

Estética da Dança Afro-Brasileira

An Esthetics Of Afro-Brazilian Dance

Maicom Souza e Silva ¹

Resumo: O artigo pesquisa a performance do corpo dentro das danças de matrizes culturais negro-brasileira. Uma reflexão sobre as práticas performativas da dança afro-brasileira cênica, baseada em um registro específico sobre o trabalho de Dona Mercedes Baptista, precursora da dança negra cênica no Brasil. Os estudos sobre performance são contemporâneos e permitem diversas abordagens. Diante disso, através da reunião de autores que possibilitam uma visão não estilizada, pejorativamente, dos estudos sobre performance, foi desenvolvida uma compreensão embasada em perspectivas atuais sobre os conceitos de arte e como estudar o *habitus* de grupos sociais não privilegiados historicamente. Tentaremos, então, por meio da reunião de informações, uma reflexão sobre as dinâmicas que caracterizam as práticas performativas da dança afro-brasileira, além de contextualizar alguns aspectos que estruturam as particularidades de um corpo afro-brasileiro na dança.

Palavras-chave: Corpo. Arte. Performance. Dança afro-brasileira.

Abstract: *The article investigates the performance of the body within the dances originated from black-Brazilian culture. A reflection on the performative practices of Afro-Brazilian dance based on a specific record about the work of Dona Mercedes Baptista, a precursor of the black scenic dance in Brazil. Performance studies are contemporary and allow a variety of approaches. Therefore, through the gathering of authors that provide a not stylized view of performance studies, an understanding of a current perspective on art concepts and how to study the habitus of historically unprivileged social groups was developed. We will try then, through information gathering, to reflect on the dynamics that characterize the performative practices of Afro-Brazilian dance, in addition to contextualizing the philosophical aspects that structure the particularities of an Afro-Brazilian body in dance.*

Keywords: Body. Art. Performance. Afro-Brazilian dance.

¹ Especialista Latu Sensu em Ensino da Dança e graduado em Filosofia pela Ufes. Produtor e Bailarino do Coletivo Emaranhado, Instrutor de Dança da Escola Técnica de Teatro, Dança e Música FAFI e do Museu Capixaba do Negro Verônica Paes. Bailarino e Produtor da Reverence Cia de Dança e Produtor Cultural Independente.

Introdução

Este trabalho pesquisa as práticas performativas da dança afro-brasileira cênica proposta pela bailarina Mercedes Baptista, compreensão de sua dança sobre o fenômeno corpo. Abordamos um estudo de caso de um espetáculo do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, junto trazemos a concepção de corpo, performance, práticas performativas e etnocenologia.

Para contextualizar corporeidade no âmbito filosófico, nos valem das dimensões ontológicas trazidas por Sartre, levando em consideração a relação entre a vivência do corpo próprio e o mundo circundante. No que tange a compreensão dos novos paradigmas das artes performativas, buscamos as considerações sobre arte, suas teorias e a relação entre filosofia proposta por Arthur Danto. O conjunto destes autores possibilita uma visão contemporânea e não estilizada, pejorativamente, dos estudos sobre performance, compreensão de uma perspectiva atual sobre os conceitos de arte e como estudar o *habitus* de grupos sociais não privilegiados historicamente.

O propósito deste estudo é reunir informações e refletir sobre as dinâmicas que caracterizam as práticas performativas da dança afro-brasileira, além de contextualizar os aspectos filosóficos que estruturam as particularidades de um corpo negro-brasileiro na dança.

O artigo se divide em três partes. Na primeira, apresentamos uma leitura sobre o estudo de caso e descrevemos a estética coreográfica do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, tentativa de registrar a pesquisa do movimento proposta pela coreógrafa. Na segunda seção, será contextualizada a questão do corpo para compreensão do desdobramento filosófico sartriano, breve exposição de suas premissas e postulados. Na terceira seção, após compreender o corpo dentro da visão sartriana, serão abordados os questionamentos sobre arte, a reflexão sobre a arqueologia das suas teorias e a relação entre filosofia e arte proposta por Arthur Danto. Pensando na relação do humano com os objetos de arte, de como o corpo do performer aparece no tempo e espaço enquanto arte e as novas abordagens para reflexão do fenômeno corpo na arte contemporânea. Abordagem que inicia, no século XX, uma discussão sobre as questões estéticas da arte na perspectiva de ressignificar o conceito de belo.

A obra de Dona Mercedes Baptista reúne a representação corporal da dança afro-brasileira cênica, a sua estética sobre a dança negro-brasileira.² Evidenciado a gestualidade, gíngua, historicidade, compreensão das camadas sociais que advém esta prática corporal, fortalecendo contexto histórico e o *habitus* do povo negro.

Estudo de Caso – Apresentação

Pensando em propor uma nova leitura da cultura afro-brasileira e situar a dança negra em novas bases, Dona Mercedes começou a ensinar como levar artisticamente as tradições populares de matriz africana para o palco. Sua dança, conhecida como *Balé de Pé no Chão*, configurou-se como uma prática, um estilo e/ou um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas

² “O conteúdo programático a que se refere este termo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil” (OLIVEIRA, 2015, p. 130).

tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil (SILVA JR, 2007, p.36).

Este projeto propõe escrever sobre as práticas performativas da dança afro-brasileira a partir do trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista³, imagens do especial da TV Educativa do Rio de Janeiro, TVE/RJ. Realização TVE e Ministério da Educação e Cultura.

Análise Do Vídeo - Uma Dança Negro-Brasileira

Pesquisamos o fenômeno do corpo tal como ele se apresenta na performance de dança. A partir da observação do fenômeno corpo demarcamos os signos, formas, gestos e movimentos dentro da dança proposta por Dona Mercedes Baptista.

Neste processo de observação tomaremos o corpo do Outro de modo abstrato por meio da consciência reflexiva, seria um modo de observação direta do fenômeno corpo que Sartre demarca como corpo abstrato. Será observado o corpo concreto do performer em cena e descrita a dança, o cantar, o batucar e as expressões concretas do corpo cênico do Outro em movimento. Se valendo dos dispositivos fundamentais para pensar a estruturação filosófica e fundante das práticas performativas propostas por Huapaya (2017): *pré-expressividade, habitus, comportamento restaurado, movimento cotidiano e extracotidiano*.

A etnocenologia vai possibilitar a contextualização de uma abordagem para entendermos a pesquisa do corpo e expressão espetacular proposta por Dona Mercedes, este método possibilita identificar experiências vividas pelo humano e suas memórias coletivas. Será observado o corpo concreto do performer em situação cênica, levada em consideração sua ação, situação entre os outros artistas em cena e como se colocam num tempo/espaço, será abstraído deste contexto a estética das práticas performativas proposta por Mercedes.

O corpo em ação do Outro será captado pelo pesquisador como objeto, seus gestos quando entram em cena, posturas, movimentos, sons, vestimentas, suas reações físicas, expressões faciais serão interpretadas. Em seguida, descrita para registro de um gestual estético da dança afro-brasileira proposta.

Os bailarinos, para análise desta proposta, serão objetos para o olhar do Outro (pesquisador), corpo concreto indicado pelos objetos-utensílio, uma perspectiva ontológica sob a qual será estudada a maneira que o corpo aparece para o espectador dentro de uma situação cênica.

Não pretendemos pesquisar e elucidar as particularidades que estão envolvidas nas mitologias dos Orixás e rituais do Candomblé – nomenclatura, os preceitos, nação, etc. - a reflexão parte de olhar para dança e os possíveis caminhos de pesquisa utilizados por Dona Mercedes Baptista para montagem de sua dança cênica. A atenção desta proposta está voltada para o corpo e sua manifestação dentro da dança afro-brasileira cênica, os dispositivos pulsionais para o processo de montagem coreográfica de uma dança negro-brasileira.

O vídeo pesquisado é uma obra que foi encontrada na casa de Dona Mercedes Baptista em seguida digitalizada e disponibilizada no YouTube. Um trecho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, imagens do especial da TV Educativa do Rio de Janeiro, TVE/RJ. Para escrever sobre a performance dividiremos o espetáculo em oito cenas: 1º Exú; 2º Águas de Oxalá; 3º Ogum; 4º Ilu de Iansã; 5º Obaluaiê; 6º Iansã; 7º Xangô e; 8º Xirê. Ao notarmos que o espetáculo faz menção ao Xirê, festa de evocação dos Orixás, optamos por dividir o espetáculo na troca que os

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xx8TrK-wZq8>

“Orixás” realizam em cena, cada cena está relacionada com a mudança de performer no palco.

O espetáculo do Ballet Folclórico Mercedes Baptista toma como cenário os candomblés, as performances corporais acontecem como se os performers/bailarinos estivessem em um grande terreiro. Possível notar que a dança cênica proposta nestas imagens, parte de uma estrutura sequencial de cantigas para todos os Orixás cultuados nos candomblés, Dona Mercedes propõe performatizar o ritual dos candomblés. O batucar, cantar e dançar é uma tríade presente durante todo o processo, em nenhum instante elas se desvinculam das partituras corporais.

As imagens começam ao som dos atabaques, os Ogãs (percussionistas) iniciam o ritual, abrem os trabalhos, a partir daí inicia o desenrolar da performance, que está totalmente atrelada aos toques que são feitos. A personificação das divindades africanas nas danças proposta por Dona Mercedes Baptista são respostas aos toques dos atabaques e dos cantos que fazem invocação aos Orixás.

A primeira cena é a representação de Exú, a divindade ao som do Adabi (seu toque característico) inicia o ritual do Xirê (festa) e a feitura de seu Padê (comida característica de Exú). O dispositivo pulsional para pesquisa do corpo cênico da bailarina parte de três ações: responder ao toque de Exú (Abadi), preparar o Padê e iniciar o Xirê.

Nesta cena, temos o Exú como símbolo de iniciação da festa, a divindade intermediária entre os homens e os Orixás, entre o mundo espiritual e terrestre. O som das risadas exageradas, a ação de beber, fumar e gargalhar são características da corporeidade de Exú proposto por Dona Mercedes. O *gestus* corporal está relacionado com a preparação do padê, saudação aos Ogãs e preparação do ambiente para que as outras divindades possam adentrar no espaço cênico. Este espetáculo seria o que Huapaya (2017) denominaria como uma prática performativa que pesquisa o *habitus* dos adeptos do Candomblé.

A primeira cena, dançada pela própria Mercedes Baptista, proporciona uma experiência, para o espectador, de compreensão dos fenômenos que caracterizam a manifestação e reprodução da sabedoria corporal dos negros africanos e da diáspora, um saber corporal com a finalidade de edificar o espaço para que a identidade sociocultural do povo negro seja preservada.

Na segunda cena, ao som do ritmo Igbin, a ação cênica restaura comportamento da tradicional Lavagem do Bonfim, quando os escravizados eram obrigados a lavar a igreja como parte dos preparativos para a Festa do Senhor do Bonfim. Manifestação que o Candomblé passou integrar como a cerimônia das Águas de Oxalá.

Na cena, as filhas-de-santo trajadas de branco saem em procissão, cantando, carregando cesta de flores, potes, moringas, tendo à frente a Yalorixá (Mãe-de-Santo) tocando o seu adjá e guiando um performer que representa Oxalá. Acontece uma grande restauração de comportamento da viagem de um ancião.

Para personificar Oxalá na dança, Dona Mercedes, trabalhou com a estética da partitura corporal de uma pessoa idosa, que apoia em seu apaxoró (bastão de prata). Nas imagens, o corpo do performer transmite a sensação de pureza, limpeza e ordem. Os corpos se movimentam de forma suave, lenta, deslizando em procissão, cantando, dedicando sua atenção em proteger e homenagear Oxalá.

O vídeo apresenta Exú no início das atividades, a procissão de Oxalá e em seguida a Yalorixá inicia a apresentação das outras divindades das religiões de motrizes africanas, ocorre um rompimento dramaturgício no qual o espetáculo sai de uma cadência linear e calma para movimentos fortes e rápidos representado por Ogum.

Ogum sendo Orixá donos dos caminhos, dos metais, do trabalho, da tecnologia, guerreiro, no espetáculo de Dona Mercedes ela traz um performer com vestimentas de tons azuis e uma faca nas mãos, executando movimentos fortes, com tónus muscular, giros rápidos, precisos, representação corporal relacionado ao cortar, proteger. O corpo do bailarino está dilatado, energético, sua intenção foi ocupar todo espaço, movimentos que se manifestam ao som do Adarrum.

O ritmo forte e contagiante se dilata por todo espaço cênico, as mulheres, que são ações que restauram comportamentos dos filhos-de-santo, e a Yalorixá (performer que guia toda a ação dramática após a saída de Exú), abrem espaço para o bailarino executar seus movimentos, mas também se contagiam com as movimentações, realizando um grande bailado de saudação à Ogum.

A quarta cena é o Ilu de Iansã, a presença das três bailarinas representa o arquétipo deste Orixá feminino símbolo de força, luta, agilidade, rainhas dos ventos, tempestades e trovões. A espada, as roupas em tons marrons e vermelho compõe a estética das bailarinas de Dona Mercedes. Na dança de Iansã a bailarina utiliza as mãos numa tentativa de “rasgar/espalhar” o ar, a *pré-expressividade* das bailarinas são de mulheres fortes, poderosas, seguras, pronta para batalhar.

Gostaríamos de pontuar que, segundo Braga (2015), Mbembe (2018) e Ligiéro (2011), é relevante frisar que os elementos que estamos assinalando sobre a estética da dança negra fazem parte de uma estratégia corporal, conjuntos de procedimentos e ações que fez alojar no corpo do negro uma das possibilidades de sua liberdade. Seja ela histórica, quando os negros tiveram que passar anos fugindo, em clima de extrema dramaticidade, transformando seu corpo em arma de alta precisão, seja ela conjuntural quando em momentos de lucidez revisitavam, restauravam comportamentos das dimensões do cotidiano perdido no tempo das sociedades históricas de que foram transladados. Corpo como instrumento de transmissão cultural, dos *habitus* socialmente adquiridos, repertório de signos que foram armazenados pelo corpo negro, nas vivências que transgrediam as rígidas demarcações estabelecidas pela escravidão.

A próxima cena é a dança de Obaluaiê, quatro bailarinos em cena cobertos de palha-da-costa fazem movimentos que valorizam muito o gestual dos braços. Pulos e giros são predominantes nas partituras coreográficas ao som do Opanijé, o andamento da dança é lento marcado por movimentos fortes que são representados pelos braços e pequenos saltos, o troco faz relação direta com a terra, chão.

A sexta cena é interpretada por um homem, mas a pesquisa de movimentação proposta por Dona Mercedes está no Orixá Iansã e sua na relação com a sedução, sensualidade, conquista e afeto. A ondulação do tronco de forma lenta como num ritual de encantamento, os movimentos pélvicos e ondulados do quadril são muito presentes na coreografia. A tremulação dos ombros, os passos largos e sedutores pelo palco, os movimentos arrítmicos do tronco, delimitam uma pesquisa estética de dança proposta para Iansã.

A sétima cena é a dança de Xangô, a movimentação do bailarino está relacionada ao comportamento de um rei, um homem negro, forte, ativo, representação de poder. Os movimentos são contidos, grande agilidade com as mãos, tronco ereto, cabeça sempre olhando pra frente, nobre.

A cena final é a dança de todos os Orixás presentes nas cenas anteriores. Guiados por Oxalá, a procissão do início do espetáculo retorna, mas agora com a presença dos Orixás que se apresentaram durante a performance. Neste cortejo os corpos realizam movimentos de ondulação do tronco, braços, rotação da cabeça, troncos próximos do chão e intenso movimento do quadril.

Nas imagens é possível notar que o espetáculo de Dona Mercedes Baptista restaura comportamentos dos rituais do candomblé, sua pesquisa está na tentativa de codificar os movimentos desta prática religiosa, tomando-as para estruturar uma dança afro-brasileira cênica.

A filosofia das religiões de motrizes africanas e os Orixás estão presentes na encenação. O gestual da dança está totalmente atrelado ao corpo do Orixá e como foi a sua ação durante sua vida terrena. As partituras coreográficas estão relacionadas às camadas e grupos sociais que os Orixás pertencem, a sua postura social, política e pessoal.

Nas cenas é possível notar a relação do corpo com os elementos da natureza, água, terra, fogo e ar, no elo que se estabelece entre a música, dança e as premissas da circularidade, oralidade. Os movimentos vibram de forma ondulada, calma, agitada, suave e ampla.

As estruturas coreográficas foram pensadas como base na cultura de algumas camadas sociais, pesquisas de movimentos nas práticas corporais de grupos sociais como as comunidades de pescadores, as ganhadeiras, candomblecistas e os negros que foram escravizados.

Como apontado por Ligiéro (2011), quando os povos da diáspora aportavam em Salvador dançavam como sinal de ritual de passagem, as cenas desta performance são grandes rituais de passagem, acompanhadas do histórico do povo negro-brasileiro, que reverbera nas manifestações culturais.

A metodologia de encenação parte claramente das premissas dos Orixás, os movimentos, cantos e músicas estão atrelados aos arquétipos das divindades afro-brasileiras. As músicas utilizadas (Adabi, Igbin, Adarrum, Ilu, Opanijé, Ramunha, Rumpi), a vocalização dos performers das saudações aos Orixás, o dispositivo impulsional da dança (Ondulação, Contração, Ginga e Tremulação), o estado de transe, foram os disparadores energético da performance.

A concepção da performance parte da diáspora africana, do processo histórico do corpo negro, que passou por diversos contextos de adaptação cultural. A divisão de cenas e quadros traça um contexto do corpo negro diaspórico, perpassam pelos rituais do candomblé e trabalha a ficção de um terreiro que são cuidadas pelos Orixás.

Os atores performers estabeleceram o jogo do performer com outro performer, o formato do palco é italiano, o espectador não se envolve e transita entre as cenas, não há a intenção de estabelecer um triângulo direto dos performers com o espectador.

O dispositivo da performance é a dança, que durante o processo de encenação é atravessada pelo teatro, música e canto. Os trabalhos de criação das cenas são propostos para que o público conheça as religiões de motrizes africanas e que viagem historicamente dentro do espetáculo. O disparador energético, o despacho nas criações de cenas e os jogos cênicos são guiados pela música e canto, funcionam como agentes de transição das cenas, a música é responsável por dar o tempo da performance, estruturar uma atmosfera que desencadeia de forma orgânica as cenas.

Toda encenação parte da premissa da alteridade para não desenvolver partituras cênicas de caráter estereotipado, exótico e pejorativo. O discurso da encenação foi de valorização das manifestações negro-brasileiras, passando pelo recorte religioso, mencionando os Orixás, para desmistificar uma imagem preconceituosa que possa haver sobre a comunidade de terreiro e suas formas de expressão social. Trabalhando com um dispositivo histórico e antropológico sobre a filosofia afro-brasileira. O que foi performatizado não era um ritual de candomblé, mas sim uma expressão cênica com pesquisa no panteão dos Orixás.

Em 1953 quando é fundado o Ballet Folclórico Mercedes Baptista acontece algo inédito na dança brasileira, a reunião de artistas negros e mestiços construindo espetáculos de dança com a temática negra, para ocupar espaços tradicionais e elitizados como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O olhar de Dona Mercedes para a vida cotidiana do povo negro como processo de montagem coreográfica foi o que mudou a estética da dança no Brasil. Sua pesquisa na capoeira, no coco, baião, no batuque do nordeste, no corpo do povo preto nas senzalas, no congo, no Candomblé, nos negros dos cafezais, nas lavadeiras, nas práticas cotidianas dos pescadores ribeirinhos, na gafeira, no carnaval, frevo e no samba são lugares que eram invisíveis para o processo de montagem coreográfica, para perspectiva de pesquisa corporal e como fonte para pesquisa de metodologias de ensino em dança. Dona Mercedes soube explorar estas práticas culturais como fonte de pesquisa corporal.

Por fim, acredito que os processos pedagógicos adotados pelo performer/encenador estão dentro das premissas da antropologia do teatro e antropologia da performance. A *pré-expressividade*, *bios* e presença cênica está atrelado ao ritual das religiões de matrizes afro-brasileiras. A performance se encontra entre a mitologia e o real, restaura comportamentos dos rituais do candomblé, das danças de terreiro, das premissas da circularidade, dos signos de um corpo ondulado, energético, de pés no chão. Tudo envolto pelos ritmos afro-brasileiros e o canto, que são ações reais que acontecem no momento de execução da performance. Um caminho dentre tantas possibilidades de expressar o corpo negro cênico.

Filosofia e Estética

Corpo

A questão do corpo para compreensão do desdobramento filosófico sartriano é um tema pouco acentuado no campo da filosofia, partindo do pressuposto que o autor apresenta um estatuto da corporeidade e estabelece uma teoria sistêmica. A sua ontologia de corpo reconhece três dimensões: corpo-para-si, corpo-para-outro e corpo-para-si mediado por outro (SANTOS, 2011, p. 89).

Para compreender a natureza da concepção de corpo, na filosofia sartriana, é necessário pensar que existe um diálogo nas vivências entre os seres humanos, uma relação de experiência do Outro perante meu corpo, experiência externa que vai contribuir no pensar individual. Partir da concepção do meu corpo no meio do mundo e tal como é para o Outro (SARTRE, 2015, p. 385).

Pensar a corporeidade no âmbito filosófico, levando em consideração a relação entre a vivência do corpo próprio e o mundo circundante, é uma análise que pode partir das contribuições de Sartre. Na filosofia sartriana o ser humano existe imerso no mundo, na sua ação projetada e compreende sua realidade enquanto humano (SANTOS, 2011, p. 89).

Para Ligiéro (2011, p. 89), corpo é um repertório de imagens e associações do que foi vivido pelo ser humano. O corpo interpreta e articula o discurso do que foi experienciado, o vivido que se transforma em história e marca o trajeto do indivíduo no mundo, quando este se depara com as possibilidades da existência. Ligiéro denomina esta relação e interação do vivente no mundo como “corpo história”, na sua perspectiva o humano se retroalimenta das suas experiências vividas para reagir a tudo que percebe ao seu redor.

Em Sartre (2015, p. 386-387), a experiência de tocar e ser tocada, sentir que toca e sentir que se é tocada, são dois fenômenos distintos. Descobrir o corpo como objeto no tempo e espaço é uma revelação do ser, mas o ser que se revela para o indivíduo é seu ser-Para-outro.

O Para-si deve ser todo inteiro corpo e todo inteiro consciência: não podendo ser unido a um corpo. Similarmente, o ser-Para-outro

é todo inteiro corpo; não há aqui ‘fenômenos psíquicos’ a serem unidos a um corpo; nada há detrás do corpo. Mas o corpo é todo inteiro psíquico (SARTRE, 2015, p. 388).

É imerso no mundo que o indivíduo existe, uma contingência que é dada pela facticidade do Para-si. O corpo aparece como a forma contingente que toma a necessidade da contingência humana. Não é pensar um ser-Em-si (corpo) ligado ao ser-Para-si (consciência), uma união de alma e corpo como proposta em Descartes. Pelo contrário, o Para-si está sempre sendo quando engajado no mundo, sua existência enquanto corpo traduz sua necessidade de ser-Em-situação. Portanto, corpo é a individualização do sujeito no seu engajamento no mundo (SANTOS, 2011, p. 90).

Richard Schechner, pioneiro nos estudos de etnociologia e performance nos anos 1980 e 90, pensa a performance como corpo em ação, um existir-se, realizar uma performance é a relação do corpo que está sendo, fazendo, existindo por ele mesmo. O fazer-se do corpo está sempre em fluxo, constantemente mudando. Pensar o mundo da performance e/ou enquanto performance é compreender que, realizar performance é traçar uma ação para si e para aqueles que assistem, esforço reflexivo sobre a ação (SCHECHNER, 2006, p. 29).

No engajamento no mundo que o indivíduo enquanto corpo traduz sua necessidade em situação. Corpo como a individualização do engajamento pessoal do ser humano, corpo-Para-si que é vivido como seu centro de percepção na ação (SANTOS, 2011, p. 89).

Corpo-existência-ação-performance assim que Huapaya (2006, p. 03) reconhece o engajamento do ser humano no mundo enquanto possibilidade corporal. A ação da prática performativa e arte performativa são fenômenos humanos que se expandem no mundo, a sua compreensão de ser-no-mundo está relacionada na sua vivência em dada camada social, lugar que vai contribuir na estruturação de sua *bios*. Esta perspectiva amplia o conceito de humanidade, consciência das possibilidades do corpo.

Pensar o ser-Para-si consiste na reflexão do corpo por um tipo de intuição que lhe é própria, não havendo separação entre corpo e consciência. O ser humano toma seu próprio corpo e o corpo do Outro, como parâmetro, através da consciência reflexiva. A compreensão entre o corpo individual que o ser humano é, e o corpo para o Outro demarca dois campos ontológicos distintos, mas não necessariamente separados (SARTRE, 2015, p. 387).

O ser humano percebe os objetos do mundo dentro de uma ordem, seu corpo é responsável pela existência de suas perspectivas, tal como elas vão surgindo. Os objetos se mostram todos de uma vez, cada pessoa vai ter uma visão particular da face dos objetos, o campo perceptivo do indivíduo se organiza a partir de um centro de referência que é dado pelo seu corpo (SANTOS, 2011, p. 90).

Sartre (2015, p. 392) pensa que a partir do momento que o humano surge e faz o mundo existir, ele coloca o mundo como uma composição necessária e injustificável da totalidade dos seres. Mas, é uma totalidade contingente, à medida que o ser está no mundo aberto às mais diversas possibilidades, o que vai estabelecer uma ordem é o corpo. O ser humano está posto no mundo, um ponto no tempo e num lugar do espaço, o mundo se ordena perante o ser humano, corpo e consciência. O mundo não se organiza unicamente perante a consciência ou pelas sensações, e sim perante a ação do humano no tempo-espaço. “Neste sentido, poder-se-ia definir o corpo como a forma contingente que a necessidade de minha contingência assume” (SARTRE, 2015, p. 392).

Fortalecendo, o corpo como ser-Para-si é o corpo que é, não há distinção entre o corpo e a consciência. Corpo/consciência transcendem para uma objetividade como indivíduo psicofísico, espaço que ser humano é integralmente corpo e integralmente consciência. Entretanto,

ambos não se sustentam por si só ou são fundamentos absolutos do humano. A consciência precisa do objeto para ser consciente de algo e o corpo para ser corpo para si, precisa ser consciência espontânea e imediata de ser corpo (SARTRE, 2015, p. 387-388).

Da mesma forma, não devemos fazer disso nosso ponto de partida, e sim de nossa relação primeira com o Em-si: nosso ser-no-mundo. Sabemos que não há, de um lado, um Para-si, e, de outro, um mundo, como dois todos fechados, cujo modo de comunicação teremos de procurar depois. O Para-si é, por si mesmo, relação com o mundo; negando-se como ser, faz com que haja um mundo, e, transcendendo esta negação rumo às próprias possibilidades, descobre os “istos” como coisas-utensílio (SARTRE, 2015, p. 389).

Santos (2011, p. 92) aponta que não devemos compreender o corpo como instrumento ao qual todo o objeto relaciona, mas pensar o corpo-Para-si, uma junção de relação externa e interna de vivência. Percepção do corpo no mundo, na ação, pois está por toda parte, são os complexos-utensílios que o indicam.

Huapaya (2009, p. 03) apresenta que os estudos da etnocenologia é uma das formas de pesquisar o corpo dentro no âmbito das artes cênicas, estudando como o indivíduo pensa o corpo dentro de uma situação performativa *extracotidiana* e cotidiana, uma análise da ação em diversos grupos e comunidades.

[...] uma *performance* acontece enquanto ação, interação, e relação. A *performance* não está “em” nada, mas “entre”. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performativa faz/mostra algo – executa uma ação. [...] tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” *performance* – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. *Performances* existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 06).

Sartre (2015, p. 390) aponta que o princípio do ser humano é a relação. O indivíduo e o mundo são seres relativos, no qual a relação primeira parte da realidade humana ao mundo. O fenômeno para o homem é entender sua distância em relação às coisas, e como efeito, fazer com que haja as coisas. Criando um espaço de relação unívoco entre humano e objeto, pelo qual o ser faça com que o objeto se revele.

O corpo como Para-si, proporciona uma noção de um mundo como totalidade das coisas, e o sentido como a forma subjetiva pela qual essas coisas são apresentadas. É fundamental a relação do indivíduo com o mundo, pois este contato possibilita compreender o *ser-no-mundo* e o sentido das coisas, mas dentro da perspectiva adotada pelo sujeito. Aparência surge do engajamento do ser no mundo na forma de um corpo (SANTOS, 2011, p. 90).

Experiência como reintegração do observador, princípios de relações unívocas em que o observador não se separa do mundo. Há um mundo e o mesmo não existe sem uma interação/relação com o ser humano, rumo a qual se orientam todas as relações possíveis (SARTRE, 2015, p. 390).

Segundo Schechner (2006, p. 31), a ação marca identidades, adorna o corpo, conta histórias, seja nas artes, ritos ou vida cotidiana, são performances realizadas no tempo. O ser humano

na vida cotidiana restaura comportamentos, aprendem porções de comportamentos culturais, assim vão ajustando e atuando os papéis da vida em relação às circunstâncias sociais e individuais.

Para Arthur Danto (2017, p. 30), a vivência do performer na cena advém de suas práticas cotidianas, da sua percepção do mundo vivido. Danto apresenta a teoria da arte na contemporaneidade como uma ação interativa, indagando quando pode haver arte, propondo estudar arte não mais na esfera da própria arte, mas dentro das perspectivas da sociedade e das suas manifestações performativas cotidianas.

O corpo é instrumento e alvo das ações, ao se tratar de percepção, há um sistema de objetos que delimitam um campo perceptivo organizado em relação a um centro que é o corpo. Com efeito, o mundo é apresentado como um lugar de coisas-utensílios, em que os objetos aparecem em meio um emaranhado complexo de utensílios, em que cada qual ocupa um lugar determinado por referências estabelecidas pela posição do corpo (SANTOS, 2011, p. 92).

Corpo se manifesta como a contingência humana, sua individualização como representação do seu comprometimento no mundo. Contingência como aquilo que acontece, mas não tem nenhuma necessidade de acontecer. Diferente da necessidade ontológica, que é necessário na própria constituição do ser, não existe a possibilidade de outra existência humana que não seja situada no tempo e espaço – uma condição necessária para existência. Por outro lado, a condição de possibilidade de ser no mundo, em um lugar e num espaço, é estritamente contingente. Entretanto, as possibilidades de ser humano, de ser consciência/corpo, é existir nessa consciência. Ser humano inteiro – corpo e consciência – a consciência legítima, relação com as coisas no mundo que implica o corpo nessa relação, e o corpo implica a consciência. Lugar que não há um sem o outro (SARTRE, 2015, p. 392-393).

A concepção de corpo em Sartre (2015, p. 398) leva a refletir sobre o lugar da noção de sensação. Tratando a sensação como formações subjetivas de uma coerência particular, hibridismo entre o subjetivo e objetivo, que se concebe a partir do objeto e aplicada ao indivíduo. Relação direta entre indivíduo e objeto, resultante da liberdade do ser e da necessidade ontológica do objeto. Sensação e ação formam uma unidade que é dada com os próprios objetos.

O ser humano possui uma necessidade ontológica, uma condição de possibilidade de ser dentro de sua própria constituição. Os sentidos – campo visual, ou tátil, ou auditivo - desse ser no mundo é a relação concreta que transita entre liberdade e a necessidade, resultante da relação e perspectiva com o objeto. Sentido como a contingência presente entre a necessidade e liberdade da escolha humana (SARTRE, 2015, p. 401).

Santos (2011, p. 91), defende que o único meio pelo qual o ser humano pode ser é sendo do mundo. Rejeitando a existência de um mundo contemplativo. O indivíduo precisa se jogar, lançar, no mundo, experienciar, para que assim faça existir um mundo no qual ele possa transcendê-lo. Corpo como coextensivo ao mundo que se expande através dos contatos com as coisas.

Para Sartre (2015, p. 402), o corpo está no mundo, ser sendo no mundo, por toda parte entrando em contato com o mundo. Puro objeto que se realiza no mundo, coextensivo. Corpo dilatado integralmente através das coisas. “O fundamental é minha relação com o mundo, e essa relação define, ao mesmo tempo, o mundo e os sentidos, de acordo com o ponto de vista adotado” (SARTRE, 2015, p. 404).

Segundo Sartre (2015, p. 411), é importante entender o corpo não apenas como a sede dos cinco sentidos, mas como *ser-no-meio-do-mundo*, como instrumento e meta das ações humanas, centro de ação, meio para revelar a natureza dos sentidos, instância que “sensação” e “ação” são distintas. *Sentido* como *ser-no-mundo*, enquanto o indivíduo tem que ser em forma de *ser-no-meio-do-mundo* e *ação* como o *ser-no-mundo*, enquanto o indivíduo tem que ser

em forma de ser-instrumento-no-meio-do-mundo. Apenas no mundo pode haver um corpo, lugar que o humano transcende o ser rumo a si mesmo e sendo instrumento do mundo, projeto de si rumo as possibilidades, “o corpo é-me dado por um fluxo do mundo rumo à minha *facticidade*, e a condição desse reflexo perpétuo é um perpétuo transcender” (SARTRE, 2015, p. 411).

Dentro dos planos da existência, Sartre (2015, p. 427) ainda descreve o modo como o corpo aparece para o Outro e como o corpo do Outro aparece para o sujeito, corpo-Para-outro. O Outro existe primeiro para o sujeito e depois ocorre uma compreensão do Outro como corpo, uma estrutura secundária. Sua perspectiva propõe entender a maneira em que o corpo aparece ao próximo e como os corpos alheios aparecem. O indivíduo é corpo-Para-outro dentro de dada situação, captado em certa atmosfera humana, numa relação espontânea e perceptiva, o Outro aparece como sendo corpo e não como tendo corpo, transcendência-transcendida. O humano não se reduz a corpo, mas transcende a ser puro corpo.

Pensando como os grupos sociais que se relacionam, nas camadas dos tecidos performativos e nos estudos da performance Huapaya (2017) acrescenta:

As artes performativas, assim como as práticas performativas, têm capacidade de interagir em todas as camadas sociais e em seus tecidos performativos. Os dispositivos dos tecidos performativos de um grupo social possuem um jogo de linguagem própria. A ação e o movimento fazem parte desse triângulo nervoso que o performer cria com o tempo e espaço. Os dispositivos dos tecidos performativos dos grupos sociais conservam os jogos de linguagem próprios (formas de vida) e são grandes películas efêmeras com diferentes zonas e regiões. Os tecidos performativos podem ser classificados como íntimo, privado, imaginário ou social. O íntimo está relacionado ao comportamento e às ações do performer mergulhando em seu interior; o privado diz respeito aos meus acontecimentos como performer agindo sobre Outros performers; o imaginário seria toda forma de desejos, paixões, emoções e estados de espírito de um indivíduo e de uma civilização; e o social seria a minha relação coletiva como performer junto à sociedade com a qual convivo (HUAPAYA, 2017, p. 79-80).

Deste modo, o corpo enquanto Para-si, os vínculos que surgem da percepção e ação, estabelece o mundo circundante direcionando uma reflexão sobre a participação do Outro. Levando a considerar as transcendências entre o corpo vivido do existente e o corpo objetivado pelo Outro. O corpo do Outro faz parte das relações do sujeito, o Outro existente que será apreendido como corpo. Tradução da *facticidade* de sua transcendência-transcendida, o corpo do Outro é revelado à contingências de sua presença no mundo do indivíduo, objeto-para-mim (SANTOS, 2011, p. 92).

Schechner (2012) e Huapaya (2017), para pensar performance e etnocenologia, tomam as concepções de corpo enquanto ações que são desempenhadas no tempo e espaço, esforço consciente que envolve a vida cotidiana, aprendizado, descoberta do corpo que ajusta e exerce suas ações no viver, em relação às circunstâncias individuais e comunitárias. Filosofia que pode ser relacionada às dimensões de corpo propostas por Sartre, ser humano como inteiro corpo e inteira consciência, um todo inteiro corpo que também é um ser-Para-outro, corpo Para-si mediado por Outro.

A pesquisa de Sartre (2015), Schechner (2012), Huapaya (2017) e Ligiéro (2011) está no engajamento do humano enquanto corpo no mundo, centro da percepção na ação. A performance

estuda todas as gamas de experiências apreendidas pelo indivíduo como pessoa humana, toda ação. Este olhar para ação humana, não importa o quão pequena ou açambarcadora, que o mundo da arte contemporânea começa evidenciar. No século XX iniciam as reflexões sobre a arte cotidiana, direcionamento do olhar para o comum, para vida diária, para novas formas de fazer arte, que não apenas os modelos tradicionais, vigentes e elitizados, reflexões sobre os novos parâmetros das artes que podemos acompanhar nas contribuições de Arthur Danto.

Arte

No século XX se inicia uma discussão sobre as questões estéticas da arte na perspectiva de ressignificar o conceito de belo, uma visão mais profunda, uma transformação de olhares para os quais as superfícies – adoráveis ou terríveis – sejam meramente um fato, e não um padrão de universalidade para assim escapar de uma servidão estética histórica (DANTO, 2014, p. 38).

É importante para Platão pôr a arte numa quarentena contra a esfera prático-política, à qual o filósofo pode se permitir descer; e a ideia de que a arte esteja presa no reino das aparências de segunda ordem assegura que ela nada possa fazer acontecer, mesmo no reino levemente menos degenerado das aparências de primeira ordem, sendo radicalmente epifenomênica, como um sonho ou uma sombra ou um mero reflexo. É como se a metafísica platônica fosse gerada para definir um lugar para a arte, a partir do qual é uma questão de garantia cósmica que ela nada possa fazer acontecer (DANTO, 2014, p. 39-40)

No século XXI, não se pensa obra de arte como ocorria com os modernistas, sob o ponto de vista puramente estético, ela surge como forma de vida do indivíduo em seus grupos sociais. Segundo Huapaya, os conceitos ocidentais de filosofia, estética e história precisam ser desconstruídos, para romper um processo histórico de contemplação das narrativas culturais originárias da Europa. Para os filósofos da arte, não se assimila a cultura pela observação silenciosa, mas na possibilidade de numa interação tal como um espetáculo coletivo (HUAPAYA, 2017, p. 22).

O contexto histórico no qual surgem os objetos da arte, as teorias que são incorporadas e a possibilidade de interpretação que são relacionadas, apresentam uma dimensão histórica insuprimível. Arthur Danto apresenta uma compreensão da teoria da arte que está indexada a um momento histórico particular, entendendo a existência de uma dimensão externa das obras de arte que não se deve suprimir uma conexão interna, uma narrativa que se desenrola de período a período (DANTO, 2014, p.12).

O desenvolvimento interno de uma obra de arte está atrelado à característica de uma finitude histórica, uma filosofia que aborda a natureza da arte em seu desenrolar histórico. Marcando “o fim da arte”, mas em uma compreensão do fim que consiste no surgimento, no movimento de assimilação da própria história da arte como motor de desenvolvimento (DANTO, 2014, p.17).

Quando a arte interioriza sua própria história, quando ela se torna autoconsciente de sua história, tal como aconteceu em nosso tempo, de modo que sua consciência de sua história faça parte de sua natureza, talvez seja inevitável que ela deva se tornar finalmente fi-

losofia. E quando ela faz isso, bem, num sentido importante, a arte chega a um fim (DANTO, 2014, p. 50).

Em Danto (2014, p. 27), a localização histórica é um dispositivo necessário para identidade das obras de arte, desempenhando o papel da análise filosófica da arte. Uma avaliação da contextualização da sua origem e com quais outras obras no complexo histórico ela poderia ser situada.

Pensadores como Arthur Danto discutem sobre os novos paradigmas das artes performáticas e sua potência em interferir nas camadas da sociedade com seus tecidos performativos (HUAPAYA, 2017, p. 17).

A arte contemporânea inicia um processo de produção artística e ocupação de galerias/instalações com trabalhos que consideravam novas perspectivas estéticas e políticas. Começam a surgir objetos inusitados que inicialmente não foram feitos para serem obras de arte. Uma série de objetos é trazida para o campo da galeria, sendo exposta como obra de arte, mas que gera um estranhamento, como *Fonte* de Marcel Duchamp. Inicia-se um deslocamento – objetos retirados do mundo e postos nas galerias ou objetos produzidos para serem estranhos nas galerias - do *objeto-questão*, uma indagação sobre o que está no mundo da arte, uma reflexão sobre a evolução interna da história da arte (DANTO, 2014, p. 47).

Para Huapaya (2017, p. 19), os estudos de Danto nos leva pensar Arte além da própria esfera da arte, numa perspectiva da sociedade e das manifestações performativas cotidianas, potência como objetos performáticos em museus, espaços alternativos e galerias.

Segundo Danto (2014, p. 51), o aparecimento de obras como a de Duchamp, o *Brillo Box*, de Warhol, inicia o processo de “fim da arte”, a obra de arte chega numa instância que substitui a filosofia na discussão sobre a arte. Momento em que a arte faz uma autocrítica ao se colocar como objeto de reflexão. Lugar que a obra de arte faz filosofia da arte, não havendo a procura por um autodefinição adequada, mas uma teoria da arte, cuja descoberta foi possível pela arte contemporânea. O fim da história da arte em Danto é o momento que a arte se desloca em relação ao belo e se une substituindo a filosofia.

Danto (2014, p. 51), proporciona a reflexão da arte também atrelada à ação humana, nas performances, rompendo o conceito de arte como algo que existe em um mundo metafísico que é visitado e não interfere na vida cotidiana. Compreende que para falar de obra de arte é necessário pensar no mundo da arte – grupo de pessoas com certo entendimento da arte e que frequentam galerias, exposições, instalações performáticas, espaço incorporado pelos próprios artistas. O mundo da arte possui uma vida histórica, uma contínua alteração, própria da ideia que a arte possui um desdobrar histórico no qual ela pode chegar ao fim.

Nos anos 1960 e 1970, o uso do corpo ganha evidência e torna o centro das instalações performáticas e produções artísticas. Os eventos performativos passam a se desenvolver em diversos lugares, a vida cotidiana e a arte não andam separadas. Um processo de desdobramentos narrativos em que o objeto da arte como escultura e pinturas passam a ser substituídos por um gesto performativo baseado na vida cotidiana (HUAPAYA, 2017, p. 29).

A estética deste período é influenciada pelo estruturalismo, por Nietzsche e Antonin Artaud, precursores de uma teoria corporal que motivaram várias vertentes na arte corporal: a visão hermenêutica do teatro; o corpo psicofísico; a experiência física de resistência à dor; o ritual e o sangue; os cortes; o corpo feminista; a música performance; o xamanismo; o transe; o teatro morte, dentre outras correntes que solidificaram o mundo da performance art (HUAPAYA, 2017, p. 30).

Danto inicia uma nova dinâmica de pensar o que é arte, o mundo da performance foi umas das correntes que surgiram para questionar os conceitos tradicionais de arte, formatação de galerias, exposições e mostras. A performance é uma linha de trabalho contemporânea que faz filosofia da arte, carrega consigo uma auto-crítica, rompe os conceitos de belo, harmônico, apresentando novas estéticas.

Para realizar uma reflexão sobre corpo, dança e artes cênicas na atualidade, optamos por uma tomada de atitude que perpassa pelas contribuições de Arthur Danto na filosofia da arte, os conceitos de performance trazidos por Richard Schechner, as premissas de práticas performativas e arte performativa apresentadas por Cesar Huapaya, as reflexões sobre corpo de Antonin Artaud e os postulados de *habitus* propostos por Pierre Bourdieu.

Houve grandes conquistas teóricas nas reflexões sobre o corpo, a antropologia teatral e antropologia da performance que podem auxiliar na descrição sobre a estética do corpo na dança.

Considerações Finais

Para pensar, criar e performatizar estruturas coreográficas na dança afro-brasileira cênica é necessário compreender o contexto histórico do seu objeto. A performance do Ballet Folclórico Mercedes Baptista faz analogia aos rituais do candomblé, não reproduzindo o ritual, mas performatizando, fazendo uma releitura e levando esta manifestação para o espaço o teatro, para o público que conhece e não conhece as particularidades de uma dança negro-brasileira, na perspectiva de romper olhares estereotipados sobre a dança dos Orixás.

O pioneirismo de Dona Mercedes na dança moderna brasileira está nesta tentativa de retirar o espectador (indivíduo) do seu perímetro social, os colocando contato com outras tradições, costumes e modos de vida, iniciando uma dinâmica em que o espectador relaciona sua realidade com a do Outro, e se pergunta reflexivamente pela verdade um dos outros. Instante que se une reflexão histórica e filosófica, processo de comparar, relacionar e refletir. O espetáculo estudado se apetece das premissas da reflexão histórica para romper estereótipos.

O trabalho de Dona Mercedes busca reunir elementos verdadeiros de um estilo de vida, sistematizando possibilidades reais e habituais em um presente humano por meio da dança, seu objetivo é reunir fatos vivos, explorando os vínculos que os acontecimentos humanos possuem no tempo.

O caminho histórico percorrido pelo povo negro cria uma complexa cadeia de articulações que sinalizam fatos religiosos, políticos, econômicos e psicológicos de motrizes diversas, que podem ser explorados de distintas formas nas artes performativas. Ballet Folclórico Mercedes Baptista conta a sua perspectiva, uma intenção de romper estereótipos sobre as práticas do povo negro, processo de aproximação com a sociedade, para que assim se possa refletir sobre o contexto das manifestações culturais do Outro, um processo de tolerância das diversas formas se viver socialmente.

A dança “afro” tem contribuído para a transmissão das culturas de africanos e de seus descendentes na identidade nacional brasileira. Uma obra cênica como a produção de Dona Mercedes Baptista, mantém viva a tradição que se encontra nos candomblés, na dança afro-contemporânea, nos ritmos afro-brasileiros e no canto de cultura popular.

Referências

- BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas**. São Carlos: EdUFSCar, 2015.
- DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. Como são trabalhados os conceitos teóricos da etnocologia e da performance nos processos criativos e nas investigações cênicas?. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Revista Eletrônica**. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas . v. 10, n. 1. 2009.
- HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. **Estética e performance: Dispositivos das Artes e das Práticas performativas**. 02. ed. Vitória/ES: Editora Cousa, 2017.
- LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro/RJ: Garmond, 2011.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Tentando definir a estética negra em dança**. Repertório, Salvador, nº 24, p.128-136, 2015.
- SANTOS, Vinícius dos. **Corpo e intersubjetividade em o ser e o nada**. Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia. Faculdade Católica de Pouso Alegre. Porto Alegre, SC. Volume 03 - Número 08. 2011.
- SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril S.A., 1973.
- SARTRE, J. P. **O ser e o nada** – ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 24 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: _____ **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.
- SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro/RJ: Muad X, 2012.
- SILVA JR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

Recebido em 19 de setembro de 2019.

Aprovado em 23 de dezembro de 2019.