

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE DANÇA - LICENCIATURA

Elisa Nunes Monteiro

RUÍDO EM MOVIMENTO

A trajetória de uma educadora negra no curso de Dança - Licenciatura

2018

Belo Horizonte

Elisa Nunes Monteiro

RUÍDO EM MOVIMENTO

A trajetória de uma educadora negra no curso de Licenciatura em Dança

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em Dança da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Leite Viana

Co-orientadora: Me. Jaqueline Oliveira Silva

2018

Belo Horizonte



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Curso de Dança - Licenciatura

**ATA DA SEÇÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO
DE CURSO - TCC DO CURSO DE DANÇA - LICENCIATURA**

Às 10h do dia 29/06/2018 reuniu-se no Ateliê VI do Prédio da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora constituída pelos professores Prof. Wagner Leite Viana (Orientador/Escola de Belas Artes da UFMG), Profa. Jaqueline de Oliveira e Silva (Doutoranda – Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia) e Profa. Raquel Pires Cavalcanti (Escola de Belas Artes da UFMG) para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da estudante **Elisa Nunes Monteiro** intitulado

**Ruído em movimento: A trajetória de uma educadora
negra no curso de Licenciatura em Dança**

Após a apresentação do trabalho, os examinadores realizaram a arguição respeitando-se o tempo máximo de quinze minutos para cada um, tendo a candidata igual tempo para resposta. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do seguinte resultado final, que foi comunicado publicamente: a candidata foi considerada aprovada (aprovada/reprovada). Encerrou-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Belo Horizonte, 29 de junho de 2018.

Prof. Wagner Leite Viana - Orientador
Escola de Belas Artes/UFMG

Profa. Jaqueline de Oliveira e Silva
Doutoranda Programa de Pós-Graduação

Profa. Raquel Pires Cavalcanti
Escola de Belas Artes da UFMG

NOTAS ATRIBUÍDAS À CANDIDATA	
Prof. Wagner Leite Viana	100
Profa. Jaqueline de Oliveira e Silva	100
Profa. Raquel Pires Cavalcanti	100
MÉDIA FINAL	100

*A meus pais, símbolo de movimento e coragem
e à Mariana, que antecipa minha fé no futuro.*

Agradecimentos

À Oxóssi, que me aponta como uma flecha os caminhos através da mata densa da vida, sem me deixar esquecer de apreciar as belas flores que a enfeitam .

À meu pai, Wanderley Monteiro e minha mãe, Vera Lúcia Nunes Monteiro, representação da energia e foco na caminhada, que sempre me deram suporte nas escolhas que fiz durante minha trajetória.

À Mariana, Igor, Cláudio, Andréa, Júlia, Carolina, Daniel, Samantha, por serem a família que me inspira com constância, sempre atualizando minha visão de mundo.

À Ivone, Ione, Graça, Elaine, Deusa e Cida mulheres guerreiras e amorosas da história de minhas famílias.

Às amigas e amigos da Cia Espaço Preto, com os quais aprendo diariamente dentro e fora de cena, e através dos quais me inspiro em busca de uma versão cada vez mais aprimorada da artista que gostaria de ser, são elas Rainy Campos, Andréa Rodrigues, Michele Bernardino, Ana Martins, Anair Patrícia, Will Soares, Anderson Ferreira, Sitaram Custódio, Guilherme Diniz e Pedro Amparo.

À Anne Caroline, André Sousa e Júlia Martins, parceiros de uma trajetória acadêmica enegrecida, que transformam em realidade o sonho do coro de vozes da diferença.

À Mariana Razzi e Rainy Campos, pela calma na orientação e pelo olhar atento e delicado aos aprimoramentos densos de Refém Solar.

Às educadoras e educadores que cruzaram minha caminhada me transmitindo o gosto e paixão pelo ofício de mediar aprendizados, trazendo destaque para Maria Elisa de Oliveira, Raquel Pires Cavalcanti, Gladstone Navarro e Pedrina de Lourdes.

Aos alunos e alunas que, através da troca constante, me instigam a encarar a novidade, os diversos saberes e a certeza da verdade sobre a diferença.

Aos artistas da fotografia que, através de seu olhar primoroso, registram em preciosas memórias, as imagens que ilustram este trabalho. Em especial Deusa Nunes Nery, Jenfs Martins, Ramon Brant, Pablo Bernardo, Vitor Paulo, Marina Mitre, Luiza Palhares e Claudio Nadalin.

À minha companheira, Analu Braga, pelo ouvido fino de escuta aberta, a honestidade, as infinitas trocas de saberes e o afeto precioso.

Ao Wagner Leite Viana pela segurança no direcionamento integralmente artístico desta pesquisa. E à Jaqueline Oliveira Silva pelo tato interseccional e a atenção aos detalhes estruturais. Através da orientação de ambos, vejo hoje esta performance narrativa nascer.

*“Deixa comigo, deixa comigo,
eu seguro o pagode e não deixo cair é é
sem vacilar é é
sem me exhibir é é
só vim mostrar é é
o que aprendi”*

Jovelina Pérola Negra, Luz do Repente, 1987.

RESUMO

O presente trabalho trata da trajetória de formação de uma arte-educadora e artista negra no curso de graduação em Dança – Licenciatura, ministrado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. As experiências relatadas e analisadas foram desenvolvidas após perceber lacunas existentes no curso de dança – licenciatura da UFMG, no âmbito das relações étnico-raciais. Essas inquietações me impulsionaram a elaborar ações artísticas de caráter pedagógico através da Companhia Espaço Preto e da composição do solo Refém Solar, que geraram desdobramentos organizacionais através do projeto EnegreSer. Um dos objetivos deste trabalho é propor uma reflexão acerca de possíveis estratégias artísticas, políticas e pedagógicas, com foco em um ensino de dança engajado pelas relações étnico raciais, desafio que representa a ação de resistência necessária para o atual momento, em diversos espaços de educação.

Palavras-chave: Mulheres negras; Dança autoral; Identidade; Cultura afro-brasileira; Educação.

Abstract

The present work talks about the trajectory of academic education of an black artist and art educator on the Dance undergraduate course of Federal University of Minas Gerais. The experiences reported and analyzed was developed after notice hiatus in the course of dance of UFMG, in the scope of ethnic and racial relations. Those inquietations resulted boosted me to elaborate artistic actions with pedagogic character through Espaço Preto Theater Company and the composition of the solo Refém Solar, works that generate unfolding through the EnegreSer project. One of the goals of this -work is to propose a reflection about possible artistic, politic and pedagogic strategies, with focus on a dance teaching engaged for ethnic and racial relations, challenge that represent the resistance needed for our moment in different spaces of education.

Key-Words: Black Women; Author's Dance; Identity; Afro-Brazilian culture; Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O silêncio acadêmico acerca dos corpos negros que dançam.....	7
PISANDO EM OVOS: Reconhecendo-me negra através das confluências de caminhos, o projeto ações afirmativas, o Grupo Experimental de Dança do Corpo Cidadão, o Grupo F.O.R.C.E. Cultura do Guetto e as danças brasileiras afro-centradas.	18
O GRITO: os ruídos da existência militante no teatro negro da Cia Espaço Preto, através do espetáculo “O Grito do outro – O grito meu!”	32
A VOZ: “O lugar de fala que reivindica a auto-definição de uma identidade através da cena Refém Solar” ou “O corpo cênico que denuncia em dança o sistema de sexualização de corpos de mulheres negras.”	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O coro de vozes da diferença.....	79
REFERÊNCIAS.....	91
ANEXO A	96
ANEXO B.....	103

INTRODUÇÃO: O silêncio acadêmico acerca dos corpos negros que dançam

As tardes de domingo da família Monteiro, família negra de onde vem minha avó Ivone e meu pai Wanderley, sempre foram regadas ao som de muito samba. No início de minha infância, o samba na rua em frente a casa de minha avó, no bairro Caiçara, de Belo Horizonte, me encantava pela possibilidade de ouvir de perto uma cuíca gemendo e sentir a vibração dos tantãs que, inevitavelmente, influenciava a movimentação tão natural dos quadris e dos pés ágeis de minha mãe, Vera Lúcia, que foram perpetuados desde então em minha mente e também em meu corpo, por dançar junto, por querer imitá-la. Na família Nunes, família negra, de construtores e artesãos, que transitou pelo interior de Minas Gerais, de onde vem minha mãe, o samba também garantiu o embalo de momentos diversos de celebração, conferindo não só o domínio do samba no pé¹, miudinho e cheio de charme, mas a graça de se estar gingando juntas muitas pessoas, homens, mulheres e crianças em suas rotinas e afetos familiares, gestualidades que podem ser mais observadas no ANEXO A, onde abordo em colagem de fotografias, as gestualidades e performatividades festivas.

Inserindo-me no contexto acadêmico aos dezoito anos de idade, havia vivido a dança em parte através de processos da educação básica sobre os quais me delongarei em breve, mas pela maior parte da vida através destes momentos informais, que sempre envolveram diversos elementos facilitadores para que até os dezesseis anos eu tenha dançado com frequência diversos estilos de danças, mesmo sem participar de cursos livres ou oficinas. Tais elementos são da ordem do sensível, os ambientes festivos e acolhedores, onde o som de ritmos ancestrais e seus derivados, embala a conversa de todos, enfeita-se para si e para brincar com o outro, o aroma de alimento para o corpo e a alma invade o lugar, ritualiza-se a festividade e celebra-se em família, como próprio dos povos negros antepassados que, para resistir à escravidão em nosso país, descobriram a essência de sua vivência e sobrevivência na arte. Coisa nossa, caseira e naturalmente intrínseca, mas que não havia despertado em meu olhar seu valor e saber palpável, legítimo, ainda que eu me sentisse absolutamente à vontade ali. E ainda que minha mãe, Vera, sempre houvesse citado o samba “Coisa de Pele” composto por

¹ A ala de passistas reúne, no desfile, os mestres — jovens e mais velhos — desse ofício que é o samba no pé. Essa ala não existia nos primeiros anos das escolas (de samba). Atualmente, costuma vir atrás da bateria e do carro de som, um ponto privilegiado para que cada passista vibre e demonstre o domínio de sua arte. A expressão “samba no pé” não é um clichê vazio de significados, mas uma verdade primeira da dança do samba. O compositor Ernesto dos Santos, o Donga, em entrevista ao jornalista e professor Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, lembrando de sua infância, afirma: [...] Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés. Os passistas, nas escolas, provam a cada desfile esse fundamento. (Dossiê IPHAN – Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p.85).

Jorge Aragão e Acyr Marques (1986) (ANEXO B), onde Jorge canta que “nem tudo que é bom de fora”, influências externas baseadas na representatividade padrão de nossa sociedade eurocêntrica, me trouxeram na adolescência certa insegurança acerca de minha bagagem artística, desconsiderei por muito tempo a vivência sólida no samba como experiência legítima de dança que poderia vir, um dia, a ser profissional.

A vivência da arte sempre presente na educação básica também foi determinante para meu aprendizado em dança. Pude dançar através de festivais de dança, pequenas apresentações em momentos de celebração realizados pelas escolas e em inúmeras festas, em sua maioria juninas ou de debutantes colegas de colégio.

Ainda no ensino médio, ao assistir pela primeira vez o Grupo Corpo se apresentar, em um evento gratuito no gramado da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, me encantei, instigando-me fortemente a ser uma profissional da dança, mas já naquele tempo sentia que precisaria realizar muitos cursos de formação em estilos de dança mais legitimados como profissionais pela mídia (que em geral dá foco para a dança clássica, europeia, dançada por corpos brancos) ou por aquele padrão de dança que havia conhecido ali, para estar apta a realizar a prova de aptidão do vestibular e ingressar na universidade com uma bagagem sólida em dança, que se apresentava em meu imaginário como o domínio de um estilo inserido em uma lógica distante de minha vivência familiar, popular e autoral. Como se precisasse correr atrás de um tempo perdido e me tornar rapidamente a bailarina que não havia desejado ficar nas aulas de balé clássico quando criança. Sendo assim, me apressei a mergulhar no universo da dança clássica e contemporânea, conseguindo uma bolsa na Corpo Escola de Dança e reforçando o encantamento e desejo de um dia me juntar ao Grupo Corpo², expressão estética e técnica em dança que, naquele momento era tido para mim como o mais profissional tecnicamente, belo e almejado. Em meu imaginário tal estética se destacava por apresentar resquícios da corporeidade vinda das antigas danças europeias e norte-americanas, culturas hegemônicas que ditam padrões para diversas expressões em sociedade, guiam seu movimento, ainda que em suas obras, o trabalho coreográfico da companhia traga movimentações fortemente inspiradas em manifestações populares de nosso país.

E ainda que para a coreografia que desenvolvi para a prova de aptidão do vestibular do curso de graduação em dança - licenciatura, tenha escolhido como trilha sonora “Onça” do

² Grupo fundado em Belo Horizonte, em 1975, que configura sua linguagem partindo de um repertório eminentemente erudito – onde figuram, entre outras, obras de Richard Strauss, Heitor Villa-Lobos e Edward Elgar -, onde vai tomando forma a combinação técnica clássica com uma releitura contemporânea de movimentos extraídos dos bailados populares brasileiros, que se transformaria na marca registrada do grupo (Histórico extraído do site oficial do grupo).

grupo Barbatuques³ (música que, mais tardiamente soube, traz a sonoridade instrumental da manifestação popular do Bumba Meu Boi Maranhense⁴), minha movimentação apresentava um hibridismo da dança contemporânea com linguagem desenvolvida na Corpo Escola de Dança, trazendo movimentos com fortes influências das culturas populares já vivenciadas em meu ambiente. A composição também trazia a referência ancestral em minha vestimenta, absolutamente branca e no uso de um turbante, referências que apenas após anos de curso superior, pude ter consciência de que estão ligadas as religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, que se manifestam em solo brasileiro até hoje, mas com as quais ainda não havia tido contato naquele momento.

Tais elementos vinham intrínsecos e maquiados em meu corpo e minha história, vestidos da segurança gerada pelo ambiente da dança contemporânea. Percebendo o universo inédito da academia e entrando em contato com um curso absolutamente novo, através da segunda turma formada pelo mesmo, era como se eu pisasse o chão devagarinho buscando formas de legitimar meu conhecimento corporal. Buscava perceber onde no universo da dança abordado pelo curso nas disciplinas práticas e teóricas, cabia meu corpo, minha história e meu modo de existir no mundo, naquele tempo, ainda sem definição para mim.

O ambiente de aprendizado do curso, no momento do meu ingresso, além de nos trazer indispensáveis referências e contextos para o ensino consciente e de qualidade em dança, abrangia no conceito “dança” alguns estilos com maior predominância e foco, como algumas linguagens da dança contemporânea, moderna e um olhar crítico para a dança clássica, conduzindo assim os conteúdos tidos como básicos academicamente para nossa formação enquanto arte educadores. Ainda que nos permitisse atrelar este aprendizado com as vivências artísticas diversas já trazidas pelas alunas, estas definitivamente não eram o foco de investigação do curso como um todo. Acerca da questão racial e sua ausência nas propostas

³ Fundado em 1995, o grupo musical paulistano desenvolveu ao longo de sua trajetória uma abordagem única da música corporal através de suas composições, técnicas, exploração de timbres e procedimentos criativos. A partir de pesquisas e criações o Barbatuques deu origem a diferentes técnicas de percussão corporal, percussão vocal, sapateado e improvisação musical, desenvolvidas em suas experiências coletivas e somadas à bagagem individual de seus integrantes. (Histórico extraído do site oficial do grupo).

⁴ O Bumba-meu-boi do Maranhão é uma grande celebração na qual se misturam fé, festa e arte, numa confluência de devoção, crenças, mitos, alegria, cores, dança, música, teatro e artesanato, entre outros elementos. Considerado a mais importante manifestação da cultura popular do Estado, tem seu ciclo festivo realizado na época junina. De uma forma descontraída, os brincantes de Bumba-meu-boi associam diversão, fé e devoção num ritual alegre, homenageando São João, o seu santo padroeiro. Esta manifestação se configura como um brinquedo popular mantido pela população negra da região, assim como outras manifestações populares sobre as quais cito neste trabalho, apesar não pretendo me aprofundar nas questões integrais de cada manifestação, direciono a pesquisa através dos Dossiês realizados pelo Instituto de Patrimônio Imaterial da Humanidade (IPHAN).

curriculares, podemos compreender mais sobre culturas hegemônicas através de Santomé (1995), que ainda inspira muitas opiniões pedagógicas. Segundo o autor:

Quando se analisam de maneira atenta os conteúdos que são desenvolvidos de forma explícita na maioria das instituições escolares e aquilo que é enfatizado nas propostas curriculares, chama fortemente a atenção à arrasadora presença das culturas que podemos chamar de hegemônicas. As culturas ou vozes dos grupos sociais minoritários e/ou marginalizados que não dispõem de estruturas importantes de poder continuam ser silenciadas, quando não estereotipadas e deformadas, para anular suas possibilidades de reação (SANTOMÉ, 1995, p. 163).

Ainda na educação básica, esta tomada de consciência não se fazia possível tão amplamente. No ambiente escolar, não me deparei com um ensino da história do Brasil que fosse honesto com nossa realidade construída através de muita opressão, as histórias que contavam sobre os negros, narravam a vida de um povo que tinha seu caminho definido em nascer, servir e morrer. Sem registro de história e sem nome, este povo escravizado foi culpado pelo próprio sofrimento. Nilma Lino Gomes nos diz:

No caso específico dos negros, as crianças convivem com uma visão distorcida da história dessa raça, seja através da omissão de fatos ou de uma visão desistoricizada. De um modo geral, a história, ao trabalhar com a questão racial, apresenta o negro somente como escravo, dando-nos a impressão de que os africanos trazidos para o Brasil já viviam nessa condição indigna desde que foram capturados pelos mercadores de escravos. (GOMES, 1995, p.58)

Estas práticas educacionais elegeram padrões europeus culturais e estéticos que inferiorizaram historicamente o grupo negro, além de fazer com que a herança cultural, ancestral e o conhecimento produzido por esse grupo fossem descartados e ignorados. Movimentação excludente que é alimentada por uma ideologia do branqueamento, que segundo Gomes, referia-se a uma estrutura adotada no Brasil, após a abolição, que pretendia a reformulação étnica da população, associada ao pensamento de garantia do progresso e desenvolvimento da nação. Nessa ideologia, encontra-se a ideia de que a miscigenação levaria o Brasil do futuro a assistir ao surgimento de um novo tipo racial que, logicamente, não estaria próximo ao negro, mas um tipo híbrido, mais aproximado do europeu⁵ (GOMES, 1995, p.82).

⁵ Rosely Gomes Costa em seu artigo *Mestiçagem, Racialização e Gênero* apresenta relativizações de importantes autores sobre o assunto: “Já Silvio Romero considerava que da fusão e integração das raças e culturas surgiria o mulato, tipo caracteristicamente nacional. Mas o predomínio racial e cultural seria da raça e da cultura brancas, devido à extinção do tráfico negreiro, à dizimação dos índios, e à imigração branca/europeia.

Com o objetivo de transformar o Brasil em um país mestiço com superioridade branca, muitos cientistas e pensadores da época pós-abolição da escravidão teceram um projeto literário bem representado por Gilberto Freire em sua obra *Casa Grande e Senzala* (1933), onde elabora o mito da democracia racial como “uma corrente ideológica que pretende eliminar as distinções entre as três raças formadoras da sociedade brasileira (a negra, a índia e a branca), afirmando que existe entre elas união e igualdade” (GOMES, 1995, p.61). Buscando distorcer o modo de perceber a realidade brasileira, este mito surgiu no Brasil, com o objetivo de convencer negros e brancos com a ilusão de que as oportunidades de ascensão social estavam postas para a sociedade brasileira, porém aqueles que tivessem um profundo empenho individual poderiam alcançá-las, garantindo um confortável modo de vida. Este mito atua como um campo fértil para a perpetuação de estereótipos sobre o negro, reforçando as várias modalidades do pensamento racista brasileiro: ora a suposta inferioridade biológica do negro, ora a suposta inferioridade sociológica do negro, justificando e mantendo as desigualdades raciais (GOMES, 1995, p. 61 e 62).

O silêncio acadêmico sobre a existência de corpos negros diversos e sua dança, sua arte, suas questões sociais, sua história, estava e ainda está maquiado pelo mito da democracia racial, como nos diz Gomes:

Na escola, no currículo e na sala de aula, convivem de maneira tensa valores, ideologias, símbolos, interpretações, vivências e preconceitos. Nesse contexto, a discriminação racial se faz presente como fator de seletividade na instituição escolar e o silêncio é um dos rituais pedagógicos por meio do qual ela se expressa. Não se pode confundir esse silêncio com o desconhecimento sobre o assunto ou a sua invisibilidade. É preciso colocá-lo no contexto do racismo ambíguo brasileiro e do mito da democracia racial e sua expressão na realidade social e escolar. O silêncio diz de algo que se sabe, mas não se quer falar ou é impedido de falar. No que se refere à questão racial, há que se perguntar: por que não se fala? Em que paradigmas curriculares a escola brasileira se pauta a ponto de “não poder falar” sobre a questão racial? E quando se fala? O que, como e quando se fala? O que se omite ao falar? (GOMES, 2012, p. 105)

Este silêncio apenas me pareceu ensurdecedor na congruência de alguns eventos determinantes em minha formação enquanto artista-educadora negra e tomada de consciência acerca das questões artísticas, pedagógicas e políticas existentes nas relações étnico-raciais. O primeiro episódio desta categoria que vivi dentro da universidade se deu quando, no segundo semestre de 2012, assisti a uma aula dialogada na Faculdade de Educação da UFMG na Semana Ser Professor, a aula foi conduzida pelo professor desta mesma faculdade Rodrigo

Assim, a miscigenação serviria, antes de tudo, ao branqueamento da população e ao predomínio do branco no tipo caracteristicamente nacional.” (COSTA, 2009, p.95)

Ednilson de Jesus⁶ acerca do projeto ações afirmativas, sobre a qual disserto mais profundamente no primeiro capítulo do trabalho. Nesta aula pude ter contato com novos pontos de vista acerca da formação de professores e as relações étnico-raciais.

Refleti em como as marcas da raça negra são expostas com naturalidade na prática pedagógica das salas de aula de dança pelas quais passei, por serem práticas relacionadas ao corpo e nossa sociedade ter aprendido a estereotipar o corpo negro, também refleti em como seria difícil de mudar este ciclo enquanto educadora em qualquer sala de aula caso não entrasse em contato com ações afirmativas. As ações afirmativas são um conjunto de políticas que buscam a positivação de ações que são historicamente negativas num sentido estrutural de nossa sociedade. Visam atuar em um quadro de desigualdades e naturalização de questões raciais prejudiciais ao indivíduo e me pareceram, naquele momento, imprescindíveis para minha formação enquanto educadora negra, fator racial particular sobre o qual enfim comecei a encarar e refletir criticamente.

Busca-se de certa forma, junto às ações afirmativas, dar voz aos direitos e história de grupos que foram silenciados por muito tempo. Como nos diz Grada Kilomba, em sua palestra-performance *Descolonizando o Conhecimento* (2012), estas vozes foram silenciadas também por ter a necessidade de denunciar injustiças:

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, ela se torna o órgão da opressão por excelência, pois é o órgão que enuncia certas verdades desagradáveis e precisa, portanto, ser severamente confinada, controlada e colonizada. Falar torna-se, então, praticamente impossível. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes têm sido constantemente silenciadas através de um sistema racista. Esta impossibilidade ilustra como falar e silenciar emergem como um projeto análogo. Um projeto entre o sujeito falante e os seus/suas ouvintes. (KILOMBA, 2012, p.2)

A partir da palestra sobre as ações afirmativas, compreendi o racismo como uma ferramenta de manutenção da hierarquia já imposta, da desigualdade baseada na raça. E como ferramenta pode ser usada porque qualquer um, mesmo que, inconscientemente, para buscar manter essa lógica de dominação. E por ser um fenômeno estrutural em nossa sociedade é uma ferramenta utilizada diariamente por milhares de brasileiros. Como reflete Antonio Sérgio Guimarães em *Como trabalhar com “raça” em sociologia* (2003) acerca do mito da

⁶ Graduado em Ciências Sociais, mestre em Sociologia e Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Adjunto da Faculdade de Educação da UFMG, vinculado ao Departamento de Administração Escolar. Foi coordenador do Eixo Escola e seus sujeitos do Curso de Formação de Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG e Coordenação Geral de Educação para as Relações Étnico-Raciais na SECADI (Ministério da Educação). Atualmente compõe a Coordenação do Programa Ações Afirmativas na UFMG e é Pró-Reitor Adjunto de Assuntos Estudantis.

democracia racial, que após se fixar como mito que diz sobre a origem de algo, recebe a conotação, entre os anos 1940 e 1960, de um ideal político de convivência igualitária entre raças, tal noção se dava, pois a população negra, que não possuía formas de conhecer sua origem africana, seguia alienada sem reconhecer seu valor. Neste sentido, o Movimento Negro traz historicamente propostas de um projeto educativo baseado em uma realidade de luta e cabível em realidades para além da escola como nos diz Gomes:

Esse projeto se choca, muitas vezes, com a racionalidade hegemônica que impera na teoria social e pedagógica, visto que apresenta outro tipo de saber, construído numa história em que a diversidade étnico-racial sempre esteve presente, em que a alteridade sempre esteve pautada, não só no reconhecimento do outro, mas na luta política de ser reconhecido como um outro, com o direito de viver a sua diferença e ver sua cultura e sua identidade respeitadas tanto no cotidiano das escolas e dos seus currículos quanto na política educacional. Esses “saberes em movimento” questionam a pedagogia e a teoria educacional acerca da forma como estas se relacionam com os saberes construídos pelos movimentos sociais. (GOMES, 2008, p.100)

Este movimento busca, então, reintroduzir a ideia de raça, reivindicar a origem africana para identificar os negros, lembrar dos antepassados, ancestrais e em busca de ser cidadão, que o negro reinvente sua raça. Uma das ações do Movimento Negro para garantir que as conquistas pelos direitos deste povo fossem asseguradas se estrutura na conquista da lei Federal 10.639/03 que torna obrigatório, em toda rede de Educação, o ensino sobre a História da África e dos Africanos, destacando e reconhecendo a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional.

Amparada por uma concepção de reconhecimento e reparação proposta pela Lei 10.639/03, mas também refletindo acerca de desdobramentos da educação em ambientes diferentes da escola, desenvolvo este trabalho refletindo sobre práticas pedagógicas que em minha trajetória de formação enquanto educadora e artista me direcionaram para a busca de novas epistemologias e pedagogias sobre o corpo negro. Refletindo também em busca de um pensamento pedagógico que gere oportunidades mais humanizadas de aprendizado em dança para pessoas negras. Como pensar a história de corpos negros para a sala de aula? É possível aprender sobre história e cultura negra assistindo espetáculos artísticos? Que ações cênicas representativas auxiliam na percepção social? Como agregar novas ações pedagógicas para o ensino de dança? Tais reflexões apontam para a busca de um ensino de dança que não compactue com o silêncio acerca da discriminação das diferenças relacionadas à raça, silêncio que afetou meu olhar e aprendizado em dança, enquanto o tive na educação básica e afeta de tantas outras crianças historicamente. Na época, não tínhamos uma discussão social tão

ampliada acerca de privilégios, opressões estruturais e demandas das minorias sociais, e jamais era possível conversar sobre relações étnico raciais de forma tão veemente. Porém através da luta do movimento negro na educação, cada vez mais esta lógica de discussão se faz possível e segue sendo necessária em ambientes diversos, visto que o senso comum vigente reproduz estereótipos sociais baseados em representações da mídia, um sistema simbólico e ideológico patriarcal, machista e racista que é muito eficaz na formação da opinião nacional.

Ao realizar pontes entre intelectuais negras, Djamila Ribeiro cita em seu livro *O que é lugar de fala?* (2017) a pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez, nos trazendo perspectivas sobre saberes hegemônicos e lugares de voz na sociedade:

(Gonzalez) criticava a hierarquização de saberes como produto de classificação racial da população. Ou seja, reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal da ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistêmica lógica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências do conhecimento. Segunda a autora, o racismo se constitui “como a ‘ciência’ da superioridade eurocristã (branca e patriarcal)”. Essa reflexão de Lélia Gonzalez nos dá uma pista sobre quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são (RIBEIRO, 2017)

Pensadoras feministas negras, como Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez, bell hooks e Patricia Hill Collins, também foram imprescindíveis para o embasamento teórico deste trabalho e para minha trajetória de formação enquanto arte-educadora, ao suportarem reflexões vindas de uma classe identitária ainda muito subordinada na sociedade, mulheres negras, que não se enquadram nos padrões hegemônicos ocidentais de branquitude ou masculinidade nas mais diversas áreas profissionais e de conhecimento. O alto nível de feminicídio de mulheres negras e a constatação de que este grupo ainda é maioria no trabalho doméstico e terceirizado é exemplo disso.

Através de suas teorias, reflito ao longo deste trabalho sobre possibilidades de imaginar uma educação em dança mais humanizada, que tenha como foco naturalizar diferenças além de dissolver desigualdades, assim como propõe Nilma Lino Gomes, através da Pedagogia das Ausências e Emergências, inspirada pelas formulações epistemológicas do sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2004).

Inspirada nas reflexões do sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2004) acerca da *sociologia das ausências e das emergências*, podemos dizer que o campo da formação de professores(as) também precisa ser indagado por uma concepção crítica de ciência e de formação. Uma crítica que compreenda e

torne credíveis os saberes produzidos pelos movimentos sociais e as ações educativas por eles desencadeadas os quais foram ativamente produzidos como ausências nos currículos, nas pesquisas e nas políticas educacionais. Trata-se, portanto, da construção de uma *pedagogia das ausências e das emergências*. A *pedagogia das ausências* consiste em um exercício político e epistemológico cujo objetivo principal é transformar as ausências e a invisibilidade que recaem sobre os movimentos sociais e seus saberes – no campo da formação de professores(as) – em presenças. No entanto, não basta apenas dar visibilidade. É preciso reconhecer o que emerge de novo e de emancipatório dessas práticas. Para tal, precisamos realizar um segundo e desafiador procedimento: a *pedagogia das emergências*. A *pedagogia das emergências* poderá nos ajudar a lançar indagações mais profundas sobre a tensão presente entre os estudos e discursos críticos realizados no campo da formação de professores(as) e a persistência de currículos lineares e conservadores dos cursos de formação inicial. Estes últimos acabam por reduzir a formação do(a) professor(a) ao domínio de competências e habilidades. Além disso, a pedagogia das emergências poderá contribuir para a reflexão sobre as estratégias e eixos das práticas de formação continuada que temos realizado. A pedagogia das emergências tem como norte a investigação das alternativas pedagógicas já existentes nas práticas sociais e políticas dos movimentos sociais, das diversas ações coletivas e sua articulação com o espaço escolar. Aqui está o seu caráter emancipatório. (GOMES, 2008, p.99)

Frente a estes questionamentos e inquietações, reflito sobre episódios da minha trajetória, enquanto negra, que me fizeram perceber sentidos, elementos e manifestações das culturas afro-brasileiras em meu fazer artístico e docente. Estes eventos me trouxeram segurança e força para construir, juntamente com várias pessoas, experiências artísticas e pedagógicas na dança, no teatro e no curso superior que buscam se sobrepor ao silêncio acadêmico acerca dos corpos negros que dançam.

Para compreender este caminho, abriremos a escuta para alguns ruídos de minha vivência acadêmica militante. No primeiro capítulo reflito sobre o ato metafórico de “pisar em ovos” movimento que sugere, a meu ver, a abertura de minha escuta para os diversos caminhos que me amparavam no processo de me reconhecer enquanto mulher negra, como o contato com o projeto ações afirmativas, a vivência no Grupo Experimental de Dança do projeto Corpo Cidadão, no Grupo Cultura do Guetto e o envolvimento com as manifestações da cultura popular através do grupo Sarandeiros, do grupo Pontos de Contato e da formação transversal em Saberes Tradicionais. No segundo capítulo, o grito de minha existência surge com a Cia Espaço Preto, e o espetáculo teatral “O grito do outro – O grito meu!”, momento imprescindível em meu reconhecimento enquanto mulher negra, além da formação artística e acadêmica. Ressalto neste capítulo o caráter formador da proposta de teatro negro e arte marginal realizada pela companhia e depoimentos de artistas do elenco que se reaproximaram de sua dança através da preparação corporal que pude facilitar, com elementos das danças urbanas. Tais ações foram realizadas durante os ensaios e na criação coletiva para o

espetáculo, o que rendeu reflexões também no âmbito das cenas e bate-papos promovidos pela companhia.

Destaco nesta participação, a influência para que eu buscasse dentro do curso de dança a afirmação de meu lugar de fala, enquanto mulher negra, que pode ser mais delineado no momento abordado pelo terceiro capítulo.

No terceiro capítulo trago profundas reflexões sobre Refém Solar, solo de dança que pude compor na disciplina Prática de Dança VIII e que foi responsável pelo momento de perceber minha voz e reflexões particulares acerca do olhar estereotipado sobre meu corpo e de outras mulheres negras. Através de trechos do diário de bordo escrito na disciplina, reflito sobre a potência pedagógica da cena de arte política que busca expor fissuras sociais responsáveis pela manutenção de opressões, dando foco para a hipersexualização do corpo da mulher negra e esta relação no universo acadêmico da formação de professores.

Por fim, concluo relatando o encontro com o coro de vozes que se harmonizaram a minha, na busca por um pensamento da dança atrelada às relações étnico raciais, através do projeto EnegreSer desenvolvido por alunas do curso de dança pela primeira vez em 2016 e outras ações artísticas existentes hoje em Belo Horizonte como o projeto segunda PRETA. Ações que permitiram não só refletir sobre a Lei 10.639/03 no âmbito da formação de professores de dança na UFMG, mas também direcionar o olhar racializado para as representações cênicas e pedagógicas possíveis em nosso momento com estratégia política e pedagógica.

Trago a reflexão em uma perspectiva particular de minha experiência que confronta a suposta neutralidade que deve ser acessada por pesquisadores no âmbito acadêmico. Neste sentido, argumento que sinto a necessidade de me enunciar, assim como do lugar de onde venho, minha trajetória familiar e experiências formadoras de conhecimento, indo no fluxo contrário de um ideário branco que propõe a ideia de neutralidade por representar sempre a universalidade do ser humano. Neste amparo cito Grada Kilomba, em *Descolonizando o Conhecimento* (2016):

Esta parece ser uma informação muito pessoal. Mas tal informação, aparentemente “confidencial”, não é nada privada. Estas não são histórias pessoais ou reclamações íntimas, mas sim relatos de racismo dentro de espaços acadêmicos, artísticos e culturais. Eles revelam a inadequação desses espaços em se relacionar não só com a “condição pós-colonial”, mas também com os seus sujeitos, discursos, perspectivas, narrativas e conhecimentos – e estas deveriam ser as nossas preocupações. Para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros. Quando os acadêmicos/as brancos/as afirmam ter um discurso neutro e objetivo, eles/as não estão reconhecendo que também escrevem a partir de um lugar específico, que, naturalmente, não é neutro

nem objetivo, tampouco universal, mas dominante. Eles/as escrevem a partir de um lugar de poder. (KILOMBA, 2016, p.7)

Para iniciarmos esta escuta, ressalto que apenas é possível levantar minha voz hoje acerca da temática racial em diversos ambientes, pois inúmeros ancestrais o fizeram antes de mim, transmitindo através da oralidade, conhecimentos e saberes que garantem a verdade do valor do povo preto em sua existência. Esta luta de resistência para se fazer vivo e ouvido, que também podemos encontrar nos quilombos, comunidades de congado, nações de maracatu, escolas de samba, terreiros de candomblé e umbanda e outros espaços habitados e construídos pelo povo preto, instigam-me enquanto pertencente desta luta, ainda que com meus muitos privilégios, para contribuir na construção de um olhar diferente sobre o corpo negro, diferente do que nos é direcionado ainda hoje.

Sendo assim, convido a comigo, ouvirem o silêncio se quebrar.

PISANDO EM OVOS: Reconhecendo-me negra através das confluências de caminhos, o projeto ações afirmativas, o Grupo Experimental de Dança do Corpo Cidadão, o Grupo F.O.R.C.E. Cultura do Guetto e as danças brasileiras afro-centradas.

“Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho

Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que eu juntei-me aos bambas
Pra me distrair...”

Autora: Dona Ivone Lara, Alguém me avisou. 1982

A educação básica que oferece oportunidades de contato integral com arte proporciona, em minha percepção, ferramentas para que o indivíduo em desenvolvimento se emancipe em relação com o mundo. E através deste capítulo reflito sobre a rede de experiências em dança que prepararam o terreno em encruzilhada para que eu me apropriasse de meu lugar enquanto mulher negra. Quando digo encruzilhada, remeto ao termo cunhado por Leda Maria Martins⁷ em *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória* (2003), que se refere a forma como a cultura negra também representa o cruzamento de diferentes culturas e sistemas simbólicos:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e intraculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p. 69)

A encruzilhada da qual falo, pode ser analisada primeiramente pela experiência na educação básica. Durante a Educação Infantil e o Ensino Fundamental 1, realizados em Formiga, no interior de Minas Gerais, participei de apresentações de dança geradas pelas escolas em seus momentos de celebração, tendo ocupado o lugar cênico através de pequenos trabalhos de teatro, dança e poesia, vivido várias festas de carnaval e dançado quadrilha em

⁷ Poeta e Ensaista. Pós doutora em Performance Studies e em Rito, Dramaturgia e Teatralidade, respectivamente na New York University ,Tisch School of the Artes, 2009-2010 e Universidade Federal Fluminense, 2009 Em 2017 a docente foi homenageada com a criação do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras, pelo BDMG Cultural em reconhecimento pela contribuição da docente na área de Artes Cênicas Negras.

inúmeras festas juninas – ambiente que sempre me deixou a vontade para acessar outras histórias do nosso país e me envolver com o fazer artístico – além de ter tido a preciosa oportunidade de vivenciar a festa do Boi Bumbá amazonense⁸ sendo feito na escola quando realizei os 4º e 5º anos do ensino fundamental em Tefé, no Amazonas.

Ao chegar na adolescência, voltando a viver em Belo Horizonte, tive a oportunidade de estudar no Colégio Militar de Belo Horizonte, que me permitiu entrar em contato com o movimento dançado com mais profundidade, já que a área da dança sempre teve seu lugar garantido no currículo do colégio, onde realizei do sexto ano do ensino fundamental ao terceiro ano do ensino médio. Neste colégio, a professora Maria Elisa Oliveira, trouxe a experiência de diversas modalidades e a criação e experimentação de movimentos como carros chefe do aprendizado em dança, antes da assimilação e formação em estilos específicos. Esta referência de M^a Elisa garantiu meu interesse genuíno para que escolhesse realizar o vestibular para o curso de dança - licenciatura em 2011.

Neste sentido avalio com curiosidade, neste momento de escrita de um trabalho que se propõe a refletir sobre modelos já impostos de formação, educação e realidade, como a arte em minha vivência da educação básica serviu como ferramenta para minha autonomia e emancipação de estruturas opressoras já postas, inclusive, nos ambientes escolares nos quais experienciei. Talvez por essa configuração, minha escuta tenha permanecido atenta, ao adentrar o ambiente universitário, acerca das características e aspectos a serem estudados que não se encontrariam presentes naquele ambiente e sim, o silêncio acerca delas. Sobre a educação em dança, visto que adentrava em um curso de licenciatura, eu gerava uma expectativa sobre o conteúdo a ser estudado no curso que o direcionava sempre para uma educação libertária (FREIRE, 2000). E de fato, encontrei perspectivas para este pensamento durante minha formação, mas, ainda que o curso desenvolvesse o conteúdo propondo a presença do ensino da dança na educação básica da rede pública e também privada, por ser um curso novo e ainda em estruturação, fornecia ferramentas práticas apenas relativas às danças modernas, clássicas e contemporâneas, gerando um afastamento inicial de diversas alunas e alunos que traziam em suas bagagens outras linguagens e estilos de dança. E ainda que eu tenha me envolvido intensamente no universo da dança contemporânea pouco tempo antes de adentrar o curso, ainda não me adequava ali, em ambientes onde para dançar a dança dita contemporânea eu precisaria dominar estilos de danças clássicas.

⁸ Festividade popular original de Parintins-AM, que relaciona a brincadeira do folguedo através de uma festa que envolve música, dança, representação, comida e estética. A manifestação é um desdobramento da manifestação Bumba-meu-boi maranhense, que ao se instaurar no estado do Amazonas, agregou características estéticas, de organização e de representação próprias do povo amazonense. Para saber mais consultar CONCEIÇÃO (2015).

Enquanto pisava em ovos, por não sentir pertencimento àquele universo, começava a buscar uma escuta mais aberta para a formação de conhecimento da graduação, percebendo como tivemos contato com nomes de importantes pesquisadores e artistas europeus ou norte-americanos, no quesito da contextualização histórica e na escolha de teóricos que foram referência para o ensino de dança. Durante os primeiros períodos na academia, buscando entender o silêncio da mesma para a existência de formas de dança presentes em corpos vindos de outras origens, mal sabia eu, como este silêncio me faria sentir uma falta inexplicável da essência de movimento já sentida por mim na vibração dos tantãs. Falta que apenas pude superar e refletir sobre, após viver episódios na universidade e fora dela diretamente ligados à tomada de consciência de meu lugar no mundo, dentro de uma sociedade racializada⁹. Sendo a sociedade brasileira racializada, devido a sua construção social e política, baseada em dominação e opressão, esta estética eurocêntrica legítima e suporta o racismo estrutural que exclui expressões definidoras em nossa formação social, relacionada a povos africanos e indígenas que foram subjulgados e massacrados no território nacional, ainda que estejam ligados diretamente a sustentação da força de trabalho e produção de riquezas e cultura do país. Como nos diz Djamilia Ribeiro, filósofa e feminista negra, em seu livro *Lugar de Fala* (2017): “As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratados de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manter num lugar silenciado estruturalmente”.

A primeira tomada de consciência social em meu percurso acadêmico se deu no segundo semestre de 2012, ao assistir uma aula dialogada na Faculdade de Educação da UFMG, conduzida pelo professor desta mesma faculdade Rodrigo Ednilson de Jesus, acerca do projeto ações afirmativas. Nesta aula pude ter contato com novos pontos de vista acerca da formação de professores e as relações étnico-raciais. Como nos diz Nilma Gomes acerca das ações afirmativas:

As ações afirmativas são compreendidas, aqui, não só como políticas e práticas públicas e privadas que visam à correção e superação das desigualdades impostas, ao longo da história, a determinados grupos sociais e étnico-raciais. Elas são vistas como lócus em que confluem princípios gerais de um outro modelo de racionalidade e saberes emancipatórios produzidos pela comunidade negra e sistematizados pelo Movimento Negro ao longo dos tempos. Saberes que ainda se fazem ausentes dos estudos e das práticas de formação de professores(as). (GOMES, 2008, p.102)

⁹ Para saber mais sobre o processo de racialização da sociedade brasileira, consultar Rosely Gomes Costa em *Mestiçagem, Racialização e Gênero* (2009).

Na ocasião deste encontro pude me encantar com outros padrões de pensamento a cerca do conhecimento acadêmico e universal, que abrangem a manutenção do saber dos povos negros em sua construção política, social, acadêmica e identitária, mas que ainda permaneciam distante dos muros do curso de dança.

Vendo Rodrigo Ednilson falar, atual pró reitor de assuntos estudantis da UFMG, sendo um homem negro, de pele escura e que ocupava o cargo de professor do curso de pedagogia e licenciatura indígena, sendo graduado em ciências sociais, mestrado em sociologia e doutorado em educação, pude perceber com choque que ainda não havia tido em minha história, algum educador negro a frente de qualquer atividade de aprendizado que participei. E como isso afetava minha noção representativa acerca do ser educador, principalmente sendo uma educadora negra de dança em formação.

E, citando Paulo Freire, quando diz que “Ninguém começa a ser professor numa certa terça-feira às 4 da tarde [...] a gente se forma como educador permanente na prática e na reflexão sobre a prática.” (FREIRE, 1995), Rodrigo trouxe reflexões vindas de um olhar para a relação escolar racializada, deixando nítido que é preciso se preparar e se formar, aprender a ser professor de acordo com as demandas que nos cercam. E se estamos cercados por uma estrutura social que expõe as marcas de cada raça, na escola não será diferente, seguiremos encontrando corpos negros com demandas relacionadas à sua história que serão discriminados pela lógica racista na qual nossa sociedade está inserida. Nesta ocasião Rodrigo Ednilson nos trouxe a seguinte reflexão:

Meninos negros ganham, mais do que meninos brancos, apelidos relacionados a cor da pele agregados a seu nome. Isso manda um sinal: define o lugar social e identitário em que ele se encontra. Dificilmente ele perde consciência da sua origem. Isso não significa que todos estes apelidos são racistas, mostra que a sociedade é racializada e gera pertencimento racial. Sem querer estes apelidos ganham tom pejorativo, negativo e aí mora o racismo. É uma relação ambígua e contraditória. Como reagir em sala de aula com apelidos que insultam e tiram a humanidade? Se passamos a mensagem que este tipo de brincadeira é natural, por serem crianças, interferimos na auto-estima, no desempenho escolar destas crianças negativamente sua existência e vivência (Trecho transcrito em diário a partir de palestra realizada por Rodrigo E. de Jesus, em 2012, no auditório Neidson Rodrigues da Faculdade de Educação da UFMG.)

Refleti em como as marcas da raça negra são expostas com naturalidade na prática pedagógica das salas de aula de dança pelas quais passei, por serem práticas relacionadas ao corpo e nossa sociedade ter aprendido a estereotipar o corpo negro. Se estas marcas, ou estigmas auxiliam a formação de um imaginário social sobre o corpo negro baseada em estereótipos, comumente relacionados aos escravizados, agressivos, cômicos ou sexualizados, características em geral afastadas da racionalidade e assim, da humanidade, torna-se natural

que tais representações sejam reproduzidas pelas ações gerais de pessoas não negras. Lembrei-me de minha trajetória e de amigas negras no ensino fundamental e médio, que mesmo ainda não tendo um pertencimento racial na época, sempre fomos as referências de “corpo escultural”, da “cor do pecado”, e eu especificamente representando o poder representativo da bunda, recebendo o apelido de “Raimunda” pelos colegas, referências estas expostas pelo grupo de forma cochichada ou não, mas ostentando formalmente os títulos de força emocional absoluta, cuidado excessivo com o outro e solidão, características relegadas às mulheres negras desde a época da escravidão, quando passaram a ocupar os cargos de cuidadoras das crianças brancas e das casas de seus senhores, ou de objetos sexuais para os mesmos, sendo compreendidas como aptas para tais funções desde seu nascimento.

Aprofundando mais na retrospectiva de minha trajetória escolar em busca de marcas pensei acerca de meu cabelo, que apenas foi liberado de químicas de relaxamento aos dezesseis anos, quando ainda estudava no Colégio Militar e vestia farda, precisando realizar coque para o uso da boina presente no uniforme e em como isso já representava o início de um pertencimento racial jamais legitimado por outras pessoas da instituição. Eu era, naquela época definitivamente, a única mulher (dentre alunas e professoras) da escola a usar o cabelo cacheado natural e solto, num comprimento conferido pelo grupo na época como muito volumoso, “capacete”, “microfone”, entre outros apelidos pejorativos. Como nos diz Gomes:

No caso dos negros, o cabelo crespo é visto como um sinal diacrítico que imprime a marca da negritude nos corpos. Ele é mais um elemento que compõe o complexo processo identitário. Dessa forma, podemos afirmar que a identidade negra, enquanto uma construção social, é materializada, corporificada. Nas múltiplas possibilidades de análise que o corpo negro nos oferece, o trato do cabelo é aquela que se apresenta como a síntese do complexo e fragmentado processo de construção da identidade negra. (GOMES, 2002, p.7)

Refleti, a partir desta aula dialogada, em como seria difícil mudar este ciclo de desvalorização enquanto educadora caso não entrasse em contato com ações afirmativas. As ações afirmativas são um conjunto de políticas que buscam a positivação de ações que são historicamente negativas. Visam atuar em um quadro de desigualdades e naturalização de questões raciais prejudiciais ao indivíduo e me pareceram, naquele momento, imprescindíveis para minha formação enquanto educadora negra, fator racial particular sobre o qual enfim comecei a encarar e refletir criticamente e sobre o qual compreendendo que seria definidor no modo de acessar quem aprende dança e suas diferenças.

Na prática de educadores formamos a sensibilidade, o que é um desafio constante, que naquela ocasião, Rodrigo Ednilson enquanto homem negro descreveu como “afirmar nossa

igualdade quando existe desigualdade e afirmar nossas diferenças quando a igualdade faz a gente desaparecer” (JESUS, 2012)¹⁰.

Seguindo o percurso acadêmico, no ano de 2013, em um intenso trânsito de pensamentos que se propunham a questionar o aprendizado em dança acessado por mim no curso superior, eu caminhava para um reconhecimento enquanto mulher negra, tal caminho era abarcado pelo silêncio dos ambientes por onde passei, acerca de temáticas sobre a negritude. Percebo este silêncio hoje como um aspecto relacionado à predominância dos valores da branquitude impostas na sociedade como um todo, mas também acredito que está relacionado a passabilidade branca ao qual fui associada, sendo observada pelas pessoas destes ambientes, majoritariamente brancos, nos quais estudei. Isto significa que meu tom de pele fazia com que as pessoas destes espaços não me reconhecerem como negra e sim como pertencente a um tipo de raça sem nomeação, existente entre a raça negra e branca, como a ideologia do branqueamento do início do século XX desejava que acontecesse. Isto ocorreu principalmente durante a adolescência quando eu usava muitas vezes o cabelo (que é naturalmente cacheado com cachos médios e volumosos) escovado e com chapinha, acreditando também que era mais bonita ao acessar essa característica do que quando permitia que meu cabelo ficasse natural. Esta passabilidade traz para pessoas negras de pele clara, como eu, a vivência de determinados aspectos que podem ser lidos como privilégios em uma sociedade que discrimina racialmente de modo agressivo pela cor¹¹, ainda que esta sociedade siga discriminando outros aspectos fenotípicos relacionados a negritude, como traços faciais, corporais e principalmente o cabelo. Este fenômeno relega uma grande parte da população deste país a um não lugar abarcado pela ideologia do embranquecimento desenvolvida no Brasil no início do século XX¹². Este lugar da mestiçagem caracteriza-se para muitos brasileiros como uma fuga utópica da experiência da negritude, o que se apresenta para mim, como uma parte significativa do racismo estrutural em nossa sociedade, visto que grande parte das pessoas desta nação não se reconhecem ou nomeam como negras e sim como morenas, mulatas, escurinhas e outros termos eufêmicos acerca da existência negra em uma sociedade, ainda que apresentem traços fenotípicos negróides, cabelo crespo ou cacheado, ocupem classes sociais com menos condições, ainda formadas pelo segmento negro da

¹⁰ Trecho transcrito em diário a partir de palestra realizada por Rodrigo Ednilson de Jesus, em 2012, no auditório Neidson Rodrigues da Faculdade de Educação da UFMG.

¹¹ Para compreender mais sobre os termos “raça” e “cor”, acessar Nilma Lino Gomes em *Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: Uma breve discussão* (2005) ou Antônio Sérgio Alfredo Guimarães em *Como trabalhar com “raça” em sociologia* (2003).

¹² Através do documento *Características Étnico-Raciais da População – Classificação e Identidades* (2013), fornecido pelo IBGE é possível consultar padrões nacionais de autodeclaração de cor ou raça - característica declarada pelas pessoas de acordo com as seguintes opções: branca, preta, amarela, parda ou indígena.

sociedade e sejam discriminadas por tantos aspectos formadores de uma estrutura social racista.

Neste caminho, ao me desvincular do projeto social Corpo Cidadão, que em momento de reformulação, no ano de 2013, pausou temporariamente as atividades do Grupo Experimental de Dança (GED), eu absorvia novas referências acerca da leitura do mundo sobre minha negritude. O GED era composto por excelentes bailarinas e bailarinos negros, com poucas exceções acerca da raça, e todas, exceto eu e um amigo, viviam em comunidades periféricas em Belo Horizonte, como o aglomerado da Serra, a periferia de Betim, Ibirité e outras cidades da região metropolitana da capital. No ambiente de convivência do grupo, por ocupar um lugar social mais privilegiado, acerca da classe e da cor de pele, muitas vezes eu era lida por tais amigas e amigos, muitos de pele retinta, com uma pessoa não negra, ouvindo até mesmo a palavra “branquinha” para me descrever. Ali, onde me era cara a aproximação de linguagens corporais clássicas e contemporâneas instituídas por pessoas brancas, ainda que eu me identificasse com as expressões corporais e de vivência das companheiras negras de trabalho, estava apenas no início de uma caminhada para encontrar o sentimento de pertencimento racial que me fez reconhecer enquanto uma mulher negra, ali ainda questionava meus ambientes e vivências ou o que eu realmente desejava me tornar.

Naquele ambiente, proposto através da construção estética de Rodrigo Pederneiras para o Grupo Corpo, era natural que dançássemos aspectos da dança contemporânea que bebia nas fontes de manifestações culturais regionais do Brasil, tais aspectos são observáveis em espetáculos da companhia como *Parabelo* (1997) como temática central, mas se tornou parte da linguagem de movimento do grupo para diversas obras, sempre cruzando tais referências a organizações do movimento baseadas no balé clássico, sendo assim as aulas de preparação do Grupo Experimental de Dança, assim como da companhia, eram pautadas na execução do balé em nível intermediário e avançado, além de termos bolsas integrais para realizar mais aulas de dança clássica e contemporânea na Corpo Escola de Dança.

Na relação do balé em sala de aula com nossos corpos, era visível uma não adequação nos padrões estéticos do estilo, ainda que as bailarinas dominassem os movimentos em relação a números de piruetas, elasticidade, altura do sustento de pernas, a estrutura dos corpos se afastava de um ideal branco, extremamente magro e de cabelos lisos colados ao coque e partia para o universo dos corpos musculosos e delineados, dos cabelos crespos alisados e em transição e da pele negra, que suada, confere brilho e definição para a forma do corpo negro. Tais características são negociadas através do racismo sutil presente no ambiente

da dança clássica desde sua criação, como nos diz Nilma Lino Gomes acerca do cabelo na identidade e beleza negra:

Estamos, portanto, em uma zona de tensão. É dela que emerge um padrão de beleza corporal real e um ideal. No Brasil, esse padrão ideal é branco, mas o real é negro e mestiço. O tratamento dado ao cabelo pode ser considerado uma das maneiras de expressar essa tensão. A consciência ou o encobrimento desse conflito, vivido na estética do corpo negro, marca a vida e a trajetória dos sujeitos. Por isso, para o negro, a intervenção no cabelo e no corpo é mais do que uma questão de vaidade ou de tratamento estético. É identitária. [...] Assim, considero que para o negro e a negra, a forma como o seu corpo e cabelo são vistos por ele/ela mesmo/a e pelo outro configura um aprendizado constante sobre as relações raciais. Dependendo do lugar onde se desenvolve essa pedagogia da cor e do corpo, imagens podem ser distorcidas ou ressignificadas, estereótipos podem ser mantidos ou destruídos, hierarquias raciais podem ser reforçadas ou rompidas e relações sociais podem se estabelecer de maneira desigual ou democrática. (GOMES, 2002, p. 3-5)

Naquele ambiente, porém, instituíamos as trocas de experiências próprias das relações e da juventude. Sendo jovens, negros e periféricos em sua maioria, todos nós nos contaminávamos de estilos de dança vividos fora das salas de ensaio, como o funk¹³, o samba e o axé¹⁴, estilos dominados por nós por acontecerem em diversos ambientes festivos presentes em nosso dia-a-dia e se inserir através de outra ordem de aprendizado, o da brincadeira e da diversão. Sendo assim, fundíamos através das provocações de professores brancos da área da dança contemporânea, como Peter Lavratti¹⁵ e Adriana Banana¹⁶ em um encontro específico, elementos das danças clássicas e contemporâneas com vivências próprias de cada um nas danças tidas como populares. Em um destes episódios passamos uma longa parte do encontro tentando realizar uma pirueta do balé clássico realizada com passe, com a interferência de uma rebolada intensa no quadril, existente no funk, buscando organizar corporalmente possibilidades de desafiar ou “mudar o eixo” da pirueta, que deve ser feita em seu formato original, com a coluna absolutamente alinhada.

Após a suspensão das atividades do GED, que foram retomadas cerca de um ano depois com uma nova equipe, propostas e objetivos, foi curioso e também triste perceber o

¹³ Manifestação cultural popular surgida no Rio de Janeiro, nos anos 70, que envolve música, dança, moda e outras expressões artísticas. É amplamente pesquisada por Hermano Vianna (1990) e Vanderlei Cristo Mendonça (2011).

¹⁴ Manifestação cultural popular que surge no estado da Bahia nos anos 80, envolvendo música (Axé music) e dança e estando envolvida diretamente sobre o conceito de baianidade. É pesquisado principalmente por Armando Alexandre Castro (2010 e 2017).

¹⁵ Peter Lavratti foi bailarino do Grupo Corpo por 9 anos e também integrou a Raça Cia de Dança e a Cisne Negro Cia de Dança, ambas em SP. Atuou como arte educador na ONG Corpo Cidadão e atua como coreógrafo e bailarino em projetos independentes, em colaboração com diversos artistas. Entre 2010 e 2013, integrou a Cia de Dança Palácio das Artes, sob direção de Sônia Mota.

¹⁶ Adriana Banana é bacharel em Filosofia pela UFMG e mestre em Dança pela UFBA. Fundou o Clube Ur=H0r em 1997 onde atua como dançarina e coreógrafa tendo realizado 10 coreografias. É idealizadora e diretora artística do FID-Fórum Internacional de Dança desde sua primeira edição em 1996.

afastamento dos integrantes, muitos dos quais deixaram de se relacionar com a dança de forma profissional por não ter oportunidades fora do projeto Corpo Cidadão de relacionar esta realidade com seus empregos fixos e necessidades de se sustentar mesmo sendo tão jovens. Foi um momento imprescindível para perceber meu lugar de privilégio com relação a classe social, visto que naquela altura, com dezenove anos eu tinha a oportunidade de seguir vivendo com meus pais em ótimas condições e estudar em uma universidade federal, coisa que muitos dos integrantes do grupo e demais jovens periféricos jamais cogitavam, ainda mais sem precisar trabalhar. Neste sentido, recorro novamente a voz de Nilma Lino Gomes para compreender um pouco do entrelaçamento da questão racial e de classe, que diz muito também sobre o processo dilatado de meu pertencimento racial:

Distintivos de classe social como, por exemplo, renda e educação, também desempenham um papel importante na auto-identificação e nas avaliações subjetivas que governam o comportamento intergrupar. Essa situação é tão séria que a base multidimensional da percepção de condição racial sugere a possibilidade de que um indivíduo que tenha experimentado algum tipo de ascensão social e se classificado como preto ou pardo em algum momento da sua vida como, por exemplo, no censo demográfico, possa identificar-se como pardo ou branco, posteriormente. (GOMES, 2002, p.4)

O desdobramento das sensações de pertencimento racial, ainda que não entendesse com esse nome, me envolveram quando compus, por um breve período (de 2012 a 2013), o grupo de dança Cultura do Guetto – F.O.R.C.E., organização proposta por Gladstone Navarro¹⁷, fundador do Grupo Cultura do Guetto¹⁸ e que ao realizar treinos semanais com o F.O.R.C.E.¹⁹, sigla que significa Flow, Originalidade, Raiz, Cultura e Essência, reunia gratuitamente pessoas iniciantes em dança e interessadas em aprender e treinar a técnica do Hip Hop Dance²⁰. Neste momento de aprendizado, além de ter um contato aprofundado com

¹⁷ Dançarino, professor e coreógrafo especializado em danças urbanas, iniciou sua carreira em 2003 na Cia Fusion de Danças Urbanas (Belo Horizonte), onde também atuou como coreógrafo e dançarino. Atualmente é fundador, diretor, professor e coreógrafo da Associação Cultural Grupo Cultura do Guetto, que desde a sua fundação em 2006, já recebeu mais de 900 jovens e adultos. Em 2017, a Associação atende mais de 60 adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social. A instituição atua na formação artística e cultural e na redução dos riscos sociais, ou seja, possui um caráter preventivo, proativo e pautado na defesa e afirmação dos direitos.

¹⁸ Fundado em 2006, o Grupo Cultura do Guetto vem realizando, com excelência e reconhecimento nacional, trabalhos de grande expressão no cenário artístico das danças urbanas (também denominadas como Street Dance ou dança de rua e que reúnem diversos estilos como House Dance, Hip Hop Dance, Popping, Locking, Waacking e Break), buscando sempre aprimoração técnica e artística, assim como a difusão da cultura das danças.

¹⁹ O projeto F.O.R.C.E surgiu como um curso intensivo para qualificação e capacitação de jovens e adultos em situação de vulnerabilidade social de diversas regiões da cidade de Belo Horizonte. Pretende-se formá-los e estimulá-los para que atuem, futuramente, como dançarinos do grupo e/ou multiplicadores culturais. Como atividades complementares ao curso, são realizadas intervenções urbanas, em que os participantes do curso encenarão curtas coreografias e também a prática dos fundamentos, concepção e técnica das danças urbanas em espaços públicos da cidade e debates.

²⁰ Dança realizada ao som do gênero Hip Hop inserida na categoria das danças urbanas. Melhor aprofundada por Correia, Silva e Ferreira (2017) em *Do racha na rua à batalha no palco: cenas das danças urbanas*.

os valores da cultura e movimento Hip Hop (manifestação cultural formado principalmente pelo rap, expressão musical, pelas danças urbanas, através do break dance primeiramente e pelo grafitti), pude me relacionar com artistas negras e negros indispensáveis em minha caminhada, que somaram através do compartilhamento de técnicas de dança, de fazer artístico, de ensino da dança, de valores e de sobrevivência, já que muitos componentes do grupo buscavam individualmente complementar sua renda mensal dançando em ambientes urbanos, como em sinais de trânsito pela cidade e outros ambientes públicos, atividade que o F.O.R.C.E. também realizava oficialmente para atingir metas econômicas destinadas a pagar viagens de cunho artístico e competitivo, apresentações e outros fins demandados pelo grupo. A dança representava a vida daquelas pessoas em diversos aspectos, ainda que ocupassem cargos em empregos fixos nada relacionados a arte para sobreviver.

Enquanto participei do F.O.R.C.E. me envolvi com uma lógica colaborativa muito comum na vivência em comunidades periféricas, certamente, por muitos integrantes terem suas origens ligadas a periferias de Belo Horizonte e inserirem em seu fazer profissional e artístico valores imprescindíveis para a sobrevivência em tais ambientes. Também porque Gladstone Navarro sempre fez questão de ressaltar a importância da resistência e da entrega para o treino em busca da excelência, não apenas por esta sempre ser exigida das parcelas sociais que tem menos oportunidades, mas também porque a corporeidade própria do movimento Hip Hop está atrelada a uma vivência de inúmeras gerações ocupantes das periferias que desenvolvem modos de resistência às mazelas causadas ao povo preto por um sistema racista, classista e patriarcal branco, não só na dança, mas na existência. Esta corporeidade não é facilmente alcançada em poucas aulas do estilo Hip Hop, por isso nos era proposto que a revisitássemos com grande frequência e em diferentes ambientes, para além do treino, para que começássemos a entender a forma como ela poderia compor nosso movimento. Para nos darmos como satisfeitos enquanto dançarinos de Hip Hop dance era preciso que realizássemos exaustivamente as movimentações básicas do estilo, tidas erroneamente por outros ambientes de técnica de dança como improvisadas ou de fácil execução, assim buscávamos internalizar naturalmente a corporeidade do estilo, para que depois de tal envolvimento profundo desenvolvêssemos conhecimentos intermediários e que viriam a ser avançados após muito tempo de entrega à dança presente no movimento Hip Hop. Foi um período de grande entrega onde pude revisar minha história e essência encontrada na adolescência, quando me identifiquei fortemente pelo RAP e Hip Hop norte americano, tendo forte influência das cantoras do gênero e de R&B (rythim and blues),

também conhecidas como divas²¹, mas também encontrada no relato familiar sempre frequente, sobre o envolvimento de meu pai, em sua adolescência, com as danças sociais realizadas ao som do Funk e do Soul no início dos anos 70, movimento que é muito popular em Belo Horizonte²², ainda sendo vivo através do Quarteirão do Soul²³. Tais referências começavam a traduzir em minha experiência, novas possibilidades de uma existência da negritude, não só ligada a cor de pele, a aceitação do cabelo ou a vivência da discriminação, mas a um conjunto de fatores de formação do ser humano atrelados a saberes e fazeres em comunidade, atrelados a novas formas de pensar identidade e de discutir tais elementos. Quando Linda Alcoff, filósofa panamenha, reflete em *Uma epistemologia para a próxima revolução* (2016), acerca de diferentes formas de saber situadas em diversas localidades e processos de existência, nos traz o vislumbre de que a epistemologia dominante, por muito tempo apenas considerou formas de aprender hegemônicas no ocidente:

A epistemologia presume o direito de julgar, por exemplo, o conhecimento reivindicado por parteiras, as ontologias de povos originários, a prática médica de povos colonizados e até mesmo relatos de experiência em primeira pessoa de todos os tipos. É realístico acreditar que uma simples “epistemologia mestre” possa julgar todo tipo de conhecimento originado de diversas localizações culturais e sociais? As reivindicações de conhecimento universal sobre o saber precisam no mínimo de uma profunda reflexão sobre sua localização cultural e social.(ALCOFF, 2016, p.131)

No momento deste envolvimento com as danças urbanas trazidas para minha vida com propriedade pelo CDG F.O.R.C.E., minha trajetória no curso superior, enfim, trazia questionamentos concretos a um padrão estabelecido, aspectos não ignoráveis acerca da negritude na dança e suas experiências, saberes, valores e formas de fazer. Trabalhos acadêmicos realizados por mim acerca da notação em dança, teorias da dança, práticas de dança e apresentações no Leve Arte, começavam a sofrer fortes influências vindas das danças urbanas, trazendo uma corporeidade de afrontamento frente as movimentações propostas pelo curso, onde a organização corporal se aproxima de um domínio de movimento ancorado na dança moderna e contemporânea buscada por artistas e estudiosos brancos, europeus e norte americanos. Na época em que integrei o F.O.R.C.E., assumi visivelmente movimentações

²¹ Artistas como Missy Elliott, Ciara e Beyoncé foram indispensáveis nesta influência artística existente em minha adolescência pois os conteúdos de suas músicas e videocliques estiveram sempre baseadas em uma existência estética e corporal empoderada, que relacionava o lugar destas mulheres negras na sociedade através do enfrentamento das opressões e da afirmação de seus atributos estéticos e intelectuais.

²² Através da música de estrelas norte-americanas como Aretha Franklin, Marvin Gaye e James Brown, surgiu um movimento cultural através das reuniões festivas de pessoas negras na cidade de Belo Horizonte. O surgimento dos Bailes Black, sendo representado imensamente pelo Máscara Negra, casa de shows que acontecia na rua Curitiba no centro da cidade, atraía dançarinos de todas as partes da capital, com ternos engomados, sapatos lustrosos, cabelos “black power”, sendo estes frequentadores exclusivamente negros.

²³ Espaço no centro de Belo Horizonte onde se encontram dançarinos do estilo. Para saber mais assistir ao documentário BH SOUL – A cultura Black em Belo Horizonte. Direção: Tomás Amaral.

cheias do balanço do bounce²⁴, força, interrupção brusca de movimentações, formas estáticas, sobreposições de poses e movimentos ágeis presentes apenas em danças urbanas²⁵ como o Hip Hop, Stomp, House, Vogue entre outras, estilos veiculados através das oficinas oferecidas pelo Grupo Cultura do Guetto em parceria com componentes de outros grupos da cidade, como a Cia Fusion, Anjos de Rua, Trio Lipistick entre outros. Movimentações que desenvolvi ao realizar incontavelmente treinos particulares ou em grupo, em improvisações realizadas em momentos festivos, em batalhas de dança iniciadas espontaneamente com colegas de grupo, em trânsito pela cidade ouvindo fones de ouvido onde tocavam beats e mixes gerados por MC's e DJ's brasileiros e internacionais.

A costura que gerou a harmonia dos aspectos raciais em minha trajetória com a dança se deu através do contato com as danças brasileiras afro-centradas, também conhecidas como danças populares brasileiras, através de três ambientes: o Grupo Sarandeiros²⁶, as disciplinas do curso superior Danças Populares I, II e III e a Formação Transversal em Saberes Tradicionais. Tais movimentos foram determinantes para meu contato com as manifestações que representam a vivência de diversos povos em nossa país como ato de resistência através da música, dança, relações religiosas sincréticas, artesanato, celebrações e rituais. Tais brinquedos populares são o centro de relações sociais, espirituais, econômicas e de poder nos ambientes onde se manifestam. Ao participar do Grupo Sarandeiros me aproximei da forma cênica trazida pelo grupo para representar manifestações culturais dançadas como o Maracatu de baque virado, o Coco, Frevo, Samba de roda, Bumba-meu-boi maranhense, Boi-bumbá amazonense, Catopés, Catira, Congado de Nossa Senhora do Rosário, dentre outras manifestações regionais existentes em todo o território nacional. A princípio, tal contato que me trouxe imensa alegria e completude por me aproximar de expressões próprias de meus antepassados se desenvolveu aos poucos em um olhar crítico para os modos de representar tais expressões em palco. E ao aprofundar meu interesse por tais manifestações, o encantamento foi ainda maior ao conhecer tais expressões em seus locais de brincadeira na rua, fora do foco dos palcos. Tais acontecimentos foram marcados para mim por um cortejo

²⁴ Movimentação básica realizada no Hip Hop dance que se configura como um balanço realizado por todo o corpo, surgindo do relaxamento breve dos joelhos e do impacto do corpo ao se reorganizar no alinhamento de coluna.

²⁵ Danças originadas nos Estados Unidos, através do movimento Hip Hop, que se desenvolveu popularmente através das festas de quarteirão nos anos 70 e 80. O termo streetdance (dança de rua) também é usado, por apresentar os diferentes estilos da dança, conhecidos como Funk, Locking, Popping, Breaking, Hip Hop Freestyle, House Dance, Krump, Vogue, Waacking assim como as suas subdivisões.

²⁶ Companhia de danças folclóricas brasileiras, fundada em 1980 na Universidade Federal de Minas Gerais, coordenada por Gustavo Côrtes e Petrônio Alves.

do Maracatu Lua Nova²⁷, em 2014 e a visita ao quilombo Mata do Tição²⁸ na comemoração de São João em 2015.

Ao participar das disciplinas práticas Danças Populares I, II e III no curso de Dança-Licenciatura, pude acompanhar o surgimento do grupo Pontos de Contato, gerado pela professora Juliana Azoubel²⁹, através do qual corpos diversos vindos de distintas áreas da arte e alguns de outras áreas, se articulam na realização de coreografias folclóricas realizadas em espaços alternativos, transformando, principalmente a rua, em palco. Juliana Azoubel, que é pernambucana e iniciou-se na dança através das festas carnavalescas de Recife, sempre trouxe muitas ferramentas para a contextualização e relativização de nossas relações artísticas com as manifestações culturais, acentuando em nós um olhar crítico, atento e cauteloso para o trato de tais relações sociais e políticas de nossa sociedade. Apontamentos que confluíram em especial com a chegada da Formação Transversal na Universidade, pois através da formação em Saberes Tradicionais, ofertada por disciplinas em diversas áreas, pude, pela primeira vez, ter aulas com mestres e mestras da cultura popular, que traziam sua vivência e saber ancestral preservado e transmitido através de nosso interesse genuíno por esta troca e aprendizado. Nesta ocasião tive a oportunidade de conhecer Pedrina de Lourdes³⁰, primeira líder feminina da Irmandade do Rosário de Oliveira – MG, que além de nos contar histórias impressionantes sobre a herança espiritual que traz em seu legado da época da escravidão, pelos ancestrais, nos transmitiu saberes nas formas de rezar o rosário, com cânticos dos povos pretos, além da aproximação da dança do Congado, que apenas existe juntamente ao canto e ao contexto espiritual, aspecto de encruzilhada muito bem afirmado por Leda Martins ao refletir sobre oralituras:

Os congados, ou Reinados, são um sistema religioso altermo que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristãos e

²⁷ O Maracatu Lua Nova é fruto de uma grande pesquisa histórica e de uma busca nas raízes culturais brasileiras pelas tradições do maracatu. O grupo está há 13 anos em atividade, já fez mais de 200 apresentações, lançou dois DVDs e um CD com 22 músicas. Atualmente, o Maracatu Lua Nova conta com 60 integrantes. Além dos shows, o grupo realiza oficinas e aulas em que as pessoas aprendem noções básicas de ritual, dança, ritmo e conhecem um pouco mais dessa importante variação do folclore brasileiro. Os ensaios do grupo são abertos ao público e acontecem em sua sede no bairro Aparecida.

²⁸ A comunidade quilombola de Mato do Tição – constituída por membros da família Siqueira – está situada a cerca de 4 km da sede do município de Jaboticatubas, na região Metropolitana Belo Horizonte. É também chamada Matição. Do período da escravidão ainda se mantém vivos os segredos do candombe, o movimento do corpo no batuque, a alegria e a melodia das cantigas de roda que animavam a vida nas senzalas e os cantos da negra Tança, usados na apanha da lenha e em outros momentos de trabalho.

²⁹ Artista da Dança e Professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFMG. Pesquisadora colaboradora do Center for World Arts da University of Florida, brincante da cultura popular e coordenadora do grupo Pontos de Contato.

³⁰ Pedrina de Lourdes Santos é grande conhecedora dos cantos e das narrativas orais em línguas africanas de matriz banto, da história e da cultura afro-brasileiras e, sobretudo, das artes rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Com sua corte de reis congos vinculada à memória dos antigos reinos da África, o Reinado do Rosário enfrentou a diáspora e recriou socialidade negra nas Américas escravagistas.

africanos, de origem banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instauram. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados guardas, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimônias e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Relatos de viajantes e outros registros orais e escritos mapeiam sua existência desde o século XVII, em Recife, e sua disseminação por outras regiões do território brasileiro, em muitos casos vinculados às Irmandades dos pretos. (MARTINS, 2003, p.70)³¹

Através da encruzilhada gerada por ambientes performativos diversos pelos quais passei, pude começar a refletir com mais propriedade acerca de um pertencimento racial que parecia suspenso em relação a minhas vivências mescladas de contemporaneidade e tradicionalismo. É importante ressaltar que tais elementos, em confluência, trazem uma grande carga de conhecimento popular e tradicional acerca de lugar no mundo e relações sociais, fator que me influenciou ao perceber de que formas, educadoras negras de dança poderiam começar a influenciar novos formatos de transmissão de conhecimento através das relações de movimento.

³¹ Para saber mais sobre o congado, pesquisar *Afrografias da memória, o rosário do reinado de Jatobá*, livro escrito por Leda Martins.

O GRITO: os ruídos da existência militante no teatro negro da Cia Espaço Preto,
através do espetáculo “O Grito do outro – O grito meu!”

Em meio a diversas provocações paralelas às propostas acadêmicas, podemos ouvir o forte ruído da Cia. Espaço Preto, vindo de dentro dos muros da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG. Companhia teatral que se dedica à pesquisa do teatro negro e arte marginal, na qual, além de membro-fundadora, sou atriz, pesquisadora e preparadora corporal. Neste momento, conduzo nossa escuta e percepção através de um ponto importante em minha trajetória, a formação enquanto múltipla artista que acessa a dança, o teatro e a performance, mas também enquanto uma pesquisadora e docente que reconhece seu papel militante através da construção cênica. Reflito acerca de meu amadurecimento político e das possibilidades de uma arte negra engajada encontrada na companhia.

Contemplando as provocações étnico raciais ainda pouco abarcadas pelo formato jovem do curso de dança - licenciatura, recebi um convite que sem dúvida foi determinante para firmar meu pertencimento racial, ampliando minha noção sobre a militância negra e o interesse genuíno por uma arte que expressasse as urgências desta temática em minha formação enquanto artista e educadora. Em março de 2014, o ator, iluminador e até então aluno do curso superior de Teatro da EBA, Pedro Amparo, negro de pele retinta, me encontrou em um dos corredores do prédio de Teatro e Dança no intervalo de uma das aulas, me convidando a compor o grupo de atores, atrizes, artistas visuais, iluminadores e dramaturgos que se reuniram para a realização de seu trabalho de conclusão de curso, cujo tema central seria o Teatro Negro. Na conclusão do curso de Teatro, bacharelado, é necessário apresentar um trabalho artístico em que o formando demonstre seu aprendizado em atuação e para este processo, Pedro Amparo buscava compor a peça não só falando sobre cultura e experiência negra, mas acompanhado de um elenco inteiramente negro, aspectos que também se apresentam como características do gênero Teatro Negro, sobre o qual ainda não tinha ouvido falar. Segundo Marcos Alexandre, em seu livro *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba* (2017) ao citar e compartilhar com Ivani Tavares de Lima, a partir da tese *Um olhar sobre o Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, nos traz uma importa perspectiva do que é Teatro Negro, bem como o dividindo em três categorias. Sendo:

aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas da Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Este teatro negro pode ser classificado em três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos

performance negra, abarca formas de expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (LIMA apud ALEXANDRE, 2017, p.34-35).

Sendo assim, o que viria a ser proposto pela Espaço Preto, foi observado como a categoria teatro engajado negro quando Marcos Alexandre defende que uma das premissas do teatro negro é ser uma arte engajada em diversos níveis, também panfletários, até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões dos afetos e das subjetividades (LIMA apud ALEXANDRE, 2017, p.35).

Apesar de uma configuração de teatro que fosse feito por negros já ter perpassado a história do Brasil através da Companhia Negra de Revistas, em 1926 ³², a principal configuração para esta expressão no teatro se deu em 1944, no Rio de Janeiro, através da proposição de Abdias do Nascimento ³³ com o Teatro Experimental do Negro (TEN). Na época, por observar a ausência dos negros e de seus temas representados nas criações teatrais, o TEN foi desenvolvido para gerar o protagonismo desta negritude, que sempre era relegada a papéis pejorativos e secundários na área da representação. A organização se tornou um ícone sobre a divulgação do teatro feito por e para o negro. Buscava-se este protagonismo não apenas na interpretação, mas também na estética, dramaturgia, a fim de se criar um gênero próprio que valorizasse o negro e a cultura afro-brasileira por meio da educação e da arte. Tal organização foi fundamental para que nas expressões teatrais do Brasil afora, grupos se organizassem trazendo propostas que seguiam a linha do TEN como o Bando de Teatro Olodum, em Salvador, Teatro Negro e Atitude, Cia. Burlantins e a Espaço Preto em Belo Horizonte.

³² Companhia teatral fundada em 1926 por De Chocolat, cujo elenco era inteiramente composto por pessoas negras, performance o gênero teatro de revista. Para mais detalhes consultar Orlando de Barros (2005) em *Corações de Chocolat. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*.

³³ Nascido em 1914, Abdias foi dramaturgo, poeta e pintor, atuou também como deputado federal, senador e secretário de Estado onde desenvolveu aspectos dessa luta. Relatou em seus livros as realidades quilombolas e levantou temas como o pensamento dos povos africanos, combate ao racismo, democracia racial e o valor dos orixás nas religiões de matriz africana. Com uma trajetória marcada pelo ativismo, Abdias teve como resultado de suas iniciativas importantes desdobramentos na defesa e na inclusão dos direitos dos afrodescendentes brasileiros. Conquistas de suas lutas foram a contemplação da natureza pluricultural e multiétnica do país na Constituição de 1988, a criminalização do racismo e os primeiros processos de demarcação das terras de quilombos.

No momento do convite de Pedro Amparo, eu seria a única componente vinda do universo da dança, fator que interessava imensamente a ele devido a minha vivência nas danças urbanas e mesmo que eu demonstrasse grande insegurança acerca das técnicas de voz e atuação, Pedro Amparo depositou muita confiança em minha trajetória e bagagem, ressaltando também a importância do estudo do corpo para a cena, das corporeidades negras dançadas. Tal convite, que recebi com grande surpresa e tive a imensa alegria de aceitar, reverberou muitas reflexões acerca de meu lugar de pertencimento racial, que já vinha sendo construído por inúmeras experiências familiares e sociais, porém não legitimadas enquanto questões a serem discutidas pelo ambiente acadêmico. Este convite conduziu conclusões para algumas dúvidas que eu tinha acerca da minha existência enquanto mulher negra. Sabidamente, por não ser uma negra retinta, eu transitava em um espaço de militância ativa mais relacionada à aceitação do cabelo natural crespo e cacheado, e considerava esta luta a mais próxima de minha realidade de militância naquele momento. Como nos diz Nilma Lino Gomes acerca do estilo assumido de cabelo e pertencimento racial ao longo da construção identitária de indivíduos negros:

Assim como a democracia racial encobre os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico/racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da identidade negra. Mas tal comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas assim como de reação, resistência e denúncia contra o racismo. E ainda pode expressar um estilo de vida. (GOMES, 2002, p.8)

Sendo assim, o convite para compor a Cia se configurou para mim como a legitimação da minha negritude a partir do reconhecimento de um grupo. Como nos diz Gomes, nenhuma identidade é construída no isolamento e ainda, segundo Hall (2006), identidades se configuram em processos, pois estão em constante atualização e negociação entre os grupos.

A ideia que um indivíduo faz de si mesmo, de seu “eu”, é intermediada pelo reconhecimento obtido dos outros em decorrência de sua ação. Nenhuma identidade é construída no isolamento. Ao contrário, é negociada durante a vida toda por meio do diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros. Tanto a identidade pessoal quanto a identidade socialmente derivada são formadas em diálogo aberto. Estas dependem de maneira vital das relações dialógicas com os outros. (GOMES, 2002, p.3)

O convite também foi responsável pela minha percepção de um lugar político agregado a negritude que para mim ainda não havia se mostrado possível, visto que diferente do teatro e dos caminhos abertos pelo TEN, no universo da dança, a negritude não era uma questão discutida em sentido cênico, relacional, representativo ou artístico, pelo menos não de forma engajada ou protagonizada por negros. O que fui descobrir posteriormente ser um

equivoco de ordem informacional, ao direcionar um olhar atento a Cia SeráQue?³⁴, Depois de me relacionar com os conteúdos de arte negra engajada movimentada pelos precursores do TEN. Sendo assim, o convite reverberou em mim uma excitação e curiosidade para os processos que viriam a ser vividos em seguida, através de ensaios, encontros, discussões e construções coletivas.

Pedro Amparo, assim como outros estudantes negros e negras, já percebiam lacunas no curso de graduação em Teatro, acerca de temas afro-brasileiros no currículo. Devido a esta razão, em 2012, Adélia Carvalho, negra, enquanto professora substituta, ofereceu uma disciplina optativa sobre Teatro Negro, através da qual Pedro se identificou com as referências e discussões trazidas pela professora, sendo assim, decidiu reunir o grupo que no futuro se tornaria a Cia. Espaço Preto, para realização do espetáculo de conclusão de curso. Formavam o elenco as alunas e alunos do curso de teatro, Anderson Ferreira, Ana Martins, Anair Patrícia, Andréa Rodrigues, Guilherme Diniz, Helen Salgado, Lúnia Martins, Michele Bernardino, Pedro Amparo, Rainy Campos e Sitaram Custódio. Também na equipe havia alunos de outros cursos como Guilherme Pires, do Design de Moda, que assinou o figurino do espetáculo e Antonio Salgado, Del Lopes, Marcelo Padovani e Thais Gallo, das Artes Visuais, responsáveis pela parte cenográfica e visual do espetáculo, a produção executiva foi realizada por mim. Arthur Arock, já formado pelo curso, branco, auxiliava o Pedro na dramaturgia e Cezar Frank, também formado pelo curso, negro, cuidava de toda iluminação cênica.

O encontro realizado naquele semestre, por tais artistas, resultou no espetáculo “Primeiramente Negra”, que além de ser o trabalho de conclusão de curso de Pedro Amparo e o marco do surgimento da Cia Espaço Preto, foi também um importante marco para o curso de Teatro, onde ainda se fazia inédita a reunião de estudantes e pesquisadores acerca da temática negra. Neste espetáculo, participei realizando a produção executiva e me envolvi com a temática apenas através da fruição no primeiro momento, tendo a chance de conhecer, através da cena, um pouco da história de importantes personalidades negras da história, como o Partido dos Pantera Negra, Dandara, Zumbi dos Palmares, etc. Apenas pude me envolver mais profundamente com o trabalho da companhia através do desenvolvimento de seus outros trabalhos, que trazem elementos das culturas negras para se pensar as condições do negro no Brasil, as relações étnico-raciais e o racismo. Atualmente, seu repertório conta com os

³⁴ A Companhia SeráQuê? é um agrupamento artístico que se expressa através da Dança. Sua história começa em 1992, em Belo Horizonte - Brasil, com o encontro de bailarinos, atores, músicos e poetas em sua maioria negros, interessados em pensar a cena a partir de suas referências estéticas e políticas e a partir daí, estabelecer diálogos com a diversidade e com a variedade de culturas existentes no Brasil. Conceitualmente, os artistas deste agrupamento pesquisam a cena como instrumento de releitura das distintas manifestações culturais, explorando as relações interativas entre intérpretes, espaço e público. Informações fornecidas pelo site oficial do grupo.

espetáculos “O grito do outro – O grito meu!” e “Ama” e as duas cenas curtas “Ama” e “Mãe da Rua”.

O processo de construção artística da companhia se iniciou através do compartilhamento de referências como livros (*Olhos d'água* de Conceição Evaristo, *Mulheres, Raça e Classe* de Angela Davis, entre outros), filmes (*Branco Sai Preto Fica*, *Falcão – Meninos do tráfico*, *Ó pai ó*, *Para meninas negras*, etc.) músicas (Racionais MC's, Aláfia, Tássia Reis, MV Bill, Dona Ivone Lara, Jorge Aragão, etc.), mas principalmente através da escuta para as vivências de cada colega de equipe, negros e negras em seus lugares de existência. Foi através destes processos que nos identificamos com o cotidiano vivido por aquele grupo, ainda que fosse um grupo heterogêneo, composto por pessoas negras vindas de diversos lugares, alguns de São Paulo, outros de Belo Horizonte ou interior de Minas Gerais, as histórias se cruzavam em algum momento da infância, da escola básica, na família, na universidade. Realidades semelhantes às de pessoas periféricas que convivem com o preconceito diariamente em diversos ambientes sociais. Dessas narrativas surge o fio condutor dos espetáculos da companhia, permitindo que assumamos esse lugar de fala e de “dramaturgos do próprio drama”, como diz Anderson Ferreira ator e figurinista da Cia, em seu trabalho de conclusão de curso *Ancoragem, a trajetória de um educador negro no teatro* (2017). Em *Primeiramente Negra*, este fio condutor estava em articulação com o tema do artigo do Pedro sobre Arte Marginal e Dramaturgia Negra, onde o mesmo reflete:

Percebemos no próprio processo de formação da Arte Marginal que ele se dá de forma ambígua e fragmentada. Há uma dificuldade, pela sua efemeridade, de apontar tanto os vetores que a constituem quanto aqueles que a mantêm. O artista marginal não se apoia em bases sólidas da arte convencional, de forma paralela ele se atém a outras bases ideológicas e práticas produzindo um produto artístico com especificidades únicas que tem uma ligação e sincronia própria do sujeito. O lugar de enunciação se torna vetor central da criação. A Arte Marginal ocupa o lugar paralelo e alheio ao centro de foco das artes “oficiais” e por isso é renegada a uma olhar subversivo e até mesmo preconceituoso. (AMPARO, 2014, p.7)

Acerca deste primeiro momento e do fazer artístico que se descobre através dos processos de deslegitimação acadêmica de saberes, Anderson escreve:

Naquele momento inicial, na sala de ensaio, quase não sabíamos por onde ir. O professor Marcos Alexandre³⁵, negro, orientava o Pedro no artigo (e logo

³⁵ Marcos Antônio Alexandre é graduado em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG, onde concluiu o mestrado e o doutorado em Estudos Literários. Realizou a pesquisa de pós-doutorado intitulada *Brasil e Cuba em diálogo: a cultura afrodescendente em cena*, na Facultad de Artes Escénicas do Instituto Superior de Arte, em Havana, Cuba, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Atualmente, é Professor Faculdade de Letras da UFMG, atua também no curso de Teatro da Escola de Belas Artes, ministrando disciplinas sobre Teorias do Texto Dramatúrgico e do Texto Espetacular. Desenvolve pesquisas sobre os seguintes temas: literaturas hispânicas, performances, rituais afro-brasileiros, teatro negro e teatro latino-americano.

depois tornou-se parceiro do grupo), mas nós éramos responsáveis pela criação do espetáculo. Era hora de propor tudo o que a universidade nos negou. Compartilhamos textos, músicas, poesias, mitos, imagens (fotografia, pintura, escultura, etc.) de outros artistas negros. Era uma espécie de alfabetização na literatura/arte/teatro negro. Um mundo novo, mas que havia representatividade. Existiam pessoas que dialogavam, já há algum tempo, com o que desejávamos expressar. Não estávamos sozinhos, só não sabíamos da existência delas. (FERREIRA, 2017, p.26)

Durante este processo, ao entrar em contato com pessoas negras de diversas origens e características, ainda que muito bem recebida pelo grupo, buscava justificar para mim mesma a legitimidade de minha existência enquanto pessoa negra, por ter vivido uma longa caminhada de negociação mental sobre minhas características. Também por sempre ter vivido na classe média, onde as pessoas brancas me liam enquanto morena, me distanciando da ideia da negritude, e através disso ter me habituado com tal leitura, precisava, em um novo momento de escuta de minhas raízes, entender o que me tornava negra? Através das leituras de Nilma Lino Gomes em *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2002), compreendi essa composição sendo atravessada por diversos fatores existentes no plano material, como o fenótipo negro, a cor de pele, o cabelo crespo, os traços negróides; mas também, fatores existentes no plano simbólico, como os valores, as crenças, os mitos, as linguagens e rituais existentes na cultura negra e de certa forma naturais em meus ambientes familiares.

A identidade negra é entendida, no contexto deste trabalho, como um processo construído historicamente em uma sociedade que padece de um racismo ambíguo e do mito da democracia racial. Como qualquer processo identitário, ela se constrói no contato com o outro, no contraste com o outro, na negociação, na troca, no conflito e no diálogo. Como diz Neusa Santos SOUZA (1990, p.77), ser negro no Brasil é tornar-se negro. Assim, para entender o “tornar-se negro” num clima de discriminação é preciso considerar como essa identidade se constrói no plano simbólico. Refiro-me aos valores, às crenças, aos rituais, aos mitos, à linguagem. (GOMES, 2002, p.3)

Através do contato constante com as mulheres da Cia Espaço Preto, pude enfim me reconhecer enquanto negra relativizando condições de vulnerabilidade causadas por nossas experiências distintas nas opressões estruturais interligadas de gênero, raça e classe. Pois a negra como me reconheço é uma mulher negra de pele clara, envolvida no processo de branqueamento da nação. Negra e mestiça que viveu envolvida a privilégios de classe, que nunca havia sofrido o racismo explícito no ambiente escolar e que teve acesso à universidade, diferente da maioria de mulheres negras de sua família. Que sempre havia tido a dúvida ao preencher o questionário do IBGE na escola, não sabendo se assinalava “Preta” ou “Parda” no indicativo de sua “cor/raça” e que ambigualmente ainda teve a chance de escolher. Mas que,

além de reconhecer certas mazelas de sua cor e principalmente de seu cabelo, ainda se diferenciava da maioria das pessoas nos ambientes em que ocupava. Tem sido um processo de construção identitária que leva em conta as particularidades e subjetividades destas companheiras de cena para a assimilação de uma existência enquanto mulher negra, ao meu ver, por trazerem realidades diferentes das minhas através de seus cabelos mais crespos, de suas peles em diversas tonalidades de negrura, algumas mais claras e muitas mais escuras e principalmente pelas suas vivências nos mais distintos ambientes de formação. Como nos diz Nilma Lino Gomes:

Parto também do pressuposto de que essa identidade é construída historicamente em meio a uma série de mediações que diferem de cultura para cultura. Em nosso país, o cabelo e a cor da pele são as mais significativas. Ambos são largamente usados no nosso critério de classificação racial para apontar quem é negro e quem é branco em nossa sociedade, assim como as várias gradações de negrura por meio das quais a população brasileira se autoclassifica nos censos demográfico. (GOMES, 2002, p.4)

Ainda citando Gomes, acerca deste processo de conhecimento das colegas de Cia, pude perceber como o entrelaçamento das opressões associadas ao visual da negritude, pode atingir mulheres negras em suas representações estéticas em diversos âmbitos corpóreos, temáticas que nos são caras nas propostas cênicas acessadas através de processo colaborativo da Cia, onde buscamos valorizar a beleza negra que também está presente num processo de empoderamento consciente dos artistas e que não se descola de uma percepção crítica acerca da tendência comercial da valorização da negritude ainda com traços da ideologia do branqueamento:

A forma como o par – cor da pele e cabelo – é visto no imaginário social brasileiro pode ser tomada como expressão do tipo de relações raciais aqui desenvolvido. Nesse processo, o entendimento do significado e dos sentidos do cabelo crespo pode nos ajudar a compreender e desvelar as nuances do nosso sistema de classificação racial o qual, além de cromático, é estético e corpóreo. (GOMES, 2002, p.8)

O processo colaborativo de trabalho da Cia. Espaço Preto permitiu que exercitássemos a condução de diversas práticas artísticas, como a preparação vocal conduzida por Rainy Campos, a preparação corporal proposta por mim através das danças urbanas e estudos teóricos e práticos propostos por diversos componentes da equipe, através de textos, vídeos e registros diversos. Um destes estudos se deu quando Pedro Amparo propôs que assistíssemos juntos a um vídeo em que Luiz Melodia cantava “Negro Gato” na gravação de seu primeiro DVD (em 30 de julho de 2002), Pedro buscava chamar nossa atenção para o modo como Melodia mexia seu corpo em movimentos dançados naturalmente ao longo do show, me trazendo pela primeira vez na academia a chance de análise da corporeidade negra,

observando aspectos de sua movimentação ligados a diversas referências da cultura negra e as danças envolvidas nas manifestações diaspóricas que trazem pulsação do tronco, com pernas ágeis e sempre ligadas ao solo através da energia, como o congado³⁶, o funk e até mesmo o hip hop dance. Esta prática da análise da corporeidade através da fruição do corpo negro que dança, proposta por Pedro em um dos ensaios, influenciou diretamente a minha prática docente, visto que em inúmeras aulas que ministrei posteriormente, principalmente acerca de danças brasileiras afro centradas, na turma em que ministrei no CENEX da EBA, revisitei esta prática, convidando as alunas a observarem os corpos e movimentos dos brincantes de Maracatu Nação³⁷, em seus desfiles. É extremamente relevante a forma como a companhia se configurou para mim como um espaço formativo constante, onde além de empoderar-me política e socialmente, atuar como atriz, e seguir aprendendo sobre linguagens dramáticas, aprendo e vivencio práticas de criação que influenciam minha prática docente.

O encontro de pessoas negras que estudavam na Escola de Belas Artes para compor a Cia, também resultou na reflexão sobre nossa formação dentro da Universidade, gerando o questionamento que já pulsava individualmente em alguns “por que os cursos superiores da Escola de Belas Artes não ofertam disciplinas, rodas de conversas, seminários e nenhuma atividade que aborde a Arte Negra?”, “Por que os alunos de Teatro, Dança e Artes Visuais, na modalidade licenciatura, não têm nenhuma disciplina durante sua formação que trate sobre a lei 10.639/03?”. Sendo a universidade federal uma instituição em que cada ano mais alunos negros ingressam, não reconhecê-los e reconhecer a história que trazem, não é paradoxal? Já que ouvimos nas disciplinas que nosso instrumento de trabalho é nosso corpo, corpo este marcado de histórias. (MOREIRA, 2016).

E pensando sobre estas histórias, busquei refletir que histórias corporais permeavam a minha vivência e de minhas famílias para compartilhar com a Cia durante a condução da preparação corporal em nossos ensaios. Histórias que não estavam presentes no conteúdo acadêmico e que pude encontrar revisitando a história de meu pai, Wanderley Monteiro, quando pude ouvir o relato acerca dos “passinhos” que ele dançava com os amigos, danças

³⁶ Manifestação popular religiosa existente no estado de Minas Gerais, mantida principalmente por povos negros na (r)existência de seus ambientes quilombolas e expressões sincréticas festivas.

³⁷ O maracatu nação, também conhecido como maracatu de baque virado, é uma manifestação artística da cultura popular e carnavalesca da Região Metropolitana do Recife em que um cortejo real desfila pelas ruas, acompanhado de um conjunto musical percussivo. Composto majoritariamente por negros e negras, os maracatus nação podem ser remontados às antigas coroações de reis e rainhas congo. Para mais informações consultar o Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação.

sociais realizadas em festas onde tocavam o Funk e o Soul³⁸, na época em que ele e minha mãe se conheceram e quando ele também ostentava um penteado black power. Muitas das danças sociais vivenciadas no ambiente da soul music se desdobraram em diversos estilos de danças urbanas como o HipHop Dance, elemento vivenciado por mim na adolescência e juventude em festas ao ouvir R&B, RAP, entre outros estilos da black music e formalizada na vivência com o grupo Cultura do Guetto.

Para nos aprofundarmos na pesquisa sobre a Arte Marginal no trabalho da Cia, nos aproximamos do movimento Hiphop e sua história, movimento que engloba a expressão musical através do RAP, dançada através do HipHop Dance e visual através do pixo e do grafitti. Expressões da cultura negra, que não eram tão conhecidas por alguns componentes do elenco, pois em seus ambientes familiares negros, de resistência e busca por boas condições na infância e juventude, havia uma percepção negativa sobre este movimento relacionando-o a criminalidade, realidade de muitos jovens na periferia brasileira historicamente. Em muitas destas famílias, estas expressões de arte eram proibidas, como apresenta Anderson, acerca do trabalho com a companhia:

Pude aprender bastante, principalmente com alguns elementos da arte marginal que eu mesmo julgava ao reproduzir racismo, como o rap, o grafite e o pixo. Pois essas práticas artísticas eram proibidas na minha casa de forma velada por possuir, segundo minha família, uma relação negativa com o crime, as drogas e a violência. (FERREIRA, 2017, p.26)

Ou como Anair Patrícia Moreira, atriz da companhia, destaca em seu trabalho de conclusão de curso *A TRAJETÓRIA DE UMA EDUCADORA NEGRA EM FORMAÇÃO: princípios e práticas com o teatro e a lei 10639/0* (2016), ao refletir sobre o processo de criação na companhia:

No processo de montagem do “Primeiramente Negra”, pude aprender bastante, recebi dos colegas de elenco (todos negros) referências de autores, livros, documentários e pude conhecer as canções proibidas na minha casa, tive contato com o rap, as letras falavam de um cotidiano que eu conhecia de perto, não entendi o porquê de meus pais não me deixaram ouvir quando criança. (MOREIRA, 2016, p.21)

Os ensaios da Cia eram iniciados pelos treinos de HipHop Dance, onde contribuí apresentando movimentações iniciais do estilo como o bounce em seus diversos desdobramentos, que gera uma corporeidade própria do estilo e passos como Cris Cross, Running Man, Dougie entre outros. O formato de aprendizado se dava em um primeiro momento através da observação e repetição de movimentos fragmentados durante o momento

³⁸ O funk é um gênero musical que se originou nos Estados Unidos, nos anos 70 quando músicos negros criaram um gênero musical rítmico e dançante ao misturar soul, jazz e R&B (rhythm and blues), expressões musicais geradas pelas populações afro-americanas.

inicial da preparação. Após a repetição exaustiva dos mesmos, para internalização e memorização corporal, começávamos a criar movimentos individualmente com o intuito de contagiar todo o grupo, em dinâmicas como a do Cardume ³⁹ ou em roda, quando realizávamos as movimentações e passinhos sem aviso prévio, buscando assumir a liderança momentânea de movimento e acessar a comunicação de todas e todos apenas através do olhar e da organização em grupo, como de fato acontece em muitos momentos festivos. Em seguida, compartilhávamos um longo momento em que dançávamos juntos em improvisos (também conhecido no universo HipHop como Freestyle ou cypher), onde experimentávamos variações dos passos assimilados e os articulávamos com movimentos vindos de nossa criação, que era o tempo todo estimulada pelo beat, os remixes e o canto dos MC's. É importante ressaltar que neste momento de improviso, nos soltávamos e acessávamos um estado de brincadeira proporcionado através das rodas de dança em festas do gênero (Bailes), quando um dançarino ou dançarina adentra a roda para dançar livremente, expondo o que sabe fazer de melhor e desafia outra pessoa a também entrar na roda. Muitas vezes nos organizávamos em dois grupos, que iriam batalhar entre si, combinando, rapidamente, uma movimentação que serviria para afrontar o grupo adversário. Foram encontros extremamente ricos, por darem margem a uma criação dramatúrgica altamente inspirada na realidade vivida pelos grupos afro americanos em suas manifestações culturais festivas relacionadas a cultura de rua. Neste caso, a festa e a batalha de dança são referências na proposta pedagógica de assimilação de movimentos realizada, nos ensaios da Cia, ambientes nos quais o aprendizado de dança se dá de forma natural através do envolvimento de vários elementos existentes, como a iluminação, o som, a preparação estética realizada pelos participantes anteriormente e as relações sociais estipuladas, aspectos estruturais que foram avaliados e refletidos criticamente pelos integrantes de elenco, sempre que, ao fim do ensaio, realizávamos uma roda de conversa para compartilhar as sensações acessadas através da dança.

A partir dessa forma de realizar os encontros/ensaios, avalio como muito eficaz a presença da Cia. na minha formação como atriz e artista da cena, mas que também pretende exercer a docência na área da dança, desejando criar possibilidades de abordar em ambiente educacional escolar as propostas da Lei 10.639 e em ambientes educacionais diversos diversas possibilidades artísticas e pedagógicas. Assim, além de fortalecer meu senso político-social, a

³⁹ Exercício de movimentações improvisadas que consiste na realização pelo grupo das movimentações propostas por quem ocupa a frente em cada momento. A medida que a pessoa que lidera desloca a frente de seu movimento, o grupo se reconfigura para que haja uma nova pessoa a frente e assim, diversos participantes assumem a composição e condução de movimentações.

Cia Espaço Preto me proporciona experiências formativas fora da academia, que me fazem lidar melhor com o cotidiano, com os saberes e a coletividade.

Ao ser convidada, em 2015, para compor o conjunto de artistas e grupos que idealizariam a Mostra in Minas⁴⁰, a Cia Espaço Preto iniciou um processo de pesquisa e criação em busca de gerar uma composição performática que articularia diversas propostas dos artistas do grupo, cada artista trazia uma temática e abordagem cênica diferente em sua proposta. O que era imaginado por nós como um cortejo proposto através das diferentes performances, que seriam realizadas desde a área externa ao Palácio das Artes (instituição residente da mostra), em seu passeio público, até o interior da sala João Seschiatti, acabou se tornando um espetáculo, inteiramente realizado dentro da mesma e ainda em formato fragmentado, através de uma dramaturgia dinâmica. O espetáculo que recebeu o nome “O grito do outro – O grito meu!”, versa sobre realidades que atravessam a experiência da juventude negra urbana, como a hipersexualização de mulheres negras, o preconceito ao frequentar ambientes brancos, a criminalização e o genocídio da juventude negra, representando um grito gutural que surgia de nossas entranhas ao falarmos sobre a experiência negra contemporânea na arte. Foi um espetáculo que sofreu modificações após este primeiro experimento na Mostra in Minas e se firmou como um dos carros chefes da companhia, tendo sido apresentado em importantes eventos da cidade como a Mostra Benjamin de Oliveira, a-Mostra.lab e a Mostra Marginal.

No início da construção do espetáculo, nos deparamos com uma questão intrínseca acerca da categoria performance negra, que abarca diversas manifestações e expressões religiosas como o congado, o maracatu nação, o afoxé, tambor de mina, etc.⁴¹, e ainda que reconhecessemos tais expressões legítimas da luta e existência do povo negro como de quem nos antecedeu, decidimos, após várias discussões, que não aprofundaríamos cenicamente em aspectos religiosos das diversas matrizes africanas em nosso país, pois, além de não serem todos os integrantes adeptos à uma religião de matriz africana, é entendido, hoje, que podemos dialogar com outras nuances:

⁴⁰ Mostra realizada em 2015 pelo Coletivo InMinas com o objetivo descrito em sua carta de apresentação: “Mais no canto. Para além das linhas do contorno, para além das linhas dos entornos, para além das linhas previstas e já mantidas, já centralizadas... Os cantos, as periferias, os guetos, as quebradas, os interiores, tão pouco EXTERNALIZADOS em um centro que pede para ser ocupado. Ocupemos então com arte que vem de boa parte dessas imensas Minas Gerais.”

⁴¹ Manifestações populares existentes no território brasileiro, que mesclam ritual, celebração, música, dançar e arte e que foram mantidas pela resistência de povos negros em todo o território nacional.

Nuances que exploram características relacionadas com aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões dos afetos e subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, não mais se restringe exclusivamente ao caráter da religiosidade. Ainda que esse tema seja de suma importância [...] é apenas uma entre as muitas possibilidades de composição dramaturgica e estética do teatro negro” (ALEXANDRE, 2017, p.36)

Essas expressões que não só nos antecedem, mas coexistem com a subjetividade que gostaríamos de abordar, serão sempre respeitadas na Cia., mas a busca do grupo é pela pesquisa da existência dos corpos negros na contemporaneidade periférica e urbana. Desta forma, O grito, forma carinhosa ao qual o elenco apelidou o espetáculo, se inicia com a música Tambor Funk composta por GA Barulhista especialmente para a trilha sonora do espetáculo. Cantamos ao início da faixa o canto *Elegua ago* em saudação a Exu, o Orixá que nas tradições de matrizes africanas, é mediador das encruzilhadas, entidade que representa o início, a comunicação. E ao pedirmos licença através dele realizamos um rito de passagem, ao qual pedimos permissão ao adentrar o palco: “Elegua ago / Emojuba Elegbara / Elegua ago / Emojuba Eleguare / Bara Loguno / Ago Elegbara / Ago Elegbara”. A medida que o canto se estabelece através da voz de todo o elenco e que entramos em cena, saudando a imagem imobilizada do ator Will Soares, que representa uma figura divindade ao centro do palco, a música vai sendo preenchida pela sonoridade de tambores e atabaques, que envolvem nosso corpo como estímulo para que iniciemos naturalmente movimentações inspiradas pelas vivências religiosas de cada um, improvisamos enquanto cantamos e a medida que a música se desenvolve, tais tambores se fundem na transformação para um samba e então para o beat do funk. Cantamos a saudação ao som do “Tchu tcha tcha tchu tchu tchá” que toma todo o palco nos instigando a acessar nossas movimentações dedicadas ao funk, que sempre são realizadas com empolgação neste primeiro momento, é possível assistir em cena passinhos, sarradas, reboladas, quicadas, quadradinhos, passinhos do romano, giros e diversas movimentações que apenas são observáveis nos Bailes Funk, Batalhas do Passinho ou em vídeos pela internet.

Para a concepção do pensamento que buscávamos atingir no espetáculo, integrei aos ensaios, elementos do funk que trazíamos de nossa própria história, sempre acessando também o aprendizado do Hip Hop dance em formatos próximos da experiência da festividade, pois era a corporeidade acessada nestes ambientes que gostaríamos de levar para a cena. As “batalhas de passinho” conhecidas por nós através de eventos da cidade e através do estudo do movimento Hip Hop em sua origem, foram responsáveis pela relação do elenco com o próprio movimento dançado de cada integrante, muitos jamais tinham observado tais

movimentações autorais como expressões legítimas de domínio em dança e naquele momento, permitiram que esta expressão entrasse em cena, assumindo a corporeidade encontrada em diversos momentos do espetáculo, que ainda trazendo um texto denso e muito bem construído, é atravessado a todo momento pelos corpos dançantes do elenco.

Diante de tais escolhas e referências, os encontros variavam segundo um foco específico. Alternávamos os ensaios para serem iniciados com a preparação corporal com minha proposição, ou com o trabalho vocal proposto por Rainy Campos, sempre seguido de improvisações em grupo e, por fim discussões de um tema alicerçado em leituras, para construção de ideias e dramaturgia. Nesse segundo trabalho, *O grito do outro – O grito meu!*, optamos por uma direção/processo colaborativo e convidamos o Marcos Alexandre para nos orientar na dramaturgia (FERREIRA, 2016).

Marcos Alexandre em seu livro *“O Teatro Negro em Perspectiva: Dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba”* (2017), fala acerca deste espetáculo se referindo aos papéis realizados pelo elenco como personagens/personas, pois de fato, cada ser representado por nós não tinha nome e por vezes tinha nosso nome, mas trazia inúmeras características próprias de cada atriz e ator. Havia alguns textos, escritos por nós que também se referiam a nós mesmos e nossas experiências colocando em prática o termo *escrevivência*, que foi cunhado por Conceição Evaristo⁴², escritora – romancista e poeta – mineira e que diz sobre a escrita de si, esta escrita dramatúrgica proposta pela Espaço Preto no espetáculo e que é cheia de significado e relevância ainda que gere choque e desconforto em alguns momentos. Na entrevista concedida pela escritora ao livro de Marcos Alexandre ela afirma “nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar a casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”, frase que nos autoriza novamente a propormos falar, em cena, sobre questões que sempre foram negadas pelos contextos artísticos pelos quais passamos antes de compormos a companhia.

Logo no início do espetáculo, uma sequência de acontecimentos toma a cena de forma a interagir com o público de forma crítica e urgente, esta interação se dá em alguns momentos

⁴² Conceição Evaristo nasceu em 29 de dezembro de 1946 em Belo Horizonte, MG. Filha de uma lavadeira que, assim como Carolina Maria de Jesus, matinha um diário onde anotava as dificuldades de um cotidiano sofrido, Conceição cresceu rodeada por palavras. Teve que conciliar os estudos com o trabalho como empregada doméstica, até concluir o curso Normal, em 1971, já aos 25 anos. Uma das principais expoentes da literatura Brasileira e Afro-brasileira atualmente, Conceição Evaristo tornou-se também uma escritora negra de projeção internacional, com livros traduzidos em outros idiomas. A poeta traz em sua literatura profundas reflexões acerca das questões de raça e de gênero, com o objetivo claro de revelar a desigualdade velada em nossa sociedade, de recuperar uma memória sofrida da população afro-brasileira em toda sua riqueza e sua potencialidade de ação. É uma mulher que tem cuidado de abrir espaços para outras mulheres negras se apresentarem no mundo da literatura e da arte.

do espetáculo, porém no momento inicial traz o cunho engajado e político praticado pela Cia em sua linguagem. O que Marcos Alexandre descreveria como a potência da palavra discursiva:

As palavras configuram a potência discursiva do texto espetacular proposto pelos integrantes da Espaço Preto. O discurso incisivo, de cunho altamente político é marca do grupo, característica comum a outros coletivos de teatro negro brasileiros um dos legados do TEN. (ALEXANDRE, 2017, p.102)

Na cena, que relacionarei aqui ao nome “Vitrine”, se inicia ao ouvirmos um trecho da música *Capítulo 4 Versículo 3* do grupo Racionais MC's (1997), quando declamam: “60 por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais/Já sofreram violência policial/A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras/Nas universidades brasileiras/Apenas 2 por cento dos alunos são negros/A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente/Em São Paulo/Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”. Este trecho do rap marcante, se funde ao canto breve e chocante de Elza Soares em “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, enquanto diversas pessoas entram em cena carregando corpos sem domínio do movimento e aparentemente sem vida. Cada uma destas pessoas se põe de pé encarando o público e percebe-se serem mulheres, que em seguida pegam pedaços de plástico que compõem o cenário e expõem, uma a uma, partes de seus corpos que, em geral são sexualizadas. Neste momento, através da construção de cena, cada uma de nós, atrizes, escolhemos expor as partes que são sexualizadas em nossa vida real e ficamos imóveis, como manequins a venda para supostos compradores. O plástico que eu escolho, sempre serve para expor minha bunda, que em geral está seminua para a realização da cena, outras colegas expõem os seios, a vagina, a boca, a barriga, ou no caso de uma de nós, há o ato de esconder o rosto, representações diretamente ligadas a nosso lugar estético na sociedade, sobre o que reflito em breve. Entram em cena os atores Anderson Ferreira e Sitaram Custódio realizando dois personagens que representam o estereótipo de homens negros muito valorizadores de sua masculinidade, agressividade e sexualidade, exagerados em seu tom clownesco, estes, além de reagirem a nossa presença com um cunho altamente pejorativo na ação de hipersexualização de nossos corpos, iniciam em voz alta uma rotulação de nossas características que se funde aos anúncios de um leilão. A cada característica apontada por eles de forma grosseira, machista e vista por nós atrizes, como repulsiva, estes personagens sugerem um preço inicial, instigando a plateia a entrar no jogo de negociação, durante este processo, permanecemos imóveis com sorrisos desfigurados e aguardando o veredicto do leilão. Para nos leiloar, os personagens usavam termos pejorativos que representam os estereótipos agregados a pessoas negras na nossa construção social, quando ela associa mulheres negras a mulheres insaciáveis

e com apetite sexual infinito a ser gasto com qualquer pessoa. Ao negociarem minhas nádegas com a plateia, usavam termos como “mulata tipo exportação” ou identidade nacional, porém ao negociar a boca de uma das atrizes relacionavam a sexualização também ao trabalho doméstico precário, dizendo que além de passar, limpar, ela durante a noite usaria a boca e por fim, ao negociar com a plateia, o corpo da atriz com pele mais escura entre nós, os personagens masculinos fazem questão de expor essa característica declamando diversas vezes a palavra “Negra” com tom pejorativo até que desistem de terminar o leilão, dizendo que a “coisa ficou preta... ou melhor, negra”. Desta forma ilustramos as diversas facetas da hipersexualização e da solidão da mulher negra, fenômeno que está presente na estrutura social racista e que é perpetuado através da reprodução de inúmeros estereótipos gerados sobre o corpo de mulheres negras e resulta em diversas formas de abusos contra estas mulheres, fetiches aliados a preconceitos que são responsáveis por infinitos casos de violência física, psicológica e simbólica. Também propomos a entrega do “uso formal” deste estereótipo para o público, quando se estabelece um leilão onde o público pode decidir comprar o produto pelos preços irrisórios propostos pelos personagens, gerando choque e uma aproximação da perspectiva opressora, ainda não encarada pela maioria das pessoas. Historicamente, estes estereótipos vêm sendo reproduzidos devido a representação de personagens negras por artistas brancos, que realizaram Black Face ⁴³ nos palcos das Américas ou pintaram, desenharam e contaram histórias sobre mulheres negras a partir de suas perspectivas racistas.

O início do espetáculo sendo atravessado por tais acontecimentos instiga o público a interagir de formas diversas gerando, algumas vezes, a resposta quanto aos arremates do leilão, escancarando questões propostas pela companhia que apenas se realizam no contato com o público. Em uma das realizações do espetáculo na Mostra Marginal, em 25 de setembro de 2016, evento realizado no Teatro Marília pelo Programa Judicial de Conciliação de Belo Horizonte, mostra englobou diversos grupos artísticos de Belo Horizonte e região metropolitana e quando o teatro se encontrava absolutamente lotado de jovens periféricos. Foi uma das apresentações do espetáculo *O grito do outro – O grito meu!* que mais me marcaram por esta composição de público, pessoas que em geral não frequentam teatros e não estão alinhadas com as propostas prévias de comportamento para estes espaços, que em geral exigem silêncio e neutralidade. Dois momentos ícones desta apresentação se deram na realização do “Tambor Funk” e da “Vitrine”, quando o público interagiu absolutamente com

⁴³ Prática teatral de atores que colorem de tinta escura, ou maquiagem preta para representar personagens negros de forma exagerada e estereotipada.

as propostas da Cia, no primeiro momento ovacionando, aplaudindo, gritando e de pé, dançando juntamente conosco ao ouvir o beat do funk em cena, o que nos levou a realizar os movimentos com extrema amplitude, energia e sorrisos impressionados nos rostos; e no segundo momento, sem pudor, respondendo a todo momento as propostas dos leiloeiros, um jovem presente em um grupo que se contagiava pelo deboche da cena, escolheu me arrematar, neste momento, os atores Anderson e Sitaram escolheram uma ferramenta estratégica da cena para instigar a interação e ao convidar o jovem para a negociação, pediram que a luz da plateia fosse acesa, expondo assim, imagetivamente, o jovem ao momento da compra, este imediatamente se escondeu atrás das cadeiras revelando então a lida com este tipo de negócio, sabido por todos como imoral e antiético, neste momento, inúmeras garotas adolescentes que até então estavam caladas durante a cena fizeram questão de apontar onde se encontrava o garoto, solucionando de certa forma, o conflito acessado com a cena, que rapidamente foi direcionada para sua continuação. Em outra ocasião, essa conclusão da cena da vitrine se deu de forma mais propositiva, ao nosso ver, quando ao apresentarmos o espetáculo no Festival Aquilombô⁴⁴, organizado pelo Grupo dos Dez, no Teatro Francisco Nunes em 10 de agosto de 2017, a atriz Andréa Rodrigues, de pele mais escura entre nós e a última a ser leiloada, sendo chamada pelos leiloeiros de “Negra” repetidamente através do cunho pejorativo, foi arrematada por uma espectadora, também negra de pele escura, que escolheu pagar pela atriz o maior preço que naquele momento ela podia oferecer, o qual era distante do preço proposto por eles inicialmente, gerando a surpresa geral e colocando a ação improvisada da ação em uma berlinda ainda não imaginada e encarada pela Cia nesta cena e a qual foi encerrada através do texto de Anderson que acessa a forma clichê: “Iiii, coloca um sambinha aí pra descontrair, que a coisa ficou preta... Opa! Preta não... NEGRA”.

Através desta linguagem engajada e por vezes panfletária, a Cia desenvolveu o espetáculo para que as mudanças de cena acontecessem de forma dinâmica, dissolvendo então as questões não resolvidas em início de novas questões. Através da linguagem rápida, o humor e a ironia utilizados como ferramenta para produzir a reflexão diante do olhar do espectador (ALEXANDRE, 2017), buscamos contrapor os acontecimentos de forma inspiradamente realística e sem muitos momentos de tranquilidade, propondo ao público uma organização de pensamento que reúna os diversos atravessamentos presentes na vida da juventude negra urbana. Reflito que esta forma de construção dramática se aproxima do pensamento acerca de projetos educativos emancipatórios propostos por Nilma Lino,

⁴⁴ Aquilombô - Fórum permanente de artes negras é realizado pelo Grupo dos Dez e pela Associação Campo das Vertentes, desde 2017.

inspirada em Boaventura de Sousa Santos(1996). Que seriam propostas educacionais destinadas a conscientizar acerca da relação com o outro e os direitos humanos através de inúmeras imagens destinadas a desconstruir sentidos comuns.

Segundo Santos (1996), todo projeto emancipatório está baseado em um perfil epistemológico que abriga um conflito. O conflito é visto, aqui, ocupando o centro de toda experiência pedagógica emancipatória. Segundo ele, o conflito serve, antes de mais nada, para tornar vulnerável e desestabilizar os modelos epistemológicos dominantes e para olhar o passado através do sofrimento humano, que, por via deles e da iniciativa humana a eles referida, foi indesculpavelmente causado. Esse olhar produzirá imagens desestabilizadoras, susceptíveis de desenvolver nos estudantes e nos professores(as) a capacidade de espanto, de indignação e uma postura de inconformismo, necessárias para olhar com empenho os modelos dominados ou emergentes, por meio dos quais é possível aprender um novo tipo de relacionamento entre saberes e, portanto, entre pessoas e entre grupos sociais. Poderá emergir, daí, um relacionamento mais igualitário e mais justo, que nos faça apreender o mundo de forma edificante, emancipatória e multicultural. (GOMES,2008,p.102)

Na continuidade do espetáculo acontecem cenas onde a dança e a corporeidade de manifestações da cultura negra se apresentam de forma presente e central, como quando a atriz Rainy Campos interpreta uma passista de escola de samba que samba repetidamente a contragosto realizando movimentos robotizados e travados em contraposição a malemolência do samba no pé, simbolizando a violência de toda ordem dirigido ao corpo da mulher negra que apenas existe como objeto de desejo sexual. Em outro espaço da cena, a atriz Anair Patrícia representa a mulher que é violada sexualmente e que em sua solidão, reverbera um grito mudo, capaz de ensurdecer a todos através de sua dor.

Estes aspectos da corporeidade negra em suas diversas faces também estão presentes quando a peça traz a reflexão para temas acerca da diversidade da orientação sexual. Ao som do rap “Tu tá com fome?” de autoria de Will Soares, ator que está o tempo todo em cena representando uma entidade que gere todas as cenas do espetáculo, mas, até ali não tem fala, propõe neste momento o canto que rege uma representação realizada por mim acerca das mulheres negras, lésbicas e bissexuais sendo atravessadas pelas diversas opressões que as atingem. Nesta música Will canta, com acompanhamento de coro: “Eu vou falar de uma vez / porque já to irritada / todo dia a preta chora / cai se levanta / leva paulada / tá maquiada / é a piada / da rapaziada. / Agora é assim (coro: ah é assim?) / Assim que é. / Se tem dinheiro faz o que quer, / Pode pegar homem e pegar mulher. / Pode beber que tá normal, / hospital reservado se passar mal, / vivendo assim mordendo sem dó / mastigando tudo até virar pó pó pó pó / pó pó pó pó / coro: Polícia prendendo! / Will: Polícia prendendo quem tá correndo / polícia matando os preto no canto / coro: Polícia Racista porque tá matando? / Will: Polícia

matando ninguém tá ligando / Elisa e Rainy: Polícia Fascista! / coro: É porque sou negra/o? / Will: Tá difícil a situação, se to parada sou suspeita / coro: tá difícil a situação / Will: Como se fosse escolha! / coro: tá difícil a situação / Will: Eu não vou trocar minha cor por outra (3x)/ Minha cor por outra / Eu não vou trocar / Minha cor por outra / Eu não vou trocar, não vou trocar”. Para este momento da dramaturgia, quando todo o elenco está presente no palco compondo o coro e imprimindo expressões relacionadas a história contada, realizo movimentações bruscas, que tem suas origens no hip hop dance, sendo influenciada pelo krump⁴⁵ e trazendo diversas movimentações do Vogue⁴⁶, acessando a temática de um corpo que não é aceito em sociedade devido aos atravessamentos de opressões de gênero, raça e orientação sexual e que recebe, assim, um tipo de violência característica do entrecruzamento destas opressões. Violências estas muito encontradas na lida com a força policial em nosso país, como demonstrado pelo caso de Luana Barbosa dos Reis Santos, mãe, negra, lésbica e pobre que foi espancada por policiais militares na periferia de Ribeirão Preto, em abril de 2016 e faleceu devido às agressões. Ou mesmo como Marielle Franco, negra, lésbica, socióloga, feminista, defensora dos direitos humanos e política brasileira que foi assassinada a tiros em abril do corrente ano de 2018, em uma via pública da cidade do Rio de Janeiro, ambos os crimes jamais foram solucionados na procura por culpados, mas delineam os formatos da opressão estrutural em um país onde a interseccionalidade de opressões gera uma situação de vulnerabilidade extrema a mulheres negras.

Outro momento onde a dança está presente de forma integral neste espetáculo se dá na cena mais dinâmica do espetáculo a meu ver, quando, sem falas, reproduzimos e expomos, com todo o elenco, situações sociais em que nos vemos discriminados dia-a-dia e ao som do Afrobeat Zombie de Fela Kuti, revezamos o posto de quem é discriminado. Como quando a atriz Andréa realiza a entrada em um elevador e todos se afastam ao se deparar com ela, ou quando eu dou sinal a um ônibus e ao entrar, sou assediada e observada de cima abaixo pelas pessoas que fingem que eu não estou ali. A discriminação também acontece sutilmente quando todos estão realizando exercícios físicos e se afastam ao ver o ator Sitaram se aproximar, ou quando ele adentra uma loja e diversos seguranças se prontificam a segui-lo e observá-lo, todas as situações acessadas de maneira cômica e rápida se convergem em um grande baile realizado por nós, quando nos encontramos no centro do palco, realizando uma

⁴⁵ Também conhecida como Clown Dancing, é uma dança urbana com movimentos fortes, amplos e extremamente enérgicos.

⁴⁶ Estilo de dança urbana que surgiu nas periferias dos Estados Unidos com a população Homossexual e Transexual marginalizada do país. A dança se inspira em poses realizadas por modelos para as capas da revista Vogue e se constitui principalmente através dos duelos, realizados nos balls (bailes) do estilo. Para saber mais, assistir o documentário *Paris is Burning* (1990).

roda de Freestyle e enquanto desafiamos, mas brincamos juntos, acessamos afetos e respiros de alegria em meio a todos os acontecimentos densos que atravessam as vidas das pessoas negras. Tal cena se encerra quando no meio de uma batalha de dança realizada por dois grupos, o ator Will Soares, que se encontra em um pedestal, se despe de sua vestimenta divindade feita de sacos plásticos, para nos atualizar quanto a relação da população LGBTQ+⁴⁷ quanto à violência policial. Violência que atinge toda a camada negra da população de diversas formas e que é acessada por nós através de depoimentos proferidos individualmente pelos atores e atrizes, empunhando um secador de cabelo como se fossem armas e gritando frases que referenciam tragédias como a da prisão Carandiru.

Uma outra experiência formativa realizada pela Cia Espaço Preto, são os debates e bate-papos propostos depois das apresentações sempre que possível. Realizamos as rodas de conversa em busca de um diálogo com o público, para compartilhar questões, inquietações, impressões e uma dessas ações se desdobrou após apresentarmos *O grito do outro – O grito meu* no dia 28 de agosto de 2016, às 19h, através de um edital de ocupação do teatros públicos da cidade. Nesta ocasião o debate foi mediado por Lira Ribas a convite da Cia e como descreve Anderson Ferreira em seu trabalho *Ancoragem*:

Seguimos o roteiro de: apresentação do grupo, exposição de alguns elementos do processo de criação e perguntas vindas do público. Logo na primeira pergunta um homem de mais idade, branco, nos questionou sobre a existência do teatro negro e desejava saber se era racismo caso alguém criasse um “teatro branco”. Outra mulher, branca, se dizia representada em cena pois tinha “um pé” na negritude por seu avô ser negro, lamentou a “ausência de melanina” e completou dizendo que isso não excluía suas dores pois, a exemplo da Escrava Isaura havia sofrimento por parte dos brancos. Uma mulher negra de meia idade relatou que parecia estar assistindo sua vida no teatro. Sua família, as opressões diárias, etc. e ficava “indignada” por uma pessoa branca querer comparar as opressões, “depois de uma peça dessa”, disse ela. Algumas dessas perguntas e relatos foram respondidas e comentadas por pessoas negras e não negras da plateia. Quase sempre isso acontece e a proposta do diálogo se constrói. Só intervimos quando saem do contexto ou iniciam uma confusão. Ou seja, a Cia. traz para a cena um material cênico e latente para a discussão do tema e, na sequência, media a conversa, sem impor ou intimidar seu posicionamento político-estético. Sobre a criação de um “teatro branco”, Andréa Rodrigues, membro fundadora e atriz da Cia., respondeu da seguinte forma: “Não precisa criar um teatro branco. Ele já existe, está aí. O teatro é branco. Os papéis na maioria das peças são para pessoas brancas. A chance de um branco conseguir um papel já existe. Eu precisei esperar que viesse o “negro” na rubrica para conseguir atuar. Por isso que a ideia de um coletivo negro incomoda. Mas não incomoda a ausência de negros nas montagens (ANDRÉA, 2016). Fomos contemplados pela fala da Andréa e o espectador que fez a pergunta a parabenizou pela resposta e pelo trabalho. Ele

⁴⁷ Sigla designada para atender grupos de orientação sexual diversas e que vem se desdobrando através de lutas por direitos em suas diversas manifestações. No texto utilizo o símbolo “+” para representar as outras onze categorias de orientação sexual abarcada pela sigla nos dias de hoje.

não foi o primeiro. Acreditamos que demais espectadores já questionaram dessa forma vários grupos de teatro negro. (FERREIRA, 2017, p.31)

Os momentos de bate-papo deixam nítidos, a meu ver, a potência cênica da arte negra engajada através das camadas de entendimento do público. Pois, percebe-se por nós, integrantes da Cia e educadores, o quanto o teatro negro ainda precisa ser didático e panfletário no sentido de acessar representações do senso comuns extremamente legitimadas pela mídia e outras formas de arte na população como um todo. É evidente que os signos, referências são identificados com mais facilidade por algumas pessoas (principalmente negras), enquanto para outras são desconhecidos, esta também é uma preocupação da companhia e reflete-se com frequência acerca desta potência, afinal tais signos tem a ver com episódios específicos na história da população negra brasileira, mas também versam sobre subjetividades através das opressões, como nos diz Anderson: “Em um país onde o racismo não dá sossego, não nos falta material. A construção dramatúrgica é quase que diária.”

Estamos no quarto ano desde a criação da companhia e em Belo Horizonte, fomos precedidos por importantes grupos teatrais como a Cia. Burlantins, o Teatro Negro e Atitude, o Grupo dos Dez, o Coletivo Negras autoras e outros artistas independentes como Zora Santos, Gil Amâncio, Grace Passô, Maurício Tizumba, Soraia Martins, entre outros que lutaram e seguem resistindo para que possamos “assumir o bastão” e passá-lo em frente para seguirmos em luta. Ao abordarmos mais fortemente as temáticas específicas sobre a mulher negra e o genocídio de jovens negros, acessamos um lugar singular na abordagem periférica e urbana, gerando um espaço de formação único enquanto atrizes-militantes-docentes-pesquisadoras.

Pude perceber, como a fruição de trabalhos artísticos politicamente engajados pode ser potente e transformadora nas tomadas de consciência social do espectador. De tornar-se negro ou se perceber em uma sociedade racializada. Sendo assim convidado a ponderar sobre o senso comum que reproduz preconceitos, questionar privilégios e refletir sobre relações sociais inseridas na diversidade.

O envolvimento com a companhia reverberou em minha formação enquanto arte educadora através das produções de outras ações artísticas, através desta linguagem engajada, me aproximei das expressões poéticas de Slam’s⁴⁸ e acessei formas de compor coreopoemas⁴⁹

⁴⁸ Poetry slam, que pode ser traduzido como batida de poesia, é uma competição em que se declamam ou recitam trabalhos poéticos originais ou de outros artistas. Tais performances são julgadas por membros selecionados do público, ou por um grupo de jurados. Para saber mais, consultar a dissertação de pós-graduação de Rogério Meira A PALAVRAÇÃO Atos político-performativos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta (2017), realizada na Escola de Belas Artes da UFMG.

⁴⁹ Coreopoema é uma forma de expressão dramática que combina poesia, dança e música. O termo foi cunhado por Ntozake Shange, coreógrafa, atriz e poeta norte-americana em 1978.

baseados na sonoridade da declamação, como em “*NÃO DESISTE*”, coreopoema registrado em formato de vídeo dança e disponível no site YouTube, que foi apresentado na ocupação performática Belas Artes Negras, realizada por cerca de vinte estudantes universitárias(os) na Escola de Belas Artes, com o intuito de afrontar as percepções cultivadas na escola sobre o que seriam “Belas Artes”.

Tais reverberações foram indispensáveis pelo desenvolvimento do solo Refém Solar, premiada composição que pude acessar na disciplina Prática de Dança VIII, através de provocações acerca de estereótipos e de meu lugar de fala enquanto mulher negra, mestiça que ocupa um lugar hipersexualizado na sociedade.

De acordo com a teoria do ponto de vista feminista, cunhada por inúmeras intelectuais negras, assim como Patricia Hill Collins, experiências historicamente compartilhadas, baseam-se em grupos. Segundo ela “grupos tem um grau de continuidade ao longo do tempo de tal modo que as realidades de grupo transcendem as experiências individuais” (COLLINS, 1997, P.9). Esta teoria enfatiza mais as condições sociais que constituem os grupos, do que as experiências individuais dentro destes grupos socialmente construídos. Isso significa que quando falamos de analisarmos os pontos de partida das experiências, não falamos das experiências específicas dos indivíduos, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania (RIBEIRO, 2017, p.61). É um debate primordialmente estrutural, pois apenas entendendo o lugar social ocupados por certos grupos, que podemos começar a entender as restrições de oportunidades a certos grupos.

Desta forma, a Cia encontra em cena, a possibilidade de reavaliar e transformar realidades pelo proposta de um novo imaginário da negritude. E ao precisar confrontar o argumento de que esta é uma forma agressiva de arte, me sinto tranquila em encontrar em Djamila Ribeiro (2017) a reflexão: “a tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando poder.” (RIBEIRO, 2017. P.79)

A VOZ: “O lugar de fala que reivindica a auto-definição de uma identidade através da cena Refém Solar” ou “O corpo cênico que denuncia em dança o sistema de sexualização de corpos de mulheres negras.”

“Mil nações moldaram minha cara
Minha voz uso pra dizer o que se cala
O meu país é meu lugar de fala”

Elza Soares, O Que Se Cala, 2018.

A aproximação do final do curso de dança (licenciatura), me trazia alguns receios relacionados a dança que trazia comigo. A disciplina Prática de Dança 8, por ser a última disciplina prática obrigatória do curso, direciona as alunas a uma avaliação e administração dos aprendizados absorvidos durante o curso e a trajetória pessoal de cada pessoa para que se crie um solo de dança como trabalho final da disciplina. O que de certa forma me assustava era o fato de que era 2016 e cinco anos após o ingresso no curso, eu ainda não havia reconhecido de fato qual vertente da dança definia minha formação, sendo assim não tinha ideia do que poderia construir para o trabalho final da disciplina. Havia vivido intensos momentos com a dança de salão, aprendizado que me disponibiliza ainda hoje a viver afetivamente a dança em espaços diversos, mas na qual não pude me manter assídua para seguir aprendendo elementos mais avançados do estilo. As danças brasileiras afro-centradas se faziam cada vez mais presentes, através de meu grande interesse e da identificação que sentia com as histórias destes povos e manifestações em seus espaços de origem, sem dúvida também representam a vivência familiar e natural da dança no meu dia-a-dia, a experimentei em meios formais de aprendizado, como grupos parafolclóricos e através de disciplinas da universidade, porém, a vivência mais intensa que encontrei neste meio foram as manifestações vividas na rua; através da minha participação no Grupo Sarandeiros, grupo parafolclórico existente na Escola de Educação Física (EEFFT) da UFMG e no grupo parafolclórico que foi criado no curso de dança através da disciplinas Danças Populares Brasileiras, grupo Pontos de Contato, pude descobrir inúmeras manifestações culturais brasileiras dançadas no formato cênico apresentado pelos grupos e desenvolver meu senso crítico acerca da espetacularização destas culturas. As danças urbanas, fazendo parte de uma vivência espontânea e intensa durante a adolescência, passaram de danças informais realizadas em festas para um investimento e presença em minha vida, quando me envolvi no grupo F.O.R.C.E, de Hip Hop e passei a competir nos duelos de Vogue de Belo Horizonte.

De forma imaginada, percebia paralela a estes estilos vividos em sua essência e variedade, a Dança Contemporânea, com a qual me envolvi através do Grupo Experimental de Dança (GED) do projeto social Corpo Cidadão, de 2011 a 2013, uma vivência preciosa com a qual aprendi imensamente não só sobre dança mas também sobre relações sociais. A dança contemporânea que conheci no GED, percebo hoje, representava uma possibilidade de contaminação de diversos outros estilos na dança contemporânea, sempre conduzindo o interesse a uma criação de linguagem e movimentações própria, ainda que tivéssemos como treinamento corporal a dança clássica do ballet, que buscava uma particular “limpeza” de movimentos agregada a estética de danças vindas de culturas hegemônicas. Um conceito de dança contemporânea com o qual me deparei menos na academia, onde tive contatos com teóricos e compositores da dança contemporânea mais legitimados na experiência europeia e norte-americana.

Sem dúvida a forma hegemônica de abordar este estilo, sempre abrangendo o conhecimento de artistas brancos, propiciou que eu buscasse vivências em dança com as quais me identificasse em minha história, como as danças brasileiras afro-centradas. De toda forma, buscava nesta disciplina um modo de fundir os diversos caminhos que me formaram em uma linguagem própria de movimento e mais, deixar posta uma mensagem política e engajada acerca do meu corpo enquanto existência, para solucionar e harmonizar em minha mente o que eu buscava responder naquele momento: onde de fato eu cabia enquanto dançarina? Esta linguagem já havia sido visitada por mim através do Teatro ao encontrar a Cia. Espaço Preto, porém, buscava entender como agregar esta mensagem de forma subjetiva e poética em minha forma de dançar.

A disciplina Prática de Dança VIII, ministrada no primeiro semestre de 2016 pela professora Raquel Pires Cavalcanti, propunha a efetiva junção dos elementos praticados nas disciplinas Prática de Dança de I à VII para a criação de partituras coreográficas pessoais estruturadas. Trazia a proposta de que investigássemos com maior profundidade a dança autoral de cada aluna ou aluno para a composição de um solo. Em parte do processo, deveríamos entrevistar algum grupo ou coreógrafo da cidade de Belo Horizonte sobre processos de criação e concluiríamos o semestre com a apresentação de uma partitura coreográfica concebida por cada participante da disciplina, com a participação de um(a) orientador(a). Alguns dos objetivos dos encontros era que ampliássemos a consciência de nosso próprio corpo, do estilo e vocabulário de movimento em busca da autoralidade, e parte da avaliação da disciplina se dava sobre um diário de bordo que deveríamos produzir juntamente ao processo criativo e do qual trago trechos e citações imprescindíveis para a

compreensão do evento Refém Solar em minha formação como educadora negra em artes e da potência atingida através dessa investigação.

De fato eu ainda não sabia definir o que tinha a dizer com minha própria voz enquanto artista, ou como responder à pergunta “o que você dança?”, sempre tive a tranquilidade de refletir que “danço”, mas esta resposta nunca pareceu satisfatória ao interlocutor, principalmente dentro da Escola de Belas Artes. Me identificava com a estética da dança contemporânea mas ainda não sabia como agregar através dela, os elementos que me formam como pessoa, relacionados a ancestralidade, origem e raízes de um povo que historicamente foi oprimido em nossa sociedade. Mas de um fator eu tinha certeza, mulheres com o perfil semelhante ao meu, mulheres negras de peles claras ou escuras, eram minoria no universo cênico da dança contemporânea, universo que tem grande envolvimento de pessoas que já se relacionam ou tem referência através da dança clássica e ambiente abordado pelo curso de graduação no qual me formo hoje, um ambiente com fortes referências europeia e norte-americanas, sendo assim, referências e influências da imagem da pele branca. De certa forma, percebo, como eu buscava entender este critério, ou que elemento mulheres negras traziam em seus corpos para que não estivessem tão presentes em alguns espaços de dança e em outros sim. Reflexões embaladas pela minha relação com a Cia Espaço Preto e com as palestras do projeto Ações Afirmativas, visto que o assunto da negritude não era abordado em sua realidade no âmbito do curso – exceto por poucas exceções que se referem a exemplos de expressão artística negra, também residentes do hemisfério norte e não sobre o racismo na dança – mesmo que a lei 10.639/03 já garantisse o ensino de relações étnico raciais integrado ao ensino da educação básica e, conseqüentemente, deveria estar presente nas diversas formações de professores.

Já estava difícil de começar esta pesquisa. Já estava na hora de começar esta pesquisa. Entre improvisações “informais”(quando improviso em casa sozinha em momentos diversos que não necessariamente de ensaio. Quando saio para dançar e improviso em festas), temas, prováveis lugares de desconforto e ideias mal nascidas e mau acabadas. Não sei qual é meu lugar. (MONTEIRO, 2016, diário de bordo)

A professora Raquel deu o comando para a primeira aula da disciplina, que consistia em ir, sozinha, ao centro da sala e improvisar como quisesse, abordando meu lugar de conforto no movimento. Realizar a movimentação mais confortável para cada pessoa presente. Comando que me chocou imensamente pela falsa simplicidade, da ação complexa que é ir ao centro da sala, absolutamente sozinha, sendo mirada por todos olhares presentes, com a luz branca e clara permitindo ver toda a indecisão e insegurança, o silêncio, cru,

denunciando a falta que eu sentia da música, ou de tantos outros artifícios que me fazem acessar meu lugar de conforto: o lugar festivo, onde o olhar do outro se dilui devido ao envolvimento próprio do ambiente.

Fui ao centro da sala e permiti que os movimentos viessem até mim, realizando uma dança híbrida, regida pela estética da dança contemporânea, mas regada de elementos de danças populares e a todo momento, inevitavelmente, movimentos de meus quadris.

No diário de bordo reflito:

Após improvisar me pergunto: “Como negar minha bunda na dança? Meu quadril? Será possível? É necessário? Absolutamente NÃO! Sei disso, não tento, nem penso que preciso, a questão é, porque tanto ela aparece? A movimentação improvisada começou do meu peitoral, reverberando circularmente pelo ombro e braços. Me fazendo saltar com braços circulares e acentuando o quadril pra finalizar... TODO MOVIMENTO. Então pra finalizar tudo tinha que ter quadril né? Xique-xique de costas com a mão no cabelo. Agacha até o chão. Arrebitada de bumbum, pra me lembrar (também na necessidade de atentar e corrigir...) de que minha hiperlordose faz parte de mim e minha dança... E agradecimento. É importante e necessário começar me perguntando... “porque não dancei um compilado de passos que vem de ritmos que me formaram?” Não selecionei pequenas células com as quais tenho familiaridade e sim deixei algo surgir e passar pelo meu corpo sem pensar muito ou controlar... será? Surgiu algo que não pertence a esses estilos. Sei que minha “formação” ou o que considero a formação de meu movimento chama-se dança contemporânea. O que me assustou no exercício... surpreendentemente, foi que o silêncio era meu desconforto, na hora em que o exercício foi dito. A música é para mim o gatilho para improvisar com fluidez e o silêncio me assustou... porque normalmente não me moveria... Mas não foi assim, quando comecei o movimento, o silêncio me abraçou como se a música fosse o som do meu corpo passando pelo vento... foi natural... (não como se houvesse música na minha cabeça, mas como se meu movimento fosse a música) (MONTEIRO, 2016, diário de bordo)

Reflito que “lugar de conforto” é um conceito variável dependendo do estilo dançado. O conforto acessado pela dança contemporânea, que conheci na academia, abrange o silêncio como um tipo de “lugar comum”, um marco zero para se iniciar experimentações de movimento. Diferente das danças populares, ou afro-centradas, em que o surgimento da expressão musical se deu juntamente ao surgimento da expressão dançada, ou até mesmo, diferente das danças de salão, onde grande parte do conforto se dá através do contato com outro corpo e de sua condução, ou resposta à mesma. É importante flexibilizar esta ideia de conforto para que, em salas de aula de dança, tentemos enquanto educadores acessar diversas ferramentas que proporcionem o conforto a alunas(os) enquanto dançam, caso este seja o foco.

Tive a percepção particular naquela aula, de que ao proferir o comando, a professora Raquel esperava que nos sentíssemos absolutamente à vontade para dançar, porém, como concluído por mim e outros colegas no bate papo após a atividade, que foi muito bem acolhido pela educadora, aquele comando, naquele padrão de ambiente (no silêncio, em solo e na luz clara) trouxe um enorme desconforto que imprimiu em nossas improvisações um estranhamento visível em nossas faces, corpos, sons, mesmo que aparentemente executássemos uma movimentação fluida, como em meu caso. Quando me refiro a “nós” cito um grupo específico de alunas que tiveram sua vivência artística baseada em ambientes como das danças de salão, dança do ventre, danças afro brasileiras e outras danças populares. Posteriormente percebi que ao propor esta atividade, a educadora não buscava necessariamente nos deixar a vontade para dançar, mas sim revisitar o que seria confortável a princípio para nós, com novos olhares e experiências.

De fato eu apenas havia encontrado a exploração do movimento dançado no silêncio no âmbito da dança contemporânea, vivida no GED através da facilitação do professor Peter Lavratti, na Corpo Escola de Dança com Lelena Lucas⁵⁰ e na universidade principalmente com Gabriela Christófar⁵¹, Paulo Baeta e Raquel Cavalcanti. Assistindo espetáculos de dança contemporânea me deparei pela primeira vez em minha trajetória com a dança cênica que é realizada no silêncio, ou que não é estimulada diretamente pelo som. No momento de minha entrada na universidade, fui acolhida por este ambiente de aprendizado e me motivei especialmente por ele quando meu maior objetivo se encontrava em fazer parte de companhias de dança contemporânea famosas de Belo Horizonte como Grupo Corpo, Mário Nascimento⁵², Ballet Jovem⁵³ e Companhia do Palácio das Artes⁵⁴. Porém no caminhar de minha trajetória, aspectos tão encantadores de outros estilos de danças afro-centradas, que já tinham lugar garantido em minha vivência desde a primeira infância, ascenderam como o

⁵⁰ Na época, coordenadora do curso de dança contemporânea na Corpo Escola de Dança, em Belo Horizonte.

⁵¹ Artista da dança. Doutoranda em Artes, pela EBA da UFMG. Mestre em Artes e bacharel em Artes Cênicas (EBA/UFMG). Professora da área de Dança do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (DFTC), da EBA/UFMG. Tem experiência na área de Arte, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: criação, composição e ensino-aprendizagem de dança.

⁵² Criada em São Paulo pelo coreógrafo Mário Nascimento e pelo compositor Fábio Cardia, a Cia MN estreou seu primeiro trabalho “Escapada” em 1998. Em 2002 a companhia se transferiu para Belo Horizonte, MG. A Companhia traz coreograficamente uma linguagem poética que incorpora recursos das artes cênicas, da música, do canto e da voz, além da dança de rua, do teatro físico e das artes marciais, sustentada pelas conexões entre som e movimento.

⁵³ O Ballet Jovem Minas Gerais é um projeto de formação profissional em dança que atende a uma demanda social, educacional e cultural beneficiando a sociedade em diversas frentes. O Ballet Jovem propicia a estes dançarinos a partir dos 17 anos, uma vivência como a de uma companhia profissional desde os compromissos e responsabilidades diárias, assim como a oportunidade de se apresentarem em diversos palcos pelo país.

⁵⁴ A Cia. de Dança do Palácio das Artes é reconhecida como importante companhia do Brasil sendo referência na história da dança de Minas Gerais. Foi institucionalizada pela fundação Clóvis Salgado, pela fusão dos integrantes do ballet Minas Gerais e da Escola de Dança, ambos dirigidos por Carlos Leite.

lugar natural de movimentações de meu corpo, ainda que estivesse inserida no ambiente da dança contemporânea, ambiente que pressupunha, para muitas destas companhias, o domínio do Ballet Clássico como requisito para uma realização satisfatória das técnicas de dança contemporânea, o que denuncia, a meu ver, a estética lírica e excludente deste universo eurocêntrico, que, por se denominar contemporâneo, poderia, ao meu ver, abarcar diversos aspectos relacionados à dança na contemporaneidade.

No fim do encontro acerca do lugar de conforto, a professora adiantou a proposta de que na próxima aula teríamos espaço para apresentar individualmente o que seria nosso lugar de desconforto na dança e permitiu que, para isso, trouxéssemos elementos que nos influenciaram neste sentido.

Não refleti muito para escolher que elementos apresentaria no próximo encontro. Na vivência da dança clássica a qual me entreguei para buscar estar apta a dançar dança contemporânea, realizando inúmeras aulas de ballet durante cinco anos, pude encontrar exigências técnicas e estéticas geralmente adequadas a corpos muito diferentes do meu. A rotação de meus quadris e, devido a isso, a forma como meus pés se posicionavam em posturas básicas do *en dehors*⁵⁵ no ballet clássico (que ocorre pela estrutura óssea pré disposta ao movimento, mas também pelas articulações), apresentavam inadequações anatômicas que impediam acessar a forma tida como mais bela de realizar os movimentos deste estilo; a hiperlordose lombar, presente em meu corpo desde a infância e entendida por mim, até aquele momento, como um aspecto anatômico natural de meu corpo, tornavam as posturas extremamente dificultadas e doloridas e tais elementos se transformaram em obstáculos para alcançar um bom desempenho no aspecto da flexibilidade almejada no ballet, também atrelada a esta hiperlordose estava um olhar externo, vindo de professores e colegas, que expunha o aspecto de meu quadril ser mais proeminente que das outras bailarinas, como se minhas nádegas e a curvatura de minha lombar não pudessem ser ignorados ou deixados de lado no sentido de receber comentários erotizados e expositivos em ambientes de sala de aula e apresentações. Nos ambientes destas aulas, sempre ocupei um espaço expositivo, de representar os modos inadequados de realizar os movimentos mesmo que fosse sabido que não era proposital, raramente escutando elogios acerca de meu desempenho ainda que apresentasse melhoras lentas porém graduais nas aulas. Meu corpo de adolescente que havia se iniciado no ballet tardiamente, já possuía a musculatura desenvolvida através de outras

⁵⁵ Expressão francesa que pode ser traduzida como “para fora”. É uma posição do Ballet Clássico realizada com a rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo, os músculos responsáveis pela rotação são o sartório, o iliopsoas, o glúteo máximo e uma porção do bíceps femoral.

vivências de movimento, tinha dificuldade em se adaptar baseada naqueles limites anatômicos, diferente de várias colegas de classe, que ainda que possuíssem pouca rotação de quadris, já dançavam ballet desde a infância tendo desenvolvido suas articulações, musculaturas e posturas desde cedo baseadas naquele ideal técnico. Logo, em minhas reflexões acerca de um lugar de desconforto a ser apresentado na disciplina, escolhi exercícios do ballet clássico e os executei expondo minhas inadequações anatômicas aos mesmos.

Reflexões sobre a última aula me fizeram questionar um possível lugar de desconforto em que minhas vivências em dança tenham me levado... ou não. Após a realização de minha parte, quando fiz o “sapinho” do ballet, exercício de alongamento e força que consiste em deitar-se de barriga para baixo, com as solas dos pés juntos, deixa-se o quadril totalmente relaxado, buscando aproximá-lo do chão, é normal que os pés fiquem altos, deve-se relaxar e deixar a força da gravidade abaixar seus pés. Tentar realizar a quinta posição do ballet fechada. Segurar a perna acima da barra e tentar realizar abertura das pernas para os lados e para a frente. Todos estes exercícios sendo realizados sem sucesso, escancarando minha inadequação anatômica para o estilo. (MONTEIRO, 2016, diário de bordo)

Durante este encontro acerca de desconfortos no ambiente da dança, muitos colegas de classe trouxeram movimentações realizadas em aulas de ballet clássico, trazendo questões aparentemente desconfortáveis relacionadas a aspectos diversos deste ambiente, como a imposição de um padrão de beleza, as imposições anatômicas irresponsáveis que são direcionadas por alguns espaços de aprendizado do ballet e desrespeitam os limites dos corpos, ou o padrão estético relacionado a um único formato corporal aceito. Tais percepções podem ser amparadas pela reflexão feita por Evandro Passos⁵⁶ acerca do ambiente de aprendizado para o ballet em Belo Horizonte no século passado:

Na concepção de Noverre, cada bailarino corresponderia, a partir de suas características corporais, a um determinado gênero de dança. De acordo com o tipo físico, tamanho, fisionomia, o bailarino seria conduzido à dança norbe, galante, ou cômica. Embora em época distinta, uma concepção semelhante a de Noverre parece ter permeado o imaginário de alguns professores de balé em Belo Horizonte, até a década de 1970, nessa época alguns professores de dança insistiam em considerar o corpo negro inapto para a expressão do balé clássico. No imaginário de determinados professores de dança, nos anos 1970, no Brasil, o preconceito a respeito do corpo negro estava arraigado. Nessa percepção, ser um Afro-descendente era razão suficiente para uma suposta inadequação ao balé. Tal exclusão trazia a valorização das características do branco europeu, enquanto representativas de uma suposta

⁵⁶ Evandro Passos é bailarino, coreógrafo, professor e fundador da Companhia Bataka. Nascido em Diamantina, veio para Belo Horizonte na adolescência. O primeiro contato com a dança foi na terra natal com as danças tradicionais. Em BH, integra o Grupo Folclórico Aruanda e inicia-se também na dança clássica. Nesse mesmo momento, tem encontro definitivo com Marlene Silva e a dança afro, o que muda a sua vida e é um divisor de águas que norteia sua carreira.

superioridade étnica. De modo equivocado, os traços de africanidade eram vistos como elemento cultural inferior (PASSOS, 2016, p.5)

Durante discussão realizada após as demonstrações, percebemos que aquele estilo de movimentação incomodava a muitas pessoas da turma que tinham vivências direcionadas a outras posturas corporais, eram também as mesmas pessoas que haviam questionado as proposições para lugares de conforto na primeira aula, este grupo, com frequência expressava sentir falta de um foco maior no curso para outros tipos de movimentos dançados e seus ambientes de origem. De acordo com o pensamento acadêmico de feministas negras⁵⁷, experiências de discriminação vividas em comum são aspectos que caracterizam grupos sociais em situação de vulnerabilidade, sendo assim, ainda que tivéssemos desconfortos acerca de diversos aspectos do universo do ballet clássico, certamente, o formato excludente da expressão nos relegou, durante muito tempo e de diversas formas a lugares inadequados e desqualificados para a prática da mesma.

Em meio a esta discussão percebi que não havia conseguido pensar para aquele encontro em outro lugar de desconforto que não o da dança clássica, mas que situações desconfortáveis sem dúvida poderiam ser representadas para mim por outras vivências em dança. No diário de bordo expus:

Não consegui pensar a tempo da aula o que poderiam ser possíveis e vários lugares de desconforto para mim. “Na negação do meu corpo?”. Porque não percebi antes estas questões da lombar que me regem? Me veio a lembrança da atividade de Corpo e Sociedade do 1º período, em 2011, quando a professora Ana Cristina pediu que desenhássemos ou acrescentássemos em um corpinho de papel o que nos definia, ou o que gostaríamos de transformar em nosso próprio corpo. (MONTEIRO, 2016, diário de bordo)

Na ocasião desta aula, da disciplina Corpo e Sociedade, ministrada pela professora Ana Cristina, no segundo semestre de 2011 no início do curso, me lembro especificamente, de que pontuei, sobre mudanças desejadas em meu corpo, principalmente a questão da minha lombar, que devido a hiperlordose, me incapacitava de acessar o modelo corporal admirado e buscado por mim naquele momento, o de bailarinas que fossem versáteis para a dança clássica e dança contemporânea em seus lirismos estéticos. Por aquele aspecto anatômico eu não admirava meu corpo completamente, imaginando-o inadequado, aspecto que no âmbito familiar era observado com carinho e certa admiração por ser ressaltado harmonicamente

⁵⁷ Pensamento desenvolvido através dos trabalhos e pesquisas de Djamila Ribeiro, Lelia Gonzalez, bell hooks, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba entre outras pesquisadoras. E que pode ser melhor aprofundado a partir das obras *Black Feminist Thought* (2000) e *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro* (2016) ambos de Patricia Hill Collins.

através do samba no pé, dançado no quintal de casa com maestria e domínio, sem que fosse um aspecto prejudicial, sempre pude dançar com tranquilidade o samba miudinho enquanto gingava os quadris com rapidez, mesmo que acessasse formas mais amplas do movimento, me aproximando da imagem, sempre admiradas por mim, das passistas de escolas de samba⁵⁸ que ocupam os sambódromos de diversas cidades do Brasil. Esta característica anatômica da lordose também é hereditária, pois podemos observá-la em outras pessoas da família Monteiro, como em meu pai e em minha avó, pessoas que também realizam o samba no pé com bastante domínio e beleza.

Posteriormente compreendi através de disciplinas de consciência corporal, que a hiperlordose estava relacionada a diversos outros vícios posturais que precisava resolver em minha organização corporal, para que não prejudicasse meu corpo e bem estar no futuro e a mesma foi minimizada, através de uma aproximação da educação somática e de outras linguagens da dança contemporânea, sem que fosse necessário me adequar a um parâmetro da dança clássica ou negar movimentações e aspectos estéticos de meu corpo.

Desenvolvendo as propostas da disciplina, na busca por uma orientação cênica, me inspirei pela expressividade acessada por Mariana Razzi, colega de turma no curso superior, que sempre me encantou através de sua performance cênica da dança Flamenca. A expressão de Mariana se aproximava muitas vezes de uma exposição exacerbada da emoção, muitas vezes da tristeza, ou sentimentos profundos de paixão, o que sempre me tocou e me estimulou a convidá-la como orientadora deste processo, visto que eu buscava imprimir em meu solo um tom extremamente expressivo para expor as mazelas de um corpo silenciado historicamente e percebia a possibilidade desta impressão em seu olhar.

Para a proposta de entrevista com coreógrafos, no trabalho em grupo composto por mim, André Sousa e Glaucete Almeida, dois colegas de turma, negros, que apresentavam inquietações semelhantes às minhas relacionadas a temática racial na universidade,

⁵⁸ Escola de samba foi o título dado aos blocos carnavalescos criados pelas comunidades dos subúrbios e morros do Estácio, região do Rio de Janeiro, nos anos 1930. “Tanto vigor inspirou o jornal Mundo Sportivo a promover, em 1932, o primeiro desfile das escolas de samba na Praça Onze. Ali, em seu entorno, localizavam-se vários bairros ocupados pela população negra, assim como a primeira favela da cidade, instalada numa elevação que recebeu o nome de Morro da Favela e que também tinha a sua escola de samba. Aliás, a maioria esmagadora das escolas de samba participantes dos primeiros desfiles era formada por favelados. Vinham dos Morros da Mangueira (Estação Primeira); do Salgueiro (Azul e Branco, Depois Eu Digo); do Borel (Unidos da Tijuca); da Matriz (Aventureiros da Matriz); da Serrinha (Prazer da Serrinha); de São Carlos (Para o Ano Sai Melhor); do Tuiuti (Mocidade Louca de São Cristóvão), etc. [...] Antes mesmo do desfile de 1932, as escolas de samba já contribuíam para o enriquecimento da música popular brasileira lançando dezenas de compositores, cujas obras foram imediatamente absorvidas pelos cantores profissionais da época, como Cartola da Mangueira, Paulo da Portela, Antenor Gargalhada do Salgueiro e Buci Moreira do Morro de São Carlos. (IPHAN, 2007, p.36)

escolhemos Rui Moreira⁵⁹, para uma conversa acerca da criação, improvisação e processo de coreografia, naturalmente por ele ser um renomado dançarino negro em Minas Gerais, cujo rosto e corpo ficaram marcados por muito tempo através das coreografias do Grupo Corpo no mundo inteiro e cuja criação se expandiu através da presença na criação da companhia de dança SeráQuê? Através desta entrevista nos deparamos com outras formas de perceber o aprendizado do movimento. No início da entrevista, Rui reconhece que os bailes, festas de terreiro e danças informais com primos foram fundamentais para sua vivência em dança. Ainda que ao adentrar o universo da dança clássica e moderna, tenha aprendido a deixar de lado estas vivências como formas de conhecimento valioso de sua dança. Relato que, imediatamente, remeteu a minha experiência dançada, o que me trouxe emoção e segurança acerca do caminho que vinha trilhando e minhas suposições acerca do saber e conhecimento produzido no ambiente festivo, principalmente em relação a movimentação das pessoas.

Em diário de bordo refleti, que em festas, alcanço uma qualidade e fluxo de movimento improvisado único. Sempre tive este reconhecimento mas nunca compreendi porque em festas, sob a meia luz e o som muito alto eu conseguia criar passos, interagir com a música e meus instintos, além de interagir com as outras pessoas, de modo “melhor” ao meu ver, do que em outras situações da dança que me parecem menos permissivas, ou nas quais consegui me “jogar” de corpo, mente e alma menos, isto inclui apresentações, exercícios em aulas de dança, improvisos estruturados ou performances.

Refletindo junto a Mariana Razzi, sobre os lugares de conforto e desconforto aos quais acessei no encontro com a turma, percebi que escolhi abordar o lugar comum de meu pensamento sobre um desconforto na dança clássica, expondo a vivência estereotipada do que vivi no ambiente do ballet. Mariana me questionou imensamente sobre isto, me possibilitando novos vislumbres sobre possíveis zonas de desconforto, também geradas pelo contato visual com o outro. Isto me fez pensar profundamente acerca do olhar e da interação com o olhar das pessoas, como estes olhares poderiam me afetar, tanto no universo da dança clássica como em tantos outros? Assim, descrevi em diário de bordo:

⁵⁹ Bailarino, coreógrafo e investigador de culturas. Nascido em São Paulo (SP), está radicado em Belo Horizonte (MG) desde 1984. Artista da dança, sua carreira teve início no final dos anos 1970 e está fortemente marcada por sua participação no Grupo Corpo (MG) e nas companhias Cisne Negro (SP), Balé da Cidade de São Paulo, Cie. Azanie (França/Lyon), Cia. SeráQuê? (MG), e atualmente na Rui Moreira Cia. de Danças (MG). Dedicou-se a desenvolver criações coreográficas a partir de pesquisas e fusões entre linguagens cênicas promovendo interações com as matrizes culturais brasileiras. Construindo seu repertório como coreógrafo e como intérprete criador, interage com atores, músicos, bailarinos, dançarinos populares, de dança de rua, poetas, vídeo-makers, Dj's, materializando uma linguagem gestual própria e contemporânea. A formação artística de Rui Moreira mescla danças acadêmicas (a dança clássica e a dança moderna), com vivências em manifestações populares patrimoniais.

Em cena: o olhar não me incomoda, tanto no palco, quanto na rua, em teatro ou dança. Quando danço em apresentações e represento, gosto do olhar que está voltado para mim (talvez eu gosto deste olhar porque ele gosta do que vê... normalmente em espetáculos cênicos); Em cena não pré estabelecida: ou seja, performances, intervenções, improvisos, o olhar de quem reconhece que é arte mas por isso se diz indiferente (como quem diz: “ah! É só teatro”), me incomoda mais do que o olhar incomodado de quem assiste (ou assim pensava, pois não me lembro de me deparar com este na realidade)... O olhar violentado? Talvez o que desperte ele sejam as performances mais ousadas... as quais anda não vivi; Em sala de aula: o olhar grupal para quando dançamos em sala, impõe a pressão que nos põe a beira de errar coisas que normalmente não erramos, este olhar incomoda; Em festas: ⁶⁰normalmente me sinto como em casa, para dançar. A ausência do olhar inquisidor, que observa a espera de qualquer resultado é um dos fatores, que em meu caso permite a entrega (juntamente com outros fatores físicos importantes ⁶¹), quando o olhar em festa observa, pode fazer parte de relações diversas como o flerte, a admiração, o acompanhamento de quem dança junto... e quando incomoda, normalmente, pode ser relevado ou solucionado pela estrutura na qual a festa nos insere, relacionada a ambientes e pessoas. (MONTEIRO, diário de bordo, 2016)

O lugar da festa foi o que me chamou mais atenção e ao partilhar com Mariana, ela provocou me perguntando “o que sai de você quando está dançando em festa?” a pergunta não era relacionada a movimentações, mas a sensações que permitiam que me entregasse a este lugar de conforto do movimento. Pergunta que foi um importante direcionamento para o desenvolvimento do processo criativo, pois pude começar a refletir sobre o aprendizado em dança nos ambientes festivos que atingem grupos imensos de pessoas de forma orgânica e passei a refletir sobre o ambiente festivo no qual mais danço e de forma mais livre e alegre, o Carnaval e em algumas de suas relações sociais. Lembrei-me das diversas vezes em situações carnavalescas em que dancei, em comissões de frente dos blocos de rua ou em meio a outros foliões e folias e que me encontrava tão envolvida em dança, felicidade, energia, som, movimento, “chuva, suor e cerveja” (Caetano Veloso, 1988) que a imersão neste universo me dava imensa vontade de me despir. Apesar de amar o estado da nudez no dia-a-dia e na intimidade do lar, até ali nunca havia me despido nos carnavais de rua de fato. Fenômeno recorrente nos carnavais de rua de Belo Horizonte e que admirei durante grande parte de minha trajetória de vida quando direcionado as mulheres que a mídia dava atenção nos carnavais de sambódromos. A meu ver, o ambiente festivo, representa o lugar de libertação do movimento, por influencia de vários elementos, assim como a nudez representa, para mim o estado de libertação do corpo de estigmas sociais associados a erotização do corpo. Sendo assim, sempre observei as mulheres que dançavam com os seios a mostra em ambientes

⁶⁰ Ambientes em que expressões musicais diaspóricas são mais tocadas, como na ampla cena de Belo Horizonte através das festas “Quem tem swing?”, “Tambores do Brasil” ou nos desfiles de blocos de rua carnavalescos.

⁶¹ Fatores como a iluminação do ambiente, a intensidade da música, a organização de grupo de pessoas, o calor gerado pela movimentação constante, por vezes as comidas e bebidas consumidas nos ambientes, dentre outros fatores.

carnavalescos com grande admiração, ainda que percebesse que no contexto do sambódromo estas mulheres eram em sua maioria negras, mestiças e no contexto vivido por mim no carnaval de rua de Belo Horizonte, as mulheres eram brancas e traziam uma carga sexualizadora em suas posturas, extremamente amenizadas em comparação às mulheres negras passistas de escolas de samba. Soube também que ainda não havia vivido tal experiência pois sabia da presença do olhar sexualizador que seria dirigido a mim, mulher negra, de pele clara, normalmente denominada como “mulata” pela sociedade.

A suposição do ambiente da dança clássica como zona de desconforto na dança, mascarava uma grande parte da questão que de fato veio a se revelar como um lugar de desconforto: o olhar expositivo e sexualizador que era dirigido para meu corpo naquele e em outros ambientes da dança, como o próprio carnaval. Neste capítulo, deste trabalho e da minha trajetória vivida, me estímulo e inspiro imensamente por intelectuais feministas negras, que desenvolvem o pensamento acerca da existência de mulheres negras nos ambientes e seus alcances, possibilidades, teorias, uma das principais pautas deste pensamento é “restituir humanidades negadas” (XAVIER, 2017). Sendo assim, cito a teórica feminista negra bell hooks, nascida nos Estados Unidos, que nos expõe em *Intelectuais Negras* (1995), como em um contexto racista, as mulheres negras foram associadas a uma construção social ligada apenas ao corpo e não a mente e como esta percepção social afeta o olhar para o corpo de mulheres negras:

Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representa-las como altamente dotadas de sexo a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como símbolo sexual os corpos femininos negros são postos numa categoria em termos culturais tida como bastante distante da vida mental (HOOKS, 1995, p.469)

Desta forma, em reflexão posterior, percebi que o aspecto relacionado aos traços de meu corpo, principalmente de meu quadril, eram um fator determinante para a minha lida com a dança fosse no ambiente de meu conforto ou desconforto, também determinava como o ambiente onde eu dançava iria se relacionar comigo, pois se tratavam de traços de minha existência e, apesar de não compreender naquele momento, estavam muito mais ligados a minha história e origem do que a uma inadequação física a qualquer estilo de dança. Relacionados ao ambiente festivo carnavalesco e a nudez, estes traços tomavam um cunho altamente erotizados socialmente, o que me impeliu durante muito tempo a evitar este lugar, ainda que em minhas experimentações caseiras em dança, há muito tempo a nudez aparecesse

com frequência como exercício de improviso, quando experimentava sentir o ar passar por todos centímetros de pele.

Durante os encontros propostos pela professora Raquel, discussões profundas e calorosas entre os estudantes, nos instigaram a propor um experimento performático que seria apresentado pela turma da disciplina durante o Leve Arte ⁶²do ano de 2016. Buscamos um espaço cênico de experimentação em que se pudesse pautar nossas questões relacionadas a conforto e desconforto na dança de forma artística e dessa forma, propomos que cada um, compusesse um cortejo que se iniciaria fora do teatro, enquanto a fila do público já estivesse se encaminhando para adentrar o espaço e os acompanhasse, entrando no espaço do teatro João Seschiatti, no Palácio das Artes e ocupássemos o palco, realizando nossas células particulares e experimentais, satisfazendo a investigação que realizávamos em nossa zona de conforto ou desconforto. Nomeamos a performance ⁶³ de ZONA e nos preparamos para a mesma sem imaginar exatamente o que iria acontecer em sua realização.

Buscando compreender o que de fato me deixava confortável na dança, rememorei o que acontecia em ambientes festivos, onde normalmente consegui me soltar e me envolver com meu próprio movimento em improviso, abrindo a escuta para os elementos sonoros e me conectando absolutamente com eles, como, sempre havia percebido, não conseguia realizar com tanto domínio em situações de palco, mesmo que dominasse a coreografia a ser dançada.

Revisitando possíveis lugares de CONFORTO, também para a composição de ZONA, apresentação que faremos no Leve Arte. Se sei que o som me permite criar relação intensa com o surgimento do meu movimento, qual som me permite atingir isto de fato? O que me chamou atenção pela sonoridade e onde meu corpo naturalmente se movia. Pesquisa auditiva: Reggaeton, Axé, Neo Soul, Funk Carioca, Dub, Rythim and Blues, Manguebeat, MPB. O início da pesquisa se deu através do dub: Reggae com influências eletrônicas, o baixo que embala junto da bateria ecoada e as vozes que ajudam a viajar no movimento pulsante. (MONTEIRO, 2016, diário de bordo)

Danças que sempre me envolveram espontaneamente através do ambiente festivo, podem ser representadas em minha história por um único e amplo estilo: o Samba. Antes de meus pais se envolverem com a dança de salão e mergulharem com maestria no aprendizado do Samba de Gafieira, eles já sambavam o samba no pé, característico do que se trouxe os

⁶² Evento produzido por alunas e alunos do curso de Licenciatura em Dança da UFMG em homenagem ao Dia Internacional da Dança . Acontece desde 2011, sempre recebendo trabalhos de artistas do curso e outros artistas convidados da cidade.

⁶³ “Nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” de forma análoga, as performances só podem ser entendidas na “estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (RESENDE apud TAYLOR, 2014, p.262).

desdobramentos do samba de roda ⁶⁴em nossa sociedade. Em festas nas casas de minhas famílias sempre ouve a memória auditiva dos discos de Beth Carvalho, Alcione, Dona Ivone Lara, Leci Brandão, Jorge Aragão, Martinho da Vila, sons que embalavam todas e todos a sambar no pé, mesmo que ainda não tivessem completado cinco anos de idade. O samba destas crianças, nem sempre perfeito segundo a distribuição de passos, era sempre perfeito no gingado e no modo de brincar com a música, os enfeites dos movimentos, criados ali naquele momento (assim eu imaginava), traziam como referência a vivência de samba de inúmeras gerações antes de nós, pessoas que construíram sua vida num período escravista ou pós abolicionista, na resistência de criar uma nova história numa terra desconhecida e dita pertencente a outros donos. Como podemos acompanhar através do Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, gerado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

A dança do samba no Rio de Janeiro conjuga e atualiza heranças afro-brasileiras nas rodas de partido-alto e samba de terreiro ou nos ensaios e desfiles das escolas de samba no Carnaval. Pode-se dizer que o samba é a expressão maior da liberdade do corpo do sambista. É a resposta livre de sua alma à “provocação” do ritmo e à energia vibrante dos instrumentos de percussão. Ainda que estudos coreológicos possam traçar e registrar seus passos mais característicos, a liberdade de criação é o dado que fundamenta o ato de sambar. O movimento de pés, tornozelos, joelhos, coxas, cintura, braços, mãos, pescoço — enfim, do corpo como um todo —, na cadência do samba, é sempre um momento único. Ao dançar, o sambista não se repete, ele se recria em cada gingado.(IPHAN, 2007,p.80)

Este aspecto diaspórico que inevitavelmente insere no samba corporeidades próprias dos descendentes de africanos, também percebo em outros estilos de dança ligados a africanidade no Brasil, como as danças brasileiras afro-centradas, como o Maracatu, o Afoxé ou o Axé, ou até mesmo nas danças urbanas. Como nos diz Stuart Hall em *Da Diáspora*(2003), “Na situação da diáspora, as identidades tornam-se múltiplas” (p. 27), pensando em diáspora como a imigração forçada de povos de seu território de origem para outros, com objetivos associados ao processo de Colonização, tendo em seu bojo intrinsecamente a dominação e exploração destes povos migratórios, processo que caracteriza historicamente a formação identitária presente nos países ocupados por população negra diaspórica. No caso do Brasil, a diáspora negra se desdobra no âmbito cultural em diversas

⁶⁴A compreensão do significado completo desse tipo de samba exige também a sua apreciação como ocasião, como evento ritual, que é parte integrante das mais importantes festas da religião doméstica da família, num quase inseparável sistema de crenças herdado da África e do catolicismo popular, notadamente nas pequenas localidades e nas áreas rurais circunvizinhas do Recôncavo. Um samba é o vento que se desenrola através da execução do gênero musical do mesmo nome. Finalmente, “samba” assume um sentido de identidade de grupo que discrimina os indivíduos competentes para participar do vento e para execução do gênero de maneira correta. (IPHAN, 2004, p.118)

manifestações musicais, dançadas e artísticas como um todo. Coincidentemente, ou não, para se envolver em tais ambientes dançados, passa-se pela vivência de alguns estímulos próprios de ambientes festivos e ritualísticos, estímulos relacionados às sensações, temperaturas, aromas, sons, sabores, contatos e companhias.

Eu buscava acessar para a performance ZONA tais elementos que sempre me provocaram sensações de extremo prazer ao dançar, dança esta que já estava presente em minha vida muito antes de eu imaginar que gostaria de exercer as profissões de artista e arte-educadora. Busquei revisitar tais elementos, frequentando festas da cidade que sempre me atraíram e que traziam como proposta a musicalidade do HipHop, Soul, Funk, Axé e Samba. E construí a performance agregando elementos que me aproximassem ao máximo daqueles ambientes, sendo assim, no dia da ação, realizei o ritual de preparação corporal existente para me inserir em ambientes festivos, me maquiei intensamente, trazendo elementos estéticos que me fazem sentir bonita e alegre, como os cílios postiços, o glitter nos olhos e no corpo, a escolha de um batom de cor viva e quente, e claro, a preparação do cabelo o orçando e deixando bem volumoso, como descrevi em diário de bordo “como quando me preparo para o (meu) ritual festivo que é a dança. Ou o (meu) ritual dançante que é a festa”. Os acessórios e figurino que me deixariam absolutamente a vontade de acordo com uma proposta festiva na qual eu mergulharia particularmente chegaram através dos fones de ouvido (por não poder usar uma caixa de som que interferiria na performance de outros colegas, e por já serem utilizados por mim em performances do Leve Arte realizadas anteriormente) que conseguem me fazer mergulhar em outros universos sonoros, da vestimenta de tênis confortáveis, calça maleável e o torso nu, com os seios amostra. Ali, na performance ZONA, sendo envolvida pela potência da subjetividade e poética da arte, e pela chance de experimentar e pesquisar nesta dinâmica cênica as sensações que me abrangiam festivamente, me permiti experimentar dançar com os seios livres, escolhendo acessar uma representação de mulher negra, envolvida no ápice da entrega de sensações oferecidas pelo ambiente festivo, mulher que estaria tão mergulhada na festa que agiria como se todo o trajeto da performance fosse na verdade um desfile de bloco de carnaval, onde a alegria e a emoção sentida pela vibração dos instrumentos seria imensamente maior do que o olhar expositivo e o sistema estrutural machista que nos cala diariamente através de inúmeras relações abusivas. A princípio, buscava ignorar o olhar erotizador que é direcionado ao meu corpo semi nu e reproduzir a inofensiva alegria presente na existência do ser humano em festa. Mas em seguida, percebi que a ação de ignorar se sobrepunha pela ação de afrontar este olhar, buscando libertar-me de padrões e rótulos estereotipados relacionados a minha imagem. E durante os quinze minutos de realização da

performance, acessei o estado festivo com a plenitude com a qual minha proposta se direcionava, me envolvendo pelos tambores e timbaus que ecoavam em meus ouvidos e suando, cada vez mais, ao sentir o calor de minha movimentação sendo influenciada pela música. Este suor, que tomou todo meu tronco, pescoço, costas, seios, me envolveu num calor que parecia me vestir como uma peça de roupa, me senti absolutamente a vontade e dancei com alegria e amplitude, as movimentações que me deixam absolutamente confortáveis, acessei assim, o lugar de conforto proposto pela professora na disciplina e me senti feliz. Obviamente, percebi durante a ação muitos dos olhares desconfortáveis e chocados direcionados a mim e outros colegas de classe que realizavam experimentos onde a nudez estava presente, colegas que possuem corpos que distoam do padrão de beleza aceito e imposto socialmente.

Durante o bate-papo realizado após as apresentações, pude falar, frente as perguntas realizadas pela plateia de “porque o nu?”, sobre a negação do corpo que foge de padrões de normalidade e como esta nudez não aparece ali na performance à toa e sim de forma política. Mas tamanha felicidade acessada por mim enquanto estávamos no interior do teatro, dialogando e trazendo novas perspectivas acerca do acesso ao conforto e desconforto dos corpos, foi esbofetada na face quando ao voltar para o camarim ouvi de um colega que também realizava a performance o comentário caloroso e animado: “Nossa Elisa, você devia participar do concurso para Globeleza!”.

Não me senti metaforicamente esbofetada pelo comentário apenas porque havia sido proferido. Não era a primeira vez e com certeza não seria a última em que ouvia o termo “Globeleza” associado a minha imagem, afinal, durante toda a minha infância e adolescência, a imagem de Valeria Valenssa, mulher negra de pele clara, cabelo crespo volumoso e corpo tido como “escultural”, havia sambando semi nua, em um salto altíssimo e com o corpo enfeitado por pinturas repletas de glitter na emissora Globo de televisão, ano após ano. Gerando uma das únicas imagens de mulher negra na emissora que não ocupasse lugares subalternizados nas novelas, como empregadas domésticas e mulheres escravizadas e sendo responsável pela representação de que aquele corpo em suas funções estéticas, era almejado em vários sentidos desta palavra por crianças, adolescentes e mulheres também negras. Pelo desgaste de tal imagem e pela minha relação com a dança em diversos âmbitos, na idade adulta, não me agradava mais ouvir de pessoas próximas que eu deveria tentar o concurso para ocupar o cargo de globeleza, ainda que estas pessoas o dissessem buscando elogiar meu perfil estético e minha habilidade com o samba no pé, afinal, me parecia assombroso que de todas as vertentes e estilos de dança com as quais me envolvi, aquela era a imagem

imediatamente relacionada a mim, uma imagem objetificada e hipersexualizada por uma emissora de televisão.

Este comentário foi o gatilho responsável pela reflexão acerca do corpo que me direcionou para a construção do solo Refém Solar ao final da disciplina. Em conversa com Mariana Razzi sobre a performance ZONA, comentamos sobre a reação de algumas pessoas da plateia que não podiam ser ignoradas, como o senhor que tampou os olhos do filho ao me ver passar durante a performance e o comentário proferido pelo colega de sala dentro do camarim sobre a Globeleza. Nesta conversa, eu buscava justificar para mim mesma porque eu havia escolhido realizar a performance semi-nua, como se sentisse culpa por ter escolhido acessar aquele lugar de conforto e como se não devesse ter feito isto. Atualizei Mariana com relação a este processo de sexualização das mulheres negras inseridas em um processo colonial que gerou aspectos da estrutura racista na qual vivemos. E refletindo acerca de encarar minha culpa por ter acessado aquele lugar óbvio que me expunha às opressões já relacionadas ao olhar sexualizador sobre meu corpo, cheguei a uma conclusão precipitada de que deveria evitar a nudez no palco na composição do solo para a disciplina, pois assim, cairia na armadilha de afirmar o lugar estereotipado ao qual a sociedade relega minha existência e por ser extremamente desagradável, não gostaria de ocupar esta relação opressora novamente.

Após esta conversa, entrei em contato com o projeto de mestrado de Mariana Gomes Caetano, *MY PUSSY É O PODER – A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural* (2015), onde ela reflete acerca das relações entre funk e gênero retratadas e interlocutadas pelas mulheres do meio. O contato com esta pesquisa foi extremamente rico e de muita influência em minha reflexão para a composição do solo, pois trás novas perspectivas acerca de estereótipos, estigmas e a chance de subverter a lógica patriarcal através do deboche e da paródia sobre movimentos estruturalmente opressores. Através do artigo, Mariana reflete sobre a presença das mulheres no funk, que antes ocupavam apenas a imagem objetificada e erotizada de forma passiva e que para ganhar espaço neste meio através de outras imagens, ainda que inconscientemente, realizam uma inversão de sentidos e lugares através da expressão cantada. Mas, reflete também sobre o sistema machista vigente onde esta subversão esta abarcada:

Mesmo que seja considerado um avanço o fato de essas mulheres poderem expressar sua sexualidade, ganharem seu lugar de fala e, como poucas vezes no ambiente musical, conseguirem ser ouvidas, devemos estar atentos a alguns fatores. Como elas são interpretadas, significadas na sociedade através dessas letras? Será que, muitas vezes, não são vistas como no lugar da ignorância? Essas letras, ao mesmo tempo em que podem ser a expressão da sexualidade das funkeiras e, de certa forma, a transgressão de uma ordem vigente – e conservadora –, também não reafirmam alguns estereótipos de

ordem machista? Essas são algumas das perguntas que devemos nos fazer quando pensamos nas letras das MCs. Maria Filomena Gregori em seu texto “Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M” nos traz uma reflexão interessante. Para ela, a liberdade sexual da mulher e esta nova forma de erotismo são hoje apontadas na sociedade como formas de se transgredir imposições feitas à sexualidade feminina que era antes vista apenas como forma de reprodução. Sem dúvida devemos levar essa questão em consideração. No entanto, quando analisamos as mulheres do funk e suas letras eróticas e sensuais (também chamadas de “putaria”) não podemos nos esquecer do risco da reafirmação de estereótipos da mulher como objeto, além de questões de classe e raça, já que, muitas vezes, as vozes vindas da favela são vistas como menos legítimas, como o lugar da ignorância. (CAETANO, 2015, p.2-3)

Mariana Caetano nos traz reflexões acerca desta subversão que acessa o lugar do deboche proposto pelas cantoras que questionam o lugar subalterno ao qual foram condenadas, sempre com a cautela de observar a contraposição de um sistema que aprisiona os subalternos ainda que estes tomem o lugar de fala que os representa. Trazendo a teórica Judith Butler no livro *Problemas de Gênero* (2003), como referência, Mariana reflete que o que é usado com a intenção de ser subversivo para cada gênero, muitas vezes pode tornar-se domesticado e virar instrumento da própria hegemonia (CAETANO, 2015). Nas palavras de Butler:

A paródia não é subversiva em si mesma, e deve haver um meio de compreender o que torna certos tipos de repetição parodística efetivamente disruptivos, verdadeiramente perturbadores, e que repetições são domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural. Uma tipologia dos atos certamente não bastaria, pois o deslocamento parodístico, o riso da paródia, depende de um contexto e de uma recepção em que possam fomentar confusões subversivas (BUTLER, 2003, p.198)

Trazendo conceitos cunhados através da sociologia e antropologia, por Goffman e Bourdieu, Mariana Caetano traz um balanço lúcido acerca da tentativa de subversão das mulheres enquanto seres estigmatizados e subalternizados na sociedade, assim foi responsável, naquele momento do processo da criação do solo, por muitas das minhas tomadas de consciência acerca de meu alcance político de engajamento através da cena que acessa o deboche ou a subversão de lugares objetificados já impostos.

Com identidade mercantilizada e construída, muitas vezes, a partir de estereótipos, a mulher aparece, dessa maneira, como um indivíduo “condenado a ser visto através de categorias dominantes, isto é, masculinas” (BOURDIEU, 2003, p. 85). Além disso, as representações das mulheres do funk na mídia e no próprio mundo funk passam pelas questões de gênero e de classe, socialmente construídas. Para Goffman, “a sociedade estabelece os meios para caracterizar as pessoas e seus atributos, que se percebem como correntes e naturais aos membros de cada uma dessas categorias criadas”. Bourdieu nos diz que a sociedade é capaz de limitar as ações de um sujeito estigmatizado tornando-o desacreditado. Quanto mais visível for a marca, menos possibilidade tem o sujeito de reverter a imagem formada pelos padrões sociais. A violência simbólica tem origem nos símbolos e signos culturais, especialmente no reconhecimento da autoridade exercida por certos

grupos sociais. Este conceito descreve a forma como a o grupo que detém o poder exerce sua dominação sobre outros grupos. A violência simbólica não é percebida como violência, mas como uma forma de respeito naturalizado pelos indivíduos e grupos sociais. (CAETANO, 2015, p.5)

Sendo assim, passei a refletir acerca da violência simbólica existente no episódio de ZONA, aprofundando acerca deste dito respeito naturalizado por grupos sociais hegemônicos. Quando dançava com o torso nu, com sorriso no rosto e ocupando o espaço com tranquilidade e alegria, eu ameaçava o senso de normalidade imposto e reconhecido pelos locutores dos discursos sexualizadores, ou daqueles que direcionam um olhar preconceituoso a todos que não ocupam este lugar de normalidade. Por outro lado, o olhar que imediatamente sexualiza um corpo que realiza ações diversas de movimento não erotizadas, representa uma violência simbólica ligada aos signos que grupos hegemônicos imprimem sobre os corpos negros.

Se de acordo com Bordieu (2003), a sociedade pode limitar as ações de um sujeito estigmatizado, tornando-o desacreditado e se estigma, segundo Goffman (1988), são marcas, atributos pelos quais alguém é criticado e marginalizado por grupos hegemônicos, penso que a culpa que sentia por ter escolhido realizar a performance zona, também é parte deste processo de descrédito, afinal, o estigma colado ao meu corpo de mulher negra “mulata” também poderia sugerir que ele não devia estar dançando livremente com os seios a mostra em uma instituição como a fundação Clovis salgado, onde a dança clássica e contemporânea residem há anos através dos grupos Ballet jovem e Cia de Dança do Palácio das Artes. Este estigma, reconheço hoje, me acompanha desde a infância, quando nos diversos ambientes em que me sentia a vontade para sambar, ou em que apenas estava presente, ouvia os comentários supostamente elogiosos acerca do formato de minha bunda, ou que eu seria uma ótima Mulata de Sargentelli⁶⁵, além de ser lida ainda hoje como uma mulata tipo exportação. Assim como outras atrizes da companhia espaço preto no processo do espetáculo o grito do outro o grito meu relataram.. Acerca deste termo, Elisa Lucinda escreveu o poema *Mulata Tipo Exportação* (ANEXO B), quando expõe a relação expositiva e exploratória existente historicamente entre homens brancos que enxergam as mulheres negras apenas como objeto sexual, escolhendo tê-las por perto de maneira secreta e relacionada ao fetiche e ignorando toda a condição precária que envolve a existência da população negra e a solidão destas mulheres que são consideradas não merecedoras de afeto e respeito, realidade que vivi assim

⁶⁵ Osvaldo Sargentelli nasceu no Rio de Janeiro em 1924, foi um radialista, apresentador de televisão e empresário da noite brasileiro. Sargentelli se autodefinia como "mulatólogo", na data de seu aniversário é comemorado o Dia da Mulata, pois através de seus shows televisivos ele gerava a visibilidade erotizada de inúmeras mulheres negras passistas que foram nomeadas Mulatas de Sargentelli.

como inúmeras outras mulheres negras próximas a mim, ao ser preterida publicamente em relações de afeto, mas fetichizada em ambientes particulares. É importante para mim, relativizar esta vivência como um fenômeno de opressão que atinge a grupos de mulheres negras, como nos diz Collins (1997) “Grupos tem um grau de continuidade ao longo do tempo de tal modo que as realidades de grupo transcendem as experiências individuais”.

Este caminho de pensamentos, me direcionou para reflexões acerca do processo de colonização atrelado a esta hipersexualização, lembrando de trechos de *Casa Grande Senzala* em que as mulheres negras são expostas como objetos sexuais que teriam a predisposição nata para sexualização por seus senhores. Quando tive a chance de ver, em 2018 pela primeira vez a certidão de óbito de Augusta Ana Soares, avó de minha bisavó, nascida em Diamantina-MG em 1867, e me dei conta de que em seu registro de filiação constam dois nomes masculinos, o de seu pai João Martins e de seu senhor Joaquim Martins Soares, imaginei que na vida de Augusta, assim como de inúmeras outras mulheres negras escravizadas havia uma rotina de abusos sexuais que eram relacionados a uma relação de posse, pertencimento existente no processo escravista da colonização de nosso país. Tais relações que destituíram estas pessoas de identidade em toda a América e outros países colonizados, influenciaram uma epistemologia que ignora a identidade social e humanidade, apenas aprova um pensamento dominante baseado na forma de existência masculina e branca. Reflito também, que Augusta Soares tinha 21 anos no ano de 1888, quando foi assinada a abolição da escravatura. Acordo que representou a falsa libertação do povo negro brasileiro através de um documento, mas que nos lembra diariamente que a liberdade ainda está longe de ser atingida por esta população. De acordo com Linda Alcoff (2016), para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater as identidades sociais, para expor como o processo de colonização vem criando estas identidades de modo a silenciar-las, a medida que outras vão sendo fortalecidas, daí surge a importância epistêmica da identidade, que comecei a encarar em processo criativo da cena Refém Solar, quando reinvidico definições acerca da existência enquanto mulher negra que é hipersexualizada. Caso a educação, como um todo, se influencie por estes novos formatos epistêmicos acredito que é possível valorizar as relações étnico-raciais no aprendizado, através da valorização dos diversos saberes baseados em diferentes localizações de experiência e conhecimento.

Sendo entrecruzada pelas experiências vindas da Cia Espaço Preto com outras mulheres negras e das viagens internacionais realizadas com o Grupo Sarandeiros, quando representei entre outras representações folclóricas, passistas de escola de samba em posição espetacularizada, com a vestimenta completa de plumas, nádegas a mostra e soutien de

lantejoulas e quando pude conhecer, pela primeira vez, o olhar erotizado e hipersexualizador do “mundo” representado por nações diversas da Europa, Ásia e América do Norte sobre meu corpo e minha existência. A lida destas pessoas comigo no dia-a-dia, no Festival Mondial des cultures de Drummondville durante o período de 26 de junho a 24 de julho de 2014 em Drummondville, Québec, Canadá, revelava a percepção de que eu era um ser apenas e absolutamente relacionado ao sexo, como nos mostra Lelia Gonzalez, ser um padrão em nossa existência, em seu texto *Intelectuais Negras*.

Me contagiando pela forma engajada da Cia Espaço Preto de compor ações artísticas realizando a crítica política ativista, me vesti de coragem ao responder a própria pergunta que realizei inúmeras vezes mentalmente e proferi em um encontro com Mariana Razzi, “Então quer dizer que meu corpo, negro, mestiço, nu e dançante sempre será visto como sinônimo de Globeleza?” e pude responder que sim, até que este estereótipo seja esquecido socialmente, o que se faz difícil visto que a ação midiática auxilia a construção do imaginário de milhares de pessoas no território nacional por muito tempo.

Durante a pesquisa para o solo acerca do termo “mulata” entrei em contato pela primeira vez com *A Mulata Globeleza: Um Manifesto*, escrito por Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro, que foi lançado em janeiro de 2016, o mesmo ano em que eu produzia o solo. Acerca do termo as intelectuais explicam:

Além de ser palavra naturalizada pela sociedade brasileira, ela é presença cativa no vocabulário dos apresentadores, jornalistas e repórteres da emissora global. A palavra de origem espanhola vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos do cruzamento dos jumentos com éguas ou dos cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal tido de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa que indica mestiçagem, impureza. Mistura imprópria que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho. Tal nomenclatura tem cunho machista e racista e foi transferido à personagem globeleza, naturalizado. A adjetivação “mulata” é uma memória triste dos 354 anos (1534 a 1888) de escravidão negra no Brasil. (RIBEIRO, 2016, *A Mulata Globeleza: Um Manifesto*)

E através de inúmeras reflexões relacionadas ao colorismo, que relega as mulheres negras de pele escura ao lugar negado desta representação de sexualidade e firma a existência de um estigma objetificador sobre mulheres negras de pele clara, percebo o padrão de seleção estético para o cargo da rede televisiva bastante semelhante ao feito pelos senhores de engenho ao escolher as mulheres escravizadas que queriam perto de si, aquelas consideradas “bonitas” eram as mulheres de pele mais clara e traços mais próximos da branquitude, eram

escolhidas para trabalhar na Casa Grande e conseqüentemente eram as maiores vítimas de estupro, assédio e intimidação. Os corpos dessas mulheres não eram vistos como propriedade delas, serviam apenas para ser explorados em trabalhos servis exaustivos além de servir como depósito constante de abuso sexual, humilhação, vexação e violência emocional. (RIBEIRO E RIBEIRO, 2016). Tal afirmação é conferida através da situação vivenciada pela atriz Nayara Justino, que foi eleita por voto popular através da emissora para ocupar o cargo de Globeleza e foi substituída poucos meses depois por Érika Moura, mulher negra de pele mais clara,

Reafirmando “o paladar” eurocêntrico de escolher a mulher negra apta para ser exposta como objeto sexual. Em outras palavras, pautados por racismo e machismo (de forma velada para alguns, para nós, muito evidente) selecionam quais padrões de negras vão explorar em suas vinhetas seguindo critérios de pele mais clara, traços considerados mais finos e corpo mais esbelto, porém voluptuoso e luxurioso “tipo exportação”. A mulher negra, nessa posição, perde novamente a autonomia sobre si mesma e o lugar que ela deve ocupar passa a ser definido por terceiros. (RIBEIRO E RIBEIRO, 2016)

E através do entendimento mais amplo acerca deste olhar que atinge mulheres e crianças negras brasileiras historicamente no mundo todo, devido a este produto gerado pela rede globo de televisão, me senti impelida a encarar cenicamente o estigma que carrego, a fim de tentar subvertê-lo. Percebi que talvez, apenas com o corpo extremamente aproximado desta representação, eu poderia ser ouvida e vista falando em movimento sobre a violência que é carregar este estereótipo e sobre outras possibilidades de existência para mulheres negras.

Então ao experimentar movimentações ao som de instrumentais de Baden Powell, tive um insight cênico que me trazia a imensa vontade então de realizar uma cena completamente nua a todo tempo, onde meu figurino fosse completamente feito de glitter. Escancarar e aumentar essa imagem até que ela se torne um ser surreal, talvez extra-terrestre ou animalesco e usá-lo como um monstro para dizer tudo que é silenciado acerca deste assunto. Afirmar que meu corpo não existe com o intuito de satisfazer o sexo de ninguém e quebrar com algumas percepções ainda associadas ao corpo de mulheres negras através de um solo de dança. Em diário de bordo escrevo:

Tudo bem, sei que disse que fugiria do nu devido ao óbvio... mas e o papo de escancarar ainda mais e chegar a topar no deboche extrapolando minha condição?! Quero este lugar pois nunca estarei questionando e escancarando estas questões se não for assim, as colocando em pauta ao invés de apenas fazer referências a elas. E se me justificar para mim mesma é sinal de insegurança, que seja! Pois tornar aceitável e lidável este tema para mim mesma é básico para me entender mulher negra. E porque me vejo diariamente educando futuras mulheres, negras e brancas, que precisarão e já precisam lidar com seus “femininos” em sala de aula e na vida, devo verbalizar e dançar tudo isso. (MONTEIRO, 2016, diário de bordo)

A proposta cênica que viria através da imagem alegórica com aparência inspiradamente extra-terrestre, me dava vontade de escancorar a condição estereotipada, debochar dela, subvertê-la mesmo que a reconhecesse real e vinha atrelada a necessidade educacional de falar sobre isso para não naturalizar e transformar este estigma. Eu necessitava naquele ponto do curso superior quebrar o silêncio sobre o olhar erotizado existente sobre os corpos negros que dançam, para iniciar uma revolução do imaginário e garantir dignidade e humanidade a outras estudantes, crianças, mulheres negras em suas trajetórias escolares, profissionais, educacionais em vida pessoas que não merecem ser sexualizadas por sua raça ou nacionalidade. O figurino foi primordialmente imaginado através de uma grande quantidade de brocal colado em todo o corpo, maquiagem que foi elaborada pela amiga e artista Morgana Rodriguez.

A trilha sonora foi composta por mim na fusão de trechos das poesias *Identidade*, de Mariana Félix, *Poesia para velar mulheres* de Luiza Romão e *Menina Melanina* de Mel Duarte (ANEXO B), todas poetisas que participam e fazem acontecer o movimento de Slam's em São Paulo. Além da música *Bobagem*(2005) da cantora Céu, que diz em seus versos “Bobagem pouca / Besteira / Recíproca nula / A gente espera / Mero incidente / Corriqueiro / Ser mulher / A vida inteira... / Minha beleza / Não é efêmera / Como o que eu vejo / Em bancas por aí / Minha natureza / É mais que estampa / É um belo samba / Que ainda está por vir”. Realizei a produção desta trilha trazendo em um primeiro momento, versos das poesias distorcidas, com as vozes alteradas em tom e velocidade, sendo repetidas e sobre colocadas trazendo o tom do deboche. Enquanto isso, cenicamente, iluminada por luzes vermelhas, eu atuava como um animal acuado e agressivo, que se contorce e se movimenta com tremores na tentativa falha de ficar de pé enquanto é observado pela plateia. A distorção destes movimentos, buscam expor a feiura do processo abusivo de hipersexualização causada a nós, mulheres negras. Para este momento, me inspiro imensamente na história de Sarah Baartman, mulher negra do povo sul africano khoisan, que foi exibida no século XVIII em eventos de aberrações na Europa pelo formato de suas nádegas, aspecto anatômico natural de seu povo.

Neste sentido, em reflexão com Mariana Razzi, encontramos a palavra “refém” como melhor termo para nomear o primeiro momento da cena, em suas palavras: “um corpo que é refém do machismo, do racismo, da violência institucional, da mídia, do capitalismo, da cultura do estupro e de toda sociedade doente” (RAZZI, 2016) e que ainda assim realiza a ação rebelde de escancorar o caos político e social representado mundialmente pelo Brasil na imagem da Globeleza.

Em segundo momento, quando “Bobagem” invade o espaço sonoro da cena, luzes azuis assumem o ambiente que é tomado pela minha figura coberta de glitter. Ao cintilar, me movimentava muito lentamente, como se estivesse sambando cheia de alegria em um sambódromo, cada movimentação lenta, permite que o público encare meu corpo enquanto escuta os versos de Céu, acerca de belezas efêmeras e sambas essenciais que ainda estão por vir. A beleza desta essência humana e alegre, é “enfiada guela abaixo” do público, após se deparar com realidade da hipersexualização exposta no primeiro momento da cena, minha proposta também é refletir acerca da humanidade das mulheres do samba, milhares de crianças e adultas em todo o território brasileiro que tem na sua vivência familiar a relação com o samba no pé e não merecem ser atreladas a imagens de objetos sexuais apenas por sambarem. O termo “solar”, é encontrado por mim para nomear o solo junto de “refém”, não apenas pelo brilho ofuscante da imagem que toma o palco, mas em referência a Globeleza, pois caso a rede Globo de televisão representasse um mundo, ou um planeta terrestre, esta imagem feminina mercantilizada poderia ser seu astro, irreal e desumano e o ser teoricamente extra-terrestre que dança e ainda é refém de um estereótipo, poderia se mover muito lentamente, influencia cênica proposta por Razzi, para contar, como em um contato entre humano e E.T., pedagogicamente, que mulheres negras que sambam não são meros objetos sexuais.

Quando a cena estreou na Mostra de Dança realizada pela turma da disciplina Prática VIII, me inspirei pelas poetisas de Slam e escrevi um poema chamado “Refém Solar” que seria a sinopse do solo para aquele momento:

Corpo extra-terreno feminino / Que em assimilação sobre sua condição de objeto pivô
no desconforto alheio / ao realizar toda sua comoção em alegria festiva / Denuncia, pela boca
do outro, o que é ou não é feio // Se nota sem opção frente a sexualização / Refém de si
própria enquanto corpo / Tido e lido no telão / Nomenclatura mestiça / Adotada com carinho /
Escancara e atíça a mula / Não é malandrade... é jeitinho // Extra Brasilis e intra globão /
Beleza do globo se vê em dispersão / Grito de luta que abocanha a mão / de quem tenta calar
o brilhoso bicho-papão”

Através deste processo nasceu o solo que me instiga a repensar lugares educacionais e a fruição artística como lugar didático potencial. Em suas reverberações, o solo atingiu muitas pessoas, instigando-me em debates (quando foi apresentado na segunda PRETA e no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto em 2017) a novas conclusões sobre a potência do trabalho, que aumentou de tamanho (de três para onze minutos de duração), agregou Rainy Campos como mais uma orientadora e provocadora e somou a sua concepção, ao fim da cena,

a ação de esfregar minha pele retirando todo glitter de meu corpo, em gesto de agonia e libertação, representado pela voz de Mariana Felix em “Identidade”, no verso que ecoa ao fim da cena “eu sou a boca que agora se abre pra esfregar minha identidade na cara da sociedade”. Trazendo assim a conclusão na composição do trabalho e na questão problema que ele me apresentava, sendo libertado por esta chuva de glitter que não pertence a minha essência humana.

O solo foi escolhido como uma das cenas mais votadas pelo público na 18ª edição do Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto e foi premiado através do 1º Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras⁶⁶, na categoria Lugar da memória⁶⁷, o que trouxe o reconhecimento da importância de minha autoavaliação e autodefinição, termos cunhados por Patricia Hill Collins em *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro* (2016):

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p.102)

É importante falar sobre autodefinição e autoavaliação como possíveis estratégias para o ensino da arte nas escolas de educação básica, com o objetivo de induzir novas formas de produção de conhecimento por mulheres negras acerca de sua existência, através de uma onda identitária e de reconhecimento da beleza negra, aos poucos cunhamos uma nova relação com nossos corpos, com a mídia e com a indústria estética. Desta forma, focar nesta identidade, ainda que marginalizada, me impulsiona a pensar formas de ensinar dança sem estereotipar as existências e marcas trazidas por diversos grupos para as salas de aula e trazidas na babagem de quem assiste espetáculos cênicos. Após o manifesto escrito por Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro acerca da mulata Globeleza, a rede Globo de televisão atualizou toda a produção da propaganda comercial, trazendo novas manifestações brasileiras populares em

⁶⁶ O Prêmio LMM é homenagem que busca reverenciar as produções negras de teatro, dança e performance de Belo Horizonte. A premiação é dividida em dez categorias que são intituladas com termos inspirados em Leda Maria Martins sobre as artes negras.

⁶⁷ Categoria Lugar da memória: Área cena curta. Conceito: As performances rituais, a cena e as elaborações espetaculares negras concebem verdadeiros ambientes da memória (MARTINS, 2003), nos quais a ancestralidade, bem como seus saberes se presentificam em temporalidades espiraladas que recriam e reapresentam as dimensões epistemológicas da diáspora negra. O corpo, como lugar da memória, em seu exercício poético, delineado por sua potencialidade criativa, circunscreve a si próprio e quem o testemunha num “circuito de expressão, potência e saber” (MARTINS, 2003). Tal ethos etno-cultural mantém profunda interlocução com o conceito de corpo negro pulsante (ALEXANDRE, 2017), em que a atitude performática da fisicalidade negra é banhada por um corpus complexo de reminiscências, mitologias e conhecimentos que inscrevem no corpo ressonâncias de memórias e identidades ancestrais.

sua representação, pessoas de diversos tons de pele e todas inteiramente vestidas de vestimentas canravalescas. Aspecto positivo que busca a renovação de referências, mas que, ao meu ver, não é suficiente para a desconstrução de um estereótipo relegado a vida de mulheres negras acerca de sua integridade física e moral.

Após diversas apresentações do solo, me questionei imensamente se o trabalho Refém Solar cabe no espaço escolar, devido ao conteúdo de nudez em cena. E acabo não conseguindo responder esta pergunta sem realizar uma nova “o que é espaço de educação?”, reflexão já abordada por teóricos em diversas frentes que defendem caminhos para a educação em ambientes diversos como, a família, a rua, a sociedade e as instituições. Percebo que o espetáculo cênico, na abordagem política engajada, representa hoje, um grande espaço educacional, para se questionar, refletir e atualizar percepções e relações sociais já impostas.

Ao acessar, durante a disciplina minhas zonas de desconforto e conforto, sendo representadas respectivamente, pelo o olhar hipersexualizador sobre corpos negros femininos e em contraposição uma possibilidade emancipatória em dança, me inspiro em busca de realizar mediações educativas nos encontros para aprendizado em dança, que ofereçam um amplo conforto para quem busca aprender a dançar, através de suas especificidades, história e percepção pessoal. É importante para isso, que políticas identitárias sejam cada vez mais desenvolvidas e aprovadas nos diversos âmbitos sociais e educacionais, pois como nos diz Ribeiro (2017) o objetivo principal ao confrontarmos a norma, não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O coro de vozes da diferença

“Os preto é a chave
Abram os portões”

Rincon Sapiência, Ponta de lança (Verso livre), 2017

É através da confluência de eventos políticos, artísticos e pedagógicos, ruídos acerca de identidades em ambiente acadêmico, e reflexões sobre estratégias, que caminhamos agora para uma possível conclusão acerca da trajetória de formação enquanto educadora analisada e refletida.

Percebo este caminho conclusivo como a abertura de portas para tantas articulações possíveis que foram encontradas de modo diverso no coro amplo do encontro gerado por estes assuntos emergentes. Denomino coro, o encontro de outras vozes de pessoas negras que buscam avaliar o sistema racista em busca de ações transformadoras em nossa sociedade, após analisar seus contextos identitários e observar um pertencimento racial, ainda que no fluxo contrário de um curso de formação de professores que caminhava em desalinho as propostas de ações afirmativas. São vozes que agora são mais ouvidas no contexto acadêmico, e ainda são escritas, dançadas e performadas no registro de tantos saberes da negritude.

A harmonização de reflexões acerca das temáticas negras na academia, foi acessada na criação do Projeto EnegreSer, quando me reuni aos colegas André Sousa, Anne Caroline Vaz, Júlia Martins, Nayara Almeida e Maíra Rodrigues, em 2016 para desenvolvermos discussões em âmbito acadêmico sobre as corporeidades negras em cena e outros desdoramentos de visões pedagógicas afro-centradas. É o resultado da união de demandas e anseios deste grupo de estudantes do curso de Dança - Licenciatura da Escola de Belas Artes UFMG, a fim de propor um espaço de diálogo e reflexão, compartilhamentos e ações, relacionadas às temáticas Étnicos-Raciais, Resistência e Afirmação, dentro das perspectivas das Artes. A primeira ação do EnegreSer se deu em 2016 com a realização de uma Atividade Acadêmico-Científico-Cultural (AACC), através da roda de conversa intitulada “Resistência e Afirmação na Arte e Educação”. Tal encontro foi motivado após episódios de racismo serem testemunhados em ambientes da Escola de Belas Artes, inclusive em uma aula do curso de graduação em Dança. Nesse primeiro momento, fiz a mediação da conversa e tivemos a presença de Gilmara Nascimento⁶⁸, Rodrigo Gerônimo⁶⁹ e do Professor Marcos Alexandre e foi o mote para muitas

⁶⁸ Pesquisadora da manifestação do Congado em comunidades Quilombolas de Minas Gerais.

⁶⁹ Ator e cantor de Belo Horizonte, compõe o Grupo dos Dez e movimenta a Aquilombô – Mostra de Artes Negra

declarações reveladoras acerca de preconceitos vividos na academia e na sociedade como um todo, conteúdo chocante e desestabilizador que era inédito para grande parte dos estudantes do curso de dança, não negros que estavam presentes no momento do debate, muitos dos quais jamais haviam pensado nas relações étnico-raciais como conteúdo indispensável para sua formação como arte-educadores.

A primeira edição do Projeto foi também a ocasião em que apresentei o solo Refém Solar pela primeira vez, após o compartilhamento na mostra da disciplina em que foi criado. Nesta edição, realizada em 2016, que foi contemplada pela Edital da Pró Reitoria de Assuntos Estudantis, recebemos os convidados Luciane Ramos⁷⁰ e Gil Amâncio⁷¹ para o debate intitulado “Corporeidades Negras em Cena”, foi extremamente precioso compreender através desta conversa, de que formas o solo traz questões políticas e relacionais indispensáveis para o pensamento acerca do corpo negro neste momento, acessando corporeidades da memória através de vivências traumáticas mas também do âmbito da essência da cultura negra. Tal debate me impulsionou a apresentar o trabalho em diversos espaços desde 2016, sempre buscando desenvolver o debate com o público acerca das questões tocadas em cena, para contextualizar e dissolver relações espetacularizadoras acerca de minha imagem e naturalizar diferenças em busca da minimização das desigualdades. Na segunda edição do Projeto EnegreSer, realizada em 2017, quando fomos novamente contemplados pelo Edital da PRAE, buscamos tensionar termos que nos são caros e também complexos, a temática “Descolonizando o corpo e a arte” buscava dialogar e refletir sobre os conceitos “Decolonialidade” e “Pós-colonialidade” na perspectiva artístico-docente da dança e da arte. Nesta edição tivemos a presença de Jaqueline Silva⁷² e Shirley Miranda⁷³, compartilhando teorias, práticas e reflexões artísticas e pedagógicas que contribuiriam para ampliação de conhecimentos na nossa formação inicial enquanto artistas-professoras-pesquisadoras.

Esta administração acadêmica, artística e pedagógica observada no Projeto EnegreSer também se articula com uma intensa malha de movimentações negros contemporâneas que vem tomando Belo Horizonte nos últimos anos, com diversas expressões musicais, teatrais,

⁷⁰ Doutora em Artes da Cena pelo IA- UNICAMP. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2003) e mestre em antropologia social pela Universidade Estadual de Campinas (2008)

⁷¹ Gil Amâncio é músico, professor e preparador corporal, que também foi fundador da Cia SeráQuê?

⁷² Graduada em Ciências Sociais na Universidade Federal de Minas Gerais e mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Brincante da cultura popular e professora de danças e manifestações patrimoniais.

⁷³ Graduada em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1993), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998), Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008) e Pós-Doutoramento em Ciências Sociais no Centro de Estudos Sociais CES/ Universidade de Coimbra (2016).

dançadas e poéticas que trazem a questão negra para o centro do pensamento e acessam a educação social em novas camadas da cidade, que são acessadas, inclusive, pelo público escolar, a medida em que a lei 10.639 é colocada em prática com mais vigor pelos professores das redes pública e privada. Ações artísticas engajadas politicamente como o espetáculo O grito do outro – O grito meu! e o solo Refém Solar servem como veículos de contextualização, transmissão de conhecimento e novos territórios de representatividade acerca da história do povo negro, que vem sendo construída através de muita luta, resistência e agora cunha espaços acadêmicos com cada vez mais propriedade. Estas ações artísticas se tornam pedagógicas, ao meu ver, a medida que confrontam padrões de conhecimento e geram reflexões ligadas a opressão estrutural, empatia e mudança da condição da negra e do negro brasileiro.

Este movimento também é nitidamente observável em minha trajetória de formação enquanto artista e educadora negra, que através de negociações, reflexões e diversos gritos artísticos de denúncia desenvolvi a concepção de minha identidade, que não permanece finalizada ou intacta, mas certamente carrega a consciência de uma herança de saber, movimento e energia que ainda é subjugada pela sociedade, mas que me impulsiona, mesmo que pelo seu local marginal, a contar cada vez mais histórias acerca do povo negro, das mulheres negras de luta e de como suas movimentações dançadas, permeiam nossa história, merecem ser cada vez mais lembradas e revisitadas por nós. Esta reflexão se harmoniza com a colocação de Nilma Gomes ao refletir sobre projetos educativos emancipatórios:

Na construção da sua identidade na sociedade brasileira, o negro, sobretudo a mulher negra, constrói sua corporeidade, através de um aprendizado que incorpora um movimento tenso e dialético de rejeição/aceitação, negação/afirmação do corpo. É possível observar que jovens negros participantes de processos de ações afirmativas tendem a estabelecer uma relação diferente com a sua corporeidade. Há, então, a produção de outro saber sobre o corpo, que passa a ser compartilhado com pessoas de outros segmentos étnico-raciais e a ser notado pelas famílias. De certa forma, há uma invasão do corpo negro nos espaços que, antes, não estavam acostumados a lidar com tal corporeidade. No caso da universidade, só o fato de esses jovens passarem a frequentar os espaços acadêmicos traz uma corporeidade outra, acompanhada da produção de outras experiências e significados. (GOMES, 2006, p.103)

A relação intensa com o olhar direcionado ao meu processo identitário, me traz a instiga de buscar estratégias educacionais que valorizem às diversas identidades, inclusive aquelas sobre as quais não se pode falar, pois quando o fazem tocam em difíceis campos do preconceito acessado pelos grupos através do senso comum. Acredito que talvez, uma grande estratégia para confrontar esta norma seja levando para as criações cênicas em sala de aula, salas de ensaio, os processos identitários vividos pelas próprias pessoas que ocupam estes

lugares, trazendo para o centro da cena artística, a existência de pessoas negras, LGBTQ+, indígenas, com necessidades especiais, dentre tantas outras classificações. Acredito que tais processos podem ser facilitados através do estudo dramatúrgico de escrituras já existentes, na busca de uma composição da própria escritura. Esta voz que se liberta das máscaras silenciadoras impostas pelos ambientes eurocêtricos deve enfim ser ouvida em suas subjetividades e especificidades. Tal máscara é representada pela imagem de máscaras de tortura utilizada na época escravocrata e sobre a qual Grada Kilomba (2012) reflete:

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar, cacau ou café, enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo. Por isso, a máscara levanta tantas perguntas: Quem pode falar? Quem não pode? E acima de tudo, sobre o que podemos falar? Por que a boca do sujeito Negro tem que ser calada? Por que ela, ele, ou eles/elas têm de ser silenciados/as? O que o sujeito Negro poderia dizer se a sua boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o/a colonizado/a falar, o/a colonizador/a terá que ouvir e seria forçado/a a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que supostamente não deveriam ser ditas, ouvidas e que “deveriam” ser mantidas “em silêncio como segredos”. Gosto muito dessa expressão, “mantidas em silêncio como segredos”, pois ela anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar algo que se presume não ser permitido dizer (o que se presume ser um segredo). Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2012, P.20)

Aprecio a forma como Kilomba traz o essencial tema da escuta, muito pertinente para momentos em que aprendemos sobre lugares de fala, afinal, segundo a filósofa, quem sempre foi autorizado a falar precisa agora, escutar. E se na academia, reina uma voz única e universal, supostamente neutra acerca dos corpos e seus movimentos, as vozes que eram silenciadas agora rompem com esta imposição, causando também incômodo em quem sempre pôde falar. Mas este incômodo, também bem representado como o conflito, por Santos (2004), é o que trará novas formas de reflexão e epistemologias que abarquem as ausências e emergências da população. Tal conflito é necessário para a mudança e ele também acontece internamente com as pessoas que vão assistir a Cia Espaço Preto e o solo Refém Solar, como já ouvi em relatos de pessoas que assistiram as cenas. Quando ouço também, que as cenas são muito intensas e poderiam ser mais suaves visto que são formas de arte, me amparo mais uma vez pela reflexão de Djamila Ribeiro:

Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. O grupo que sempre tece o poder, numa inversão lógica e falsa simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes. Entretanto, mesmo com essas rachaduras, torna-se essencial o

prosseguimento do debate estrutural, uma vez que uma coisa não anula a outra, definitivamente. (RIBEIRO, 2017, p.87)

Falar sobre identidades no campo da formação de professores, é também falar sobre os lugares de fala ocupados por nós educadoras e também pelos nossos alunos. Perceber quais são os espaços que serão acessados por quem dança e se interessa por dança e que espaços serão estes de acordo com a cor de pele, gênero e orientação sexual das mesmas, nos auxilia a criar pontes entre ferramentas e produções já realizadas por outras pessoas em seus lugares de fala e pode transformar a relação de tal aluna, ou espectador com seu lugar no mundo, principalmente pela arte ser uma área de fruição e acesso a novas referências através das subjetividades. Este tipo de conhecimento é importante de forma geral na sociedade, para que se aprenda aos poucos, a desconstruir questões geradas pelo senso comum que segue oprimindo grupos estigmatizados. Falar cenicamente acerca de subjetividades identitárias é ação pedagógica para que seja possível a existência ser ouvida e vista através de novos pontos de vista. “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2017, P.64)

Acredito que abordar a questão identitária em dança, é acessar as diferenças trazendo-as como um foco positivo, na busca de um ensino de dança mais humanizado. Inspiro-me, assim, em Audre Lorde, feminista negra caribenha e lésbica, que por existir na intersecção das opressões de gênero, raça e orientação sexual, pontua a importância de lidarmos com as diferenças que nos envolvem, não na busca de hierarquizar opressões, mas de compreender como elas atuam em rede atingindo a todas as pessoas de alguma forma. Através de suas leituras, penso que negar que partimos de lugares diferentes de experiência e que isso é definidor de nossas ações no mundo, legitima discursos excludentes que não viabilizam formas infinitamente diversas de se ver no mundo. (RIBEIRO, 2017 p.51). Talvez esta reflexão aponte para uma estratégia pedagógica de valorização das diferenças, que pode ser acessada através das provocações vindas por espetáculos cênicos que trazem a representação de histórias não inseridas nos padrões hegemônicos, mas acredito que também pode ser acessada no aprofundamento de pesquisas de auto conhecimento, leituras de árvores genealógicas, observação e revisitação de ambientes formadores pelo qual o corpo passa/passou e o diálogo reflexivo acerca de elementos subjetivos que tocam o ser humano em sua relação com a dança.

Desta forma, estou certa de que estes caminhos apontam também para a racialização das pessoas em geral, ainda que não negras, em busca de uma naturalização de diferenças e

uma não universalização de discursos. Djamila Ribeiro traz a ótima observação de que “ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva.” (RIBEIRO, 2017, P.70).

O caminho que tomo enquanto arte educadora, também é compartilhado por colegas do Projeto EnegreSer e da Cia Espaço Preto, que, inseridas na academia ou que já passaram por ela, buscam estratégias determinantes em suas ações pedagógicas que dissolvam as estruturas opressoras pelas quais já passamos e reconhecemos. E é extremamente importante viabilizar tais trajetórias para que pessoas brancas também ouçam distintos lugares de existência, pois em nossa sociedade de herança escravocrata, todos participam do sistema de opressão, seja como objeto da opressão ou como alguém que se beneficia por ela. Assim, diversos grupos podem e devem discutir sobre tais questões, ainda que falando a partir de lugares diferentes. Buscamos assim, que as narrativas de escravidão, vivências do machismo, homofobia, transfobia, sejam contadas por novas perspectivas, as de fato internas.

Creio que a trajetória visitada e analisada desta forma entregue, soou como ruídos que se harmonizam com o tempo, através das lutas e estratégias cunhadas pelo povo negro, em busca de humanidades, direitos e condições dignas de sobrevivência, mas também permeadas pelas subjetividades da essência, da cultura e dos encantos destes povos em minha história. Caminho, assim, em direção ao universo infindo de buscas pedagógicas para a existência de uma arte política, sendo uma arte educadora que pensa a educação em âmbito amplo e diário, acessando questões sociais e existenciais sem temer a hegemonia que ainda reina na maioria dos espaços institucionalizados. Parafraseando Djamila Ribeiro, ser contra hegemônica num sistema dominante, ainda é ter como norte aquele que me impõe. Estes discursos educacionais são contra hegemônicos no sentido de que visam desestabilizar a norma de corpos dançantes, mas igualmente são discursos potentes e construídos a partir de outros referenciais e geografias (RIBEIRO, 2017, P.90).

Acredito que tais discursos soem cada vez mais como timbres, tons e melodias inéditas, a medida que se atualizam e que se harmonizam em busca de serem ouvidos, reconhecidos. Assim como seguimos reconhecendo os sons de nossos ancestrais, aqueles que gostaríamos que fossem reconhecidos e também, universais.

REFERÊNCIAS

- AMPARO, Pedro Guilherme Silva. Arte Marginal em cea: A experiência da Cia Espaço Preto na construção de uma dramaturgia negra. 18f, Artigo – Escola de Belas Artes, Curso de Graduação em Teatro, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ANDRÉA DE FÁTIMA RODRIGUES SILVA, da Companhia Espaço Preto.
- ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. Revista Sociedade e Estado – volume 3, número 1, Janeiro/Abril 2016.
- BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, 3ª ed.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Civilização Brasileira, 2003, São Paulo.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm> Acesso em: 13 de maio de 2018.
- CAETANO, Mariana Gomes. MY PUSSY É O PODER - A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural. Projeto de Mestrado apresentado ao programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), 2013. Disponível em <https://marivedder.files.wordpress.com/2013/04/marianagomescaetano_projeto_de_mestrado_ppcult_2013.pdf> Acesso em 20 de jun. 2018
- CASTRO, Armando. A literatura da baianidade na música popular. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. Vitória, n. 31, 2017/1 disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14937>> Acesso em 20 jun 2018
- COELHO, Rogério Meira. A PALAVRAÇÃO: Atos político-performativos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta. 144f, Dissertação – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2018

- CONCEIÇÃO, Márcio Fernandes. O boi-bumbá como representação discursiva e ideológica da sociedade amazonense. RELEM – Revista Eletrônica Mutações, julho –dezembro, Universidade Federal do Amazonas, 2015
- COSTA, Rosely Gomes. Mestiçagem, racialização e gênero. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 94-120
- CORREIA, Adriana Martins, SILVA, Carlos Alberto Figueiredo da, FERREIRA, Nilda Teves. DO RACHA NA RUA À BATALHA NO PALCO: cenas das danças urbanas. Motrivivência v. 29, n. 50, p. 213-231, maio/2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n50p213>> Acesso em: 20 jun 2018
- FREIRE, Paulo. A educação na cidade. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.
- GOFFMAN, Erving. 1988. Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.
- GOMES, Nilma Lino. A mulher negra que vi de perto: o processo de construção da identidade racial de professoras negras. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.
- GOMES, Nilma Lino; Alguns Termos E Conceitos Presentes No Debate Sobre Relações Raciais No Brasil: Uma Breve Discussão. Ação Educativa - Formação em Direitos Humanos. 2012. Disponível em:< <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Alguns-termos-e-conceitos-presentes-no-debate-sobre-Rela%C3%A7%C3%B5es-Raciais-no-Brasil-uma-breve-discuss%C3%A3o.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2018.
- _____. Diversidade étnico-racial Por um projeto educativo emancipatório. Revista Retratos da Escola, Brasília, v. 2, n. 2-3, p. 95-108, jan./dez. 2008. Disponível em: <<http://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/viewFile/127/230> > Acesso em 20 de junho de 2018
- _____. Corpo e cabelo como símbolos da identidade. Belo Horizonte: A utêntica, 2006a.
- _____. RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, EDUCAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO DOS CURRÍCULOS. Currículo sem Fronteiras, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012
- _____. EDUCAÇÃO, RAÇA E GÊNERO: RELAÇÕES IMERSAS NA ALTERIDADE * Recebido para publicação em setembro de 1996. Este artigo foi apresentado no GT “Gênero e Raça”, XX Reunião Brasileira de Antropologia e I Conferência: Relações Étnicas e Raciais na América Latina e Caribe, em abril de 1996.
- HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. 1995. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf> > Acesso em: 20 jun. de 2018

_____. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. Disponível em: < http://www.academia.edu/28821531/ensinando_a_transgredir_a_educa%C3%A7%C3%A3o_como_pr%C3%A1tica_da_liberdade.pdf > Acesso em: 20 jun. 2018

IBGE, Características étnico-raciais da população. Rio de Janeiro, IBGE, 2013. Disponível em: < <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=263405&view=detalhes> > Acesso em 20 de jun 2018.

IPHAN, Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Brasília, 2007

_____, Samba de Roda do Recôncavo baiano. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Brasília, 2004

_____. Inventário Nacional de Referências Culturais, MARACATU NAÇÃO. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Brasília, 2004. Disponível em < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf > Acessado 20 jun 2018

JESUS, Rodrigo Edimilson de; Palestra acerca das Ações Afirmativas no auditório Neidison Rodrigues da Faculdade de Educação da UFMG, 2012.

KILOMBA, Grada. “DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO” Uma Palestra-Performance. Mostra Internacional de Teatro São Paulo. Tradução Jessica Oliveira. 2016. Disponível em: < <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf> > Acesso em: 20 jun. 2018.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras nº 26, Língua e Literatura: limites e fronteiras, 2003. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> > Acesso em: 20 jun. 2018.

MARTINS, Soraya. Crítica no Calor da Cena, Noite #4 do 18º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Disponível em <<http://galpaocinehorto.com.br/no-calor-da-cena-16-09-por-soraya-martins/>> Acesso em: 20 jun. 2018

MENDONÇA, Vanderlei Cristo. A identidade funkeira e a luta contra a incriminação e discriminação da juventude pobre a partir do funk. Programa de PósGraduação em Ciências Sociais da UFES. 2011. Disponível em <: <http://periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/viewFile/1495/1089> > Acesso em 20 jun. 2018

- MOREIRA, Anair Patrícia Braga. A TRAJETÓRIA DE UMA EDUCADORA NEGRA EM FORMAÇÃO: princípios e práticas com o teatro e a lei 10639/03, 2016, 65f, Monografia – Escola de Belas Artes, Curso de Graduação em Teatro, licenciatura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- MUNANGA, Kabengele. Reediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. 3.ed.-Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- NASCIMENTO, Anderson Ferreira. ANCORAGEM: a trajetória no teatro de um educador negro, 2017, 60f, Monografia – Escola de Belas Artes, Curso de Graduação em Teatro, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- SANTOMÉ, Jurjo Torres. As culturas negadas e silenciadas no currículo. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Alienígenas na sala de aula. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 159-189.
- SANTOS, Djamila Taís Ribeiro dos. O que é lugar de fala? Justificando, 2017.
- SANTOS, Djamila Taís Ribeiro dos e RIBEIRO, Stephanie. A Mulata Globeleza: Um Manifesto. Geledés. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/a-mulata-globeleza-um-manifesto/> > Acesso em: 20 jun. 2018
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Conhecimento prudente para uma vida decente. São Paulo: Cortez, 2004. p. 777-821.
- TAYLOR, D. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TOSCANO, Antônio Rogério. Teatro e Hip-Hop: a experiência do Núcleo Bartolomeu de depoimentos. Sala preta, São Paulo, 2005.
- VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. ESTUDOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro. 1990
- VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas africanas dos Orixás. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. – 4ª ed. - Salvador: Corrupio, 1997. p. 38 – 42.

REFERENCIAS VIRTUAIS ACESSADAS EM 20 DE JUNHO DE 2018

<http://barbatuques.com.br/pt/sobre/>
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4361245E3>
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4568170U9>
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4707275A7>
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4782803Y2>
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4792815A6>
<http://centroculturalvirtual.com.br/conteudo/evandro-passos-entrevista>
<http://ciamn.blogspot.com/>
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf)
<http://ruimoreiraciadedancas.blogspot.com/p/rui-moreira.html>
<http://segundapreta.com/dos-desmontes-e-das-vazoes/>
<http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/bh-primeira-vista/estilo-de-vida/arte-e-cultura/um-quarteirao-dedicado-musica-soul-no-coracao-de-bh>
<http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/content/grupo-maracatu-lua-nova>
http://www.cedefes.org.br/projetos_realizados-54/
http://www.fcs.mg.gov.br/index.php?option=com_gmg&view=page&id=2633&controller=page&Itemid=1283
<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72043>
<http://www.palmares.gov.br/conceicao-evaristo>
<http://www.palmares.gov.br/person-abdias-nascimento>
<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-12.pdf>
<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/4931>
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-86922010000300005
<https://adrianabanana.wordpress.com/about/>
<https://dancaminas.wordpress.com/associados/portfolios/peter-lavratti/>
<https://www.ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/6530/as-bailarinas-negras-e-o-ballet-classico>
<https://www.dancaderua.com/bboy/estilos>
<https://www.dancaderua.com/bboy/estilos>
<https://www.escavador.com/sobre/5625348/luciane-da-silva>
<https://www.geledes.org.br/dandara-ficcao-ou-realidade/>

<https://www.geledes.org.br/historia-dos-panteras-negras-em-27-fatos-importantes/>

<https://www.otempo.com.br/pampulha/alma-black-da-cidade-1.1361652>

<https://www.ufmg.br/online/arquivos/042584.shtml>

<https://www2.faccat.br/portal/sites/default/files/rambo.pdf>

ANEXO A
Gestualidades Festivas



Foto Refém Solar: Vitor Paulo

Fotos O Grito do Outro – O grito meu!: Jenfs Martins e Ramon Brant

Fotos cedidas por Vera Lúcia Nunes Monteiro e Deusa Nunes Nery

Representações de Gênero



Fotos cedidas por Vera Lúcia Nunes Monteiro

Organizações Grupais



Fotos O Grito do Outro – O grito meu!: Ramon Brant

Fotos cedidas por Vera Lúcia Nunes Monteiro e Deusa Nunes Nery

Organizações Grupais 2



Fotos cedidas por Vera Lúcia Nunes Monteiro

Performatividades festivas



Fotos O grito do outro – O grito meu! : Letícia Souza

Fotos cedidas por Vera Lucia Nunes Monteiro

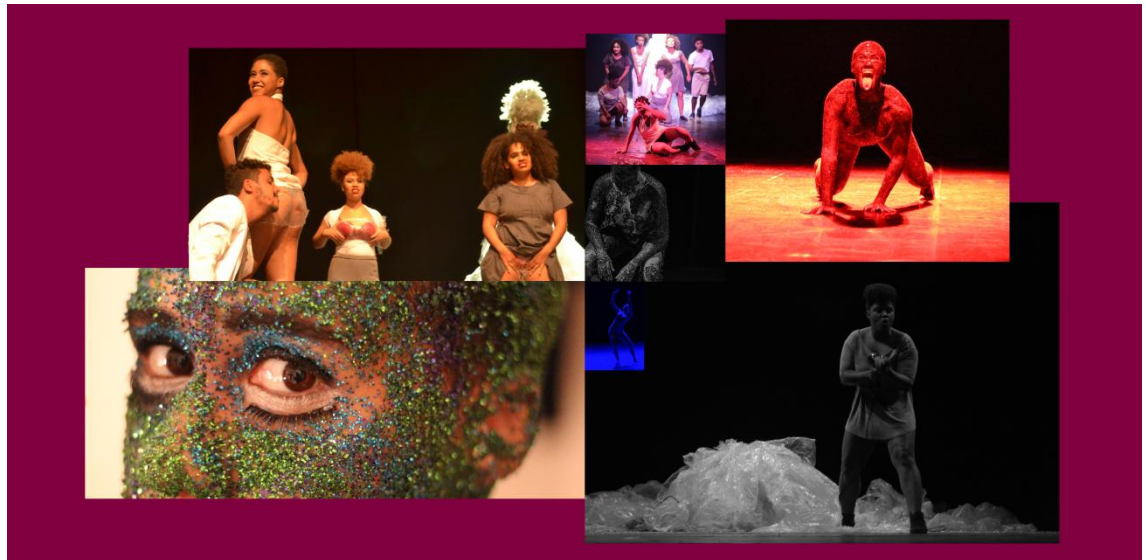
Performatividades festivas



Fotos O grito do outro – O grito meu! : Ramon Brant

Fotos cedidas por Vera Lucia Nunes Monteiro e Deusa Nunes Nery

Cenas críticas e políticas



Fotos O grito do outro – O grito meu! :Kamilla Oliveira, Jenfs Martins.

Fotos Refém Solar: Vitor Paulo, Cláudio Nadalin e Pablo Bernardo.

ANEXO B

Coisa de Pele – Jorge Aragão

Podemos sorrir, nada mais nos impede
 Não dá pra fugir dessa coisa de pele
 Sentida por nós, desatando os nós
 Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora
 É a nossa canção pelas ruas e bares
 Nos traz a razão, relembrando palmares
 Foi bom insistir, compor e ouvir
 Resiste quem pode à força dos nossos pagodes
 E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs
 E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções
 Alimentando muito mais a cabeça de um compositor
 Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor
 Arte popular do nosso chão...
 É o povo que produz o show e assina a direção
 Arte popular do nosso chão...
 É o povo que produz o show e assina a direção

Não desiste – Mel Duarte

Não desiste negra, não desiste
 Ainda que tentem lhe calar
 Por mais que queiram esconder
 Corre em tuas veias força ioruba axé pra que possa prosseguir

 Eles precisam saber que a mulher negra quer casa pra morar,
 Água pra beber, terra pra se alimentar
 Que a mulher negra é ancestralidade

Djembês e atabaques que ressoam dos pés
 Que a mulher negra tem suas convicções, suas imperfeições
 Como qualquer outra mulher

Vejo que todas nós
 Negras meninas
 Temos olhos de estrelas que por vezes se permitem constelar
 O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza,
 Duvidaram das nossas ciências
 E quem antes atendia pelo pronome alteza
 hoje pra sobreviver lhe sobre o cargo de empregada da casa

É preciso lembrar de nossa raiz
 semente negra de força matriz que brota em riste,
 mãos calejadas corpos marcados sim
 mas de quem ainda resiste
 E não desiste negra, não desiste
 Mantenha sua fé onde lhe couber
 seja espírita, budista do candomblé
 É teu desejo de mudança
 A magia que trás da tua dança que vai lhe manter de pé
 É, você, mulher negra, cujo tratamento majestade é digno
 Livre que arma seus crespos contra o sistema
 Livre que anda na rua sem sofrer violência
 E que se preciso for levanta a arma, mas antes
 Antes luta com poema
 E não desiste negra, não desiste
 Ainda que tentem lhe oprimir
 E acredite, eles não vão parar tão cedo
 Quanto mais você se omitir
 Mais eles vão continuar a nossa história escrevendo
 Quando olhar para suas irmãs veja que todas somos o início
 Mulheres negras, desde o primórdio, desde os princípios
 África mãe de todos, repare nos teus traços, indícios

É no teu colo onde tudo principia
 Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo
 É por isso que eu digo que eu não desisti, que não desisto
 Que não desisto

Mulata Exportação – Elisa Lucinda

“Mas que nega linda
 E de olho verde ainda
 Olho de veneno e açúcar!
 Vem nega, vem ser minha desculpa
 Vem que aqui dentro ainda te cabe
 Vem ser meu álibi, minha bela conduta
 Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!
 (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)
 Minha tonteira minha história contundida
 Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?
 Rebola bem meu bem-querer, sou seu improvisado, seu karaôquê;
 Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer
 Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.
 Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore
 Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.
 Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar.”
 Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.
 Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...”
 E o delegado piscou.
 Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena
 com cela especial por ser esse branco intelectual...
 Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio
 nada disso se cura trepando com uma escura!”
 Ó minha máxima lei, deixai de asneira
 Não vai ser um branco mal resolvido
 que vai libertar uma negra:

Esse branco ardido está fadado
 porque não é com lábia de pseudo-oprimido
 que vai aliviar seu passado.
 Olha aqui meu senhor:
 Eu me lembro da senzala
 e tu te lembras da Casa-Grande
 e vamos juntos escrever sinceramente outra história
 Digo, repito e não minto:
 Vamos passar essa verdade a limpo
 porque não é dançando samba
 que eu te redimo ou te acredito:
 Vê se te afasta, não invista, não insista!
 Meu nojo!
 Meu engodo cultural!
 Minha lavagem de lata!
 Porque deixar de ser racista, meu amor,
 não é comer uma mulata!

Identidade – Mariana Félix

Eu sou a puta
 O preto
 O preso
 O preço
 Pago
 aos Patrícios fardados
 Banhados de ouro
 Da minha terra
 De minha gente
 Do meu sangue
 De cada caboclo
 Morto
 Por arma
 De fogo

Da lei
Dos homens brancos
Tiranos!
Tiranos!
Tiranos!
Tiramos
De nós
A identidade
De povo forte
Quilombo dos Palmares
Pra nos vender
Prostituir
Nossas escravas negras
Cada branco europeu
o corpo invadir
Guarani Kaiowá
Bença Pai, Oxalá
Vim trajada de puta
Pra mostrar
Mulher brasileira é espírito
O corpo é a natureza quem vai guardar
Engolir
Alimentar
Essa terra sem palmeiras
Onde já cantou sabiá
Do lado de cá
Dói mais
Tamõi
Zumbi
Já não vi
Hoje Claudias são arrastadas por aqui
Orixás vinde a mim
Traz
Paz

Pra cada puta
Preto
Preso
Pobre
De minha terra
De gente que sofre
Onde índio
Se tornou escambo de lote.
Bença, Pai!

Poesia para velar mulheres

Dia após dia
Uma vela para Maria
Hora por hora
Uma vela para Flora
Minuto a minuto
Uma vela para um puto
Uma vela por estupro

É vela
Mas queima como incêndio
É vela
Mas faz do mar naufrágio, tempestade
É vela
Mas só conhece destruição
É vela velada a palavra
Que rompe o corpo, o lacre, o afeto
É vela velada a palavra
Que faz do corpo mercadoria
Caixa barata
Mais uma mulher
Na prateleira da sua presunção
Mais uma mulher

Na esteira da sua formação
Acadêmica
Ou não?
Ergue o pau como se fosse mastro
A espera de que eu me deite
Feito vela sem lastro?
Me desculpe,
Mas meu corpo é proa
Feito pra irromper o mundo
Descobrir ondas
Não tenho vocação pra ser remo
Extensão do braço teu?
Costela?
Quizera eu fazer versos velados
Deixar implícito quase metáfora
Essa crítica depravada
Mas é concreta
A mão que apalpa o peito
A cantada diária repetida tantas vezes
Transformada em feijão com arroz
Pra todo dia
Como se fosse costume
Vivendo em exitar entre meter a mão
E fingir que não ouviu
O “fiufiu”
O “psiu”
O “puta que pariu, se eu te pego lá em casa juro”
Que não sobra nada dessa sua presunção
De transformar em assédio seu
A violação do corpo meu
Como se fosse privilégio
Erguer palavra e assumir o leme
Mas se for a minha contra a sua não tem problema
Carrego a língua calejada de enfrentar maré

E no corpo todas as marcas da luta estampadas
 Enquanto tua opressão continua
 Velada

Menina Melanina – Mel Duarte

Passou por incertezas
 Momentos de fraqueza
 Duvidou- se há beleza
 No seus olhos escuros,
 Seu cabelo encrespado,
 Sua pele tom noturno,
 Seu gingado erotizado.

Algumas por comodismo não se informam, nem vão atrás
 Pra saber da herança que carregam, da força de seus ancestrais!
 Preferem acreditar que o bom da vida é ter um belo corpo e riqueza
 E que chegará ao ápice de sua carreira quando se tornar a próxima Globeleza.

Preta:
 Mulher bonita é a que vai a luta!
 Que tem opinião própria e não se assusta
 Quando a milésima pessoa aponta para o seu cabelo e ri dizendo que ele está ‘’em pé’’
 E a ignorância dessa coitada não a permiti ver...
 Em pé, armado,
 Foda-se!
 Que seja!
 Pra mim é imponência!
 Porque cabelo de negro não é só resistente,
 É resistência.

Me aceitei, quando endredei
 Já são 8 anos de cultivo e paciência

E acertei quando neguei
Esse padrão imposto por uma mídia de uma sociedade que não pensa.

Preta, pretinha
Não ligue pro que dizem essas pessoas,
E só abaixe a tua cabeça
Quando for pra colocar a coroa.