



revista
brasileira
de estudos
em
dança




*Improvisações com
ob.jetos-arquivo:
dançamos-armengue & vestimos
parangolés ancestrais*

*Improvisations with archive-objects: we dance armengue
& wear ancestral parangoles*

Laudemir Pereira Santos

SANTOS, Laudemir Pereira. Improvisações com ob.jetos-arquivo: dançamos-armengue & vestimos parangolés ancestrais. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, ano 01, n. 01, p. 176-199, 2022.



RESUMO

Neste artigo, a noção de improvisação em dança é abordada a partir de processos criativos com base nas cosmogonias afro-brasileiras. Denominamos nossas experiências de Dança *Armengue*. São criações cênicas *anticoreográficas* e *contradramatúrgicas* nas quais fazemos uso de objetos (objetos-arquivo) em suas composições *corp.orais*. Essas criações foram feitas durante oficinas e aulas as quais foram usados princípios da *Elinga*, sistematizados e desenvolvidos, inicialmente, em um estágio de pós-doutorado em dança no PPGDANÇA/UFBA. Um de nossos objetivos é desmantelar a visão preconceituosa, apresentada nos dicionários brasileiros, sobre o termo regional, baiano, *armengue*. Apresentamos provocações desde outros pontos de vista sobre o conceito de improvisação. Argumentamos desde epistemologias da periferia, práticas criativas “rueiras” brasileiras. Neste sentido o conceito de improvisação-*armengue* é considerado em nossos estudos como uma arma-criativa e anticolonial do povo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: danças negras; armengue; parangolé; improvisação com objetos; anticolonial; intercorporeidade.

ABSTRACT

In this article, the notion of improvisation in dance is approached from creative processes based on Afro-Brazilian cosmogonies. We call our experiences Armengue Dance. They are anti-choreographic and counter-dramaturgical scenic creations that make use of objects (archive-objects) in their body compositions. These creations were made during workshops and classes that made use of *elinga* principles, developed initially in a postdoctoral dance internship. Our aim is to dismantle the prejudiced view, presented in Brazilian dictionaries, for the notion given about an improvised action from the term *armengue* and to discuss a dance with objects from the point of view of street epistemologies. In this sense, the concept of improvisation-*armengue* is considered, in our studies, as a creative and anti-colonial weapon of the Brazilian people.

KEYWORDS: black-dance; armengue; parangolé; improvisation with objects; anti-colonial; intercorporeity.

Improvisações com objetos-arquivo: dança- mos-armengue & vesti- mos parangolés ance- trais

Laudemir Pereira Santos (UFBA)¹

¹ Artista e Professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDANCA/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança pela Escola de Dança da UFBA (2007-2011). Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança.
E-mail: lau_ator@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5096-3452>

1. A natureza de nossas invenções: armengues e outros parangolés anticoloniais ²

“O bom dançador quem faz dançar é o tambor.”
(Provérbio africano)

“Quando vejo um objeto, sinto sempre que ainda
existe ser para além daquilo que vejo.”
(Merleau-Ponty)

“Assim como aquela senhora *hopi* que conversa com as pedras,
sua irmã, tem um monte gente que fala com as montanhas.”
(Ailton Krenak)

Salve os nossos parentes, os elementos da natureza!
Salve nossos povos originários! Salve a encantaria! Salve os objetos³ encantados de Arthur Bispo do Rosário! Salve os Parangolés de Oiticica! Salve os Bichos-objeto de Ligia Clark! Salve nossos Erês e suas brincadeiras com o objeto⁴-mundo! Salve a imaginação e a criatividade do povo afro-brasileiro.

Iniciamos este artigo saudando todos os seres que giram, dançam e exercitam suas coexistências com os humanos durante os giros do planeta Terra ao redor do parente Sol. Nosso pensamento é regido pelas relações estabelecidas entre corpos pareados em situação de dança e suas possíveis trocas vibracionais⁵. Versaremos sobre processos criativos em artes cênicas com ênfase na relação do corpo com o espaço-ambiente e com objetos-

² Lau Santos é professor, artista-pesquisador, capoeirista e macumbeiro. Atua nas Artes da Cena. Pesquisa e cria produções artísticas que dialogam com práticas performativas de matrizes africana e indígenas nos campos da Dança, do Teatro, do Circo, da Performance e do Audiovisual. Doutor e Mestre em Teatro pela UDESC (PPGT). Fez estágio de Pós-doutorado no PPGDANÇA/UFBA. Atua como Professor-Convitado no PPGDANÇA/UFBA, sendo um dos professores que iniciou as aulas do Componente Curricular Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas no PPGDANÇA/UFBA no ano de 2019. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5096-3452>. E-mail: lau_ator@hotmail.com

³ A palavra objeto está grafada desta forma - objeto - por seguirmos a sua raiz etimológica em latim *ob-icere* (*iacere*) – “algo que voa ou é lançado em minha direção”. Ou seja: consideramos que objeto é tudo que se encontra no mundo e que se projeta em nossa direção. Portanto, para fins desse estudo, objetos coexistem com a humanidade e se dirigem diuturnamente em sua direção.

⁴ Nesse sentido, compreendemos que as crianças, tanto como os artistas, inventam outros mundos com seus objetos-brinquedos. Ou seja, subvertem o sentido funcional definido pela sociedade para cada objeto e produzem outras realidades desde sua imaginação criadora.

⁵ O termo vibracional é entendido, neste caso, no contexto sensorial. Interessa-nos a troca intercorporal entre os objetos-arquivo e os artistas da cena desde suas potências sensório-afetivas.

arquivo. Portanto, a noção de improvisação é abordada a partir da irrupção de uma dança performativa negro-brasileira, aqui denominada dança *armengue*⁶. Nosso objetivo inicial é dismantelar a visão preconceituosa apresentada nos dicionários brasileiros do termo baiano *armengue*, que significa a ação de improvisar para solucionar um problema de ordem social e funcional de maneira emergencial.

Nossa estudo foi desenvolvido mediante um diálogo direto e *continuum* entre este que vos escreve e as saBenças que nos são sopradas pelos par.entes como será visto no decorrer do texto. Nossa conversa transita entre mundos: o mundo-material e o mundo-espiritual, e será mediada por corporeidades e ob.jetos-arquivo. Ou seja, este trabalho textual faz parte de um exercício profundo de escuta, uma escuta dançada entre seres (materiais e imateriais, humanos e não-humanos). Como afirmou o poeta Baudelaire (1985, p. 115) em seu poema *Correspondances*: “A Natureza é um templo onde vivos pilares /Deixam filtrar não raro insólitos enredos; /O homem o cruza em meio a um bosque de segredos /Que ali o espreitam com seus olhos familiares.” O poema do poeta francês anuncia a universalidade da relação do ser humano com a natureza, entretanto, em nossas reflexões dirigimos o olhar para as cosmogonias afro-indígenas brasileiras. Interessa-nos estudar e criar a partir da potência sinestésica do vasto quintal cultural brasileiro no campo das artes cênicas.

A escrita que apresentamos é coletiva, é enviesada, cheia de ziguezagues e escorrega sincopadamente nas frestas das tecnologias colonizadoras do poder para produzir outros pontos de vista nas artes da cena. Deslizamos por relevos espaciais, nos quais cada ser, ou melhor, cada ente⁷, é considerado o dono de

⁶ Podemos entender a concepção de dança *armengue* de duas maneiras: a dança com ob.jetos-arquivos, uma busca pela ancestralidade em materiais da memória ancestral. E as expressões dançantes que surgem diuturnamente em espaços considerados periferias das cidades brasileiras. Neste caso, essas ações expressivas dos corpos são compreendidas a partir da mistura de tecnologias rítmicas contemporâneas em fusão com tecnologias tradicionais, aqui entendidas como reações est.éticas, socio-culturais e comportamentais anticoloniais.

⁷ O conceito de ente que apresentamos tem como base filosófica as cosmogonias africanas e indígenas que valorizam as características místicas e míticas das “coisas” (materiais ou imateriais) que coexistem no mesmo *espaçotempo* que os seres humanos. Estes entes são *par/entes*, existem como potencialidade de vida.

uma assinatura corp.oral singular em sua trajetória cor.poexistencial no instante que re/organiza sua presença em cena. Entendemos que para o artista da cena, na condição de intercorporeidade⁸ (MERLEAU-PONTY, 1991), a elasticidade de suas ações cênicas fundamenta sua experiência humana com a temporalidade flutuante do agora. Portanto, consideramos que cada movimento cor.po.oral, quando na condição de dança pareada (corpo + ob.jeto), torna-se um passeio intercorporal por um universo inacabado, um microcosmos sensorial em constante mutação.

Sendo assim, par.entes leitores/as, consideramos que os deslocamentos espaço-temporais na dança *armengue* instauram diálogos vibracionais, corporais, ancestrais, gravitacionais e energéticos de outra ordem, quando nos relacionamos na condição de dança com ob.jetos-arquivo. Ou seja, no momento da improvisação na dança *armengue*, buscamos reconfigurar a noção funcional dada a um determinado objeto, ampliamos o campo perceptivo de nossos sentidos, expandimos o campo entre o mundo material e o mundo espiritual. Desse modo, unidos por sonoridades internas e externas os corpos dos artistas da cena e dos ob.jetos-arquivo dançam, deslocam-se pelo *espaçotempo* sem que possamos separar um do outro. Portanto, “O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual, invisível.” (WISNIK, 2017, p.30). O pensamento de Wisnik, direcionado ao contexto musical, corrobora com nossas observações, nos ajuda a decifrar que a condição de intercorporeidade nos projeta para um encontro *plurisensorial*⁹. Sua reflexão nos faz perceber a existência de um campo vibracional, energético, que é atravessado por uma relação direta entre o mundo imaterial, espiri-

⁸ A intercorporeidade é um conceito fundamental para nossos estudos por discutir corpos em relação. Ou seja, as ações intercorporais que são engendradas no encontro entre corpos (humanos ou não-humanos), no caso de nossas investigações. Não existe o objeto em absoluto, todo objeto é sujeito. Ao ser carne, ao ser matéria, ao ser energia, consideramos que ele, o corpo, é ao mesmo tempo sujeito e objeto.

⁹ Usamos este termo para identificar uma abertura no campo perceptivo para além das já determinadas pelos nossos sentidos. Expandimos essa leitura de mundo para a percepção do mundo imaterial, espiritual. Logo adiante assumimos o conceito cunhado por Oiticica por entender como mais adequado para nossas reflexões no campo das artes.

tual e o mundo material. Deste modo, a improvisação que estudamos acontece na intermedialidade, na escuta, no jogo entre corpos: objetos-arquivo mais artistas da cena e esse campo vibracional.

Portanto, quando dançamos com um grupo de objetos-arquivo que são símbolos ancestrais - elementos da natureza que representam a si mesmo: pedras, árvores, folhas, flores, penas, areia, lama, terra, água - elementos com os quais dançamos pareados, exercitamos uma espécie de escuta cósmica entre parentes. Ou seja, quando dançamos armengue *vagamundamos* entre ritmicidades, ancestralidades e *suprasensorialidades*¹⁰. O intuito, em nossos processos criativos, é produzir combinações corporais tonais e sensoriais, determinadas pelas marcações rítmicas grave-médio-agudo, que são justapostas para compor de maneira intermedial (corpo humano + objetos-arquivo), o que denominamos composição armengue em dança. Experimentamos estas ações produzidas pelas composições *armengue* como estruturas basilares. Elas são “fundamentadas por um sistema de organização que faz uso das tonalidades sonoras das palavras, dos atabaques, berimbaus e sonoridades intracorpo e extracorpo.” (SANTOS,202, p.9). Neste sentido, observamos que “a intensidade rítmica dos movimentos instaura outra forma de se pensar o ordenamento das ações no instante presente.” (SANTOS, 2022, p.10)

O ponto de partida de nossas experiências em armengue são os seguintes questionamentos: O que dizem esses outros parentes? Para onde nos levam as pulsações rítmicas de nosso encontro sinestésico com esses parentes? O que podemos riscar no espaço e o que pulsamos enquanto *armengamos*¹¹? Como nos deslocamos e percebemos nossos centros gravitacionais pareados pela intercorporeidade na condição de dança?

Do ponto de vista político e sociocultural, parentes leitores/as, consideramos também em nossas pesquisas os objetos-cotidianos, objetos-manufaturados, industriais, que quando encontrados e reconfigurados em situação de dança armengue podem produzir expansões de sentido. São sucatas e rejeitos industriais

¹⁰ O termo *suprasensorial*, grafado desta forma, foi cunhado por Helio Oiticica em 1967 e será explicado ao longo deste texto.

¹¹ Neste caso, substituímos o verbo improvisar por armengar.

de toda ordem, aceitos em *armengue* como parentes com potências dançantes. Quanto aos Ob.jetos-parangolé, são objetos que podem ser enroupados, encaixados no corpo. Buscamos no conceito de capa-parangolé cunhado pelo multiartista Helio Oiticica algumas conexões com nosso pensamento. Diz-nos Oiticica:

Meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade de desintelectualização [...] A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência deste ato; não a dança balé que é excessivamente intelectualizada [...]. (OITICICA *apud* BRAGA, 2013, p.113/114)

Assim como este artista carioca, buscamos expandir nossa perspectiva no âmbito das artes da cena dançante ao pensar estes ob.jetos-arquivo desde um horizonte intercorp,oral, ancestral, *suprasensorial*¹² e sobretudo anticolonial. Isto posto, é importante afirmar que utilizamos os ob.jetos-arquivo enroupados, ob.jetos-parangolés, desde uma percepção íntima, ancestral, dos/as artistas da cena com eles, os ob.jetos, e suas possibilidades enquanto produtores de gestualidades quando pareados (corpo do artista + ob.jetos-arquivo). As composições criadas e reconfiguradas durante os processos criativos dizem da relação de intercorporeidade entre o corpo humano e os ob.jetos-arquivo. A produção de gestualidades, movimentos e ações traduzem a potência do encontro intercorporal. Isto posto, dividimos os ob.jetos-arquivo que trabalhamos em nossas danças *armengue* em: Ob.jetos-ancestrais, Ob.jetos-cotidianos e Ob.jetos-parangolés. Os ob.jetos-cotidianos, materiais industrializados, manufaturados, não serão contemplados nas reflexões feitas neste artigo. Entretanto, esta qualidade de ob.jetos-arquivo que faz parte de nosso cotidiano, tem sido motivo para uma importante discussão que estamos implementando sobre a sociedade de consumo e a produção exagerada de produtos industrializados.

Pois bem, voltemos a direcionar os caminhos de nossa prosa. O que defendemos como dança *armengue*, para além da sua potência como um fundamento para criações artísticas, faz

¹² Forma grafada com apenas um "s" por Helio Oiticica para definir o campo sensorial de suas obras. Na língua portuguesa o termo pode ser encontrado grafado como: supra-sensorial ou suprassensorial.

parte de uma discussão política sobre a *colonialidade do poder* (QUIJANO, 2005) dentro de uma perspectiva anticolonial. O conceito de Anibal Quijano sobre as tecnologias de poder do capitalismo moderno é um de nossos pilares conceituais em um debate exaustivo no qual as línguas como idiomas dominantes, e como produtoras de sentidos “das coisas do mundo”, são agentes operacionais do poder colonial. É com base neste fato que iniciamos nossa conversa sobre a definição do termo *armengue*, no que diz respeito à concepção de improvisar que nos é apresentada nos dicionários brasileiros. Nos diversos dicionários de língua portuguesa pesquisados, encontramos este vocábulo registrado como um *brasileirismo*¹³. A palavra *armengue* nos é preconceituosamente apresentada como: uma forma fraudulenta de furtar energia; algo ou alguém feio, algo mal arranjado; recurso popular de resultado duvidoso, forma improvisada para resolver um problema etc.

Entendemos que esta abordagem tem um caráter colonizador e preconceituoso no que diz respeito às soluções pragmáticas encontradas pela população periférica brasileira para sobreviver diante das pressões do capitalismo global. Conseqüentemente, essas interpretações do mundo encontram-se encarceradas em definições que objetivam desmerecer, subalternizar, a capacidade inventiva de uma parte da população brasileira, que faz uso de sua potente capacidade imaginativa para solucionar, de maneira emergencial, algum problema que em geral está relacionado à sua forma de sobrevivência. Portanto, este artigo defende a tese que a noção de *armengar* é uma força criativa que transita entre as necessidades existenciais e as percepções estéticas¹⁴ da nossa população brasileira.

¹³ É uma expressão popular no território baiano e entendida como sinônimo de gambiarra, termo este mais conhecido nacionalmente, quando se explica algo ou alguma coisa feita de forma improvisada. Uma possível origem da palavra *armengue* seria uma corruptela da palavra francesa “arrangements”, no entanto é uma afirmação na qual não encontramos dados científicos.

¹⁴ Na maioria das cosmogonias afro-brasileiras que pesquisamos, a ideia de estética e ética não são consideradas de forma separada, como determinam os princípios filosóficos europeus.

Passemos, então, para o entendimento universal e erudito da palavra improvisação: palavra derivada do latim: **IN PROMPTU**¹⁵, que nos indica “em estado de atenção, pronto para agir”. Melhor dizendo, o termo é formado pelo prefixo **IN** = “em” + **PROMPTUS**, “prontidão”. Esta é a definição de improvisar, que encontramos em dicionários de latim. Ou seja, improvisar é estar pronto para agir, responder prontamente a algo emergencial. É neste sentido que utilizamos a noção de improvisar como um conceito operacional de nossos estudos desde o ponto de vista do termo regional *armengue*, definido, neste caso, como ação de improvisar em dança, aqui denominada de dança *amengue*¹⁶.

Estabelecemos um diálogo complementar com o vocábulo conceitual “parangolé” reconfigurado¹⁷ pelo artista visual Hélio Oiticica para nomear suas capas, suas vestimentas corpóreo-visuais. O termo encontrado por Oiticica escrito em um pedaço de papelão, na frente de um barraco, “isto aqui é parangolé” definia um espaço territorial. É importante observar que esta palavra-gíria já girava nos morros e ruas cariocas antes de tomar o formato dado pelo artista plástico, ou melhor pelo “deslançador de estado de invenções” (OITICICA *apud* BRAGA, 2013), que inicialmente pensou em produzir um estandarte bordado com o nome parangolé. No entanto, a partir das conexões com a populações das favelas¹⁸, com as ruas e ruelas do morro da Mangueira e, conseqüentemente, com o samba da Escola de Samba Mangueira, o parangolé ganha formato de vestimenta corpórea tornando-se uma experiência *visual-*

¹⁵ No âmbito da música, o termo *Impromptu*, improvisado em português, designa um nome dado por compositores românticos como Schubert, Schumann e Chopin, a uma peça musical curta e geralmente delicada, com “cara” de improvisação.

¹⁶ Dança *armengue* é, aqui, considerada como uma metáfora representativa das ações corpóreas e sócio-políticas das “quebradas”, das populações que habitam as periferias das cidades brasileiras. Uma resposta ao sistema opressor colonial, preconceituoso e racista das classes dominantes.

¹⁷ Este termo que já era uma gíria nas encruzilhadas cariocas foi descoberto por Hélio Oiticica desde quando escrito em uma placa de papelão avistada pelo artista em barraco.

¹⁸ O termo favela é, aqui, entendido como um espaço de alta potência criativa para o cenário cultural brasileiro. Lugar de criação de expressões corpo-ancestrais como passinho, samba, funk. Favela é um *armengue* na condição territorial de sua existência como conceito de improvisação.

dançante, “A rua prá¹⁹ mim era um alimento também que contrapunha toda a coisa mais abstrata. Eu tinha uma tendência a me encerrar muito em minhas ideias [...]” (OITICICA *apud* BRAGA, 2013, p.107). É importante ressaltar que termos que são gírias como: *armengue* e *parangolé* fazem parte de um rico glossário que surge nas ruas, nas favelas, nas esquinas periféricas brasileiras como incidências criativas, estéticas fundadas no cotidiano para transformar e reinventar a dura realidade.

Por isso as consideramos como ações políticas comportamentais, ações criativas que fazem uso da improvisação para suprir carências materiais, para resolver um problema emergencial decorrente de uma precariedade socioeconômica demarcada pela desigualdade social. Normalmente estas expressões acabam se popularizando e ganhando outros matizes semânticos. Nossa intenção não é romantizar a origem sociopolítica da palavra *armengue*. Nossa intenção é evidenciar a força estética, afirmativa e descolonizadora dessas ações comportamentais e filosóficas de uma parte da sociedade brasileira. Ou seja, uma das finalidades de nossos estudos é, ainda, demonstrar a capacidade inventiva e engenhosa da cultura brasileira como ação insurgente, anticolonial e artisticamente assentada no sincopado passo das ancestralidades afro-brasileiras.

Pois bem, neste artigo, parentes leitores/as, conversaremos desde improvisações corporais com objetos-arquivo ancestrais – elementos da natureza -, nas quais buscamos relações intermediais²⁰. Nossas experiências, conforme comentado em parágrafos anteriores, com a dança *armengue* são desenvolvidas desde encontros sinestésicos e de pulsações rítmicas. Buscamos, mediante esta experiência com a intercorporeidade externar que a ação de improvisar é uma ação política, comportamental e ancestral para a população afro-brasileira. Durante nossas experiênciA-

¹⁹ Grafado desta forma no livro consultado da autora Paula Braga (2013). A autora respeitou a grafia assumida por Helio Oiticica.

²⁰ Entendemos como relação intermedial toda relação mediada entre dois corpos, sejam eles humanos ou não humanos. A pesquisadora canadense Izabella Pluta (2011) trabalha com este conceito desde uma relação com as novas tecnologias em cena, tecnologias digitais.

ções desenvolvidas em aulas/encontros nos cursos de dança, teatro e performance dentro do espaço acadêmico²¹ e em oficinas fora do circuito acadêmico, residências artísticas utilizamos os princípios negro-brasileiros de atuação, denominado *elinga*²². A metodologia utilizada é pautada pela construção da experiência com uma ação cênica que ritualiza o instante e expande a condição de presença do artista da cena neste caso em condição intermedial (corpo humano + ob.jetos-arquivo).

Os questionamentos que permeiam nossas experimentações criativas na dança com ob.jetos-arquivo têm como intenção verificar as potencialidades est.éticas, gestuais, ancestrais, culturais, sociais e políticas desses ob.jetos e suas implicações sensoriais com nosso corpo. O que existe para além do tangível quando estabelecemos uma relação de *intercorporeidade* com os ob.jetos-arquivo e/ou ob.jetos-parangolé? O que nos dizem estes ob.jetos-arquivo? Para onde eles nos levam? Como fugir da representação simbólica cotidiana desses ob.jetos? Não estaria na sinestesia, no cruzamento sensorial entre corpos e ob.jetos-arquivo ancestrais uma força expressiva de outra ordem simbólica?

Sendo assim, neste artigo nos centraremos nos ob.jetos-arquivo ancestrais que dizem sobre nossa ancestralidade, nossa intimidade existencial com o cosmos. Os ob.jetos-arquivo podem ser elementos orgânicos, encontrados na natureza ou elementos com um valor simbólico (fotos, brinquedos, roupas, objetos pessoais etc) de nossa árvore genealógica, que remetem à nossa história familiar. Neste caso, são utilizados também os ob.jetos-parangolé que podem ser enroupados. Existe um grau de intimidade na relação com os ob.jetos-arquivo ancestrais e com ob.jetos-arquivo parangolé que só quem tem acesso é aquele que experiencia de forma intermedial a relação corpo-ob.jeto-arquivo em *continuum* fluxo de produção de realidades. Defendemos a tese de que existe

²¹ No espaço acadêmico, nas aulas/encontro no PPGDANÇA/UFBA no componente curricular Dança e Africanidades e durante aulas no curso de graduação da Escola de Teatro da UFBA.

²² Os princípios de atuação e encenação *elinga* fazem parte de um estudo sobre presença cênica fundamentado nas cosmogonias afrodiáspóricas brasileiras que teve o início de sua sistematização no estágio de pós-doutorado do artista/pesquisador Lau Santos no PPGDANÇA nos anos de 2018/2019.

nos objetos-arquivo um caráter simbólico, sociopolítico, histórico, ancestral, afetivo e documental com uma potência emancipadora por revelar a memória material de uma determinada época. Pois bem, passemos então para a estrutura de nosso artigo.

O artigo se encontra dividido em três partes: 1) A natureza de nossas invenções: *armengues* e outros parangolés anticoloniais; 2) Ob.jetos-arquivo: encontros ancestrais e *suprasensoriais*, criação de mundos encantados e 3) Dança Armengue: relevos políticos-criativos desde sempre insurgentes das periferias brasileiras. Em cada um desses tópicos a ideia de improvisação é compreendida como um recurso criativo e espontâneo com identidade afro-brasileira, que responde a uma necessidade rítmica, corp.oral, sociocultural e anticolonial. O ato de *armengar* é apresentado como uma experienciAção no campo da linguagem cênica que não busca uma lógica do sentido a partir de uma narrativa linear, mas sim a justaposição de movimentos, gestualidades, ações e sonoridades guiada pela “escuta” rítmica e espacial durante o instante do jogo entre o corpo humano e os ob.jetos-arquivo utilizados na composições da dança *armengue*.

2. Objetos-arquivo: encontros ancestrais e “suprasensoriais²³”, criação de mundos encantados

“Os pássaros quando dançam e cantam, também improvisam”

(Couchot)

Neste tópico traçamos um encontro dançante com os conceitos intercorporeidade, *suprasensorial* e intermedialidade

²³ Suprasensorial é um conceito complexo cunhado por Helio Oiticica “que existe como um microcosmo poético – olfático/tátil/sonoro/visual” (SALO-MÃO, 2015). Odores, cores, sonoridades, movimentos se correspondem nesse microcosmo poético. O conceito suprasensorial com um “s” foi criado em 1967, e está presente no texto “À Busca do Suprasensorial”, segundo a pesquisadora Paula Braga, 2013. Apesar de sabermos que a forma gráfica correta na língua portuguesa é: *suprassensorial*, estamos usando neste artigo o termo “suprasensorial” com um “s” e entre aspas em respeito à posição conceitual de Helio Oiticica, pois acreditamos que a desobediência à “colonialidade do poder” começa por uma revolução semântica e criativa problematizando a língua imposta pelo colonizador.

para organizar a leitura de corpo no momento da improvisação com objetos-arquivo.

A subversão de valores simbólicos, representacionais e funcionais pela lógica da descoberta e da partilha do instante presente, através da improvisação com objetos-arquivo, na condição de dança armengue, nos permite alçar descobertas sensoriais que ultrapassem a ideia do corpo como um local, um espaço delimitado pela condição sensorial definida um número específico de sentidos. Ou seja, essa relação sensório-afetiva que propomos na condição de *intercorporeidade* (MERLEAU-PONTY, 1991) com os objetos-arquivo na condição de dança busca mediante as ações improvisadas, *armengadas*, esboçar manifestações que desnovelem as fronteiras perceptivas entre: o mundo material e o mundo imaterial; e sensações intra-corporais e extra-corporais. Vejam o que diz o filósofo Merleau-Ponty quando questiona e responde a si mesmo buscando definir o conceito de intercorporeidade: “O que há a mais, entre mim e meu corpo, além da causalidade ocasional? Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o converte em *vinculum* com o eu e as coisas” (Merleau-Ponty, 1991, p. 183). Sendo assim, continuou este autor:

[...] Não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte, a mão tocada torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado por todo meu corpo é coisa que sente, sujeito-objeto. (MERLEAU-PONTY, 1991, p.184)

Isto é, a percepção do meu corpo no espaço em situação coexistencial no mundo é uma via de mão dupla, o que determina o papel do corpo como mediador²⁴ do nosso encontro com o mundo: “[...] o próprio espaço se conhece através de meu corpo.” (Merleau-Ponty, 1991, p.184). A partir destas reflexões sobre o conceito de intercorporeidade, estudamos em nossas investigações

²⁴ Quando pensamos “mediação” sob a luz das cosmogonias negro-indígenas, devemos considerar que existe uma conexão contínua entre o mundo material, físico, e o mundo imaterial, espiritual. Mediar e mediunizar neste contexto são sinônimos, em nosso entendimento. Ou seja, o corpo funciona como um dispositivo intermedial que mantém uma conexão contínua entre o mundo material e o imaterial.

formas de compreender os desdobramentos dessa relação intercorporal entre o artista da cena, na condição de dança *armengue*, com objetos-arquivo. Portanto, torna-se imprescindível que a/o dançarina/o, parceira/o, enfim, a pessoa que dance com os objetos-arquivo e/ou objetos-parangolé procure se distanciar da ideia de representação funcional dos objetos. É fundamental se descolar dos paradigmas socioculturais pré-determinados. A ideia é deixar que se estabeleça um liame entre os corpos dos artistas com os dos objetos-arquivo. Ou seja, uma relação de envolvimento designada pelo encontro intermedial e intercorporal, na qual o encanto dos ritmos ancestrais afro-brasileiros conduzem os movimentos, os gestos e as ações na invenção de outras realidades. O mais importante é *acontecimentização*²⁵, ações combinatórias improvisadas entre corpos e objetos-arquivo, no instante do encontro presente, como proposição para manifestação de outros mundos. A atuação do artista da cena, neste caso, deve ser guiada por um mergulho na sua imaginação e nas relações *suprasensoriais* do seu corpo com os objetos-arquivo ancestrais ou objetos-parangolé no *espaçotempo*.

Como dito em parágrafos anteriores faremos, agora, uma exegese do conceito *suprasensorial* cunhado pelo artista visual carioca Helio Oiticica e que no texto “À Busca do Suprasensorial” do ano de 1967 diz: “O comportamento - eis o que me interessa para alçá-lo à máxima liberdade” (OITICICA apud BRAGA, 2013, p.73). Tendo o comportamento como base de suas experiências estéticas, Oiticica coloca a vida como um lugar *suprasensorial* (olfático, tátil, sonoro, visual) – “um microcosmo poético” (SALOMÃO, 2015, p.57) onde tudo se corresponde para criação de uma “antiarte”. Ou seja, para além do que se entende pela noção de sensorial, o conceito de suprasensorial cunhado por Oiticica, vislumbra a ideia de um microcosmo poético de sensações que abrem um portal para o mundo fenomênico e para o mundo estético. Em suas buscas, este artista carioca usou em seus processos criativos

²⁵ Para maiores informações sobre este conceito ver o artigo: *Do Oríki à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação* do autor Lau Santos, presente nas referências deste artigo.

o samba, como um de seus pilares criativos na dança com as capas-parangolé. A aproximação conceitual que fazemos entre os Parangolés de Oiticica, a dança *armengue*, os Mantos e Objetos de Arthur Bispo do Rosário se dá no campo da improvisação como resposta criativa e anticolonial de leitura e inserção no mundo desde uma percepção encantada pelas ruas, pelo cotidiano, pela aglutinação e justaposição de “coisas” para compor outras “coisas”, entendidas, aqui, como reações comportamentais anticoloniais. Em nosso caso, a aglutinação de ritmicidades, intercorporeidades, gestualidades e objetos-arquivo visa compor a partir das improvisações, danças *armengue*, composições inventivas com objetos-arquivo e ritmos afro-brasileiros. Para Wally Salomão “H.O. soube metamorfosear o mundo dado em sistema significante e chumbar a ordem da vivência com a ordem da expressão” (SALOMÃO, 2015, p.57). Salomão nos mostra que H. Oiticica não separava as ações cotidianas de suas expressões estéticas. Ao dialogar com este pensamento do poeta/escritor Wally Salomão sobre as experiências de Oiticica, encontramos nos escritos de Merleau-Ponty (2017) a seguinte afirmação:

Há, portanto, na percepção um paradoxo da imanência e da transcendência. Imanência visto que o percebido não poderia ser estranho àquele que o percebe; transcendência, visto que comporta sempre um além do que está atualmente dado. [...] o aparecimento de “algo” exige indivisivelmente esta presença e essa ausência. (MERLEAU-PONTY, 2017, p.37)

Em diálogo com o pensamento de Merleau-Ponty afirma Oiticica: “[...] há como que uma exploração de algo desconhecido: acham-se coisas que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa - uma espécie de comunhão com o ambiente.” (OITICICA *apud* PEDROSA; TOLEDO, 2020, p.128). A descoberta do jogo entre o corpo e as coisas, os objetos, que se projetam em nossa direção no mundo nos desperta para a existência de uma interconexão entre as reflexões do artista brasileiro Oiticica com as do filósofo francês Merleau-Ponty. Estes pensamentos assentam nossas argumentações sobre a dança *armengue* e o conceito de precariedade como agente potencial de processos criativos. Nessa relação entre

seres que coexistem no mundo o inesperado se presentifica como um exercício est.ético *suprasensorial* de liberdade.

As proposições conceituais *suprasensorial* e intercorporeidade delineiam nossos estudos por se constituírem como fundamento de um fenômeno artístico elaborado a partir das cosmopercepções afro-brasileiras na qual o corpo é o re/presentante de si mesmo e lugar dos acontecimentos cotidianos, espirituais e, conseqüentemente, est.éticos. Enfim, “música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido.” (SODRÉ, 2007 p.61), nos canta e filosofa em tom de samba, que é o dono do corpo, o mestre Muniz Sodré. Neste sentido, o corpo opera como um dispositivo intermedial que conecta o mundo material continuamente ao mundo imaterial, espiritual. Portanto, em nossas investigações, para além da intercorporeidade com os objetos-arquivo, no momento que improvisamos, dançamos também com nossas “sombras ancestrais”, somos guiados por nosso(s) *Ori*²⁶(s).

Ou seja, partimos de princípios no campo da linguagem cênica que não buscam uma lógica linear, uma dramaturgia pausada em valores gregos; nossas buscas visam uma contradramaturgia, não existe necessariamente objetivos narrativos ou coreográficos determinados por uma linearidade explicativa eurorreferenciada, mas sim uma procura pelo jogo entre corpos e ritmos na condição de dança *armengue*. Sendo assim, entendemos que a contradramaturgia é anticolonial, nega os paradigmas comportamentais, socioculturais e concepções estéticas coloniais. É anticoreográfica no que diz respeito à organização de um corpo que rabisca o espaço. É pé no chão e nega a verticalidade euro-ocidental do balé para organizar o corpo no *espaçotempo*. Ela, a contradramaturgia, dialoga com o pensamento sinuoso, ondula a coluna vertebral e faz uso da noção de “negaça” quando comparada com a visão mecanicista de corpo presente nos fundamentos da maioria das técnicas

²⁶ Energias das divindades ancestrais, energia que para a população iorubá trazemos em nossas cabeças. Portanto, para os iorubás cada pessoa tem o seu *Ori*. Para maiores informações ver o artigo: *Do Oriki à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação*. do autor Lau Santos, presente nas referências deste artigo.

européias de dança. Na contradramaturgia, a síncope e a improvisação fazem sua “cama” musical. São valorizadas para as composições corpóreas relação com as tonalidades rítmicas. Neste sentido, chamamos de combinações Corpóreas tonais as composições das danças *armengues* que passeiam pelas claves: grave – médio – durante o deslocamento pelo *espacotempo* com os objetos-arquivo. A contradramaturgia é plural em oposição às visões hegemônicas eurocentradas; nela, cultura e natureza se complementam em perspectivas estéticas inventadas desde *armengues* da vida cotidiana das populações periféricas. Ela, a contradramaturgia, é ancestral, memória vibratória, vagabundeia, vaga entre dois mundos: o material e o espiritual. É corpórea e cosmopolítica em suas raízes artísticas “rueiras”. Entendemos a noção de Contradramaturgia como outra forma de organizar o corpo em cena para produção de ações, gestos e corporeidades. Uma forma assentada nos princípios de *elinga* e que se materializa por *armengues*.

Dito isto, partimos de combinações intercorpóreas, sonoridades intracorporais e extracorporais; e justaposições de movimentos orientados pela descoberta de uma “escuta”, uma frequência rítmica, vibratória, instaurada pelo encontro do corpo humano com os objetos-arquivo.

Ao valorizar a elaboração de corporeidades como genitora da organização de possíveis narrativas não lineares, os artistas da cena investigam uma rede sensório-afetiva complexa e intensa em que o texto do corpo e o corpo do texto produzem outras formas de ordenamento de ações cênicas em oposição ao que se entende como ideia de uma dramaturgia universal. (SANTOS, 2022, p.6)

Entendemos, portanto, que é no encontro *suprasensorial* entre o corpo carnal e conseqüentemente espiritual com a materialidade dos objetos-arquivo que se abrem as portas afetivas para o acesso ao outro, ao encontro com o *par/ente*. Saímos de uma relação de introspecção para uma relação direta de “outrospecção”²⁷. Então, *par/entes* leitores/as, lembrem como iniciamos o artigo? Recordam que em uma de nossas epígrafes, Ailton Krenak comenta o

²⁷ O termo *outrospecção* foi cunhado pelo filósofo Roman Krznaric. Seu objetivo é gerar uma atividade de ler, ouvir, assistir e compartilhar as histórias de outras pessoas do mundo todo, como um processo de autocohecimento.

fato de uma senhora conversar com as pedras, montanhas, enfim com a natureza. Pois bem, ela trocava palavras de respeito e evocação da natureza com seu *par/ente*. Um processo de cumplicidade, de escuta, entre o ser humano e seus *par/entes* não humanos. Ouçamos o que nos conta David Kopewana sobre os *xapiri*²⁸, espíritos dançantes da floresta.

Em suas danças de apresentação, os *xapiri* agitam jovens folhas desfiadas de palmeira *hoko si*, de um amarelo intenso e brilhante. [...] Ficam muito satisfeitos de mostrarem sua dança de apresentação para nós! Seus movimentos são mesmo magníficos! Eles dançam com fervor, como jovens convidados que entram na casa de seus anfitriões. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.113).

Pois bem, é nesse fluxo de troca entre estes elementos da natureza ou de nosso cotidiano carregados de energias, de índices existenciais de outras presenças, emoções, simbologias e pontos de vistas sobre as relações sociais e suas consequências filosóficas e/ou históricas que transitamos, ou melhor, *armengamos* nossa dança. Como afirmamos no primeiro tópico deste texto, para nós, todos os seres que coexistem com a humanidade são considerados em sua potência de vida como nossos *par/entes*, ou seja, nossas vidas estão pareadas em um mesmo espaço-tempo. Isso posto, passemos então para a terceira e última parte dessa nossa prosa. Sigamos dançando nossas *anticoreografias* e *contradramaturgias*.

3. Dança Armengue: relevos políticos-criativos desde sempre insurgentes das periferias brasileiras

“Tudo que fiz até hoje era o prólogo. O importante está começando agora. Tudo antes foi prelúdio”
(Helio Oiticica)

A subversão de valores simbólicos, representacionais e funcionais colonizadores mediante lógica da descoberta e da parti-

²⁸ “Os *xapiri* são as imagens ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.111)

lha do instante presente, através da improvisação na dança *armengue*, essa dança com objetos-arquivo, permite-nos articular deslocamentos que ultrapassem o conhecimento formal. A expansão das formas de compreensão do mundo para além do processo racional, intelectual, intensifica a necessidade dos artistas da cena, enfim, das pessoas que dançam com os objetos-arquivo e/ou objetos-parangolé se abrirem para uma experiência *suprasensorial* e libertária. Neste sentido, é imprescindível que os/as artistas da cena se distanciem da ideia de representação funcional dos objetos. Enfim, que exercitem, no momento da improvisação que se constrói como dança *armengue*, uma espécie de deslocamento sintagmático e paradigmático pré-determinado socialmente, politicamente e culturalmente para estes objetos-arquivo. A intenção é fugir de uma hegemonia euro-ocidental, de sentidos baseada em uma representação ordenada e naturalizada por uma noção de “colonialidade de poder” (QUIJANO, 2005).

A dança *armengue* está assentada em uma linha criativa de deslocamento constante dos sentidos, e esse comportamento caracteriza o fato de suas ações serem consideradas anti-coreográficas e contradramatúrgicas. Portanto, é no encontro sincopado do corpo com objetos-arquivo ancestrais que são borradas as fronteiras políticas para instauração de um ato subversivo e anti-coreográfico que originalmente começa nas ruas, nas periferias do Brasil. Ou nas florestas e nos terreiros, espaços sagrados, lugares de resistência, arcas secretas que guardam nossas energias ancestrais afro-brasileiras..

O improviso, nessa dança específica do *armengue*, é uma resposta desobediente a uma ideia de estética formatada em cânones literários por filósofos gregos. A dança *armengue* se constrói nas intercorporeidades produzidas no instante presente, são resoluções imediatas e anticoloniais que se direcionam contra os padrões eurorreferenciados de organização coreográfica e dramatúrgica no campo da artes cênicas. Os movimentos corpórais, assim como a dessemantização dos objetos-arquivo, devem ser descondicionados, descolonizados para que se instaurem outras maneiras de organização do corpo no *espaçotempo*: “À medida que o corpo

incorpora novos papéis, como revestido de novas fantasias, altera-se seu comportamento ético-social” (BRAGA, 2013, p.239).

As provocações que fazemos buscam na anticoreografia e na contradramaturgia sua força inventiva e representativa, pois “Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez nossa mente sofra uma espécie de ruptura como se caíssemos em um abismo” (KRENAK, 2019, p.57). A ideia de “abismo” que nos apresenta Krenak é exatamente o que usamos para romper como condicionamento colonizado de nossos processos criativos. Ou seja, visamos alterar o comportamento est.ético, sociopolítico e re/presentacional de nossas criações no campo das artes cênicas mergulhando em abismos criativos descolonizadores.

A irrupção de processos criativos em nossas experiências, desde a relação com ob.jetos-arquivos ancestrais da natureza, é desenvolvida com os elementos da natureza que nos descobrem e não com os que achamos que descobrimos. Esta é uma chave importante para trabalharmos com ob.jetos-arquivo. São os ob.jetos-arquivo que aparecem para o artista da cena. Nossas buscas, como afirmamos, anteriormente, são regidas pela noção de acontecimentização. O encontro com os ob.jetos-arquivo deve ser, de certa forma, um comportamento *suprasensorial* de se relacionar com o *par/ente*. Partimos do princípio que este encontro é direcionado pela noção de obj.eto, apresentada na primeira parte deste artigo sobre a raiz etimológica da palavra objeto. Ou seja, objeto em latim é: “algo que se lança em minha direção”. Essa proposição de descobertas dos ob.jetos-arquivo também está fundamentada em alguns princípios afro-brasileiros de valorização e consagração de objetos sagrados. Para o povo iorubá a palavra *akoro*²⁹ representa uma forma de comunicação não-verbal, feita por objetos simbólicos. Para o povo Bantu o termo *kintu* pode ser entendido como

²⁹ *Aroko* é uma linguagem codificada, transmitida através de “objetos” simbólicos. *Aroko* é usado para comunicar sobre: guerras, insatisfação, divergências ou alegrias. Método de comunicação simbólico yoruba objetos eram colocados em um local específico relevante para o destinatário entender a mensagem.

a energia ancestral existentes “nas coisas do mundo” e representados pelos elementos da natureza ou objetos simbólicos que coexistem com seu povo.

Voltemos para nossas experiências com a dança *armengue*. Após encontrar esse objeto-arquivo cada artista da cena trabalha inicialmente descobrindo o peso do objeto-arquivo em relação à força da gravidade e a interação gravitacional entre os dois corpos: seu corpo e do objeto-arquivo. Desde aí passamos a uma série de questionamentos que são feitos após nossos processos criativos. São feitas anotações que denominamos “catografias”³⁰. O que surge entre o corpo do artista, o deslocamento gravitacional e o objeto-arquivo. Quem porta quem? Como são construídas as linhas direcionais, as linhas vetoriais, surgidas durante a condição de intercorporeidade? Que tipo de impulsão utilizamos quando produzimos uma movimentação pareada (Corpo + Objeto-arquivo + Vibrações sonoras internas e externas)? De que forma a textura do objeto-arquivo em contato com a pele influencia nossa movimentação? O que nos diz este objeto-arquivo sobre sua origem? Que memórias traz este corpo que é objeto-arquivo? Que relação espiritual/sagrada estabelecemos com o objeto-arquivo? Que situações produzimos quando acontecemos juntos? Como nos lemos e nos inserimos no mundo quando dançamos *armengue*? Com que velocidade podemos nos movimentar pareados com os objetos-arquivo? Que tipo de violência produzimos? Que tipo de afetividade geramos? Quais ritmicidades produzimos em condição intermedial? Com quem conversamos quando dialogamos na condição de intercorporeidade? Como agimos e reagimos quando não fazemos sentido para aquele que nos percebe? Quem manipula quem? Quem veste quem?

Sendo assim, nossas reflexões sobre a noção de improvisação tiveram início desde um ponto de vista sobre a visão preconceituosa e subalternizadora encontrada nos dicionários brasileiros sobre o vocábulo regional *armengue*. *Armengue* se tornou

³⁰ Este termo conceitual, assim como outros que aparecem neste artigo e que foram cunhados por Lau Santos são abordados em alguns artigos colocados nas referências bibliográficas.

conceito e ganhou outros matizes, ou melhor, ganhou corpo e dançou, fez-se existir como dança. Uma dança que é política e traz no bojo de suas ações as desobrigações est.éticas com paradigmas e sintagmas doutrinadores e dogmáticos euro-ocidentais. *Armengar*, que é dançar *armengue*, carrega em suas entranhas o samba (chula, de pareia, de roda), a macumba, o passinho, o charme, o jongo, o funk, o rap, o frevo, o pagode, o miudinho, o *noiadance*³¹, o coco, o maracatu, a capoeira e toda malandragem comportamental anticolonial da periferia brasileira. Tudo isso está imantado pelas saBenças ancestrais afro-brasileiras que, neste caso, estão umbilicalmente presentes nos ob.jetos-arquivo ancestrais e nos ob.jetos-arquivo parangolés. Acreditamos, portanto, para além da realidade cruel, desumana e racista do capitalismo global, que os saberes excluídos e silenciados da população periférica brasileira são capazes de produzirem ações criativas, tecnologias cor.po.éticas para lutar contra as tecnologias do poder pautada em ideologias euro-ocidentais que são fascistas, machistas, colonizadoras e patriarcais! Salve as flechas certeiras de nossos ancestrais que ampliam nosso acesso a outras vozes e valores sensórios-afetivos. Okê Kaboclo!!

³¹ Ritmo dançante criado em Rondônia.



Figura 1 - Rascunho de nossas **cato.grafias**. Fonte: Elaboração própria (2022)

Para todos verem: Quadro com os termos apresentados que compõem os pilares da Dança Armengue organizados em um organograma. Rabisco conceitual que mostra as palavras digitadas e as setas rabiscadas sugerindo a relação entre os termos.

Referências:

BAUDELAIRE, Charles. "Correspondances" / "Correspondências". In: _____. **As flores do mal**. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRAGA, Paula. **Oiticica**: Singularidade, Multiplicidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

FIGUEIREDO, L. (org.). **Ligia Clark – Hélio Oiticica – Cartas -1964-74**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LOPES, Ney; SIMAS, Luiz A. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.

PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (org. editorial). **Helio Oiticica**: A Dança da Minha Experiência. São Paulo: MASP, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **Colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. P.227-278. (Coleção Sul-Sul).

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica**: Qual é o Parangolé? São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTOS, Lau. **Émí, Ofò, Asé: a Elinga e a dança das mulheres do Àse**. *Revista Brasileira dos Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.10. n.3, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92149> . Acesso em: 02 fev. 2022.

SANTOS, Lau. A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência. *Revista da ABPN*, v.12. n.31, 2020. Disponível em: <https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834> . Acesso em: 02 fev. 2022.

SANTOS, Lau. **Do Oríki à Elinga**: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 4, 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2007.

WAGNER, Roy. **Símbolos que representam a si mesmo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

WISNIK, José Miguel. **O som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Recebido em 3 de novembro de 2022.

Aprovado em 22 de novembro de 2022.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança