estéticas, que aprendi a subir no palco, a respeitar os colegas em cena e outros profissionais, outros artistas, e, principalmente, a respeitar o público. Considerando as reflexões de Josso (2012), as relações simbólicas mantidas com esses dois, e tantos outros profissionais, foram, inegavelmente, contraídas pela arte afrodescendente, igualmente símbolo de elementos históricos da estrutura social brasileira, bem como das representações ancestrais.

Com o grupo, também aprendi a criar e a respeitar a minha criação, expor minha criatividade a partir dessa memória da africanidade. E mesmo com o trabalho de arte que desenvolvia, com as nossas viagens, as turnês etc., eu sempre estudei em escola pública; na época, estava no Ensino Médio e tentava articular as coisas aprendidas na dança com o aprendizado escolar, inclusive, quando fui estudar Enfer-

magem no Colégio Almirante Soares Dutra, em frente à Tv Universitária, canal 11.

Ao participar do grupo de dança, sempre vi uma grande oportunidade de aprender outras coisas, por exemplo, como me comportar nos lugares por onde andávamos. O Ubiracy Ferreira era muito preocupado com isso, com a nossa forma de falar e de lidar com outras pessoas nos diferentes lugares por onde passávamos. A nossa grande preocupação era sermos discriminados, vítimas de racismo. Aliás, uma vez aconteceu de sermos proibidos de entrar no Clube Português do Recife para ensaiarmos o espetáculo que aconteceria na mesma noite.

A apresentação aconteceu em virtude das comemorações dos 50 anos do livro *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Coisa curiosa, infeliz coincidência. O porteiro não nos deixou entrar, apesar dos vários argumentos utilizados. Acho que quem interveio foi a atriz Geninha da Rosa Borges, que se apresentaria também naquela noite. Depois de muita insistência, conseguimos entrar, mas não ensaiamos porque já não havia mais tempo. Fomos direto para a apresentação. Um *show*, é assim que defino aquele dia! Entramos em cena com muita raiva e apresentamos o espetáculo com todo o vigor estético e profissional. Até porque, experiências como essas, não apenas atendem ao aceno ou a “[...] uma função terapêutica e compensatória, mas dão aos participantes a experiência de saber algo e, sobretudo, de ser alguém que merece reconhecimento e dignidade” (Alheit, 2011, p. 39).

Ao me envolver com a dança afro, posso garantir que aprendi muito com esses dois personagens, o Ubiracy Ferreira e o Zumbi Bahia; e “qualquer que seja a maneira como nós tenhamos vivido, essas alteridades são marcadores profundos de nossa identidade e podemos ver ressurgir seus traços a qualquer momento de nossa vida, às vezes, inesperadamente (Josso, 2012, p. 116). É uma pena que o

grupo tenha se desfeito no auge do sucesso. Acho que nós estávamos num momento muito bom, certamente teríamos chegado muito longe se tivéssemos permanecido juntos. O grupo estava ganhando não só fama e dinheiro, mas também expertise, do ponto de vista da técnica da dança; mas como o grupo acabou, mesmo sem querer aceitar, precisei seguir o conselho de meu pai e viajar para outro lugar.

## Considerações finais

Hoje, considerando o meu distanciamento dessa experiência mimética, o *imitatio*, na perspectiva de Elias e Dunning (1992), tenho a percepção de que os 15 anos vividos em meio aos espetáculos de dança de matriz afrodescendente, em seu conjunto coreográfico, biografava-me instantaneamente e ainda biografo na medida em que recordo, descrevo e interpreto um dos mais importantes períodos da minha vida. Antes, o tempo-espaço vividos eram dotados de emoção direta; sentida a cada segundo do rufar dos tambores para provocar emoção e também biografar as pessoas que assistiam. E, hoje, como disse, pelo distanciamento próprio de um tempo-espaço, só consigo lembrar a emoção um dia experimentada e sentida, a qual chega agora pela memória.

Sendo o corpo espaço, como afirma Delory-Momberger (2012), mesmo fisicamente distante da dança, ainda sinto o pulsar do coração acelerado pelo ritmo dos tambores, os quais soavam para dinamizar as coreografias. Logo, tomo a consciência de que pertenci intensamente a esse mundo mediado pela arte da estética ancestral; e foi de lá que construí parte da minha identidade, e uma forma específica de biografização, que consigo aprender, até hoje, outros sentidos da vida em outros pertencimentos sociais.

Agora, mais do que antes, dou-me conta de que ao ter essa experiência com a dança, estava construindo minha identidade profissio-

nal, organizando esteticamente o meu corpo enquanto espaço e vivendo, conforme as reflexões de Eakin (2019), vivendo autobiograficamente. Todavia, é inegável dizer que essa automedialidade encontrada na dança afrodescendente, em longo prazo, causou em mim um profundo sentimento de pertencimento. Causou algo como o “nó górdio” apresentado por Josso (2021) ao falar das relações de parentesco; e sinto-me devedor e tributário para com todos os entes que de alguma maneira contribuíram para que essa estética chegasse, nos dias de hoje, ao maior número possível de espectadores.

Por fim, há um considerável período que não danço mais; no entanto, ainda sinto a raridade dessa estética ancestral entre as minhas lembranças, e também na estrutura narrativa que me serve neste momento. Assim, foi na perspectiva de uma história pessoal, e ao fazer uso da memória, que dei a conhecer os itinerários de um saber artístico, estando agora docente e pesquisador de uma das mais importantes universidades brasileiras; num processo contínuo de formação.

## Referências

ALHEIT, Peter. “Biografização” como competência-chave na modernidade. Tradução Jorge Luiz Cunha e Rosani Ursula Umbach. **Revista da FAEEB** – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 20, n. 36, p. 31-41, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/297>. Acesso em: 16 mar. 2020. DOI: <https://doi.org/10.21879/faeeba2358-0194.v20.n36>.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira de Angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. 2006. 314f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CORRÊA, Ivan Livindo de Senna. Cultura corporal afro-brasileira na escola: resistência e perspec-

tiva de estudantes do Ensino Médio. Cadernos do Aplicação, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 81-105, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/CadernosdoAplicacao/article/view/27198>. Acesso em: 29 nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.22456/2595-4377.27198>.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **A condição biográfica**: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada. Tradução de Carlos Galvão Braga, Maria da Conceição Passeggi e Nelson Patriota. Natal: EDURN, 2012.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação**: figuras do indivíduo-projeto. Tradução Maria da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto e Luiz Passeggi. 2ª edição. Natal: EDUFN, 2014.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **À propos. Automedialité**. Disponível em <https://automedialiteetfabriquesdesoi.wordpress.com/>. Acesso em 30/11/2023.

DE OLIVEIRA, Gabriela Clemente. Poéticas da memória. Christine Delory-Momberger e fotografia. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 6, n. 17, p. 224-234, 31 maio 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9107/7954>. Acesso em: 21/03/2023.

EXPERICE. A pesquisa biográfica em situações de diálogos. Colóquio Internacional. 16 a 18 de outubro de 2019. Maison des sciences de l'Homme Paris Nord. Disponível em: [http://grifars.ce.ufrn.br/wp-content/uploads/2019/04/Coloquio-International-da-Pesquisa-Biografica-em-Educacao-Paris-out\\_2019-1-1.pdf](http://grifars.ce.ufrn.br/wp-content/uploads/2019/04/Coloquio-International-da-Pesquisa-Biografica-em-Educacao-Paris-out_2019-1-1.pdf). Acesso em: 27 mar. 2023.

EAKIN, Paul John. **Vivendo autobiograficamente**: a construção da identidade na narrativa. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Trad. Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **Escritos & ensaios; 1**: Estado, processo, opinião pública. In.: NEIBURG, Federico e

WAIZBORT, Leopoldo. (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

JOSSO, Marie-Christine. Fecundação mútua de metodologias e de saberes em pesquisa-formação experiencial. Observações fenomenológicas de figuras do acompanhamento e novas conceituações. In: PASSEGGI, Maria da Conceição, ABRAHÃO, Maria Helena Mena Barreto (org.). **Dimensões epistemológicas da pesquisa (auto)biográfica**. Tomo II. Natal: EDUFN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p.113-146.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança afro-sincretismo de movimentos**. Salvador. EDUFBA, 1991.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **A dança afro primitiva**. Monografia (Especialização em Pedagogia do Movimento Humano). Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Arapongas-PR, 1991.

SOUZA, Edilson Fernandes de. A Expansão da dança afro na UFU. Revista Brasileira de Ciências do Esporte. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, **Anais [...]**, Belém, v. 15, n. 1, p. 44, 1993. Trabalho apresentado no VIII Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, 1993, [Belém, PA]. p. 44. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/issue/view/67>. Acesso em: 27 jan. 2023.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Representações sociais da cultura negra através da dança e de seus atores**. 1995. 183f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1995.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento**: as práticas de batuques e o controle das emoções. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2001.

SOUZA, Edilson Fernandes de. Tese autobiográfica: os procedimentos para o constructo do “eu” fonte. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, [S. l.], v. 5, n. 14, p. 777-795, 2020. DOI: 10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14. p777-795. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/7815>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Recebido em: 29/04/2023

Revisado em: 03/11/2023

Aprovado em: 26/11/2023

Publicado em: 09/12/2023

**Edilson Fernandes de Souza** Professor titular da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pós-doutor em Sociologia pela Universidade do Porto-Portugal (2010-2011). Doutor em Educação Física/Estudos do Lazer, com ênfase em sociologia e história (1998). Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da UFPE, membro do grupo de pesquisa Identidades e Memórias. E-mail: [edilson.souza@ufpe.br](mailto:edilson.souza@ufpe.br)