



**“EU SOU PORQUE FUI
E RE-FUI ANTES,
DE TAL MODO QUE EU SEREI
E RE-SEREI NOVAMENTE”**

Volume 13
nº 1
2023



Revista Aspas
ppgac - USP

Editores Responsáveis

Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP

Me. João Petronílio - USP

Lic. Elinaldo Nascimento - USP

Me. Valmir Santos – USP

**Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
(Amélia Conrado) - UFBA**

Dra. Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) - UFBA

Editores

Dr. Ferdinando Martins - USP

Dr. Luiz Fernando Ramos - USP

Dra. Sayonara Pereira – USP

Me. Adriana Perrella Matos - “Adriana Banana” - USP

Me. Igor Gomes Farias - USP

Me. João Bernardo Caldeira - USP

Me. Maíra Gerstner - USP

Me. Mariana Zimmermann Bornhausen

Me. Mateus Fávero - USP

Me. Nailanita Prette - USP

Me. Pollyanna Diniz - USP

Bel. Dante Arruda Paccola - USP

Bel. Douglas Ricci - USP

Me. Juliana de Lima Birchall - USP



CAPES

**Este material foi produzido com
verba do auxílio PROEX da CAPES**

Imagem de capa:

Espectáculo: CAMBONE (2023)

Direção geral: João Petronílio

Interpretes: João Petronílio e Afonso Costa

“Festival Brasil” 2023 Rio de Janeiro - RJ

Foto: Thais Valêncio / Observatório de Favelas



Editorial

**“EU SOU PORQUE FUI E
RE-FUI ANTES, DE TAL
MODO QUE EU SEREI E
RE-SEREI NOVAMENTE.”**

Editorial

Elinaldo Pereira Nascimento
João Paulo Petronílio
Valmir Jesus dos Santos

Elinaldo Pereira Nascimento elinas@usp.br

Mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação da prof.^a Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo. Bolsista pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Músico, Pesquisador, Compositor, Produtor, Diretor Musical, Diretor Artístico, Poeta e Arte Educador.

João Paulo Petronílio petronilio@usp.br

Artista da dança, pesquisador de performance-ritual e vive em Salvador-BA. Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Arte e Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP), por meio da bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sob orientação da prof.^a Dra Helena Bastos. Mestre em dança pelo Programa de pós-graduação em dança pela Universidade Federal da Bahia (Bolsista pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)). É bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa.

Valmir Jesus dos Santos valsantos@usp.br

Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Arte e Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do prof.^o dr.^o Luiz Fernando Ramos. Mestre em Artes pela mesma instituição (2009). Bolsista pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Bacharel em Comunicação Social, habilitação em jornalismo, pela Universidade de Mogi das Cruzes (1990). Jornalista, crítico teatral e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena.

“Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”

Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes de tal modo que eu serei e re-serei novamente.¹

Busenki Fu-Kiau²

Saudações,

Tomados pela alegria, pela consciência crítica e pelo desejo de promover diálogos fundamentais, anunciamos este dossiê temático, que propõe territórios analíticos, críticos e reflexivos a partir do tema “Raça, Cena e Corporeidades”. A proposta é fomentar o encontro de corpos-textos engajados na produção de conhecimento que sublinham e anunciam as intersecções que constituem o corpo em seu processo contínuo de racialização, considerando o seu argumento estético-ético-político.

Este dossiê se argumenta enquanto uma iniciativa de produção epistemológica que emerge como resultado de profundas reflexões e análises críticas. Conduzidas por pesquisadores negros em formação, recém-ingressos no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), no contexto de seu primeiro ano de adesão às políticas de ações afirmativas. Esse marco institucional deve ser compreendido a partir das particularidades da trajetória histórica e de crenças políticas da USP no que concerne à adoção de políticas afirmativas e de permanência dentro da própria universidade, que,

1. Na língua original — o kikongo, do tronco linguístico bantu, o provérbio *bântu-kongo*, trazido por Bunseki Fu Kiau: “*Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.*” (2024. Trad. Tiganá Santana). Aproveitamos para citar aqui que este tronco linguístico bantu, cobre uma vasta região da África Subsaariana, com inúmeras semelhanças, dialetos e variações. Abrangendo uma grande diversidade cultural e geográfica que vai da África Central à África Austral, sendo o kikongo mais falado nas regiões que hoje compreendemos como o Congo, Gabão e Angola.
2. Kimbwandènde Kia Busenki Fu-Kiau (1934 – 2013), nasceu em Manianga, no Congo e foi um grande pesquisador das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário, autor de diversos livros e artigos, e sacerdote (iniciado) em tradições dos povos *bântu-kôngo*. Publicou inúmeros livros e artigos, como *Kongo Cosmology [Cosmologia kongo]*; *Kumina: A Kongo-based Tradition in the New World [Uma tradição kongo baseada no Novo Mundo]*, entre outros.

diferentemente de outras instituições públicas de ensino superior no Brasil, optou por um processo de implementação tardio em seu sistema estrutural.

É relevante contextualizar que a introdução das cotas para ingresso nos cursos de graduação na USP ocorreu apenas em 2018, seis anos após a promulgação da Lei de Cotas (Lei nº 12.711/2012)³, demonstrando uma resistência inicial às dinâmicas de inclusão que tais políticas visam promover em ampliar espaços socioeconômicos na universidade.

No que tange à pós-graduação (*stricto sensu*) em Artes Cênicas da ECA, a adesão às ações afirmativas aconteceu ainda mais tardiamente, com a implementação das cotas apenas no processo seletivo do ano de 2022, destinado ao ingresso de alunas/es/os cotistas em 2023. Inclusive, dois do trio de editores deste número estão entre essas pessoas. No ano passado, portanto, foram comemoradas duas décadas de políticas de ações afirmativas no país, a partir da criação da Lei nº 10.639/2003⁴. Este descompasso entre a evolução das políticas públicas de inclusão e a sua adoção pela USP — conforme amplamente noticiado no site oficial da ECA⁵, com o título: “*Vagas abertas: pós-graduação na ECA contará com cotas pela primeira vez*” (2022) –, deflagra a complexidade das transformações institucionais em curso, evidenciando tanto os desafios quanto as potencialidades do avanço das ações afirmativas no âmbito acadêmico. Segue a notícia: “*Entre os dias 22 de agosto e 2 de setembro, estarão abertas as inscrições para o processo seletivo para ingresso nos programas de pós-graduação da ECA, que*

3. A Lei garante a reserva de 50% das matrículas por curso e turno nas universidades federais e institutos federais de educação, ciência e tecnologia a alunos oriundos integralmente do ensino médio público, em cursos regulares ou da educação de jovens e adultos. Os demais 50% das vagas permanecem para ampla concorrência. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 6 set. 2024.

4. A Lei nº 10.639/2003 é uma lei federal que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas do Brasil, desde o ensino fundamental até o ensino médio, tendo impacto direto nas (Instituições de Ensino Superior (IES). A lei também estabeleceu o dia 20 de novembro como o Dia da Consciência Negra no calendário escolar. Ver mais em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm#:~:text=L10639&text=LEI%20No%2010.639%2C%20DE%209%20DE%20JANEIRO%20DE%202003.&text=Altera%20a%20Lei%20no,%22%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em: 9 set. 2024.

5. Texto informativo sobre as vagas destinadas às pessoas cotistas pela primeira vez na história da pós-graduação da PPGAC/ECA/USP, publicado no dia 18 de Agosto do ano de 2022. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/pos/noticias/pos/vagas-abertas-pos-graduacao-na-eca-contara-com-cotas-pela-primeira-vez>. Acesso em: 5 set. 2024.

“Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”

*oferecem cursos de mestrado e doutorado. **Pela primeira vez na história, alguns dos editais contarão com Política de Ações Afirmativas, em busca de possibilitar o acesso de grupos marginalizados à pós-graduação***⁶.”

Podemos visualizar esse processo no trecho da moção aprovada em reunião realizada no dia 26 de abril, na qual a Congregação da ECA aprovou moção de apoio à implantação de um programa de ações afirmativas para o ingresso de docentes da USP, no que também segue: *“Atualmente, cerca de 3% de docentes da USP se autodeclaram negras(es)(os), o que configura uma tremenda distorção levando-se em conta tanto o percentual de negros na população do estado de S. Paulo (37%, dados do IBGE), do Brasil (58%, dados do IBGE) e inferior até mesmo entre professores universitários no Brasil (16%, segundo Inep, dados de 2018). **A USP foi uma das últimas universidades públicas brasileiras a adotar cotas raciais para ingresso na graduação, avança lentamente na implantação de cotas para ingresso na pós-graduação e ainda resiste nos concursos públicos de ingresso.**”*⁷

Nesse contexto, a presença de discentes beneficiados pelos direitos das políticas de cotas tem sido gradualmente ampliada. Com o aumento de pessoas negras e indígenas na USP, naturalmente esses grupos passam a exigir, tensionar e forjar a ferro e fogo mais espaços de elaboração epistêmica sobre processos étnico-raciais e outros engendramentos. Ao mesmo tempo, esse quadro nos convida, entre vários exemplos cotidianos e extra cotidianos, a enxergar como a USP e boa parte das instituições de ensino superior no Brasil ainda se veem despreparadas em debater currículos, adaptar conceitos, rever violências epistêmicas e pautar em uma conversa franca e assertiva

6. O documento na íntegra pode ser visto por meio do link <https://www.eca.usp.br/en/node/2405> . Acesso em 10 de set. 2024.

7. O texto ressalta como a Universidade de São Paulo, apesar de ter implementado cotas raciais no vestibular em 2018, ainda avança lentamente na ampliação dessa política afirmativa para os demais setores que compõem a instituição. Atualmente, apenas uma parcela restrita dos programas de pós-graduação conta com políticas de cotas, e ainda não há reserva de vagas para pretos, pardos e indígenas nos concursos públicos para a contratação de docentes e servidores técnico-administrativos. Essa tímida expansão das ações afirmativas revela um descompasso entre a adoção dessas políticas na graduação e a sua aplicação em outras áreas essenciais da Universidade, evidenciando os desafios contínuos na busca por maior equidade e inclusão racial no ambiente acadêmico. O resultado é a exclusão de parcela significativa da sociedade brasileira em uma das mais importantes instituições de ensino superior do país. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/search/node?keys=politica+de+cotas> . Acesso em 10 set. 2024.

questões que resultam a invisibilização de existências na vida ordinária da população negra brasileira. É chegado um momento importante, em que se fazem cada vez mais necessárias as presenças protagonizadas das narrativas sempre antes reificadas, exploradas, terceirizadas pelo branco e empregadas como “outras”. Sendo este “o outro”⁸ construído a partir do já estabelecido pensamento moderno eurocêntrico, que tem como fundamento basilar de humanidade, o homem de pele alva, de origens e costumes europeus.

É importante colocar em pauta que essa histórica 13ª edição da Revista *Aspas*, também surge a partir de uma provocação interna e externa acerca do acesso ao corpo e aos conceitos editoriais da revista por parte de pessoas e epistemes negras e não brancas eurocêntricas. Esse número também é resultado de uma crise de representatividade racial dentro da revista, ocorrida entre o final de 2022 e o primeiro semestre de 2023, em que, por meio de uma forte reação pública da comunidade acadêmica dentro e fora das redes sociais, notou-se o quanto não havia diversidade em seu grupo editorial. Uma crise que foi levada em constante discussão interna a respeito do melhor modo de lidar com a reação de perceber-se institucionalmente colaborando dentro de um sistema racista, alienante e colonialista. Após muitas discussões internas, apagamentos de incêndios, gingas, tensões e revisões de corpo editorial, conceitos e aplicabilidades metodológicas; enfim, aqui estamos. Reconstruindo-se como equipe num caminho mais consciente e certos e certas de que, como revista, é preciso posicionar-se não só ideologicamente, mas atitudinalmente às lutas, dentro e fora do espaço acadêmico. Considerando que esse é um pequeno passo diante das posturas que podem e devem ser tomadas, para uma revista mais democrática e menos excludente.

Dessa forma, esta edição da *Revista Aspas* argumenta-se enquanto território de reflexões urgentes e insurgentes, que acomodam abordagens inovadoras, comprometidas com a análise crítica das representações, modos de transmissão e de repetição. Reflexões sobre práticas, acerca de tradições

8. Em “Pele Negra, Máscaras Brancas” (2018) Frantz Fanon, um importante intelectual, psiquiatra e filósofo político Martinicano, sugere que o colonizado é constantemente definido em relação ao colonizador, sendo visto como o oposto, o inferior, o “não-eu”. Essa construção do “outro” serve para justificar a dominação colonial e a exploração dos recursos e da cultura do povo colonizado. Neste caso, os povos africanos.

como exercício de “traição” ao tradicionalismo, e noções políticas e identitárias que emolduram os fazeres artísticos por perspectivas negrorreferenciadas. Em seu núcleo discursivo, essas abordagens confrontam e ressignificam os códigos estabelecidos pelo *status quo*, ao mesmo tempo que reconhecem as continuidades e rupturas que constroem a presença dos corpos racializados na cena contemporânea.

Trata-se de uma gira de saberes que indica práticas performativas, que recriam e atualizam-se, nas milenarmente noções afrodiaspóricas existentes de pessoa (*Mûntu*⁹), comunidade e poder. Por intermédio de dimensões críticas que versam sobre raça, colonialidade, diáspora e performance negra. Propomos, por meio desta organização, um olhar atento aos pontos de identificações que revelam os aspectos de atualização e transformação da diáspora africana no Brasil e seus específicos processos de racialização, pressupostos pelos corpos em cena.

O corpo, aqui, não é apenas um suporte material, mas o *locus* da inscrição de concessões sociais e valores culturais que se atualizam pelo acontecimento inventivo da existência. O corpo, enquanto corporeidade, se estabelece em sua própria dinâmica vital (de *kala*)¹⁰, em uma relação compulsória que constrói a si mesmo e o mundo, pela contínua interação com as coisas visíveis e invisíveis. Fazendo o seu *igbá* (assentamento) no mundo, em simultaneidades circulares, de temporalidades materializadas em diálogos contínuos entre tradições, o agora e as enunciações desse mesmo corpo. Nos dizeres da ensaísta, poeta dramaturga e Rainha do Reinado do Jatobá¹¹, a prof.^a dr.^a Leda Maria Leda Maria Martins (2021), “Esse corpo/*corpus* não

9. A palavra *Mûntu*, na língua kikongo, possui algumas variantes, como *mutu* e *ntu* (como por exemplo, *Ubu’ntu* - “humanidade”, na língua xhosa, de mesmo tronco linguístico). No tronco linguístico bantu, vem a significar, “ser humano” ou “pessoa”, “existência”. Esta acepção nas culturas bantu-congo, tem uma grande representatividade e importância filosófica.

10. Em *The African Book Without A Title* (1980) — *O Livro Africano sem Título* (trad. Tiganá Santana, 2024), Fu Kiau traduz *kala* como “a vontade mais forte da existência de Mûntu (a pessoa humana):” “A pessoa humana é um segundo sol que se levanta e se põe ao redor da terra. Ele tem que levantar-se como o Sol, para Kala, ser, ser, acender fogo” (2024).

11. O Reinado é uma manifestação popular sacra, sincrética entre o catolicismo e as religiões de matrizes africanas, que se baseiam em rituais envolvendo, sobretudo, performances de dança e música. Já a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, fundada no Séc. XIX, é uma importante confraria negra com sede em Belo Horizonte, localizada no bairro Itaipu.

apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado” (MARTINS, 2021, p. 89).

Os artigos das edições 13.1 e 13.2 destacam as contribuições de importantes pensadores e pensadoras das corporeidades negras na cena contemporânea, cujas pesquisas são construídas com rigor e robustez acadêmica. Em um desses números, por exemplo, teremos a honra da presença especialíssima da já mencionada Martins, cuja obra é uma referência fundamental nos estudos referentes à performance negra e à cultura afro-brasileira¹², e que, à luz de seus estudos, nos faz refletir sobre a performance negra no *corpo - tela*¹³ da espiral do tempo. Adicionalmente, este dossiê também conta com a valiosa participação das editoras convidadas especialmente para esses números: a prof.^a dr.^a Amélia Conrado¹⁴ e a prof.^a dr.^a Onisajé¹⁵, ambas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Reconhecidas por suas trajetórias acadêmicas e contribuições relevantes no campo das artes cênicas e das corporeidades negras, essas pesquisadoras trouxeram ricas análises críticas sobre os textos apresentados, enriquecendo o nosso debate e ampliando as reflexões apresentadas nesta edição.

Movidos por esse caminho, iniciamos as encruzadas do pensamento crítico nas páginas seguintes com o artigo da Dr^a Régia Mabel Freitas — doutora em Difusão do Conhecimento pela UFBA, com estágio em nível pós-doutoral em Educação na USP. O seu artigo **Fêmeas-matrizes e forças-motrizas: insurreições cênicas de vozes-mulheres negras brasileiras** objetiva

12. Vale citar aqui outras duas obras da autora, como *A Cena em Sombras* (1995) e *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário de Jatobá* (1997).

13. Para MARTINS (2022) o corpo-tela é como uma biblioteca formada pelas encruzilhadas de experiências e estímulos, *afrografadas* na memória da existência negra. (p. 162).

14. Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA) E-mail: ameliacnrado@ufba.br. Angoleira, coreógrafa e ativista dos movimentos sociais. Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Escola de Dança da UFBA. Pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA – grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

15. Onisajé é diretora teatral, dramaturga, roteirista, curadora, mestra e doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e yakekerê (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan de Alagoinhas. É diretora de peças como Siré Obá, a festa do Rei; Exu, a Boca do Universo, Traga-me a cabeça de Lima Barreto e Pele Negra, máscaras brancas. Foi professora-substituta da Escola de Teatro da UFBA e integra o Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA-CNPq e publica vários artigos sobre teatro negro em revistas especializadas. Email: onisaje@gmail.com.

“Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”

evidenciar realizações de artistas negras brasileiras que, a partir de dramaturgias de luta antirracistas, promove(ra)m a militância negrocênica. Metodologicamente, Freitas opta pela pesquisa exploratório-descritiva de natureza qualitativa, obtendo sua coleta de dados a partir de revisão bibliográfica exclusivamente de teóricas/os negras/os, como Sueli Carneiro e Abdias Nascimento, além da conversa com autores e autoras contemporâneas da cena. Seu artigo nos leva a refletir que os palcos nacionais, nos quais a força e o brilhantismo de mulheres negras insubmissas também imperam, são mais uma trincheira importante no combate ao racismo.

Calcado em um tema caro ao campo das artes cênicas – o registro de metodologias da prática –, o artigo **O corpo dança Angola na Cosmo Encantaria: rastros para afro-tupi-grafar uma metodologia**, da doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, Dan Dara Baldez Ifabusayó, serpenteia corporeidades agenciadas por meio de elementos e propriedades da capoeira, que tem origem na tradição bantu e foi desenvolvida por escravizados africanos como forma de defesa e resistência à opressão colonizatória. Também são contempladas manifestações indígenas, constituindo uma contribuição quanto à pedagogia e didática pautadas por diversidade cultural e antirracismo.

Em conseqüente, o estudo **Arrodeando a canjira: considerações sobre a improvisação nas danças negras** reflete sobre a noção de improvisação nas danças negras. A partir da pesquisa bibliográfica e da prática docente do autor, são propostos quatro elementos de análise: o repertório, a dimensão relacional e participatória, o caráter fugidio e de quebra das expectativas e a imaginação fabulada. Prof.^o Dr.^o da Escola de Dança da UFBA, Fernando Ferraz apresenta ponderações sobre os riscos em estabelecer parâmetros fixos de análise, concebendo as expressões artísticas afro-diaspóricas e suas sensibilidades negras como experiências inacabadas.

No artigo **Pedagogia da cena empretecida**, Nelson Bruno Delfino da Conceição realiza uma análise das pesquisas acadêmicas em artes cênicas sobre teatro negro e performance negra realizadas por pesquisadores negros e negras dos anos de 1980 a 2020. Na seara dos programas de pós-graduação em artes cênicas das universidades públicas federais brasileiras, Delfino, ao analisar os trabalhos de alguns pesquisadores negros e negroreferenciados, traça

alguns dos caminhos metodológicos e teóricos aparentes desenvolvidos por esses artistas para reconhecer a uma possível pedagogia da cena empretecida, presente em seus percursos autográficos como artistas pesquisadores.

Em **Minha viola eu não toco sozinho: o Samba do Quilombo dos Pintos enquanto estratégia afrorreferenciada de emancipação territorial**, a doutoranda em Geografia pelo Instituto de Geociências da UFBA, Azânia Mahin Romão Nogueira, investiga a possibilidade de exercer autonomia por meio do movimento, especialmente a partir do canto e da dança em comunidade. O título alude à roda de samba realizada mensalmente como extensão do terreiro Nzo Onimboyá, localizado na mesma rua do bairro Engenho Velho da Federação, em Salvador. O texto analisa o discurso de quem protagoniza a festa que não é percebida exatamente como tal, e sim enquanto manifestação de sociabilidade com princípios para superar as condições de subalternização da população negra.

Ainda no campo das análises, Rodrigo Severo dos Santos, em **Performance esclarecimento: da destruição do saber à insurgência**, nos leva a conhecer e refletir como a *Performance Esclarecimento* (2013), da artista brasileira Olyvia Baunum, discorre acerca dos dispositivos de apagamento, marginalização e desqualificação de pessoas negras como produtoras e portadoras de conhecimento no Brasil. Para tanto, o artista e pesquisador dialoga com o conceito de *epistemícidio* a partir dos estudos da filósofa, escritora e ativista antirracista Sueli Carneiro.

Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, Erick Santos alinha, em **JUNTÓ PARA MOVER SANKOFA: Escrevivências do performer em diáspora africana**, as relações étnico-raciais e o fazer artístico-teórico a propósito de transversalidades que recaem sobre o corpo e partem dele para acessar filosofias como o adinkra Sankofa e o Candomblé. Segundo o Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), adinkra é um conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios. “O adinkra, dos povos acã da África ocidental (notadamente os asante de Gana) é um entre vários sistemas de escrita africanos, fato que contraria a noção de que o conhecimento africano se resume apenas à oralidade”¹⁶.

16. Adinkra [s.d.]. IPEAFRO. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/>. Acesso em: 3 ago. 2024.

“Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”

Por fim, no texto **Poéticas do diverso: Diferença fugitiva e performatividades negroperiféricas**, Altemar Di Monteiro nos leva a refletir, a partir das performatividades negroperiféricas e seu estado fugitivo, sobre uma poética do diverso. O artista-pesquisador questiona a agenda jurídico-moral global do multiculturalismo e da diversidade e sua captura pelo sistema neoliberal nas artes, no contexto do atual movimento de cultura das periferias de Fortaleza (saraus, rolêzinhos, reggaes, teatros de rua, escolas livres etc.). O autor traz para a roda o poeta e dramaturgo martinicano Edouard Glissant, por meio do qual articula os estudos negros contemporâneos, táticas de fuga ao que entende por “rolo compressor das estratégias neoliberais”, a exemplo da “tokenização do negro” na sociedade ocidental.

Os textos aqui presentes reúnem artistas-pesquisadoras e pesquisadores de variadas formações e partes do Brasil que nos levam a pensar a multiplicidade de expressões de performatividade negras mundo afora, seus caminhos e desafios de percurso. Buscamos, a partir deste pontapé inicial — trazido a propósito da luta de narrativas, de espaços dentro da universidade e no campo da pesquisa em artes cênicas no Brasil —, difundir e compreender algumas das diversas epistemes, corporeidades e dos contextos em curso no território brasileiro e na diáspora africana. Uma vez introduzidos e iniciados os trabalhos, convidamos as pessoas leitoras a adentrarem neste mar de provocações e traduções tecidas nos fios de Anansi¹⁷, acerca da cena afro-diaspórica em suas escrituras de corporeidades negras, presentes nas artes cênicas brasileiras.

*Tanga mukanda, kuatisisa muxima!*¹⁸

Elinaldo Pereira Nascimento

João Paulo Petronílio

Valmir Jesus dos Santos

17. O Deus Aranha. Divindade do povo Akan, o grande tecelão de caminhos, assim como o construtor do fio das histórias do mundo.

18. Expressão no kimbundo, que significa: “leia a escrita, fortaleça o coração” (Trad. Elinaldo Pereira Nascimento). O kimbundo é também uma língua pertencente ao tronco linguístico bantu e é falada predominantemente no noroeste de Angola, incluindo a província de Luanda, tendo uma forte influência na cultura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Trad. Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

Fu-Kiau, Kia Buseki. O Livro Africano Sem Título – Cosmologia Dos Bantu-Kongo. Trad. Tiganá Santana. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro. Cobogó, 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral. : poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (orgs). Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

PAIVA, Diogo Bachega. Vagas abertas: pós-graduação na ECA contará com cotas pela primeira vez. Site da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Notícias. 18 de Agosto de 2022. Disponível em www.eca.usp.br/pos/noticias/pos/vagas-abertas-pos-graduacao-na-eca-contara-com-cotas-pela-primeira-vez . Acesso em: 5 set. 2024.



FÊMEAS-MATRIZES E FORÇAS-MOTRIZES: INSURREIÇÕES CÊNICAS DE VOZES-MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS

***MOLDS-FEMALES AND BOOSTERS-FORCES: SCENIC
INSURRECTIONS OF BLACKS BRAZILIAN WOMEN-VOICES***

***HEMBRAS-MATRICES Y FUERZAS-IMPULSORAS: INSURRECCIONES
ESCÉNICAS DE LAS VOCES-MUJERES NEGRAS BRASILEÑAS***

Régia Mabel da Silva Freitas

Régia Mabel da Silva Freitas
Doutora em Difusão do Conhecimento
(Universidade Federal da Bahia/Ufba), com
estágio em nível Pós-doutoral em Educação
(Universidade de São Paulo/USP), sob a
supervisão do Prof. Dr. Rogério de Almeida.
Pesquisa concluída em 2022. Pesquisadora
de Gênero e Raça no Lab_Arte – Laboratório
Experimental de Arte-Educação Cultura (USP).
Membra do Fórum Permanente de Violência
contra as Mulheres (Universidade Corporativa/
Tribunal de Justiça do Estado da Bahia).

Email: mabel_freitas@hotmail.com

Resumo

Este artigo objetivou evidenciar realizações de artistas negras brasileiras que, a partir de dramaturgias antirracistas, promove(ra)m a militância negrocênica. Metodologicamente, optou-se pela pesquisa exploratório-descritiva de natureza qualitativa, e a coleta de dados ocorreu a partir de revisão bibliográfica exclusivamente de teóricas/os negras/os, como Carneiro, Freitas, Nascimento entre outras/os. Os resultados apontaram que os palcos nacionais, nos quais a força e o brilhantismo das mulheres negras também imperam, têm sido mais uma trincheira de combate ao racismo.

Palavras-chave: artistas negras, dramaturgias antirracistas, Teatro Negro brasileiro.

Abstract

This article aimed to highlight the achievements of black brazilian artists what, from of anti-racist dramaturgies, promote/promoted the negrocenic militancy. Methodologically, research was chosen exploratory-descriptive of qualitative nature and data collection occurred on a bibliographical review exclusively of black men and women theorists, as Carneiro, Freitas, Nascimento between others. The results showed that the national stages, in which the strength and brilliance of black women also prevail, have been yet another trench to combat racism.

Keywords: blacks artists, anti-racist dramaturgies, brazilian black theater.

Resumen

Este artículo tuvo como objetivo resaltar los logros de las artistas negras brasileñas que, a través de dramaturgias antirracistas, promueven/promovieron la militancia en lo teatral negro. Metodológicamente, se optó por una investigación exploratoria-descriptiva de carácter cualitativo y la recolección de datos ocurrió en una revisión bibliográfica exclusivamente de teóricas negras y teóricos negros, como Carneiro, Freitas, Nascimento entre otras y otros. Los resultados demostraron que los escenarios nacionales, en los cuais también prevalecen la fuerza y brillantez de las mujeres negras, han sido una trincheira más para combatir el racismo.

Palabras-clave: artistas negras, dramaturgias antirracistas, Teatro Negro brasileño.

A militância negrocênica é um projeto político-cultural antirracista que por meio do Teatro Negro leva aos palcos, de maneira idiossincrática e contundente, os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais a partir de suas insurreições cênicas (Freitas, 2019). Desde 1920 até a contemporaneidade, essa atuação político-ideológica de artistas negras/os utiliza a arte dramática como mais uma trincheira de combate ao racismo.

Cônsua da maestria artística masculina, este artigo elegeu estritamente evidenciar realizações de mulheres negras notáveis no Teatro Negro brasileiro, que é um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade “Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*¹)”, com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades cênicas de uma negra plêiade de artistas (Freitas, 2019).

Vozes-mulheres² em cenas negro-brasileiras

As vozes precursoras de Rosa Negra, na Companhia Negra de Revista (RJ – 1926), e Déo Costa, na Companhia Ba-Ta-Clan Preta (RJ – 1927), ecoaram, no século XX, a partir de danças e músicas, o clamor por justiça racial. Numa perspectiva contracolonial, o brilhantismo dessas estrelas azeviches opuseram-se com denodo à coisificação sofrida por nossas/os ancestrais desde os porões dos navios negreiros que culminaram em infância, juventude, adulez e velhice perdidas.

Fundadas por João Cândido Ferreira, a Companhia Negra de Revistas e a Companhia Ba-Ta-Clan Preta expuseram o racismo sofrido por africanas/os que residiam no Brasil e negras/os nascidas nesta Pátria-Mãe-Hostil. A Negra, que teve como cofundador o português Jaime Silva, apresentou as montagens “Tudo preto”, “Preto e branco”, “Carvão nacional” e “Café torrado” e a Preta, criada em parceria com Déo Costa, lançou apenas o espetáculo “Na penumbra” (Barros, 2005).

1. Gomes (2019).

2. Referência ao poema Vozes-mulheres, de Conceição Evaristo.

As vozes de Ruth de Souza e Léa Garcia, protagonistas do TEN – Teatro Experimental do Negro (RJ – 1944), ecoaram, por meio de espetáculos antirracistas, desobediência a brancas/os – supostamente, donas/os dos palcos eurocêntricos. Essas potências cênicas, que herdaram o privilégio ancestral de ter na pele a cor da noite, cintilaram maestria no fazer artístico, refutando as perspectivas arquetípicas e estereotipadas a que outrora artistas negras/os estavam destinadas/os.

Forjado por Abdias do Nascimento, “propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (Nascimento, 2024, p. 02). Para tanto, além de encenar clássicos da dramaturgia internacional, como, entre outras, “Todos os filhos de Deus têm asas”, de *Eugene O’Neill* e “Otelo”, de *Shakespeare*, presenteou plateias com uma dramaturgia negra genuinamente brasileira, como “Aruanda”, de Joaquim Ribeiro, “Filhos de santo”, de José Pinho, “Auto da noiva, Farsa em um ato”, de Rosário Fusco e outras.

As vozes de Alzira Fidalgo, no TEPRON – Teatro Profissional do Negro (RJ – 1970), e Nivalda Costa, no TESTA – Grupo de Experiências Artísticas (BA – 1975), ecoaram revolta acerca da opressão racial que parecia ditar que todos os caminhos empoeirados das senzalas conduziam as/os egressas/os às favelas. Essas pioneiras produtoras culturais negras combateram o racismo com críticas político-sociais contundentes sobre a situação da negritude.

O TEPRON foi gestado pelo casal Ubirajara Fidalgo e Alzira Fidalgo para também dilatar a produção dramaturgicamente negro-brasileira e, no monólogo “Desfuga”, discutiram as identidades negras. Ademais, para “denunciar as injustiças, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade” (Costa, 1999 *apud* Douxami, 2001, p. 349), Nivalda Costa inaugurou o TESTA, que, em “Anatomia das feiras”, reverenciou a importância da Revolta dos Malês.

As vozes de Janaína Andrade, no Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra (PA – 1986), e Rejane Maia, no Bando de Teatro Olodum (BA – 1990), ecoaram versos perplexos sobre o interminável dia 14 de maio de 1888, que sangrentamente perpetuava os grilhões escravagistas hodiernos em pleno centenário da assinatura da Lei nº 3.353 – dita, Áurea –, que, juridicamente, promulgou a pseudoAbolição.

Idealizado por Edson Catendê, o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra almejou exaltar a beleza da negritude e ainda mostrar a história e a tradição do continente a que devemos as nossas origens abissais – a África. Em “*Griot e os Espíritos da Terra – da Era Cantida aos Dias Atuais*”, debateu a saga do povo africano *Ngani* em três atos, a saber: Idade Cantida – primórdios da criação do universo, Idade das Luzes – breve registro da Idade Moderna e a Idade dos Chips – contemporaneidade e era cibernética (Freitas, 2019).

Criado por Márcio Meirelles, o Bando de Teatro Olodum “é mais um espaço social que dissemina a cultura negra, usando o palco como estratégia de resistência. O seu discurso crítico-social quebra o paradigma folclorizante da arte afro-brasileira através dos seus espetáculos político-sociais” (Freitas, 2015, p. 139-140). Em “*Erê*”, a companhia discutiu a hostilidade da lógica racista que diuturna e desmedidamente extermina, de maneira trivial e sem regras, jovens negros pobres, rotulados como uma massa inimiga que apresenta riscos iminentes à desordem nacional.

As vozes de Vera Lopes, no Grupo Teatro Caixa Preta (RS – 2002), e Mel Gonçalves, na Companhia Teatral Zumbi dos Palmares (GO – 2004), continuaram, em pleno século XXI, bradando – não mudas nem engasgadas! – discursos crítico-raciais acerca do pré-trans-pós-13 de maio de 1888 em prol da garantia dos direitos civis, políticos e sociais das populações negras. Elas, brava e diuturnamente, rompem o silenciamento instituído pela hegemonia caucasiana.

Concebido por Jessé Oliveira, o Grupo Teatro Caixa Preta dilatou o espaço para a formação técnica, intelectual e criativa de artistas negras/os gaúchas/os com sua poética afrodiáspórica. Em “*Hamlet Sincrético*”, as/os artistas mesclaram o texto clássico de *William Shakespeare* com elementos das culturas e religiões afro-brasileiras e

transita pelo sincretismo cultural e religioso, especialmente nos cultos afro-brasileiros, no catolicismo popular e no pentecostalismo como elementos de negação da identidade, que permeiam toda a trama. (...) Os personagens são encarnações de tipos ou personagens da mitologia cultural negra, em especial as religiões afro-brasileiras: Hamlet, por ser aquele que busca a justiça, estará associado ao orixá Xangô; o Fantasma Hamlet, o pai assassinado, é Oxalá; Gertrudes é uma espécie de eterna rainha do carnaval e Polônio é um ex-babalorixá que se converteu e virou

um pastor evangélico, que nega sua cultura, enquanto que Cláudio é Zé Pelintra por seu caráter amoral (Grupo Caixa Preta, 2016).

Paulo Vitória engendrou a Companhia Teatral Zumbi dos Palmares para realizar “o fazer teatral com sabor de militância, que se traduz em comprovar também um extenso currículo nas várias esferas de discussões de políticas principalmente no que se refere à luta pela inserção dos (as) artistas negros (as)” (Paulo Vitória, 2017). A peça “Um Novo Olhar Negro” abordou “a inserção do negro na sociedade brasileira de forma matematicamente real, possível, concreta, humanitária, histórica, filosófica e artística, para além das fronteiras do fazer artístico teatral” (Goiânia em cena, 2017).

As vozes de Priscila Obaci, na Capulanas Cia. de Arte Negra (SP – 2007), e Isabel Oliveira, na Coletiva Preta de Teatro *Èmí Wá* (PR – 2019), atualizam, em suas trajetórias antirracistas de brilhantismo, o ontem – o hoje – o agora. Nessas companhias exclusivamente de atrizes negras, ouvimos, na contemporaneidade, a contínua busca pelo binômio vida-liberdade, visto que “das fugas individuais e coletivas no século XVI até a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) no século XX, a negritude [buscou] pela sua cidadania plena” (Freitas, 2015, p. 208).

A Capulanas Cia. de Arte Negra valoriza as identidades e as experiências das mulheres negras periféricas, celebra a riqueza das culturas negras, discutindo temas que trasladam da desconstrução de estereótipos até a investigação de práticas ancestrais de cura. O grupo tem como premissa basilar o protagonismo feminino, investigando ancestralidades, identidades e subjetividades (Capulanas Cia de Teatro, 2024).

A peça “Ialodês – uma manifestação da cura ao gozo” abordou biografias de mulheres da zona sul de São Paulo, idealizando uma realidade alternativa sem racismo. As epistemologias das intelectuais negras Edna *Roland*, Sueli Carneiro, Aparecida Silva Bento e Jurema *Werneck* foram referências para o coletivo. Com estética afrofuturista, mesclaram-se histórias, mitologias e cosmologias africanas com elementos de ciência e tecnologia (Capulanas Cia de Teatro, 2024).

Germinada por Isabel Oliveira, a Coletiva Preta de Teatro *Èmí Wá*, que em iorubá significa “Estou presente”, propõe-se a delatar subjetividades negras e

encontrar a singularidade das identidades das populações negras. Segundo a idealizadora, a Coletiva ecoa em seus “corpos as vozes dissonantes do povo negro sabendo que é no e pelo corpo que foi e é possível a recodificação e emancipação sociorracial da perspectiva da população negra que, ao ser tratada como coisa, garantiu sua sobrevivência física e social” (Caldas, 2022, p. 113).

Na montagem “Onde está o nosso quilombo?”, a *Êmi Wá* trouxe à baila situações cotidianas de racismo. Segue um excerto do texto dramaturgico:

S- Você é uma preta de alma branca!
P- Imagina... Eu tenho muitos amigos moreninhos como você!
I- Hum... Que negra bonita!!!!
P- Aproveitando as promoções, hein?
I- Por que você está fantasiada de mãe de santo?
S- Você que limpa aqui?
I- Que gracinha seu filho. Tem cara de jogador de futebol! Promete, hein?
S- Por favor, mocinho... Você trabalha aqui?
Todos: Eu não sou seu negro! (Caldas, 2022, p. 30)

Côncias dos ensinamentos de Carneiro (2011, p. 43), que aduz que “é imperioso que os grupos discriminados permaneçam vigilantes, organizados e em luta”, todas essas atrizes supracitadas utilizam as artes cênicas como uma trincheira de combate ao racismo da década de 1920 até a contemporaneidade. Afinal, é ininterrupta a nossa busca pelo exercício pleno da cidadania e pela garantia dos nossos direitos civis, políticos e sociais.

Eu-Mulher-Dramaturga Negra

As mineiras Cidinha da Silva e Grace Passô e as baianas Maria Shu e Onisajé mancham de sangue negro a história da dramaturgia nacional. Essas dramaturgas inauguram novas possíveis vidas para os textos dramaturgicos do nosso país. Em alta voz, elas violentam os tímpanos colonialescos do mundo com legítimas insurreições cênicas sobre as relações humanas, abordando diversas temáticas à luz de suas múltiplas experiências diaspóricas como mulheres negras.

Numa perspectiva contracolonial, essas autoras inspiram esperanças literárias no esteio do teatro brasileiro ainda, essencialmente, composto pela

discursividade cênica branco-masculina. Elas, a partir das suas tessituras dramáticas, antecipam, antevêm o antes, o agora e o que ainda há de vir para as atuais e futuras gerações das populações negras, cientes de que “não devemos transferir para outros as responsabilidades que a História nos outorgou” (Nascimento, 1978, p. 137).

A escritora, historiadora e dramaturga Cidinha da Silva, além de dezenas de livros traduzidos para diversas línguas, como espanhol, francês, inglês entre outras, redigiu os textos dramáticos “*Sangoma: saúde às mulheres negras*”, em parceria com a “Capulanas Cia. de Arte Negra”, “*Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*” e “*Os coloridos*”. Essa tríade foi reunida e publicada no livro “*O teatro negro de Cidinha da Silva*” (Blog da Cidinha, 2024).

A montagem “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar” debateu a afetividade da mulher negra à luz da alteridade pautada por gênero, cor, memória e afetos correlatos. Cinco mulheres negras, identificadas a partir da profissão ou condição social – Dona de Salão de Cabeleireiros, A Puta, A Princesa do Carnaval, A Alcoólatra e A Moradora de Rua –, “à maneira de cada uma, movimentam/mudam o viver; agem potencializando a própria existência” (O Menelick 2º Ato, 2024).

Entre os trechos que delatam a identidade negra, destaco:

Sempre soube que era negra. Ninguém a deixou esquecer. Quem é que a deixaria esquecer? Ela aprendeu a amar no lixo, ela é a outra face do lixo. Seu amor veio do lugar de quem não tem amor nenhum. Ela não é uma pessoa doce, sempre foi dura, verdadeira. Quando a sociedade achou que ela era um lixo, ela se tornou um ser humano. O lixo reciclou sua vida, suas idéias (O Menelick 2º Ato, 2024).

A atriz, cineasta, diretora e dramaturga Grace Passô é autora dos textos dramáticos “*Marcha para Zenturo*”, “*Amores surdos*”, “*Congresso Internacional do Medo*”, “*Por Elise*”, “*A árvore do esquecimento*”, “*Os ancestrais*”, “*Vaga Carne*”, “*Mata teu pai, ópera-balada*”, “*Preto*” entre outros. Essas dramaturgias apresentam narrativas identitárias sobre assimetrias sociorraciais brasileiras e algumas foram, inclusive, traduzidas para outros seis idiomas (Passô, 2018).

Em “Vaga carne” – peça, livro e filme –, a personagem-voz de uma mulher negra invade o seu corpo e desvela-se sujeita no espaço-mundo. A partir do

debate sobre opressões de gênero, raça e classe, o texto pauta-se em questionamentos disruptivos: “Olá, bichos ferozes! Se virássemos o corpo desta mulher ao avesso, a pele desta mulher que vocês estão vendo, ela é que entenderia seu escuro de dentro, não vocês que ficam espiando, coitadinhos. Quem é você, mulher?” (Passô, 2018, p. 19).

A cronista, dramaturga e roteirista Maria Shu escreveu as peças “*Cabaret Stravaganza*”, “Giz”, “Ar Rarefeito”, “Relógios de Areia”, “Leoa na Baía”, “Epifania”, “Peça para quem não veio”, “O Sorriso da Rainha”, “Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus”, “Zebra sem nome” entre outras. Essas obras já foram lidas e encenadas em países como Suécia, Portugal, França e Cabo Verde (Maria Shu, 2024).

A montagem infanto-juvenil “Quando eu morrer vou contar tudo a Deus” é baseada na história real de *Abou*, um garoto encontrado em uma mala de viagem, enquanto cruzava ilegalmente a fronteira do Marrocos com a Espanha em 2015. Na narrativa,

ao som de tambores e do violão, quatro atores-narradores vão contar as aventuras do menino africano, suas dificuldades e a coragem que teve de ter para enfrentar o abandono e a ausência a que são submetidos os refugiados. Junto de sua mala Ilê, que servia como companheira, abrigo e animal de estimação, ele usa sua criatividade, transformando tudo em magia, imaginação, brincadeira e afeto (Maria Shu, 2024).

A *Yakekerê* (Mãe Pequena) do Ilê Axé Oyá L’adê Inan, Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), pesquisadora do Teatro Preto de Candomblé e dramaturga Fernanda Júlia Barbosa, mais conhecida como Onisajé, segue os ensinamentos do Pai do Teatro Negro brasileiro Abdias (Nascimento, 1978, p. 41), uma vez que para ela não interessa “ginástica teórica, imparcial e descomprometida”. Todos os seus textos dramáticos são carregados de ancestralidade, exaltando identidades negras e reverenciando a nossa origem africana, como “Ogum, Deus e Homem” (em parceria com Fernando Santana), “Siré Obá (em coautoria com Thiago Romero), “Exu – a Boca do Universo (em dueto com Daniel Arcades), entre outros.

Para o monólogo “Rosas Negras,” ela buscou referência das *Yamis*, consideradas “mães ancestrais” que possuem a fonte primeira do poder feminino. Consoante a autora,

Rosas Negras é um espetáculo para falar da mulher negra do ponto de vista das nossas vitórias. É afirmativo no sentido de abordar questões que nos machucam, mas de modo a mostrar como vencemos todas essas barreiras e como estamos desenhando o nosso futuro. Cansei de ver espetáculos que falem da mulher negra sempre no parâmetro da dor. Este solo é uma ode à afirmação da autoestima da mulher negra em todas as instâncias. Uma contribuição na discussão e no rompimento dos estereótipos que comumente são atribuídos a elas (Catálogo Brasileiro de Teatro, 2024).

Enfim, “muitas são as razões que advêm de uma realidade inaceitável contra a qual a militância negra vem historicamente lutando e diante da qual as respostas do Estado permanecem insuficientes” (Carneiro, 2011, p. 85); portanto, são cada vez mais urgentes as vozes-mulheres antirracistas em cenas negro-brasileiras. Das atrizes às dramaturgas, todas essas fêmeas-matrizes, numa perspectiva interseccional³, enucleando outras categorias sociais (classe, crença, gênero, geração, orientação sexual...) à raça, vociferam suas cosmo percepções contracoloniais, inspirando cada vez mais a insurgência de tantas outras forças-motrizes femininas/feministas.

Referências

- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate*. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BLOG DA CIDINHA. Disponível em: <https://cidinhadasilva.blogspot.com/>. Acesso em: 07 fev. 2024.
- CALDAS, Isabel Cristina Oliveira. *Êmi Wá – a presença no Teatro Negro curitibano*. 2022. 125 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Mestrado Profissional. Universidade Estadual do Paraná, Paraná.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Edições Selo Negro, 2011.

3. Termo cunhado por *Kimberlé Crenshaw*, que significa interação entre dois ou mais eixos de subordinação.

- CATÁLOGO BRASILEIRO DE TEATRO. Disponível em: <http://catalogobrasileirodeteatro.com.br/2021/02/12/8rosas-negras-alagoinhas-ba/>. Acesso em: 09 abr. 2024.
- CIA CAPULANAS. Disponível em: <https://capulanasciadeartenegra.com.br/>. Acesso em: 07 fev. 2024.
- DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, v. 26, n. 25, p. 313-363, 2001.
- FREITAS, Régia Mabel da Silva. *Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena*. Recife: EDUFPE, 2015.
- FREITAS, Régia Mabel da Silva. *A Orquestra Afropercussiva de Notas Negrodramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a regência do maestro Erê*. 2019. 250 p. Tese (Doutorado) – Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento. Universidade Federal da Bahia, Bahia.
- GOIÂNIA EM CENA. Disponível em: <http://goianiaemcena.com.br/2012/espetaculo/um-novo-olhar-negro>. Acesso em: 07 dez. 2016.
- GOMES, Regina Augustta. *Dicionário Yorùbá*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em: 19 mai. 2019.
- GRUPO CAIXA PRETA. Disponível em: <http://grupocaixa-preta.blogspot.com.br/>. Acesso em: 07 dez. 2016.
- MARIA SHU. Disponível em: <https://www.mariashu.com.br/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*. Paz e Terra S/A: Rio de Janeiro, 1978.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- O MENELICK 2º ATO. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/sobre-alteridade-memoria-e-solidao-engravidei-pari-cavalos-e-aprendi-a-voar-sem-asas#:~:text=Engravidei%2C%20Pari%20Cavalos%20e%20Aprendi%20a%20Voar%20sem%20Asas%20vem,da%20Silva%20e%20pela%20Cia>. Acesso em: 05 mar. 2024.
- PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- VITÓRIA, Paulo. *A vez dos artistas negros*. Disponível em: <http://manmessias21.blogspot.com.br/2013/01/a-vez-dos-artistas-negros.html>. Acesso em: 13 jan. 2017.



“O CORPO DANÇA ANGOLA NA COSMO ENCANTARIA”: RASTROS PARA AFRO-TUPI-GRAFAR UMA METODOLOGIA

*“THE BODY DANCE ANGOLA EN COSMO ENCANTARÍA”:
HUELLAS DE UNA METODOLOGÍA AFRO-TUPÍ-GRAFISTA*

*“ANGOLA BODY DANCE AT COSMO ENCANTARIA” –
TRACES OF AN AFRO-TUPI-GRAPHIC METHODOLOGY*

Dan Dara Baldez Ifabusayo

Dan Dara Baldez Ifabusayo

Artista do corpo, escritora, educadora, produtora cultural; há 18 anos coordenadora da ação ambiental Somente Flores para Iemanjá em Salvador (BA); idealizadora do projeto festival Tradições Vivas Canzuá. Doutoranda em Dança e cultura popular pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Iniciada e reconhecida por Mestre Euzamôr como Mestra de Capoeira Angola em (2017) do grupo Canzuá de São Benedito e Angola.

E-mail: danbaldez@gmail.com.

Resumo

Este artigo consiste na organização de uma metodologia que se arvora a partir da capoeira e das danças populares com foco nas sabenças afro-diaspóricas bantu. A metodologia se estrutura a partir de dois eixos teóricos, sendo o fio condutor “A cosmologia africana dos bantu congo – princípios de vida e de vivência,” proposta por Bunseki Fu Kiau e traduzida por Tiganá Santana. Essa abordagem facilita avaliar os processos de maturidade da metodologia através da imagem *dikenga* ou cosmograma-bakongo, representação simbólica dos grandes ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo, divididos em quatro etapas do ciclo vital. Em continuidade, Leda Maria Martins, na *Performance do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*, complementa com contribuições pertinentes para organizar o método junto ao caminhar de formação do corpo que dança Angola na cosmo encantaria. “Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos” propicia as poéticas do corpo tela. Constatou-se que essa organização enquanto metodologia é uma continuidade orgânica dos saberes como resistência cultural, contudo, é preciso se atentar para a urgência de evocar contribuições de conhecimentos afro-pindorânicos a fim de que se configure uma educação de forma mais diversa.

Palavras-chave: metodologia, dança, capoeira Angola, ginga.

Abstract

This article consists of organizing a methodology that is based on capoeira and popular dances with a focus on Afro-diasporic Bantu knowledge. The methodology is structured around two theoretical axes, the guiding thread being the African cosmology of the Bantu Congo – principles of life and experience proposed by Bunseki Fu kiau, translated by Tigana Santana. This makes it easier to evaluate the maturity processes of the methodology, through the *dikenga* image or *bakongo*-cosmogram, a symbolic representation of the great cycles of the sun, life, the universe and time, divided into four stages of the life cycle. In continuity, Leda Maria Martins in the performance of spiral time, complements with relevant contributions to organize the method along with the formation of the body that dances Angola in cosmo enchantment. “A time ontologically experienced as contiguous movements” provides the poetics of the screen body. It was found that this organization as a methodology is an organic continuity of knowledge as cultural resistance, however, it is necessary to pay attention to the urgency in evoking contributions from Afro-Pindoramic knowledge in order to configure education in a more diverse way.

Keywords: methodology, dance, capoeira Angola, ginga.

Resumen

Este artículo consiste en organizar una metodología basada en la capoeira y las danzas populares con enfoque en el conocimiento bantú afrodiaspórico. La metodología se estructura en torno a dos ejes teóricos, teniendo como hilo conductor la cosmología africana de los bantúes del Congo: principios de vida y experiencia propuestos por Bunseki Fu kiau, traducidos por Tigana Santana. Esto facilita la evaluación de los procesos de madurez de la metodología, a través de la imagen dikenga o bakongo-cosmograma, representación simbólica de los grandes ciclos del sol, la vida, el universo y el tiempo, divididos en cuatro etapas del ciclo de vida. En continuidad, Leda Maria Martins en la performance del tiempo espiral, complementa con aportes relevantes para organizar el método junto con la formación del cuerpo que danza Angola en el cosmos encantamiento. “Un tiempo vivido ontológicamente como movimientos contiguos” ofrece la poética del cuerpo en la pantalla. Se encontró que esta organización como metodología es una continuidad orgánica del conocimiento como resistencia cultural, sin embargo, es necesario prestar atención a la urgencia de evocar aportes desde el saber afropindorámico para configurar la educación de manera más diversa.

Palabras-clave: metodología, danza, capoeira Angola, ginga.

Introdução

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentando como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro.

Leda Maria Martins

Esta construção foi inspirada a partir da capoeira, com suporte na abordagem do eixo da ginga aliada aos jogos brincantes das danças populares e outras diásporas que se encaixam nessa circulação de saberes na

cosmopercepção *Dikenga*, para assim se organizar aulas que estruturam o corpo brincante para a cena através de preparação corporal do jogo da criação e da improvisação. A circularidade, a respiração e a musicalidade são caminhos para afro-tupi-grafar¹ possibilidades de movimentos, assim como para ampliar o campo da percepção em diálogo com o tempo. O objetivo deste artigo é organizar uma metodologia inovadora fundamentada nas práticas de educação antirracista, utilizando também como base dessa educação o fazer das manifestações culturais afro-pindorâmicas.² Buscamos, assim, contribuir para a promoção da igualdade racial, o respeito e a valorização da diversidade, integrando elementos culturais como ferramentas eficazes na construção de um ambiente educacional mais inclusivo e sensível às questões éticas e raciais.

Dançar Angola

A seguir, apresento uma gira de saberes que, organizadas no cosmograma bakongo, elaboram uma rede de conexões entre as diversas sabenças, formas de saber fazer, refazer e desfazer suas interações com as espirais do tempo.

Sob essa perspectiva, o cosmograma bakongo consiste em mergulhar nas possibilidades de dançar a partir da capoeira, com a ginga integrando outras manifestações resguardadas nas grafias dos corpos afro-pindorâmicos. E “para não esquecer de lembrar” (LUZ, 2020)³ que capoeira também é dança, a ginga como tecnologia inclusiva na composição de corpos plurais incorpora a dança a partir das diversidades de manifestações organizadas no corpo, grafando outras possibilidades dançantes. A proposta metodológica “O Corpo Dança Angola na Cosmo Encantaria”, que se encontra a partir da circularidade do fazer das oralidades, também se atualiza a partir das informações e das interlocuções com o tempo. O conceito proposto por Leda Maria Martins é desenhado pelas imagens do tempo espiralar que se entrecruza

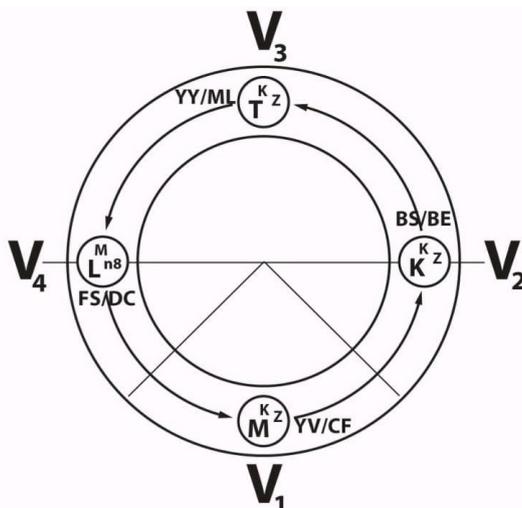
1. **Termo que criei a partir do conceito de Leda Maria Martins, porém, incluindo as contribuições dos povos indígenas.**
2. Com o texto “Antônio Bispo dos Santos”
3. Em entrevista com o bailarino Clyde Morgan, a cineasta e coreógrafa Carmen Luz o indaga por que dançar, e é silenciada pela simples resposta: “para não esquecer ou para lembrar”

com expressões sociais, energias vitais, seres e coisas. De acordo com a intelectual, o tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações:

[...] a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais simples mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade. (MARTINS, 2021, p. 207)

As danças populares afro-pindorâmicas se inscrevem no tempo espiralar como forças vitais e formas de existir nos processos de entrecruza dos estágios de formação do tempo bakongo. Assim, vida e morte, criação e vitalidade conectam os estágios de forma espiralar, compreendendo que, assim como o Sol, todas as coisas também passam por esses quatro estágios de tempo, representados como: tempo musoni-criação, o termo de germinação das coisas; kala-nascimento, submergir das águas de kalunga tukula-vitalidade, momento de maior iluminação; e luvemba-morte, o tempo que finda para renascer e reiniciar os processos. A ginga geradora de movimento e força vital dança as temporalidades do tempo curvilíneo, dialogando entre vida e morte e articulando outras possibilidades de nutrição com as interfaces vivenciadas.

Figura 1 – Cosmograma Bakongo.



Fonte: Fu-Kiau, 2001.

Leda, ao citar em seu texto a intelectual Joana Elbein, aponta que “[...] toda formulação do som nasce com uma síntese, um terceiro elemento [...] o terceiro termo origina movimento”; ela sugere que esse terceiro elemento “[...] é o três dos batuques, assim como é o três dos atabaques na fala dos candomblés, é o três do jongo e dos Tambores de Mina é os três dos candombes” (MARTINS, 2021, p. 91) e de outras movimentações como na capoeira, em que três são os berimbau, três é o toque do pandeiro, três é as bases da ginga. Duas bases fixas, onde fica pé direito e pé esquerdo, e nas costas está a outra base, que alterna o movimento entre as bases fixas, formando um “V”. A ginga enquanto movimento se conecta com o princípio filosófico do “V” proposto por Fu-Kiau (1994) enquanto estágio de formação do tempo, representados pelo estágio de desenvolvimento com caminhar do Sol que demarca também os estágios de formação de uma liderança mestra(e) da cultura popular, que é erguido por sua comunidade.

O símbolo egípcio ankh não é nada mais do que um símbolo de um(a) mestre(a) [ngânga] estende-se verticalmente dentro do v da vida de sua comunidade como um(a) sacerdote(isa) e um(a) líder. Todo o destino das sociedades, instituições e sistemas sociais depende de como as pessoas entram nessa zona. (SANTANA, 2019, p. 27)

Cosmicamente, a capoeira também se encontra de forma espiralada e retorna com toda simplicidade ao começo de todos os tempos, ensinando também com toda simplicidade o processo de reiniciar, abrir e fechar. Ela incorpora as lutas de suas comunidades e, mesmo posta em determinadas encruzilhadas, ergue-se de forma vertical, preparando corpos que resguardem esse conhecimento e sendo continuidade. A ginga na perspectiva de V e ponto de partida para essa preparação corporal se encontra estruturada em três eixos que se complementam a partir de três bases, aqui chamadas de Exú⁴(s) de formação. Apresento os três Exú(s) da metodologia a serem experimentadas na perspectiva V em interlocução com a mandala dikenga:

4. Exú não é uma coisa só. Orixá, pai da comunicação e dono dos movimentos, sua dança é representada pela gira, giro esse mantido a partir de um eixo, colocado aqui como aporte das bases da ginga para organizar essas três etapas primordiais.

- Exu 1: introdução a aulas que estruturam o corpo brincante nas bases técnicas de envolvimento com a movimentação da capoeira e danças populares afro-diaspóricas/pindorâmicas.
- Exu 2: introdução aos conhecimentos básicos do jogo da capoeira e do corpo brincante, jogo da improvisação e compreensão de musicalidade e criatividade para composição de um corpo personagem.
- Exu 3: introdução aos conhecimentos básicos para akilombar na capoeira uma educação antirracista, anticapacitista, contra violência de gênero, e que dialogam através da experiência, do autocuidado e do bem viver da diversidade inclusiva.

A capoeira enquanto diáspora negra que se espalhou pelo mundo leva consigo outras manifestações, como samba de roda, puxada de rede e maculelê, danças essas que estão localizadas na Bahia. Esse mesmo formato acontece em outras localidades, onde a capoeira está territorializada, incluindo outras manifestações como parte dessa circularidade. No Maranhão, os brincantes de capoeira também são brincantes de bumba meu boi e tambor de crioula, ou mantêm, dentro da importância do fazer capoeira, o culto a outras práticas da cultura popular. Os festivais atuais de capoeira Angola vêm ampliando uma rede de conexões de saberes tradicionais afro-pindorâmicos ou entrelaçando outros conhecimentos do movimento e do corpo. Acredito que cada território influencia o corpo brincante da capoeira a partir da diversidade de conexões feitas com outras sabenças, que também se manifestam e se conectam através dessa (re)existência. Dessa forma, consideramos a capoeira em seu fazer político como uma educação antirracista, o que implica, necessariamente, a reflexão dos professores acerca de suas ações educativas. Com essas premissas, a metodologia sugere pensar do planejamento à realização de aulas com perguntas sobre o sentido de mover/dançar/capoeira que ultrapassam as habilidades sensório-motoras de condicionamento físico, trazendo a dança e a capoeira enquanto conhecimento do corpo e área de conhecimentos afro-referenciados.

Com foco nas danças populares afro-pindorâmicas, as orientações metodológicas não estão alicerçadas em um só conteúdo e estilo de dançar, mas no modo como elas se organizam. Dessa forma, cocos, torés, sambas, jongo, caboclinhos, cavalo marinho, carimbó e entre outras manifestações

poderão conversar sobre procedimentos metodológicos entre si e com a capoeira, elaborando uma mandala rítmica de movimentação respectiva a dança, compassos ternários e binários, entre outros que vão formando infinitudes de possibilidades de interlocução com o tempo, constituindo um ponto de partida que prepara o corpo para navegar no vocabulário de movimentos capazes de se conectarem às outras gestualidades dançadas através do jogo do corpo brincante. O planejamento se estrutura a partir de jogos da criação, musicalidade e composição de células coreográficas produzidas através de experimentações autônomas e/ou conduzidas como caminho do fazer de uma capoeira que dança.

Então, segue-se a lógica inicial das três bases da ginga, devidamente articuladas com os três eixos propostos, que apontam (exuzilham⁵) o caminho para se chegar aos campos de abrangência da metodologia proposta, que são respectivamente o corpo afro-pindorâmico e suas estratégias de (re)existência, trazendo como símbolo as espirais do tempo que compreendem como imagem a base ternária da ginga dentro dessa perspectiva dos quatro estágios de tempos bakongo que se fundem, formando uma infinidade de movimentos.

Angola na Cosmo Encantaria

A *Dikenga*, ou cosmograma bakongo, enquanto imagem metodológica que contém o símbolo do movimento contínuo do Sol como caminho para o fazer dessa dança, encontra-se estruturada em quatro bases conectadas entre si como espirais do tempo. A espiral da metodologia envolve os tempos: *Musoni*, o germinar dos processos; *Kala*, o nascimento das coisas; *Tukula*, a maturidade dos processos; e *Luvemba*, o findar das coisas. Nessas espirais de tempo, de conexão para dentro de si em complementaridade com elas, o trabalho com a dança visa a preparar o corpo através do conhecimento do movimento e da sua organização com consciência das ações realizadas no espaço e no tempo.

5. “As africanidades, a orixalidade, as tensões e diálogos entre tradição e contemporaneidade são os motores desse exuzilhar, verbo-neologismo que Cidinha da Silva criou em 2010, depois de intuir que o verbo ‘encruzilhar’ poderia ser ainda mais complexo.” SILVA, Cidinha; SANTANA, Bianca. *Exuzilhar*: melhores crônicas de Cidinha da Silva. São Paulo: Kuanza, 2019.

O tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinésias. Em seus voltejos, somos. Tempo ntangu, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se faz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher. Tempo também é tanga, escrever e dançar. Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeria, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais. (MARTINS, 2021, p. 203)

Nas espirais do tempo (*dikenga*) e nos eixos de conexão com as espirais do tempo (*ginga*), a proposta visa a estabelecer relações com o mundo a partir da circularidade, da autonomia criativa e da independência des educandes nos movimentos que produzem motivação e na curiosidade que gera significados. A iniciação aos processos de aprendizagem para o desenvolvimento de habilidades corporais deverá ser realizada com conhecimento das estruturas corporais, dos padrões de mobilidade e das qualidades de movimento, o que propiciará maior integração no gesto dançado de modo a facilitar uma compreensão mais consciente, no qual o fazer não é somente repetir, mas reexistir enquanto gestualidade e grafia do movimento.

A primeira espiral de tempo (*musoni 1*) é o momento de gestação, autocuidado, autoconhecimento e busca pelo fortalecimento das bases com aprendizados técnicos de consistência e consciência corporal para assim se adentrar a segunda espiral do tempo (*kala 2*), o nascimento, momento de conexão para fora, de submergir das águas de *kalunga* através da experiência entre esses dois tempos, mas ainda em perspectiva de circularidade, articulando o nascer dos processos como momento vital em conexão com a criatividade, que se interliga. A terceira espiral do tempo (*tukula 3*) é a vitalidade, terceiro estágio de formação dos processos, expansão dos movimentos, compartilhamento, e momento de iluminar e ser iluminado pelas luzes do sol. A quarta espiral do tempo (*luvemba 4*) envolve a morte, o último estágio para completar seu processo de formação e transformação até se iniciar um novo estágio de tempo vital.

Na órbita da temporalidade ancestral, a primazia do movimento matiza os eventos, em processos perenes de transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. No movimento cíclico, há permanência e repetição em diferença. Nesse processo perpétuo de “ir-e-voltar da vida [...] não existe fim”, pois a “vida é

um contínuo por meio de muitos estágios [...] nos quais não existe morte nem ressurreição,” pois “a via é um permanente processo de mudança” (MARTINS, 2021, p. 204)

As performances do tempo estão articuladas de modo espiralar, de forma que exista articulação na aprendizagem não de forma linear e previsível, mas cíclica e em camadas até mesmo invisíveis no campo das percepções, com retornos regulares aos pontos de partida em ciclos de aula que partam do corpo sujeito dançante em expansão com o ambiente pela experiência do corpo transformado por essas relações. Para o desenvolvimento do planejamento, as aulas devem se estruturar em exercícios práticos que propiciem habilidades motoras com repetições saudáveis e adequadas ao nível de aprendizado, realizados com alinhamento e estruturação do corpo através dos apoios, encaixes e tónus necessários para o movimento organizado e o desempenho do gesto dançado. A base do trabalho corporal vai orientar o desenvolvimento de técnicas para obtenção de repertório de movimentos e ampliação de elementos da mobilidade, aproximando a dança e a capoeira com outras práticas corporais de forma integrada.

A capoeira, enquanto expressão afro diaspórica, dentro de uma perspectiva de educação akilombada, corresponde aos diferentes métodos de trabalho corporal nos quais os aspectos perceptivos, sensoriais e cognitivos são abordados de forma integrada e simultânea, abrangendo diferentes métodos de trabalho corporal como, por exemplo, o canto, a respiração, a improvisação e o jogo, além das danças que entrecruzam essas sabenças. Os exercícios deverão ser planejados aliando consciência e percepção do corpo para obter liberdade no ato de dançar como forma de desenvolvimento da autonomia criativa e pesquisa de temas pertencentes a cada corpo, dentro da perspectiva de ampliação de experiências vividas em repertórios de movimento e conhecimento cultural acerca das danças.

Na dança contemporânea, a capoeira é fonte para movimentação circular, movimentações tridimensionais e espiraladas, coreografias interligadas ao *vogue*, *hip hop*, *frevo* e muitas outras formas de dançar. Mas o jogo e as formas de se fazer e desfazer os círculos nas interfaces do tempo são peculiares de danças e brincadeiras populares, principalmente *bumba meu boi*, *cavalo marinho*, *frevo*, *carimbó* e *samba*, que mantêm aspectos muitos semelhantes aos da

capoeira. Essas danças também fazem parte do mesmo tronco linguístico bantu, sendo que o gingar faz parte da oralitura (MARTINS, 1997), inerente à forma de sobrevivência de corpos negros que gingham.

Gingar é uma forma de completar o espaço, acompanhando as espirais do tempo, pondo em movimento o corpo trans-ancestraliza e circulando os saberes da comunidade. A ginga como movência deste texto e fio tecedor para essa pluralidade vem da rainha angolana Nzinga, que também deu nome à movimentação de articulação entre os golpes na capoeira. A ginga é afro-grafada em três bases e espiralada no cosmo do tempo ancestral. Para seu entendimento, é de fundamental importância se aprofundar na percepção do *cosmograma bakongo*, que é utilizado nessa pesquisa como oráculo de consultas para a compreensão dos tempos.

Assim, numa perspectiva de desmonte colonial, a gingabilidade (BALDEZ; FARIA, 2020) é uma filosofia do corpo negro na forma de criar várias dimensões para se pensar espaços de sobrevivência, que muitas vezes acontecem apenas de forma ficcional. Porém, ainda assim, ela fortalece nossos corpos através do gingar, que é negociar estratégias do corpo negro (*negrociar*) em ânsia pela vida nas estruturas necropolíticas (MBEMBE, 2018) do racismo.

A ginga como ferramenta na composição de corpos plurais, ori-guiada por uma educação antirracista, é uma forma pela qual o corpo negro se reconhece como potência criativa e está em constante relação com o mundo. A capoeira como arte do movimento que expressa libertação e nasce das manifestações contra a escravidão nos trabalhos forçados é um elemento necessário para a construção de uma educação akilombada, antirracista e afrofuturista.

Foi com base nessas premissas que nasceu a metodologia “O Corpo Dança Angola na Cosmo Encantaria”, que compreende que “a capoeira é tudo o que a boca come”. Cada lugar, nesses últimos anos, vem alimentando suas capoeiras de formas distintas, mas para estruturação de um repertório consistente. Tavares afirma que:

O saber corporal é a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Esse repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas. (TAVARES, 2012, p. 82)

Sem sombra de dúvida, a vivência em diáspora tem aproximado a articulação de novos signos dessas sabenças, rasurando a separação por território geográfico. A diáspora que molda essa capoeira também se intercambia a cada lugar, que, como semente, é plantada, nasce arvorando novas experiências e enunciações, mas também incorpora novas formas de movimentos enquanto resistências culturais.

Conclusão

Durante o processo de pesquisa, identifiquei a necessidade de buscar outros métodos para além da etnopesquisa, da pesquisa qualitativa, quantitativa e outras que são utilizadas com recorrência para se pesquisar as oralidades.

A falta de reconhecimento da oralidade como uma metodologia na academia pode ser atribuída a uma tradição histórica de valorização da escrita. Isso muitas vezes exclui métodos mais informais, apesar de suas contribuições apropriadas no campo de pesquisa. A academia está gradualmente reconhecendo a importância da diversidade de métodos, incluindo a oralidade, para uma compreensão mais abrangente e inclusiva do conhecimento. Registrar o que acontece nesses espaços de aquilombamento, nos quais a capoeira mantém uma rede de comunicação que entrecruza saberes, é uma contribuição importante para o corpo que dança Angola identificar uma metodologia que se organiza nas oralidades, sendo uma conquista para as guardiãs e os guardiões que salvaguardam esse patrimônio no corpo.

A abordagem do tema “O corpo dança angola”, inserida no contexto da cosmo-encantaria e influenciada por manifestações afro-indígenas, revela-se uma rica fonte de expressão cultural como tecnologia de ancestralidade. A construção da metodologia a partir dessas manifestações é fundamental não apenas para preservar tradições, mas também para promover a compreensão intercultural e a valorização da diversidade. Ao integrar elementos afro-pindorâmicos às danças, a capoeira não apenas perpetua suas raízes como também se torna um veículo poderoso de comunicação e celebração da identidade na construção de pontes entre diferentes comunidades.

Como principal referencial bibliográfico desta pesquisa estão Tiganá Santana, que traduziu em seu doutorado o livro de Fu-Kiau *Princípios de*

vida de vivência, facilitando minha aproximação com o cosmograma bakongo enquanto método de pesquisa. Bebendo da mesma fonte, na performance do tempo espiralar, Martins nos convida a experimentar as espirais do tempo a partir do corpo tela. Acredito que um tempo ontologicamente curvo se conecta com a circulação de saberes, com as voltas ao mundo, com o corpo que gira e é formado na diversidade não só biológica, mas também cultural. Acredito também que a capoeira é feita e refeita dessas influências diásporas pindorâmicas e de África resguardadas no território corpo tela, que faz e refaz sua trama de conexões cognitivas e sensoriais. A prática consiste em dançar o tempo das coisas, o tempo da vida e o tempo em movimento a partir da capoeira que dança enquanto tecnologia ancestral e que entrelaça outros movimentos, ampliando seu repertório de conhecimento.

Referências

- FREITAS, Giovana Gomes de. **O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade**. 2a. ed. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1999.
- BALDEZ, Aurionelia; FARIA, Joice. Afro Mandinga: matrizes do movimento. In: CONRADO, Amélia V. de S. *et al* (org.). **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. Salvador: ANDA, 2020.
- FU-KIAU, K. K. Bunseki. **African cosmology of the Bantu-Kongo**: principles of life and living. 2a. ed. Nova York: Athelia Henrietta Press, 2001.
- LUZ, Carmen. **Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar. Omenelick 2.º ato**, abril de 2020. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-brevesnotas-para-dancar>. Acesso em: 30 de nov. de 2021.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MARTINS, Leda. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. 2a. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2021.
- MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- SANTANA, Tiganá. **A cosmologia africana Bantu-kongo de Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- TAVARES, Júlio Cesar de. **Dança de Guerra: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.



ARRODEANDO A CANJIRA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMPROVISACÃO NAS DANÇAS NEGRAS

*SURROUNDING THE CANJIRA: CONSIDERATIONS
ABOUT IMPROVISATION IN BLACK DANCES*

*EN TORNO A LA CANJIRA: CONSIDERACIONES
SOBRE IMPROVISACIÓN EN DANZAS NEGRAS*

Fernando Marques Camargo Ferraz

Fernando Marques Camargo Ferraz
Universidade Federal da Bahia (UFBA);
Professor da Escola de Dança; Professor do
Programa de Pós-Graduação em Dança e do
Mestrado Profissional em Dança (PRODAN).
Artista da dança que se move entre os estudos
da diáspora negra, dança e história.

E-mail: fferraz@ufba.br.

Resumo

Este estudo reflete sobre a noção de improvisação nas danças negras. A partir da pesquisa bibliográfica e da prática docente do autor, propõem-se quatro elementos de análise: o repertório; a dimensão relacional e participatória; o caráter fugidio e de quebra das expectativas; e a imaginação fabulada. Apresentam-se ponderações sobre os riscos em estabelecer parâmetros fixos de análise, concebendo as expressões artísticas afrodiáspóricas e suas sensibilidades negras como experiências inacabadas.

Palavras-chave: danças afrodiáspóricas, improvisação, sensibilidades negras.

Abstract

This study reflects on the notion of improvisation in black dances. Based on bibliographical research and the author's teaching practice, he proposes four elements of analysis: the repertoire, the relational and participatory dimension, the fugitive character and breaking of expectations and the fabled imagination. He presents considerations about the risks in establishing fixed parameters of analysis, conceiving Afro-diasporic artistic expressions and their black sensibilities as unfinished experiences.

Keywords: afro-diasporic dances, improvisation, black sensibilities.

Resumen

Este estudio reflexiona sobre la noción de improvisación en las danzas negras. A partir de investigaciones bibliográficas y de la práctica docente del autor, propone cuatro elementos de análisis: el repertorio, la dimensión relacional y participativa, el carácter fugitivo y de ruptura de expectativas y la fabulación imaginada. Presenta consideraciones sobre los riesgos de establecer parámetros fijos de análisis, concibiendo las expresiones artísticas afrodiáspóricas y sus sensibilidades negras como experiencias inacabadas.

Palabras-clave: danzas afrodiáspóricas, improvisación, sensibilidades negras.

Nossas utopias não projetam a reforma de um objeto, não pretendem em nada a um pressuposto. Não concebem nenhum trabalho normativo que inclinaria para uma forma perfeita. Preocupam-se em conciliar toda Medida e todas e quaisquer Desmedidas. Sua função é acumular, parece-nos, mais do que eleger. (Édouard Glissant- Pensamento do Tremor. 2014, p. 140)

Este estudo nasce de uma reflexão sobre as estratégias para descolonizar o ensino de dança no contexto acadêmico e propõe um olhar sobre o caráter improvisacional existente nas danças afroreferenciadas. Abordaremos, de maneira sucinta, quatro fatores que acreditamos constituírem elementos basilares das práticas de improvisação nas danças da diáspora africana, a saber: a relação com o repertório; a dimensão relacional e participatória, o caráter fugidio e de quebra das expectativas; e a imaginação fabulada.

Como professor-artista da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tenho pesquisado procedimentos improvisacionais a partir dos repertórios de dança afro-brasileiros e diaspóricos, estabelecendo com esses fazeres uma dimensão múltipla que envolve desde uma investigação aproximada sobre e com seus espaços de prática e comunidades de origem, convocando a presença de mestres e mestras nos cursos para o ensino compartilhado dos repertórios e simbologias, até o estímulo para a experimentação desses códigos, compreendendo o corpo como espaço relacional e de escuta capaz de mobilizar esteticamente estruturas momentâneas e incompletas desses saberes de dança associados à cultura africano-brasileira. Vale lembrar que esses saberes e suas simbologias no espaço da sala de aula são acionados a partir de um propósito poético de experimentação, e se suas presenças podem ritualizar o corpo e seu ambiente, essa relação não possui os mesmos desígnios que as lógicas litúrgicas e seus processos de iniciação religiosa no campo afro-brasileiro.

Convocar os repertórios de danças afrodiaspóricas é uma ação que deve solicitar o reconhecimento de dimensões éticas, políticas e históricas afim de se evitar processos de esvaziamento e/ou comodificação desses saberes. No estudo do corpo e da sua improvisação a partir do reconhecimento dos repertórios, do seu caráter relacional, da sua presença disruptiva e da sua potencialidade imaginativa, os sujeitos devem ser convocados a investirem uma presença atenta e responsiva, disponível a corporificar suas subjetividades, abrindo-se a possibilidade de transbordamento dos desejos e afetos.

Pensar sobre a improvisação, a partir das danças afro orientadas, permite questionar velhos paradigmas sobre a folclorização desses saberes, que estão muito além da mera reprodução de passos e códigos, mas se organizam pela apreensão dos modos de saber próprios, sem precisar tomar de empréstimo estratégias de legitimação a partir somente de experiências eurorreferenciadas.

Isso implica também em acumular variantes e potencializar o trabalho de improvisação na dança ocidentalizada. Esses saberes mediados pela prática não são organizados para satisfazer uma expectativa essencialista sobre os conhecimentos afrodiaspóricos, nem se limitam a uma replicação de rotinas para a apreensão de conhecimentos por uma transmissão direta, uma lógica de treinamento disciplinarizado, mas são instaurados à medida que as pessoas produzem experiências em um ambiente compartilhado, visando fortalecer a atenção sobre a presença e os afetos em interação.

Outro fator relevante é a consideração que essas práticas educacionais devem solicitar a ação dos sentidos, conjugando o maior número deles na apreensão de seus saberes. Esse caráter sinestésico e experiencial garante ao corpo a fixação de conhecimentos pela memória de suas sensações. Assim, a exploração perceptiva de sensações como a visão, o tato, a audição e o olfato, por exemplo, ajudam a demarcar memórias e afetos na construção das experiências compartilhadas.

Essas dinâmicas oferecem um caminho inacabado a ser explorado, despontando poéticas políticas em consonância com os legados africanos, os quais nos oferecem processos educacionais de formação artística díspares da lógica colonial e da monocultura dos referenciais únicos.

Ê ê quem foi a fonte?

Ê ê quem foi a fonte, senhora me disse

Quem foi à fonte, com dois barris?

Quem foi à fonte, com dois barris?

Quem foi à fonte, senhora me disse, com dois barris?¹

1. Este texto está repleto de cantigas que servem como portais, sínteses argumentativas da reflexão compartilhada. Foram aprendidas pelo ensinamento de ogãs e/ou recolhidas do cancionário afro-brasileiro. Agradecemos especialmente aos ogãs Leandro Perez e Victor Eduardo pelo ensinamento de algumas das cantigas apresentadas.

Para pensar sobre o repertório das danças, creio ser interessante relacionar esses saberes preexistentes com o que Muniz Sodré, ao refletir sobre a noção de ancestralidade no livro *O Pensar Nagô*, afirma ser o caráter dinâmico da tradição:

[...] o que a tradição viva dá e transmite é a “traição” da igualdade das repetições: só conteúdos, dados, resultados e técnicas de fazer é que se podem repetir e, pela e na repetição, acionar os poderes de diferenciação da ancestralidade. Esta última, para instaurar história, instiga os poderes do “não” das diferenças no “sim” da compulsão de repetir. Não se confina, portanto, à mera repetição “tradicional” de conteúdos (o tradicionalismo), pois é propriamente uma forma de regras e hierarquias destinada a atualizar a origem aqui e agora na mutação acelerada da história. (SODRÉ, 2017, p. 110)

Nas expressões afrodiaspóricas, os repertórios não estão cristalizados; assim como as tradições, enredam-se em processos de atualização e variação. Não é à toa que no livro *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré correlaciona corpo, síncopa e Exu (divindade cujo fundamento é o de consubstanciar em sua presença o dinamismo). A natureza iterativa da síncopa, ou seja, sua repetição cambiante constitui uma indicação de diferença entre modos de conceber o tempo na música afro-brasileira.

Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. [...] No samba a figura de Exu – frisamos: princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite falar – é latente, mas poderosa. É seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta. (SODRÉ, 1998, p. 67)

O caráter improvisacional das danças afrorreferenciadas assume uma ação poética e política conjugadas, são oralituras (MARTINS, 2021), gestos/ atos de fala. Infelizmente, no campo da dança há um inegável desconhecimento sobre o caráter improvisacional das artes negras, muitas vezes relegadas aos olhares folclorizantes. Essa produção artística ou é vista em tons biologizantes, como apontou criticamente Frantz Fanon em *Peles Negras máscaras brancas* (2008) ao ironizar a máxima Senghoriana “a emoção é negra, como a razão é grega”; ou se presentifica nas suposições em torno

da cristalização de suas formas expressivas. Essas formas de captura nada têm a ver com o caráter de transformação/criação/renovação das práticas improvisacionais afrodiáspóricas.

A pesquisadora de dança e etnógrafa estadunidense Margaret Thompson Drewal, ao analisar a improvisação como performance participativa nas danças de tradição yoruba, afirma que:

O que há de mais crítico na improvisação é que o passado já está sempre manifesto nas técnicas corporificadas que o fundamentam; igualmente importante, a improvisação nunca é uma reprodução exata do passado. A prática que os performers incorporam são recursos, ou capital, para transação e transformação no próprio processo de fazer. Desta forma, a improvisação é uma estratégia interpretativa para negociar o presente, bem como a incorporação de habilidades e técnicas que resistiram ao teste da história. As improvisações estão, portanto, sintetizando práticas que aplicam o conhecimento incorporado a novas situações. Eles são híbridos e nômades. (DREWAL, 2003, p. 120, tradução nossa)²

Drewal considera que os críticos de dança ocidentais estão acostumados a se colocarem como observadores distanciados, o que os impossibilita de compreenderem o funcionamento das práticas improvisacionais nas formas de dança das quais não possuem proximidade. Sem o conhecimento dos repertórios, o que testemunham é uma conversa inacessível, pois não possuem o saber sobre os códigos necessários para compreenderem as variações e as divergências compartilhadas pelos intérpretes das danças que escrutinam. Nas comunidades em que a performance é participativa, nas quais não se diferenciam rigorosamente o espectador do espetáculo, se ensina o valor da participação como modo de adquirir conhecimento sobre o que é ofertado e recebido na improvisação.

É relevante destacar que essas práticas se sintonizam com que Simas e Rufino (2018) identificam como o princípio da imprevisibilidade, prática avessa

2. "What is most critical about improvisation is that the past is always already manifest in the embodied techniques that ground it; equally important, improvisation is never an exact reproduction of the past. The practices performer embody are resources, or capital, for transaction and transformation in the very process of the doing. In this way, improvisation is an interpretive strategy for negotiating the present as well as the embodiment of skills and techniques that have withstood the test of history. Improvisations are thus synthesizing practices that apply embodied knowledge to new situations. They are hybrid and nomadic." (DREWAL, 2003, p. 120)

às certezas e aos regimes de verdade, às dicotomias organizatórias e às suas fronteiras intransponíveis. O imponderável desse princípio se lança aos fazeres inacabados e à aventura constante da experiência, sempre disponível para desestabilizar as expectativas e transformar a vida.

Outro fato importante é o caráter de relacionalidade impresso nas danças afro-diaspóricas. Nelas, as práticas participativas e seu caráter de responsabilidade são um critério para o entendimento e o aprendizado da experiência. Aqui se apresenta a responsabilidade em responder, como apontaria o antropólogo britânico Tim Ingold ao analisar a educação para além da mera replicação de rotinas pré-existentes, mas como um modo atencional de corresponder às relações humanas. Nas relações, apresenta-se a necessidade do cuidado, pelo qual nos responsabilizamos em responder e nos tornamos presentes. É na relação que observamos, ouvimos e respondemos, tramando um elo de éticas. Nesse sentido, um elemento fundamental à qualidade relacional da improvisação nas danças afro-diaspóricas reside nas experiências, sejam elas as das trocas intergeracionais ou as do encontro entre diferentes.

[...] o cuidado não implica apenas ouvir o que os outros tem a nos dizer, mas também responder apropriadamente. É uma questão de descarregar uma dívida ontológica, de devolver ao mundo e a seus habitantes o que devemos a eles pela nossa própria formação. (INGOLD, 2020, p. 49)

Menino quem foi seu mestre?
Meu mestre foi Salomão
A ele tenho respeito
Dever e gratidão
Quem sabe do seu segredo
Não deixa em exposição

O crítico literário martiniquense Édouard Glissant, em seu livro *Introdução a poética da diversidade*, defende o entendimento da identidade como rizoma, portanto, não uma raiz única e excludente, mas uma raiz indo de encontro com outras raízes. Nesse sentido, o trabalho sobre a improvisação conecta e expande a trama entre as subjetividades dos sujeitos, os repertórios reconhecidos pelo grupo e as influências e referenciais externos à comunidade.

Nessa dinâmica estão previstas a abertura ao outro sem o perigo de diluição, uma posição que não se reduz ao confinamento, ao egoísmo e ao individualismo da sociedade neoliberal. A dinâmica do encontro contesta o caráter violento do expansionismo dos conquistadores e o seu nomadismo invasor, produtor de outros a serem destruídos ou assimilados. Ao contrário, a identidade diaspórica para Glissant sai da raiz para se encontrar com a relação e a sua errância pluriversal, em busca de uma liberdade, sendo um processo pelo qual ecoa sua indagação: – “Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?” (GLISSANT, 2005, p. 25).

Fui na beira do rio encontrei cidadão
Lá da beira do rio encontrei cidadão,
Ele me pede eu dou: aperto de mão!
Ele me pede eu dou: aperto de mão!

É por esse encontro atualizado de experiências díspares que a dinâmica estética diaspórica se realiza, transando diferenças e similaridades pelas amélicas (GONZALEZ, 2018). Aqui, repertórios são atualizados e dinamizados. É nessa experiência de recriação de saberes, constituída de resistências, dramas, violências, apagamentos e restituições, que as culturas da diáspora africana nos ensinam lições de resiliência, dinamismo e sabedoria. Sobre as éticas do encontro, Glissant comenta:

No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direito à opacidade. Não necessito mais “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele. (GLISSANT, 2005, p. 73)

Outro elemento importante para a compreensão da improvisação nos contextos diaspóricos é o seu caráter de resistência às capturas normativas e aos aparatos de racionalização e controle. Essa quebra de expectativas alimenta a corporalidade de danças como o *Breaking*, por exemplo, na prontidão do *b-boy* em instaurar ilusões e apresentar possibilidades cujos movimentos não possuem precedentes. O historiador da dança Thomas DeFrantz, ao analisar a noção de *Break* como episteme afroreferenciada, comenta:

B-boys quebram o corpo e suas aparentes possibilidades. Gestos expressivos nesse idioma devem de alguma forma exceder o familiar para que a interrupção seja bem-sucedida. A aparição do excesso é essencial aqui. Entre as *B-girls* especialistas, o que pensamos ver – e não podemos compreender como realmente acontecendo – torna-se o padrão para o que é possível e o que pode ser real. Dançarinos de *Break* negociam truques visuais, construídos sobre exibições de força aparentemente impossíveis, cujas ilusões de domínio físico excessivo obscurecem a coerência do corpo. Essas danças confirmam que o próprio corpo pode ser esteticamente “quebrado” e ainda reter suas capacidades expressivas singulares. (DEFRAANTZ, 2010, p. 35, tradução nossa)³

Essa dimensão de quebra frequentemente esteve presente na performance afro-americana: pensemos nos entraves racistas que foram necessários vencer para que artistas como Katherine Dunham e Mercedes Baptista estabelecessem novos parâmetros na dança cênica e pudessem ser reconhecidas como precursoras da dança moderna nas Américas. O caráter fugidio e disruptivo das vivências negras também é apontado pela historiadora brasileira Beatriz Nascimento em sua revisão histórica ao conceito de quilombo. Se inicialmente a fuga foi vista pela historiografia oficial como uma incapacidade de lutar, antes se constituiu como “um processo de reorganização e contestação da ordem estabelecida (NASCIMENTO, 2018, p. 73);” uma estratégia meticulosamente organizada capaz de propor pela luta armada uma nova ordem política e social, cujo núcleo organizado estabeleceu um caráter produtivo e produtor de liberdade, engendrando modos renovados de enfrentamento.

Esse caráter não capturável das práticas artísticas afrodiáspóricas também é vislumbrado por Édouard Glissant ao sugerir que, no universo da plantation colonial, a linguagem oral precisou descobrir uma prática do desvio (2021), uma evocação simbólica das situações capaz de disfarçar mensagens que pudessem expressar qualquer risco ao sistema, bem como proteger seus emissores das violências. Não é à toa que na dança-luta-jogo da capoeira,

3. “B-boys break the body and its apparent possibilities. Expressive gestures in this idiom must somehow exceed the familiar for the break to succeed. The apparition of excess is essential here. Among expert B-girls, what we think we see - and can't comprehend as really happening - becomes the standard for what is possible and what might be real. Breakdancers trade in tricks of the visual, built upon displays of seemingly impossible strength or illusions of excessive physical mastery that blur the coherency of the body. These dances confirm that the body itself can be aesthetically “broken” and still retain its singular expressive capacities.” (DEFRAANTZ, 2010, p. 35)

as negaças imprimem o caráter de dissimulação que salvam os capoeiristas dos golpes pelas esquivas, ou permitem enganar o adversário pelos blefes.

Formar trincheira é uma flor do mar.
Formar trincheira é uma flor do mar.
O meu navio na água doce afundou.
Não é que eu seja de lá, acabaram de me criar.
Formar trincheira eu vim formar.

Por fim, apresentamos o caráter imaginativo das práticas improvisacionais afrorreferenciadas. Essa proposição dialoga com a noção de fabulação presente no pensamento negro contemporâneo em que pese à urgência de reorganizar criticamente quadros mentais dados pela colonialidade, traçando outras rotas e alimentando projetos possíveis. Coaduna-se também com um projeto poético afrofuturista, como mecanismo de posicionamento frente ao presente e no reconhecimento de que discursos sobre o futuro servem para controlar e programar o presente, gestando um mercado de futuros (ESHUN, 2018) – postura propositiva para a vida presente e desejosa de referenciais outros, alimentando possibilidades de imaginação que quebrem o senso comum midiático sobre as expectativas de consumo e conformação.

A respeito da noção de fabulação, a historiadora estadunidense Saidiya Hartman (2021) indaga sobre a possibilidade de negociar e reconstruir criticamente as histórias não contadas pelas políticas de arquivo. Esse ato nutre uma “atenção produtiva à cena da perda” a partir de uma leitura crítica, cujo esforço está em reconhecer o inacabamento e complexidade da narrativa histórica sobre grupos minorizados.

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, re(a)presentando a sequência de acontecimentos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, tentei compreender o status do acontecimento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. (HARTMAN, 2021, p. 122)

O trabalho da pesquisadora nos é interessante ao propor uma reescrita da História que conteste o conhecimento autorizado pelo discurso científico,

dando a ver suas frestas e falhas e convocando a ação política e criativa nas tramas temporais da narrativa histórica não para preencher as lacunas sobre experiências não contadas, mas para imaginar possibilidades entre as urgências de nosso tempo, produzindo uma “contra-história na intersecção do fictício e do histórico” (Hartman, 2021, p. 123). Sua visão sobre as “narrativas insurgentes” se conecta com as urgências de nosso tempo ao verificar como permanências coloniais ainda são projetadas sobre os corpos racializados no presente, demandando um esforço imaginativo de transformação.

A presença da narrativa, seja a partir do *storytelling*, seja na reformulação dramaturgica dos mitos e poemas sagrados das tradições africano-brasileiras (itans e orikis), não apenas convocam para a atualização de suas histórias, mas organizam uma poética política da ancestralidade capaz de enredar lastros e memórias coletivas na cena.

Nesse sentido, se o arquivo da história colonial ressoa atos cumulativos e os sedimenta na reprodução de violências sobre os corpos racializados, nos estereótipos e nos racismos que disciplinam olhares e gestos, urge a revisão atualizada desses corpos como potências inacabadas. Não nos satisfaz os saberes e as expectativas realizadas *a priori*, mas o estímulo à reinvenção, ao reencontro e à potencialização criativa desses saberes. Nesses corpos não cabem certezas fixadas pelas normas, pela mera repetição de treinamentos e pelos condicionamentos, mas o esforço em negociar novos arranjos, deslocar expectativas e imaginar espaços de liberdade.

Apaga a luz acende a vela, que a magia vai começar.
Apaga a luz acende a vela, que a magia vai começar.

A intenção de elencar elementos basilares sobre as práticas improvisacionais nas danças afro-orientadas dialoga com um esforço de longa data em compreender os elementos constituintes das performances africanas e afro-diaspóricas. Nesse campo, encontramos uma densa e extensa fortuna crítica iniciada pelos africanistas estadunidenses, como Robert Farris Thomson, e pela pensadora afrocentrada Kariamu Welsh Asante.

No Brasil, estudiosos como Muniz Sodré e mais recentemente pesquisadores das Artes Cênicas, como Zeca Ligiero e Marianna Monteiro,

têm se debruçado no exame de elementos que fundamentam as performances afro-brasileiras. Esse esforço de aproximação e esse arroteio das canjiras, espaços nos quais as práticas de dança afrodiaspóricas são consubstanciadas, implicam diversas camadas de análise e presença.

Os fazeres de dança da diáspora africana são múltiplos e complexos. O esforço em estruturar códigos comuns entre suas manifestações, mesmo quando versam sobre suas potencialidades improvisacionais, deve ser feito com cautela e ponderação, evitando a todo custo à pretensão em estabelecer parâmetros genéricos e absolutos. Tal empreendimento pode ser traído pelo desejo moderno em fixar padrões de análise, disseminando postulados mais atentos em reconhecer e legitimar classificações do que nutrir a percepção cuidadosa e atenta sobre o funcionamento das manifestações estudadas. O perigo desse empreendimento está em estimular mais o reconhecimento de fatores de análise que a vivência das danças em suas mais diversas configurações.

Afinal de contas, desde que os fazeres de dança afrodiaspórica ganharam o mundo em sua dinâmica de hibridização e disseminação que as expectativas de homogeneidade e pureza se esvaíram. Nesse sentido, as sensibilidades negras (DEFRAntZ, 2014) são desmedidas e nos ajudam a organizar o espectro da performance negra na contemporaneidade. Por elas, esforços teóricos devem se guiar pelo escrutínio da prática, compreendendo as múltiplas materializações das expressividades negras em nosso contexto ainda gerido pela branquitude.

Se esses saberes demoraram a se constituir como epistemes reconhecidas nos estudos acadêmicos, sendo por tanto tempo minorizados e invisibilizados, devemos prestar atenção às ameaças de cooptação e controle desses saberes pelo pensamento classificatório e racionalizante instituído pelo *modus operandi* da modernidade. Nos cabe achar a justa medida entre a vida e suas desmedidas e mais do que eleger ou reter fundamentos, acumulá-los e reconhecê-los em sua potência viva e mutante.

Foi uma grande confusão, encontrar a Bombogira incorporada no salão.

Foi uma grande confusão, encontrar a Bombogira incorporada no salão.

Bibliografia

- ASANTE, Kariamu Welsh. Cosmmonalities in African dance: an aesthetic Foundation. In: ASANTE, Molefi Kete and ASANTE, Kariamu Welsh. **African Culture: the rhythms of unity**. African World Press, 1996.
- DEFRANTZ, Thomas F. Performing the Breaks: notes on African American Aesthetic Structures. In: **Theater**, Vol.40, n I. Yale School of Drama, 2010.
- DEFRANTZ, Thomas F.; GONZALEZ, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University press, 2014.
- DREWAL, Margaret Thompson. Improvisation as Participatory Performance. In: ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise: a dance improvisation reader**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.
- ESHUN, Kodwo. Outras considerações sobre o afrofuturismo. In: PEDROSA, Adriano et al. **Histórias Afro-Atlânticas: antologia [vol.2]**. São Paulo: MASP, 2018.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa...** Diáspora Africana: Editora Filhos de África, 2018.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora. Ed. UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. Juiz de Fora: Gallimard, Ed. UFJF, 2014.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: SPILLERS, Hortense J. [et al.] **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo, 2021.
- INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
- LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. p. 107-130.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MONTEIRO, Marianna F. M. Ensaando uma teoria da dança negra brasileira. In: MONTEIRO, Mariana F. M. e PAULA, Franciane Kanzelumuka S. de. (Orgs.) **Tatu tá cavucando: dez anos de Grupo Terreiro de Investigações Cênicas**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, 2022.p.39-55*E-book*.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias de destruição**. Diáspora Africana: Ed. Filhos de África, 2018.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.



PEDAGOGIA DA CENA EMPRETECIDA

BLACK THEATER PEDAGOGY

PEDAGOGÍA DEL TEATRO NEGRO

Nelson Bruno Delfino

Nelson Bruno Delfino

Ator, diretor, escritor e professor de Teatro. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ). Mestre em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a produção poética, e de vida, de artistas bixas pretas.

E-mail: nelsonbrunodelfino@gmail.com

Resumo

Este artigo visa analisar as pesquisas acadêmicas em artes cênicas sobre teatro negro e performance negra nos programas de pós-graduação, nas universidades públicas federais brasileiras, realizadas por pesquisadores negros e negras entre os anos de 1980 e 2020. O objetivo é identificar os caminhos metodológicos e teóricos desenvolvidos por esses artistas para traçar uma possível pedagogia da cena teatral brasileira empretecida. Utiliza-se como amostragem os trabalhos de Winny Rocha, que teve sua pesquisa desenvolvida na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Cristiane Sobral, com pesquisa feita na Universidade de Brasília (UNB), e Danielle Anatólio, que desenvolveu seu trabalho na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Percebe-se que esses artistas, em suas pesquisas acadêmicas/artísticas, produzem trabalhos autobiográficos que fortalecem a sua negritude.

Palavras-chave: teatro negro, pedagogia teatral, artes cênicas.

Abstract

Analysis of academic research in performing arts on black theater and black performance, within postgraduate programs, at Brazilian federal public universities, carried out by black researchers from the 1980s to 2020. The objective is to identify the methodological and theoretical paths developed by these artists to outline a possible pedagogy of the black Brazilian theater scene. The work of Winny Rocha at UFOP (2018), Cristiane Sobral at UNB (2016) and Danielle Anatólio at UNIRIO (2018) is used as a sample. It is clear that these artists, in their academic/artistic research, produce autobiographical works that strengthen their blackness.

Keywords: black theater, theatrical pedagogy, performing arts.

Resumen

Análisis de investigaciones académicas en artes escénicas sobre teatro negro y performance negra, en programas de posgrado, en universidades públicas federales brasileñas, realizadas por investigadores negros entre los años 1980 y 2020. El objetivo es identificar los caminos metodológicos y teóricos desarrollados por estos artistas para esbozar una posible pedagogía de la escena teatral negra brasileña. Se utiliza como muestra el trabajo de Winny Rocha en la UFOP (2018), Cristiane Sobral en la UNB (2016) y Danielle Anatólio en UNIRIO (2018). Es claro que estos artistas, en su investigación académico/artística, producen obras autobiográficas que fortalecen su negritud.

Palabras-clave: Teatro negro, pedagogía teatral, artes escénicas.

Empretecendo a universidade

Artistas pretos e pretas brasileiros contemporâneos, que nomeiam seu trabalho como pertencente ao teatro negro e/ou a performance negra, em sua maioria, incluem em suas criações questões que atravessam a pessoa preta como sujeito social, a saber: o racismo, a memória, a ancestralidade, a religiosidade e a construção positiva das características atribuídas à negritude¹. Os trabalhos desses artistas, normalmente, partem de uma perspectiva autobiográfica, relacionando sua vivência com uma experiência comum, em algum grau, a todas as pessoas que compartilham a cor da pele preta como marcador social.

Para a realização de suas obras, esses artistas mergulham em pesquisas reflexivas que permitem uma compreensão maior de sua própria negritude, e por meio de uma prática de escuta, troca e compartilhamento de histórias de vida criam uma rede que permite um fortalecimento da sua negrura e de um processo de cura das feridas provocadas pelo embate necessário à sobrevivência em uma sociedade regulada pelo racismo. Nesse processo, reconhecem as particularidades que os constituem como pessoas pretas, exaltam essas características e possibilitam a discussão dessas questões politicamente.

A partir da democratização do acesso ao ensino superior no Brasil, considerando como marco a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e mediante iniciativas como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), a partir do ano de 1998; o Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (FIES), a partir de 1999; o Programa Universidade para Todos (PROUNI), a partir de 2004; a Reestrutura e Expansão das Universidades Federais (REUNI), a partir de 2007; e o Sistema de Seleção Unificada (SISU), a partir de 2010, tem início a possibilidade de artistas pretos e pretas realizarem a teorização de suas criações dentro da academia, historicamente um restrito espaço de poder que começa a ser disputado por esses artistas-pesquisadores. O que está em questão é a produção de conhecimentos que contemplem outras

1. Esse texto é fruto da pesquisa de mestrado “Pedagogia Teatral do Empretecimento”, orientada pelo professor doutor Gilson Motta (PPGAC/UFRJ, 2019-2021) e realizada a partir de trabalhos artísticos, dissertações e entrevistas com os artistas-pesquisadores Winny Rocha, Danielle Anatólio e Cristiane Sobral.

narrativas, permitindo a visibilidade de vidas que são frequentemente consideradas invisíveis, descartáveis e sem história.

Em *O movimento negro educador*, a autora Nilma Lino Gomes (2017) destaca que as políticas de ações afirmativas já fazem parte das pautas de lutas e reivindicações do movimento negro desde os tempos de militância de Abdias do Nascimento. Também é importante destacar que o movimento promovido para que pessoas pretas adentrem os espaços acadêmicos e abordem temáticas relativas às suas vivências não é exclusivo do campo das artes cênicas, trata-se de um levante que acontece em todas as áreas de conhecimento. Gomes (2017, p. 35) observa esse fato ao propor que:

Em 2000 foi fundada a Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN), responsável pela realização do Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros (Copene), o qual se encontra em sua nona edição (2017). A ABPN surgiu para congrega pesquisadores negros e não negros que estudam as relações raciais e demais temas de interesse da população negra, produzir conhecimento científico sobre a temática racial e construir academicamente um lugar de reconhecimento das experiências sociais do Movimento Negro como conhecimentos válidos.

As pesquisas práticas dos artistas pretos e pretas geram uma dupla produção, teórica e artística, e semeiam tanto o universo da construção do imaginário social por meio da arte quanto a sistematização de saberes até então orais em conhecimento científico. Aqui se entende que as pesquisas produzidas por esses artistas configuram uma *pedagogia da cena empretecida*.

Pesquisas científicas em teatro negro de 1980 a 2020

A maioria das pesquisas científicas tematizadas a respeito do teatro negro produzidas no Brasil, dos anos de 1980 a 2020, testemunham dois caminhos: um grupo de pesquisadores debruça-se sobre a historiografia do negro dentro do teatro brasileiro, sendo, na dramaturgia, o retrato que os autores caracterizam a pessoa preta, os papéis interpretados, as funções técnicas desenvolvidas e, principalmente, a história dos grupos de teatro, como a Companhia Negra de Revistas (1926–1927) e o Teatro Experimental do Negro (1944–1961); outro grupo de pesquisadores preocupa-se em

registrar o teatro que acontece no agora, como testemunhas vivas de uma arte que requer documentação para não ser esquecida. Esse ponto de vista sobre a produção científica brasileira no campo do teatro negro pode ser traçado a partir de um estudo dos artigos do banco de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pois, ao se pesquisar a palavra-chave Teatro negro em função dessa pesquisa, com o intervalo de tempo entre 1980 e 2020, foram encontrados 366 artigos em português. A maioria desses artigos dedica-se à análise de peças teatrais específicas ou companhias e coletivos, como: o Teatro Caribenho, Cia Espaço Preto, Companhia dos Comuns, Bando de Teatro Olodum e Cia Antropofágica, Transegun de Cuti, El Avestruz Troglodita, Salina da Amok Teatro e Namíbia, não! de Aldri Anunciação. Também é possível a análise do campo de interesse desses pesquisadores ter como referência as publicações das revistas científicas dos programas de pós-graduação que englobam as artes da cena. A Revista Brasileira Estudos da Presença, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), publicou, em 2017, um número intitulado *Performance e relações étnico-raciais* com artigos que abordam a temática do teatro e da performance negra. Em 2020, as revistas Pitágoras 500, vinculada à Universidade de Campinas (UNICAMP), e Ephemera, da UFOP, publicaram *Teatro Negro: resistência e representatividade* e *Dossiê Po-Éticas Pretas de [Re]Existência*. Essas revistas apontam duas questões: o interesse dos pesquisadores e pesquisadoras, em maioria pessoas pretas, em debater o teatro e a performance negra em seus trabalhos e o início de uma abertura dos programas de pós-graduação em artes cênicas para essas temáticas.

Nos últimos anos, nas universidades brasileiras, tem se percebido um movimento, encabeçado por estudantes, dentro dos programas de pós-graduação em artes cênicas, em favor da produção de dissertações e teses que abordam o teatro negro e as performances negras, para citar alguns desses trabalhos realizados nas últimas duas décadas: Roberta Antônio Rosa (2007), Evani Tavares de Lima (2010), Adélia Aparecida da Silva Carvalho (2013), Emerson de Paula Silva (2016), Cristiane Sobral Correa Jesus (2016), Fernanda Júlia Barbosa (2016), Rosana Machado de Souza (2016), Edilaine Ricardo Machado (2017), Jackson Douglas Leal Silva (2018),

Winy Silva da Rocha (2018), Danielle Anatólio (2018), Arnaldo Nogari Junior (2018) e Yasmim de Freitas Nogueira (2019). Uma pequena análise em alguns desses trabalhos, que se concentram em processos criativos cênicos, permite perceber duas questões trazidas pelos artistas-pesquisadores: afirmação da sua negritude e a linha da memória, sua e coletiva, como fio de costura dos trabalhos artísticos.

Winy

Em 2018, Winy defendeu sua dissertação de mestrado, sob orientação da professora Nina Caetano, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. O programa demonstra interesse pelas artes performáticas negras, em publicações de estudantes, a partir do ano de 2018, visto que das suas 58 dissertações publicadas, no repositório institucional da universidade até 2021, apenas quatro² abordam, de alguma forma, esse campo em seus trabalhos, sendo a de Winy a mais antiga. Assim como o tema começa a ser explorado nas pesquisas dos discentes, como supracitado, a revista científica *Ephemera*³, editada pelo programa, publica um dossiê sobre essa temática em 2020.

Winy, em sua pesquisa, realiza um trabalho de reflexão acerca de artistas e grupos de teatro, e performance negra contemporânea, buscando pontos de interseção entre política e arte nessas criações. Todo esse movimento é realizado enquanto produz performances que reafirmam seu corpo político de bixa preta⁴. O artista-pesquisador enlaça, em sua explanação teórica, a história do Movimento Negro Brasileiro⁵, a trajetória da arte negra e convida,

2. Itamar Salviano Borges de Araujo, Thaís Alessandra Martins da Cruz e Márcia Cristina da Silva Sousa apresentaram, respectivamente, as seguintes pesquisas em 2020: *Som e(m) cena: sonoridades negras nas artes da presença*; *Palavra (per)formada: corpos diaspóricos e diferenciados na criação cênica contemporânea*; *Insurgências corporais: performances pretas como práticas de [re]existência*.

3. Revista científica do Programa de Pós-Graduação Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto, criada em dezembro de 2018 com publicação digital.

4. Winy se identifica como bixa preta. O termo, utilizado de forma pejorativa para humilhar homens gays que apresentam comportamentos socialmente considerados femininos, é ressignificado para mostrar o seu orgulho em ser preto e bixa.

5. O Movimento Negro Brasileiro é caracterizado como um conjunto de movimentos, iniciativas, coletivos e entidades político-ideológicos que reivindicam os valores e direitos das pessoas negras. Considera-se o início do movimento com as resistências das pessoas negras escravizadas e a sua organização e criação de estratégias como os quilombos.

prioritariamente para o debate, autores e autoras latino-americanos afrodescendentes. Revisitar o passado e a importância do Movimento Negro, e da arte negra no Brasil, a partir da visão de teóricos pretos e pretas, são escolhas que se apresentam como políticas e ideológicas por artistas-pesquisadores pretos. Essa é uma tentativa de valorizar a história de vida de importantes articuladores desses meios e manter viva sua memória. Esse caminho propõe novas perspectivas e escuta as histórias de vida de pessoas pretas, principalmente a partir do olhar delas como autores e não objetos. Sobre essa articulação e negociação de conhecimentos o artista-pesquisador relata em entrevista para essa pesquisa:

Venho de uma família de militância. Sou cria do movimento negro e vou para o espaço acadêmico para pesquisar teatro, mas levando a bagagem do movimento negro, do carnaval, das manifestações políticas e dessa relação entre arte e política da minha vida. Pensei que na universidade seria um espaço de continuidade desse processo. Sabia que tinha a questão do embranquecimento, mas que seria um lugar mais poroso do que encontrei. Dentro da graduação fui esperando o preto chegar (...). Nem fazendo um curso de licenciatura chegava às questões das relações raciais como parte do curso. Isso sempre aparece num interesse do aluno, da aluna e não dentro da estrutura. (...). Chego na pós-graduação sabendo dessas questões e entendendo que eu teria que fazer dois caminhos. O caminho que eu já tinha feito, que era de fazer o percurso teórico europeu (francês, que nem é tão amplo assim, francês e uma estrutura brasileira que passa por Rio e São Paulo, isso estudando em Minas) e correr atrás de tudo que eu não consegui ver durante a graduação, ou que vi pouco durante a graduação, vou fazendo esses dois movimentos.⁶

Na performance *A dor da gente não sai no jornal* (2014), Winny aborda o alto número de mortalidade que acomete a juventude negra. Em suma, ele realiza a leitura de textos escritos por jovens negros sobre suas vidas e sonhos e, em determinado momento, essa leitura é interrompida com a queda do seu corpo. No chão, ele desenha a silhueta do seu corpo usando um giz e escreve o nome e as datas de nascimento e morte de um jovem negro.

6. Entrevista de pesquisa concedida em 16 de setembro de 2021, na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 1 – Performance “A dor da gente não sai no jornal”, Ouro Preto (MG), 2016.



Fonte: Imagem disponível no site do performer: “Cena Preta”⁷.

Na entrevista concedida para essa pesquisa, Winny observa a possibilidade de trabalhos criados por artistas pretos e pretas abarcarem mais do que a dor.

Trabalhando a performance, e esse primeiro lugar de voz, o corpo expressado pela dor. A gente ver isso refletido nos trabalhos de vários artistas negros, até porque é uma voz/corpo reprimido. O primeiro rompante que vem geralmente é esse lugar de dor. Hoje eu já elaboro isso, não desconsiderando o espaço da dor, e acho que nos trabalhos que eu já trouxe tem sempre mais uma camada que não só a dor. Isso é importante porque a dor já está aí na vida o tempo todo, inclusive me incomoda quando vem só ela nua e crua, não de tentar maquiar, mas de propor outras experiências pensando o que quero comunicar com corpos negros. Não quero ser só dor para quem já está submerso em dor e não vou me colocar no espaço de fetiche para o branco assistir minha dor somente. É preciso ter outras camadas, mas hoje eu já tento buscar isso na arte, nos espaços culturais, na educação, outro lugar que a dor possa ser um ponto, mas que a gente construa um espaço de cuidado, mais espaços de cura, de elaboração da nossa potência, da nossa existência, de encontro⁸.

7. Disponível em: <http://cenapretawinnyrocha.blogspot.com/2017/06/>. Acesso em 27 dez. 2023.

8. Entrevista de pesquisa concedida em 16 de setembro de 2021, na cidade do Rio de Janeiro.

A dor que vem primeiro, que chega antes de qualquer outra particularidade, é um reflexo de uma vida entrecruzada pela violência. A expressão artística funciona como forma de primeiro expurgar essa dor e como denúncia, luta e guerrilha no campo político, mas, ao mesmo tempo, quando acontece em espaços considerados aquilombados, falar sobre esses traumas torna-se parte de um movimento de cura, de afeto e uma das formas de se tornar maior que o trauma.

Cristiane

Cristiane Sobral defendeu sua dissertação em 2016, com orientação da Dr.^a Roberta Kumasaka Matsumoto. O trabalho de Cristiane é de importante relevância para os estudos em teatro negro no Brasil, por sua contribuição teórica, com uma pesquisa que possibilita o desvelamento de questões prementes nesse campo. Cristiane apresenta sua vivência enquanto mulher negra, atriz, diretora e dramaturga desde sua infância, na periferia da zona oeste do Rio de Janeiro, até a graduação em bacharelado em artes Cênicas na UNB, os trabalhos com a Cia de Arte Negra Cabeça Feita e sua participação nas edições do Fórum Nacional de Performance Negra, em Salvador.

Uma das questões importantes que Cristiane aponta em sua pesquisa é que a história do teatro brasileiro, com algumas exceções, apresenta um escasso material sobre o tema do teatro negro. A história de vida e as obras de artistas pretos e pretas tem pouca visibilidade, não aparecem frequentemente em temas de pesquisas, e quando ocorrem, são pequenas menções que não dão conta de sua complexidade. Os cursos de artes cênicas nas universidades federais não têm um histórico de ofertar em seus currículos disciplinas sobre teatro e performance negra. Poucos são os professores e professoras que apresentam textos sobre essa temática e, geralmente, os que abordam essas questões são pessoas pretas. Essa marginalização dos artistas pretos e pretas, e de suas obras, faz com que o público desconheça o trabalho desses artistas. Não se pode negar que, apesar dos poucos estudos sobre teatro negro dentro da historiografia brasileira, artistas pretos e pretas sempre estiveram presentes nessa arte. Cristiane reflete, em seu trabalho acadêmico, a respeito do impacto que a falta de representatividade

teve em sua formação enquanto pessoa preta e como isso impulsionou seus questionamentos às representações, estereotipadas e negativas, atribuídas às meninas e mulheres negras.

Figura 2 – Espetáculo “Recordar é Preciso”, Brasília, 2013.



Fonte: Imagem presente no blog da artista: cristianesobral.blogspot.com⁹.

O teatro negro ou, de forma mais consonante ao que os pesquisadores pretos e pretas têm considerado na atualidade, teatros negros, devido à sua multiplicidade, descortina-se como um lugar possível de invenção de outras histórias, valorização de marcadores antes estigmatizados e produção de uma cena negra visível, existente, potente e combatente politicamente aos estereótipos, preconceitos e violências que são deflagrados contra a população preta. A trajetória de Cristiane, no espaço universitário, reflete o seu desejo de produzir artística e teoricamente por meio dos múltiplos teatros negros:

A minha chegada a universidade se deu aos 16 anos, sendo uma menina negra que nasceu num bairro do subúrbio, estudante de escola pública e chegando a esse espaço com muita luta e desafiando vários mitos, inclusive familiares, de que negros não poderiam cursar a universidade pública,

9. Disponível em: <https://cristianesobral.blogspot.com/2016/06/voce-conhece-cia-de-arte-negra-cabeca.html?view=timeslide>. Acesso em 09 set. 2023.

no meu caso optando pelo curso de teatro. Sofri muito preconceito, muita discriminação e levei para esse espaço, desde que cheguei ao curso, a observação, que eu já tinha desde a minha infância, de ver os espaços que pessoas negras ocupavam no país. Me chocou muito andar pelos corredores, isso nos anos 90 e não ver, com raríssimas exceções, pessoas negras, que faziam na época parte de 0,1% do percentual de estudantes. As poucas referências de pessoas negras foram o professor Nelson Inocêncio e alguns estudantes africanos de vários países que chegavam para o convênio. No campo de estudo e da análise também me chamou atenção, pesquisas e debates, textos, referências bibliográficas de pessoas negras. Comecei então a questionar porque a gente não tinha acesso à dramaturgia, atores e atrizes negros e negras, nem em matéria de teatro brasileiro. Porque a academia era tão eurocêntrica e, ao mesmo tempo, de uma Europa mítica, que não se comparava em nada com aquilo que eu pesquisava sobre os países europeus. Isso fez com que eu terminasse a minha graduação fazendo a escrita do monólogo: “Uma boneca no lixo”. Escrevi e fui dirigida por Hugo Rodas, com participação do grupo de percussão Asé Dudu. Esse espetáculo foi muito impactante, apresentado em 1998, e abriu esse lugar público da minha existência como alguém que iria continuar questionando, provocando ações, refletindo e fundando a Cia de Arte Negra Cabeça Feita. Meu desejo de aquilombamento, de encontrar outras pessoas pretas que viessem para o espaço da universidade e que pudessemos formar um grupo de teatro.¹⁰

Danielle

O trabalho de Danielle Anatólio, *Corpo Negro Feminino: Ressignificação em Performances de Mulheres Negras*, defendido em 2018 no programa de pós-graduação em artes cênicas da UNIRIO, debate contundentemente a construção da imagem da mulher negra fortaleza, que é capaz de aguentar todas as injustiças, injúrias e sobrecargas que lhe são impostas. Não apenas esse estereótipo é desmistificado pela artista-pesquisadora, mas outras imagens sociais impostas às mulheres pretas na sociedade brasileira.

Danielle, em sua pesquisa, assim como os demais artistas-pesquisadores apresentados, une sua vida e sua obra às criações de outros artistas, no seu caso, especificamente, devido ao recorte do seu trabalho, de mulheres pretas. Ela analisa seu espetáculo solo “Lótus” (2016) e as performances

10. Entrevista de pesquisa concedida em 10 de novembro de 2021, na cidade do Rio de Janeiro.

“Bombriil” (2010) e “Vem pra Ser Infeliz..!” (2017), de Priscila Rezende. Esses trabalhos artísticos são visitados por Danielle a partir dos marcadores sociais que lhe singularizam – raça e gênero –, e que estão intensamente imbricados em sua prática artística. Em entrevista ao pesquisador, ela diz: “A dramaturgia que eu escrevo parte do meu lugar de vivência, de corporevivência, daquilo que desde os meus 13 anos com consciência eu vivo”. (Danielle). Portanto, em seu fazer artístico, e de pesquisa, a memória é um elemento muito presente. “Construo a partir do que vivenciei ou vi, de uma memória de uma menina preta favelada. Então a memória está sempre ali latente.” (Danielle).

Figura 3 – Danielle Anatólio em cena no espetáculo Lótus, 2016.



Fonte:Wikipedia.¹¹

A vivência de Danielle permite conceber muitas questões, por exemplo, como o racismo velado ou explícito, que acomete os artistas-pesquisadores pretos e pretas, interfere nas suas pesquisas? Por que a presença de pessoas pretas nos cursos de pós-graduação gera tamanho desconforto? Como os artistas-pesquisadores pretos e pretas têm criado estratégias para validar os conhecimentos produzidos por eles dentro da academia? Sobre essa questão, Danielle apresenta a seguinte reflexão:

11. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Danielle_Anat%C3%B3lio#/media/Ficheiro:DANIELLE_ANAT%C3%93LIO_-_ESPET%C3%81CULO_L%C3%93TUS.jpg. Acesso em 27 dez. 2023.

Lidar com o meu tema foi um percurso desafiante e também a minha presença. Eu queria lembrar que embora a UNIRIO, no setor de Artes Cênicas, tenha o NEPA e é importante falar sobre – Núcleo de Estudos em Performance Afro-ameríndios conduzido pelo professor Zeca Ligiero – embora exista esse núcleo há mais de 15 anos é constante a luta por credibilizar as pesquisas negras dentro dessa universidade. No momento, por exemplo, em que eu estava em estudo no mestrado, vivenciamos um racismo com os alunos de graduação. A UNIRIO teve paredes pichadas, isso está na minha dissertação inclusive, então já mostra um pouco do desafio que foi trilhar essa caminhada. Um corpo docente que ainda precisa enegrecer muito, não só em pessoas, mas os próprios professores antigos, que não tinham muita abertura para essa temática. Digo enegrecer também nesse sentido de conhecimento. Então foi um desafio¹².

Artistas-pesquisadores em busca de sua negritude

Percebe-se, dentro dos programas de pós-graduação em artes cênicas, um duplo movimento em favor de estudos a respeito de teatro e performance negra, por um lado, com a aplicação de políticas públicas que permitem uma maior equidade nos processos de seleção dos programas, o ingresso de estudantes pretos e pretas artistas-pesquisadores interessados em desenvolver trabalhos que abarquem essas temáticas e, na via de mão dupla, o incentivo dos programas nessas pesquisas. É possível identificar que esse ainda é um movimento inicial, tendo em vista os artistas-pesquisadores mencionados serem considerados pioneiros nesse intento: Winny defendeu a primeira dissertação sobre o tema no PPGAC da UFOP, em 2018; Danielle foi a primeira cotista do PPGAC da UNIRIO, em 2016; e Cristiane foi a primeira negra formada em Artes Cênicas da UNB, em 1998.

As pesquisas acadêmicas desses artistas permitem perceber que nos seus processos de criação artística existe a aventura da descoberta de si, do reconhecimento de sua negritude e da luta política por existência, direitos e espaços de construção de narrativas. A ligação com a ancestralidade serve como mapa e o seu legado é a bússola para que esse movimento continue vivo e pulsante. São dois ouvidos, um está no passado e outro no futuro. Um fazer pedagógico de uma cena cada vez mais empretecida.

12. Entrevista de pesquisa concedida em 27 de outubro de 2021, na cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- ANATÓLIO, Danielle. **Corpo Negro Feminino: Ressignificação em Performances de Mulheres Negras**. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio De Janeiro, 2018.
- GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: Saberes construídos na luta por emancipação**. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.
- JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros Negros e suas Estéticas na Cena Teatral Brasileira**. 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- JESUS, Cristiane Sobral Correa. Um teatro negro para um Brasil melhor? **Revista Palmares de Cultura Brasileira** – Ano 1 n.º 01 – agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf>>. Acesso em 25 set. 2023.
- ROCHA, Winny Silva da. **Performance Preta: Encruzilhadas entre arte e política**. 2018. 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.



“MINHA VIOLA EU NÃO TOCO SOZINHO”: O SAMBA DO QUILOMBO DOS PINTOS ENQUANTO ESTRATÉGIA AFROREFERENCIADA DE EMANCIPAÇÃO TERRITORIAL

*“I DON’T PLAY MY GUITAR ALONE”: THE SAMBA OF
QUILOMBO DOS PINTOS AS AN AFRO-REFERENCED
STRATEGY FOR TERRITORIAL EMANCIPATION*

*“NO TOCO MI GUITARRA SOLO”: EL SAMBA DEL QUILOMBO
DOS PINTOS COMO ESTRATEGIA AFROREFERENCIADA
PARA LA EMANCIPACIÓN TERRITORIAL*

Azânia Mahin Romão Nogueira

Azânia Mahin Romão Nogueira

Graduade em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Geografia pela mesma instituição e atualmente doutorande em Geografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do grupo Produção do Espaço Urbano (IGEO/UFBA) e do grupo EtniCidades (FAU/UFBA).

E-mail: azania.mahin@gmail.com.

Resumo

Apesar da tentativa da colonização em nos paralisar, investigo a possibilidade da emancipação através do movimento, especialmente a partir do canto e da dança em comunidade. O Samba do Quilombo dos Pintos representa um território negro no Engenho Velho da Federação, em Salvador, promovendo a preservação das tradições afro-brasileiras. Mais que uma festa, o evento é uma manifestação de sociabilidade baseada em princípios afro-brasileiros, com recursos financeiros direcionados para a emancipação territorial do terreiro Nzo Onimboyá. Compartilho aqui o resultado da análise do discurso produzido por protagonistas do Samba, através das redes sociais e de documentários, além de minhas vivências nos encontros mensais do Samba desde dezembro de 2022. Destaco a necessidade constante de ação para alcançar a emancipação, superando as condições de subalternização da população negra.

Palavras-chave: samba duro; performatividade; cultura negra; territórios negros; emancipação.

Abstract

Despite the colonizers' attempts to paralyze us, I explore the possibility of emancipation through movement, particularly through singing and dancing in community. The Samba of Quilombo dos Pintos represents a black territory in Engenho Velho da Federação, in Salvador, promoting the preservation of Afro-Brazilian traditions. The event is more than a celebration; it is a manifestation of sociability based on Afro-Brazilian principles, with financial resources directed towards the territorial emancipation of the Nzo Onimboyá terreiro. Here, I share the results of the discourse analysis produced by the protagonists of Samba through social media and documentaries, as well as my experiences at the monthly Samba gatherings since December 2022. I emphasize the constant need for action to achieve emancipation, overcoming the conditions of subalternity of the black population.

Keywords: samba duro; community; performativity; black culture; black territories; emancipation.

Resumen

A pesar de los intentos de los colonizadores por paralizarnos, exploro la posibilidad de emancipación a través del movimiento, particularmente a través del canto y el baile en comunidad. El Samba del Quilombo dos Pintos representa un territorio negro en Engenho Velho da Federação, en Salvador, promoviendo la preservación de las tradiciones afrobrasileñas. El evento es más que una celebración; es una manifestación de sociabilidad basada en principios afrobrasileños, con recursos financieros dirigidos hacia la emancipación territorial del terreiro Nzo Onimboyá. Aquí, comparto los resultados del análisis del discurso producido por los protagonistas del Samba a través de las redes sociales y documentales, así como mis experiencias en los encuentros mensuales de Samba desde diciembre de 2022. Enfatizo la necesidad constante de acción para lograr la emancipación, superando las condiciones de subalternidad de la población negra.

Palabras-clave: samba duro; comunidad; performatividad; cultura negra; territorios negros; emancipación.

Introdução

A professora Leda Maria Martins nos ensina sobre como a colonização é capaz de paralisar o corpo cantante e dançante. Dessa forma, nos mantermos em movimento, cantando e dançando em comunidade é um ato de emancipação. Trago aqui essa emancipação enquanto alternativa ao processo que centraliza a cosmopercepção branca em nossas experiências, seja de subjugação, seja de resistência. Assim, proponho uma observação à complexidade específica do samba duro do Engenho Velho da Federação, não como um agente contra ou decolonial, mas inscrito por e a partir de afrografias.

Para isso, trago o Samba do Quilombo dos Pintos enquanto estratégia afrorreferenciada de emancipação territorial. Realizado pela comunidade do terreiro Nzo Onimboyá, materializa o que pode ser um território negro no Engenho Velho da Federação, bairro de Salvador, a primeira capital do Brasil. Um território negro não apenas pela presença majoritária de corpos afrodescendentes,

mas pela preservação e pela reprodução cotidiana de nossas tradições, que marcam a forma como nos apropriamos do espaço e construímos relações. Sendo organizado “para que mais uma comunidade afro-brasileira se mantenha sem sucumbir ou se curvar ao sistema,” o samba é um evento pago que acontece no Quilombo dos Pintos uma vez por mês, desde abril de 2022. Muito mais que uma festa, o encontro é um momento de sociabilidade em que as dinâmicas são informadas pelas tradições afro-brasileiras como: o protagonismo e a liderança de mulheres negras; a senioridade como elemento hierárquico, ao invés de status social ou escolaridade; o respeito pela agência das crianças; a reverência pela natureza como parte fundamental e inseparável da comunidade; a valorização de quem serve a comunidade; e a alegria como parâmetro de produtividade. Os recursos financeiros são todos aplicados na emancipação territorial do terreiro.

Nesse sentido, o samba sempre foi uma estratégia de emancipação para a população negra no Brasil. Muniz Sodré diz que:

[...] nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades. Havia samba onde estava o negro, como inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (Sodré, 1998, p. 12)

A territorialização a partir do samba, seja ela espacial ou corporal, exige aforreferenciar esse processo, considerando os princípios civilizatórios que orientam essas ações. Em *Escrevo o que eu quero*, Steve Biko afirma que “[...] como organizadores da tradição, não podemos jamais presumir que somos seus únicos intérpretes e assim retirá-la do domínio do povo” (1990, p. 14). Por conta disso, o caminho que realizo indica diálogos e particularidades informados pelas minhas experiências. Assim, me coloco não enquanto uma observadora, nem mesmo uma pesquisadora participante, mas um corpo-território consciente da disputa em curso em diferentes escalas, utilizando da teoria social para efetivar estratégias de justiça social visando a emancipação coletiva.

Para isso, é fundamental me localizar nesse universo de observação: apesar de estabelecer relações de afetos com várias pessoas da família

Oliveira Pinto e do Nzo Onimboyá e frequentar assiduamente o Samba do Quilombo dos Pintos, não sou integrante desse espaço. Além disso, apesar de morar nas redondezas desde que cheguei em Salvador, sou uma pessoa preta do Sul do Brasil, cuja identidade é forjada em um território afirmativo negro, mas dentro de um contexto de maioria racial branca. Apesar de me sentir “de casa” em certa medida, não me iludiria em acreditar que usufruo de uma pertença tal qual a sentida e exercida por aqueles que de fato compõem a família carnal e de axé que cotidianamente constroem esse espaço.

Meu objetivo aqui se alinha com o exercício de Saidiya Hartman de “retificar a violência da história compondo uma carta de amor a todos aqueles que foram prejudicados [...]” (2022, p. 54). Diferentemente das vidas rebeldes que Saidiya encontrou nos arquivos, o Quilombo dos Pintos está longe de ser um lugar esquecido ou do esquecimento. Muito pelo contrário, o memorial do terreiro que salvaguarda a história e legado de Valdina de Oliveira Pinto está sendo financiado exclusivamente com o lucro gerado pelo samba. Assim, sabendo de meu lugar, deixo explícito também que minha proposta frente à essa experiência socioespacial que é o Samba do Quilombo dos Pintos, não é o de sistematização que a meu ver cabe à intelectualidade oriunda desse espaço, mas de oferecer uma interpretação a partir do improvisado de mentes e os corpos visando a emancipação territorial. Enxergo nessa vivência uma insubmissão frente ao projeto civilizatório brasileiro e a construção cotidiana de uma “possibilidade nos dias da destruição”, como Beatriz Nascimento (2018, s.p.) qualifica os quilombos.

Para isso, me proponho a olhar para as (con)tradições afrobrasileiras re-produzidas por nós, pessoas que organizam, tocam, dançam e/ou vivem o Samba do Quilombo dos Pintos. O que compartilho aqui é resultado da análise do discurso produzido por protagonistas do Samba através das redes sociais e documentários, além de vivências nos encontros mensais do Samba, desde dezembro de 2022, enquanto estratégias metodológicas empregadas em minha pesquisa de doutorado em curso no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia. Essas vivências foram posteriormente registradas em diários de pesquisa e analisadas a partir do Pensamento Negro diaspórico, compreendendo que o mesmo interpreta o mundo todo, não apenas o mundo negro ou a periferia, seja ela espacial ou do conhecimento.

Seu diferencial é reconhecer o racismo enquanto ideologia presente na formação socioespacial do mundo moderno, compreendendo que, apesar da humanidade ser única em termos biológicos, perpetuamos diferentes cosmo-percepções e, portanto, distintas formas de reprodução de vida, de interação entre espécies, e, conseqüentemente, de construir pesquisas.

Emancipação territorial enquanto tradição afro-brasileira

O Engenho Velho da Federação, bairro de Salvador onde se localiza o Quilombo dos Pintos, é fundamental para compreender as dinâmicas raciais da cidade. É nele que se localizam o Terreiro do Bogum de Mãe Ruinhó, o Ilê Lajuomim de Iyá Caetana, e o Nzo Onimboyá de Makota Zimewanga. Ao caminhar pelo bairro, é explícito o papel das mulheres negras na construção desse território negro, que se faz pela presença cotidiana e também por marcadores da ancestralidade.

É no quintal de Makota Zimewanga, Valdina de Oliveira Pinto (1943-2019), que ocorre o Samba do Quilombo dos Pintos. A professora Valdina em sua autobiografia *Meu caminhar, meu viver* fala sobre como foi crescer no bairro entre as décadas de 1940 e 1950:

Realmente foi um privilégio ter nascido e ter vivido minha infância e juventude num tempo em que muitos dos jeitos e valores de comunidades africanas ainda existiam aqui, bem como, imagino, em outras comunidades de negros naquela época. Quem vem de fora morar no Engenho Velho hoje, e mesmo as crianças, os jovens de hoje que são das famílias antigas não tem a mínima ideia de como era esse lugar. Era mesmo uma comunidade, com outro jeito de nascer, de crescer, de viver, de educar crianças e jovens, de realizar coisas coletivamente, de se entreatar do nascer a morrer... (Pinto, 2013, p. 28)

Ela traz em sua “escrita falada” elementos de afrorreferenciam a sua constituição e a de sua comunidade. Apesar de reconhecer as mudanças no bairro, a professora Valdina Pinto residiu no mesmo durante toda a sua vida, sempre explicitando a importância desse território em sua formação. Esse discurso estava atrelado a uma postura de proteção territorial que se materializa em um explícito enfrentamento à dimensão espacial do racismo, em recusa

à narrativa determinista de violência e de ausências vinculada sobre o bairro. Ela ainda diz que

[...] o ambiente natural que nos cercava favorecia uma interação mais próxima, mais direta com imaterial, com o invisível, fico a pensar no quanto vamos perdendo com a devastação dos ambientes naturais, os “espaços de mato,” por conta do “progresso,” por conta da ignorância ou das ambições humanas... (Pinto, 2013, p. 27)

O envolvimento territorial desses corpos produzem paisagens distintas que estão fora do pensamento urbanístico hegemônico brasileiro. Sendo um bairro negro (Ramos, 2013), com uma população em que 87% se autodeclararam negros (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2010), o Engenho Velho da Federação é mais um exemplo de, como frente à um sistema adverso, o povo negro no país se organizou e segue se organizando por emancipação territorial. Castiel Vitorino Brasileiro diz que “[...] o Brasil não é nosso [população negra], e eu particularmente não tenho nenhuma vontade de disputá-lo” (2022, p. 25). Essa coragem coletiva de seguir lembrando e apostando em outras formas de reprodução da vida se materializa na vivência cotidiana em nossos territórios, na nossa capacidade realizadora perante as adversidades, e na construção de relações interpessoais e interespecies afetadas por nossas experiências simbólicas do que nossas vidas são e do que podem ser.

As matrizes africanas e indígenas são as raízes que realimentam esses territórios com as possibilidades do Bem Viver e da Boa Morte onde, dentro da complexidade das dinâmicas sociais particulares observadas em distintos espaços, desenham estratégias de emancipação econômica. Aqui, como dialoga a professora Leda Maria Martins (2023, s.p.), a ideia de emancipação se efetiva enquanto “um poder de realização colocado em prática a cada mínimo dia, não é algo dessa experiência de vida – uma vida de luta diária e sem descanso por plenos direitos de existir e sermos cidadãos.”¹. A não-cidadania

1. Fala proferida durante a aula inaugural do semestre 2023.2 do Programa de Pós-graduação Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA, realizada no dia 5 de setembro de 2023, com o título “Saberes e performances de matriz africana na renovação epistemológica das ciências e das artes”

de alguns também foi motivo de explanação do professor Milton Santos no simpósio *O Preconceito*², materializada no texto “As cidadanias mutiladas”:

[...] no Brasil quase não há cidadãos. Há os que não querem ser cidadãos, que são as classes médias, e há os que não podem ser cidadãos, que são todos os demais, a começar pelos negros que não são cidadãos. Digo-o por ciência própria. Não importa a festa que me façam aqui ou ali, o cotidiano me indica que não sou cidadão neste país. (Santos, 1996/1997, p. 134)

Observemos que o professor trata da cidadania como uma questão de classes, sendo possível para as classes médias, ainda que essas prefiram ter privilégios à direitos. Porém, é também uma questão racial, visto que o grupo de não-cidadãos começa com os negros. Portanto, compreendo que a emancipação enquanto possibilidade de efetivação da cidadania para todas as pessoas demanda ação constante e cotidiana, para a superação das condições que sujeitam a população negra brasileira a lugares de subalternização e cidadania mutilada. Enquanto a liberdade e a abolição podem ser validadas externamente, como através da Constituição, são critérios próprios que definem e garantem a emancipação. Isso se conecta com a ideia de Consciência Negra de Steve Biko e com a falência da negritude de Castiel Vitorino Brasileiro, que podem se parecer opostas, mas enxergo como caminhos possíveis para a emancipação. Será a partir da consciência de nossa condição social e de nosso protagonismo na superação das estruturas coloniais que iremos superar a racialização e, com ela, a negritude. A emancipação territorial é o que encontramos após essa transformação em relação com o nosso espaço, podendo organizá-lo, produzi-lo e reproduzi-lo a partir de nossas próprias perspectivas.

Junto a isso, temos a ancestralidade enquanto negação da inevitabilidade da destruição. A certeza de que “viver é partir, voltar e repartir”, como diz Emicida, possibilita a articulação de uma comunidade na criação de um evento como o Samba do Quilombo dos Pintos, indo ao encontro do que Muniz Sodré (2023, s.p.) aponta enquanto uma das subjetividades de santo:

2. O simpósio *O Preconceito* foi realizado no Salão Nobre da Faculdade de Direito da USP, nos anos 1990.

a alegria frente ao real³. Ao discorrer sobre o legado de sua tia, Júnior Pakapym (2023), Tata Kumbakeji do Nzo Onimboyá, falou⁴ da importância de perpetuar o que foi feito por ela cotidianamente, exaltando as nossas personalidades apesar das falhas de instituições que deveriam se responsabilizar por essa salvaguarda. Pakapym relatou sobre a resistência da professora Valdina em aceitar financiamento público para publicar sua autobiografia e denunciou que hoje, uma década depois do lançamento da obra, ainda existem pendências do estado da Bahia com profissionais que participaram da elaboração do livro. Esse é um dos exemplos da necessidade de emancipação econômica de comunidades negras, visto que os projetos de gestão governamental da branquitude, independente do lugar que os anunciam no espectro político, são sistematicamente negligentes com as demandas negras.

Os eventos nas ruas do Engenho Velho da Federação são um vislumbre de possibilidades de autogestão territorial. Os festejos de São João, com o samba junino ocupando as ruas do bairro, são tradição antiga, retomadas com força total em 2023 com o fim de todas as restrições decorrentes da pandemia de covid-19. Ainda nesse ano, houve a retomada do Samba para o Caboclo Massaranduba durante o 2 de Julho. Iniciada em 1997, a tradição teve sua última edição em 2012. Segundo Junior Pakapym, essas festas são manifestações culturais, populares e, em certa medida, religiosas que também reforçam a ligação da comunidade com seu próprio território. Junior Pakapym nos conta sobre como funciona a festa:

Existe uma imagem de caboclo, que com a proporção toda compraram uma imagem do caboclo uns 20 anos atrás. Essa imagem, na véspera tem alguns atos sim, mais internos, que a gente faz com o caboclo, faz uma jurema, faz uma reza, faz uma coisa internamente. E depois disso a gente prepara a rua, né, o lugar onde ele vai ficar, que ele vai pra rua, a gente prepara a rua, de manhã tem a alvorada, a gente bota a imagem do caboclo pra fora, enfeita a palhoça dele na rua mesmo que

3. Fala proferida durante a conferência de abertura do *II Ciclo Internacional de Conferências Brasil: Poéticas da Diáspora Africana*, realizada no dia 9 de maio de 2023, com o título “O Pensamento Disruptivo”.

4. Fala proferida durante a *II Semana da Consciência Negra do Instituto Cultural Bantu*, no dia 14 de novembro de 2023. A mesa redonda “Legado de Makota Valdina, Mestre Gerson Quadrado, Mário Gusmão e Antonieta de Barros” contou com a presença de Jeruse Romão, Mestre Roxinho, Lau Santos, Júnior Pakapym, Mestre Budião e Mestre Pitanga.

ele fica visto para toda a comunidade: aí a gente bota fruta, bota folha, bota palha de dendê, bota ali um negócio de uma jibóia. E as coisas acontecem né? E o interessante é a gente ver como essa manifestação cultural, popular, eu digo que religiosa também. De como tem pessoas no bairro que você nem sonha que é adepto às religiões afro-brasileiras e vai ali pro pé do caboclo conversar numa fé danada, tinha muitas pessoas, ele tem muitos devotos. Já aconteceu de rolar passeata né? Botar ele no andor e o povo sair no Engenho Velho com o caboclo cantando samba de roda... E é muita alegria na festa de Seu Massaranduba né? E a gente tem muita fé também nesse caboclo. Mas é um caboclo mais ligado a essa movimentação da comunidade mesmo. Então ele vai pra rua, fica alí todo enfeitado e no findar da noite, no acabar da festa, a gente levanta todas aquelas frutas, distribui as frutas pelas comunidade, e algumas coisas a gente leva pro mato, entrega no mato... Então tem um quesito religioso, cultural, profano, é um negócio gostoso⁵.

Para ele e outras lideranças negras locais, o bairro perdeu sua identidade com a chegada de segmentos religiosos fundamentalistas que visam apagar a ancestralidade negra e de terreiro do local. Então, essas festividades demarcam esse espaço nas disputas territoriais e simbólicas do que é o Engenho Velho da Federação.

Nesse contexto, apesar das tentativas de subordinação do povo africano e de seus descendentes, estratégias para garantir a reprodução da vida por nossas maneiras sempre estiveram presentes a fim de se manter o agenciamento sobre nossas existências. O Samba do Quilombo dos Pintos teve início em novembro de 2021, com o intuito de arrecadar recursos financeiros para o Terreiro Nzo Onimboyá. Iniciado como um encontro entre amigos da casa, logo se transformou em um evento aguardado na cidade, recebendo no Engenho Velho da Federação pessoas de outros territórios.

A ideia de realizar um samba não é algo distante da história da família, que conta dentre seus membros o Mestre Queinho e Seu Raimundinho. No documentário *O Engenho Novo descobrindo o Engenho Velho*, Mestre Queinho conta que ganhou seu primeiro violão de Makota Valdina, sua irmã mais velha. Aquele incentivo foi um momento crucial em sua caminhada,

5. Os comentários sobre o Samba para o Caboclo Massaranduba foram compartilhados através de vídeos nos *stories* do Instagram, no dia 30 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/juniorpakapym>. Acesso em: 30 jun. 2023

que é marcada pela participação na criação e desenvolvimento de diversos grupos de samba como Os Astrais, A Pagolada, e o Gerasamba, este último mais tarde passou a se chamar É o tchan!, sendo o representante do pagode baiano mais conhecido nacionalmente.

O exercício de diferenciar as inúmeras derivações rítmicas do samba de roda nos exige olhar para os territórios em que cada uma delas se manifesta. Antes de tudo, temos a roda. A roda do xirê, a roda da capoeira, a roda do samba. No recôncavo baiano, os sambas realizados depois dos candomblés ou após jornadas de trabalho – como o caso de Grupo de Samba de Roda Suerdieck de Dona Dalva, em Cachoeira – têm como protagonistas os atabaques, com seus timbres graves e ressonantes, acompanhados por palmas e pandeiros que acrescentam um ritmo ágil e contagiante. Outros instrumentos, como reco-recos, agogôs e xequerês, complementam a sonoridade.

As letras das músicas geralmente abordam temas do cotidiano, religiosidade, trabalho, e resistência, muitas vezes com uma pegada crítica e satírica. O samba frequentemente começa com um pedido de licença, seja à “dona da casa” ou aqueles que acompanham o grupo. As canções tradicionais, em sua maioria consideradas de domínio público, são cantadas com um puxador e resposta em coro. As vestimentas típicas remetem às tradições do território em que o samba duro nasceu: a banda costuma trajar calças brancas e camisas coloridas, enquanto as cantoras e dançarinas usam saias rodadas, blusas de renda e cabeças cobertas.

O modo de dançar é espontâneo, com movimentos de pernas e pés rápidos e bem marcados, de forma mais dura, enquanto o corpo se mantém solto e flexível. As rodas de samba, onde os participantes se revezam no centro, permitem improvisação e criatividade, valorizando a individualidade dentro do coletivo. As pessoas que dançam interagem não apenas com quem canta e toca, mas também com os próprios instrumentos, criando uma performance que não esquece as tradições da vida e da cultura afro-brasileira. Durante um barravento, o uso dos atabaques é intensificado, aumentando o volume e a complexidade rítmica. Aqueles que dançam respondem a essa mudança com movimentos mais rápidos e vigorosos, muitas vezes reproduzindo os que se aproximam do estado de transe.

No documentário *Orí*, Beatriz Nascimento narra que:

[...] a memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado... Como se o corpo fosse o documento. Não à toa que a dança para o negro é um momento de libertação, que o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativeiro – não esquecer **no gesto** que ele não é mais um cativo. (Orí, 1989)

É na autonomia de seu corpo que a população negra pode se lembrar que não é mais cativa, e na roda do Samba Duro o improviso abre espaço para o confortável, o familiar, mas também para o novo e o desafio. Movimentos que talvez o corpo não faça em seu cotidiano, no local de trabalho ou em outros espaços, mas que se conectam com o outro, com o sagrado, com o profano. A liberdade está em poder fazer tudo aquilo que se imagina. Porém, enquanto corpo-território negro, sabemos que essa liberdade é condicionada. Apesar de não sermos mais uma massa trabalhadora subjugada ao regime escravocrata, a abolição não resultou em autonomia, mas a luta pela liberdade constituiu enquanto herança a busca cotidiana por emancipação.

Com a chegada de pessoas oriundas do Recôncavo em Salvador, especialmente em Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação, Liberdade e Tororó, o Samba Duro passa a ganhar características desses territórios, refletindo as dinâmicas sociais do espaço urbano, outras relações de trabalho, de consumo e de lazer. Apesar das transformações, que vão impulsionar a criação do pagode baiano, na época do São João o Samba Duro é novamente o protagonista desses bairros, lembrando as tradições do interior. O Samba Junino toma conta das ruas no período da Semana Santa e segue até o 2 de julho, quando desfila também no cortejo da Independência do Brasil na Bahia. Em 2018, foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial de Salvador pela Fundação Gregório de Mattos.

No Engenho Velho da Federação, a Samba Scorpions revelou talentos da música baiana, dentre eles o Mestre Queinho. O impacto no território é tão significativo que a ladeira onde o Samba do Quilombo dos Pintos é realizado ainda é conhecida como Ladeira do Scorpion, mesmo com o fim das atividades da banda. A existência do samba hoje é um exemplo de estratégia de proteção territorial para a emancipação, em que membros da comunidade

se organizam para garantir sua permanência nela a partir de seus próprios princípios civilizatórios. Retomando a fala de Mestre Queinho registrada no documentário sobre o bairro, ele afirma a importância do Samba Duro no território, pois “não é só a música, mas socializar essa garotada [...], a gente sabe que tem muita coisa boa aqui, a gente tem que buscar essas coisas e trazer à tona. [...] nosso maior trunfo é a arte”

Considerações finais

Salvador é a primeira capital do Brasil, e esse dado histórico não passa despercebido por aqueles que permanecem algum tempo na cidade. Seja pelo slogan adotado pela prefeitura ou pelas dinâmicas sociais, ainda somos constantemente lembradas que aqui é a forja da máquina colonial e também a terra fértil onde alianças de existência afro-indígenas foram firmadas. Com isso, ainda que com felicidade consigamos constatar a reprodução cotidiana de tradições ancestrais negras, também é inegável os efeitos dos esforços da tradição colonial no embranquecimento, seja biológico ou cultural, do povo soteropolitano.

A tradição colonial é cisheteronormativa, patriarcal, e, obviamente, brancocentrada. É perpetuada pela mídia, pelas escolas, nas normas sociais e na legislação, tendo o racismo como principal ferramenta de impedimento para que outras tradições coexistam nesses espaços de socialização e poder. Ela recebe nomes como “desenvolvimento”, “progresso” e “modernidade”, mas na verdade se materializa no espaço enquanto a única maneira de vivenciar e organizar territórios, impossibilitando que populações vivam nos seus próprios termos, seja em ruptura ou em continuidade de suas tradições. Assim, nossas práticas cotidianas são disputadas a todo tempo, desde como e quando nos alimentamos, nossa relação com a terra e nossas habitações. De maneira interpessoal, as relações sociais também são afetadas pelo racismo, pela LGBTfobia, pela misoginia e pelo classismo. Com isso, mesmo dentro de espaços como o Samba do Quilombo dos Pintos, a reprodução de comportamentos contraditórios a uma tradição africana – nesse caso específico, de raiz bantu – também é observada.

A roda do samba duro materializa a contra colonialidade, na qual corpos-territórios apresentam seu repertório ocupando espaço, transformando o que já é conhecido e abrindo espaço para o novo – ou para aquilo que foi esquecido no caminho. Na roda do Samba do Quilombo dos Pintos, esse movimento se dá coletivamente, em que cada pessoa ao se expressar no improvisado convida a outra a fazer o mesmo, trazendo para a circularidade saberes e memórias inscritos em seu corpo-documento. Enquanto uma pessoa preta, bissexual e não-binária, no Samba do Quilombo dos Pintos, com meus mais novos e mais velhos, reconheci minha ancestralidade, seja ela material ou não. Entre convergências e divergências, passos coreografados e improvisos, a distância entre o sul e o nordeste, entre a umbanda de almas e angola e o candomblé angola, entre as expectativas e a realidade de gênero e sexualidade, foi superada na dança e na música. Se a viola não é tocada só, o samba apenas existe na coletividade de quem compreende a necessidade de um território emancipado e, acima de tudo, preto.

Referências

- BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. São Paulo: Ática, 1990.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.. Acesso em: 10 dez. 2023.
- ENCONTRO com Milton Santos**: O mundo global visto do lado de cá. Direção de Silvio Tandler. Roteiro: Claudio Bojunga. Brasil: Ana Rosa Tandler, 2006. (90 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ifZ7PNTazgY>. Acesso em: 24 set. 2023.
- HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos**: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras E Queers Radicais. [S.l.]: Fósforo, 2022.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. **Saberes e performances de matriz africana na renovação epistemológica das ciências e das artes**. Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-graduação Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos. Aula inaugural, 05 set. 2023.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. [S.l.]: Filhos da África, 2018.

- O ENGENHO novo descobrindo o engenho velho.** Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Luiz Henrique Oliveira; Ludmila Santos; Moisés Victorio Conceição; Valdete Moreira e outros. Salvador: [s. n.], 2013. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jbl3ZNL5qrE>. Acesso em: 10 jun 2024
- ORÍ.** Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital.
- PAKAPYM, Junior. **Legado de Makota Valdina, Mestre Gerson Quadrado, Mário Gusmão e Antonieta de Barros.** Teatro Gregório de Mattos: II Semana da Consciência Negra do Instituto Cultural Bantu. Mesa redonda, 14 de novembro de 2023. 2023a.
- PAKAPYM, Junior. [@juniorpakapym]. 30 de junho de 2023. **Stories.** Instagram. 2023b. Disponível em: <>. Acesso em: 30 jun. 2023
- PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver.** Salvador, BA: EGBA, 2013. 175 p.
- RAMOS, Maria Estela Rocha. **Bairros negros:** uma lacuna nos estudos urbanísticos um estudo empírico-conceitual no bairro do Engenho Velho da Federação, Salvador (Bahia). 2013. 332 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador, 2013.
- SANTOS, Milton. As Cidadanias Mutiladas. *In:* LERNER Júlio (org.). **O Preconceito.** São Paulo: Imesp, 1996/1997.
- SODRÉ, Muniz. O Pensamento Disruptivo. Universidade Federal do Recôncavo Baiano: II Ciclo Internacional de Conferências Brasil: Poéticas da Diáspora Africana. Conferência de abertura, 09 mai 2023.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Mauad Editora Ltda, 1998.



PERFORMANCE ESCLARECIMENTO: DA DESTRUIÇÃO DO SABER À INSURGÊNCIA¹

*PERFORMANCE CLARIFICATION: FROM THE
DESTRUCTION OF KNOWLEDGE TO INSURGENCY*

*PERFORMANCE ESCLARECIMIENTO: DESDE LA DESTRUCCIÓN
DEL CONOCIMIENTO HASTA LA INSURGENCIA*

Rodrigo Severo dos Santos

Rodrigo Severo dos Santos

Professor, artista e pesquisador. Atua nas interfaces entre teatro, performance e cena expandida. É Professor Adjunto do Departamento de Fundamentos do Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É membro fundador do Coletivo Preta Performance.

E-mail: rodrigosevero@ufba.br

¹ Este artigo é parte de um dos capítulos da tese “A Performance Negra no Brasil: estéticas descolonizadas na cena contemporânea”, realizada a partir do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar como a performance *Esclarecimento*, da artista Olyvia Baunum, produz reflexões acerca dos dispositivos de apagamento, marginalização e desqualificação de pessoas negras como produtoras e portadoras de conhecimento no Brasil. Para tanto, exploramos o conceito de epistemicídio a partir dos estudos da filósofa, escritora e ativista antirracista Sueli Carneiro.

Palavras-chave: corpos negros, epistemicídio, insurgências negras, mulheres negras, performance negras.

Abstract

The objective of this article is to analyze how the performance “*Esclarecimento*” (2013) by the artist Olyvia Baunum generates reflections on the mechanisms of erasure, marginalization, and disqualification of black individuals as producers and bearers of knowledge in Brazil. To do so, I explore the concept of epistemicide based on the studies of the philosopher, writer, and anti-racist activist Sueli Carneiro.

Keywords: black bodies, black performance, black insurgencies, black women, epistemicide.

Resumen

El objetivo de este texto es analizar cómo la performance “*Esclarecimento*” (2013) de la artista Olyvia Baunum genera reflexiones sobre los dispositivos de borrado, marginación y descalificación de las personas negras como productoras de conocimiento en Brasil. Por lo tanto, exploro el concepto de epistemicidio basándome en los estudios de la filósofa, escritora y activista antirracista Sueli Carneiro.

Palabras-clave: cuerpos negros, epistemicidio, insurgencias negras, mujeres negras, performance negra.

Introdução

Epistemicídio refere-se à morte do conhecimento, ao extermínio, à negação de saberes e culturas que não são assimilados pela cultura do Ocidente branco. Constitui uma forma de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão das pessoas negras e indígenas, que inferioriza e/ou anula a produção intelectual desses indivíduos, invalidando-os como produtores de conhecimento e saberes. Ao fazer isso, consolida a supremacia intelectual da racialidade branca, assegurando benefícios, privilégios e vantagens às pessoas dessa pertença racial, enquanto mantém a subordinação dos não brancos, especialmente das pessoas negras e indígenas. Este texto analisa como a performance “Esclarecimento” (2013), da artista Olyvia Bynum, gera reflexões sobre os dispositivos de apagamento e inferiorização das pessoas negras como produtoras de conhecimento. No primeiro momento, exploramos o conceito de epistemicídio a partir dos estudos da filósofa Sueli Carneiro. No segundo momento, discorremos a respeito da artista Olyvia Bynum, descrevendo o programa da performance e destacando como as estratégias performativas do trabalho suscitam reflexões acerca do epistemicídio e da condição da mulher negra. Por fim, refletimos sobre como a ação possibilita não apenas um processo de descolonização, mas também uma redistribuição da violência racial e colonial cis-heteropatriarcal no contexto brasileiro.

Epistemicídio

A filósofa brasileira Sueli Carneiro (2005), em *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, investiga a dinâmica que impulsiona as relações raciais e reflete sobre a complexidade do racismo na sociedade brasileira, que resulta em um pacto de exclusão e subalternidade das pessoas negras por meio de diversos elementos, como o epistemicídio.

A partir dos conceitos de dispositivo² e biopoder³ formulados pelo filósofo francês Michel Foucault, e da teoria do Contrato Racial⁴ de Charles Mills, a filósofa elabora o dispositivo de racialidade, que, por sua vez, pode ser entendido, grosso modo, como uma multiplicidade de elementos heterogêneos que engloba discursos, estruturas políticas, instituições, ideologias, proposições filosóficas e morais, enunciados teológicos e científicos produzidos, reelaborados e reapropriados em diferentes contextos históricos pela racialidade⁵ branca que justificam práticas racistas e a discriminação racial. O dispositivo de racialidade, ao inferiorizar o Ser do Outro, constrói a ideia da superioridade racial branca dentro da sociedade: “podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação” (CARNEIRO, 2005, p. 42).

Por conseguinte, Carneiro desenvolve sua concepção do conceito de epistemicídio a partir da definição do teórico português Boaventura de Souza Santos, o qual concebe tal termo como um instrumento de dominação étnica e racial, gerando processos de destituição da racionalidade, da cultura e da civilização dos grupos que foram subalternizados. Trata-se de um mecanismo dos grupos hegemônicos que, ao deslegitimar, marginalizar e subjugar a produção do conhecimento de determinados grupos não dominantes, impõe-se como única forma de conhecimento válida.

2. “Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 1979 *apud* CARNEIRO, 2005, p. 38).

3. Diz respeito às formas que o poder tem para garantir a manutenção da vida de certos grupos sociais, tratando-se de um “conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc.” (FOUCAULT, 2005, p. 290).

4. Segundo Mills, “o Contrato Racial é um contrato firmado entre iguais, no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação” (*apud* CARNEIRO, 2005, p. 48). Moldado fundamentalmente nos últimos quinhentos anos pelas realidades da dominação europeia e pela consolidação gradual da supremacia branca global” (MILLS, 1997 *apud* CARNEIRO, 2005, p. 46-47).

5. “Compreendida como uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana” (CARNEIRO, 2005, p. 34).

A filósofa constrói outras camadas sobre o conceito de epistemicídio ao articulá-lo como um elemento constitutivo do dispositivo de racialidade, refletindo sobre como ele tem sido fonte de múltiplos processos de aniquilamento e negação da população negra no âmbito da educação no Brasil. Sua concepção de epistemicídio é entendida como:

(...) para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

O epistemicídio compõe a formação do país, caracterizando-se como um dos pilares fundamentais para se compreender os processos de apagamento e rebaixamento das culturas das populações indígenas e negras no Brasil. No período da colonização, essas populações tiveram sua história, dignidade e humanidade negadas. Os povos originários da terra foram capturados e escravizados pelos colonos na base da força, proibidos de falar suas inúmeras línguas e de expressar suas cosmovisões e culturas. Além de massacres, perseguições, extermínios, expropriação e condições piores que a morte – como a tortura e o estupro – que as diversas populações indígenas enfrentaram durante todo o processo de colonização do Brasil.

As populações negras sequestradas de várias regiões da África e transportadas para o Brasil na condição de escravizadas foram obrigadas a negar suas línguas, culturas, tradições e suas cosmologias de origem africana (yoruba, bantú etc.) em detrimento da cosmologia judaico-cristã. Conforme lembra Abdias Nascimento (1997, p. 162), “nossa religião, delicadamente guardada nas fibras íntimas da alma do negro que vinha dos porões dos

navios negreiros, foi proibida em sua verdadeira manifestação cultural”. Ao chegar no Brasil, seus nomes eram substituídos por nomes cristãos e seus cabelos eram raspados, como tentativa de minar o senso de pertencimento étnico dessas pessoas. Seus corpos foram animalizados, vistos apenas como trabalhadores(as) braçais, não qualificados, considerados ignorantes, incultos, sem valores, destituídos de racionalidade, cultura e civilidade.

Durante boa parte do Brasil colonial, a Igreja Católica detinha o controle total da educação escolar e do conhecimento, utilizando sua “pedagogia jesuítica”, de elaboração eurocêntrica, como perspectiva hegemônica de conhecimento. Desde o início, essa abordagem tinha um caráter evangelizador, normalizador e “civilizatório”. Nessa dinâmica, o sistema educacional foi empregado como um projeto de manutenção do *status quo* das classes dominantes, resultando no aniquilamento de diversas epistemologias e saberes daqueles considerados racialmente inferiores, os condenados da terra. Refletindo sobre o tema da educação e racialidade na sociedade brasileira, Carneiro (2005, p. 102) destaca que:

(...) o epistemicídio terá sua primeira expressão, enquanto tentativa de supressão do conhecimento nos processos de controle, censura e condenação da disseminação de idéias empreendido pela Igreja Católica durante o vasto período da história do Brasil com desdobramentos específicos sobre a população negra. Com a abolição da escravidão e emergência da República, influxos do racismo científico serão percebidos em pensadores nacionais, aportando novas características aos processos epistemicidas sobre as populações negras. Entram em cena os procedimentos de contenção, exclusão, assimilação na relação dos negros com os processos educacionais frente à sua nova condição de liberto indesejável como cidadão.

Portanto, o epistemicídio se configura como um mecanismo das políticas de Estado que, estrategicamente, protegem os grupos hegemônicos, pertencentes à raça branca, perpetuando a inferioridade e a subalternização da produção de conhecimento das populações não brancas, especialmente das negras e indígenas. Isso mantém, conseqüentemente, as disparidades raciais e sociais no Brasil.

A artista

Olyvia Bynum é uma artista visual, residente e atuante em São Paulo. Nascida em New Jersey (EUA) e radicada no Brasil, ela se destaca por sua atuação em diversas plataformas e linguagens artísticas. Graduada pela Faculdade Belas Artes de São Paulo, foi indicada e contemplada por prêmios na linguagem de audiovisual e de performances. Em sua pesquisa, aborda a maneira como o corpo afro, diaspórico, feminino e latino-americano é e foi representado na sociedade, nos meios de comunicação e na cultura de massa e problematiza e explora as representações e integrações do corpo da mulher negra na sociedade contemporânea, examinando as diversas camadas de violência às quais ele foi submetido.

Para a artista, a Performance Negra contemporânea é concebida como uma ação crítica, intervencionista, provocadora e questionadora que desafia os discursos hegemônicos associados ao corpo da mulher negra, adentrando de maneira profunda e sutil nas diversas camadas da sociedade brasileira. Ela compreende a Performance Negra “como um processo natural de todo artista negro, que surge a partir da necessidade de racionalizar os processos políticos atrelados ao próprio corpo, em diversas plataformas; a performance é um resultado metalinguístico do corpo sobre o corpo” (BYNUM, 2020, s/p).

Olyvia Bynum (2020, s/p), ao refletir sobre como a questão racial e de gênero tem impactado suas escolhas estéticas, afirma:

[...] Eu sou uma mulher negra, minha fisicalidade e estética são símbolos políticos, há processos históricos atrelados à minha etnia e não há como desviar, eu posso até tentar, mas meu corpo falará sempre mais alto que minha voz. Acredito que isto não impacta apenas a mim como a todos artistas negros, independentemente da plataforma/linguagem artística que o mesmo se expresse, nossa arte sempre será uma resposta a opressão e as propostas colônias, mesmo que inconscientemente fazemos isso! A arte anticolonial é uma poética reativa, pois ainda não conquistamos o espaço para escrever nossa história e estória de maneira livre, independentemente, a dor da abnegação dos nossos corpos sempre estará impressa no nosso olhar e expressão, vivemos o curso de um processo milenar. Acredito que ser livre é ter consciência deste processo.

Sua história de vida, sua corporeidade e sua condição na sociedade estão entrelaçadas nas performances, sendo essa linguagem uma forma de (re)existência, emancipação, sobrevivência, embate e enfrentamento contra as relações de poder e as estruturas racistas. A artista adverte que, quando uma artista negra decide falar de si mesma e de sua experiência social no mundo, tem a possibilidade de abordar temas, problemas e situações que são comuns às populações negras: “quando uma artista negra fala de si ela fala de todas, pois enfrentamos questões comuns! (BYNUM, 2020, s/p)

A performance

A vídeoperformance *Esclarecimento* (2013) <https://vimeo.com/79441040>, resultado de três anos de processo, surgiu, como destaca a própria artista, “da necessidade de expor, de desabafar todos os processos políticos atrelados a minha existência, que eu não conseguia verbalizar” (BYNUM, 2020). Os questionamentos que mobilizam o trabalho são: “Quais os processos políticos atrelados ao corpo da mulher negra? Quais são os processos poéticos? O que meu corpo diz? O que meu corpo passa?” (BYNUM, 2015, s/p). A ação foi elaborada a partir dessas perguntas, abordando os preconceitos e olhares vividos em seu cotidiano, que rotulam o cabelo e a cor da pele como sinônimos de inferioridade e ausência de beleza.

Para falar mais claramente, eu fiquei pensando em tudo aquilo que me embranquece. Em tudo que me impede de viver minha cultura plenamente ou a minha etnia, por exemplo, desde assumir os meus cabelos até a maquiagem certa, até as roupas que quero usar, até as piadas alheias, os discursos das pessoas” (BYNUM, 2015).

Olyvia Bynum (2013), em *Esclarecimento*, está em silêncio sob um fundo branco e sentada em uma cadeira. O enquadramento dado se limita à sua cabeça, ao pescoço e a uma parte do torso e ombros. Os seus cabelos estão trançados, um penteado enfeitado envolto de lãs coloridas nas tranças. Tem uma rosa vermelha agregada ao seu penteado. O seu corpo está vestido com diversos elementos simbólicos, identitários e estéticos que lembram o Continente Africano. Ela usa um par de brincos coloridos, um deles faz

referência à bandeira do Brasil, um colar no pescoço e um cachecol estampado de cores fortes. O seu rosto está levemente maquiado. Em uma das laterais do seu busto, aparece uma mão feminina branca que tira bruscamente o cachecol do seu pescoço. Do outro lado, aparece uma mão masculina branca que, de forma brusca, arranca o colar do seu pescoço. A primeira mão agora retira um dos seus brincos e no outro lado aparece a outra mão que retira o outro brinco. A mão entra novamente no enquadramento e retira a rosa do seu cabelo. A outra mão tira uma presa que amarra os seus cabelos. Entram duas mãos no enquadramento que desamarram os seus cabelos. Uma mão, do lado oposto, entra e ajuda na desorganização dos cabelos, ficando todos soltos. Ela permanece olhando para frente, enquanto o clima mobilizado pela performance torna-se extremamente denso. Ouve-se o distintivo som de estiletes sendo abertos. Em seguida, entram as mãos de um lado segurando um estilete. Uma mão segura uma das tranças, enquanto a outra a corta. Do outro lado, duas mãos femininas realizam a mesma ação: uma segura uma das tranças e a outra a corta. A artista permanece imóvel; no entanto, seu rosto é extremamente expressivo. O olhar ora se fixa à frente e, em alguns momentos, volta-se para baixo. Inspirando e expirando pelas narinas, a boca permanece fechada na maioria dos momentos da ação. Apesar da concentração, sua cabeça oscila conforme a força aplicada pelas mãos que cortam suas tranças. Gradualmente, todas as tranças são cortadas de maneira desigual. Ao cortar a última trança, percebe-se que os olhos de Bynum estão voltados para o chão. Torna-se evidente que os símbolos das culturas negras foram completamente esvaziados de seu corpo. No mesmo enquadramento inicial, surge, em um dos lados de Olyvia Bynum, uma mão com pó branco, que desfere um tapa firme na lateral de sua cabeça. O impacto é tão intenso que seu busto é impulsionado para o lado oposto. Simultaneamente, do lado oposto, outra mão, também com pó branco, aplica um tapa em seu rosto. A força da ação é tal que o rosto dela vira na direção oposta. A mão portando pó branco retorna por cima da cabeça para desferir outro tapa. Do lado oposto, a outra mão repete o gesto, aplicando outro tapa em seu rosto. A ação dos tapas ganha velocidade e intensidade constantes. Nesse momento, os olhos de Bynum já estão fechados. Ela tenta abri-los novamente, mas sem sucesso. Rapidamente, expira diante da quantidade de pó jogado em seu rosto. Cabeça,

cabelos, rosto, boca, olhos, pescoço, torso e ombros são todos gradualmente encobertos pelo pó branco. Ela começa a salivar, e uma das mãos desfere um tapa na boca da artista, misturando-se a saliva com o pó que escorre por seu corpo, o qual, em seguida, é coberto com mais pó branco. A performance evoca diversas sensações de desconforto e incômodo. Nesse momento, sua boca está aberta, criando uma sensação de profundidade na tela branca. Sua voz não é ouvida em nenhum momento. Tudo é gradualmente encoberto, apagando qualquer lembrança de seu fenótipo e aparência física. As mãos vão moldando, com pó branco, toda a extensão de seu busto. Só é possível identificar os cabelos embranquecidos, pois seu busto já está completamente conectado ao fundo branco. Mais pó branco é jogado sobre seus cabelos até que sua imagem se funde à tela branca, tornando-a irreconhecível. É a destruição total do corpo e da cultura do dominado. A performance se encerra com a sua imagem fundindo-se à tela branca.

Vejamos as imagens:

Figura 1 – Esclarecimento (2013), de Olyvia Bynum



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum

Figura 2 – Esclarecimento (2013), de Olyvia Bynum



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum

Figura 3 – Esclarecimento (2013), de Olyvia Bynum



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum

Das estratégias performativas

O nome do trabalho remete ao ato de esclarecer, “lançar luz,” estabelecendo uma conexão com a ideia da Colonização da Europa Ocidental, entendida como princípio civilizatório. Esse princípio suprimiu e deslegitimou diversas identidades, culturas e racionalidades do “Outro,” em detrimento das próprias crenças, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas e morais, fundamentando-se no eurocentrismo. Abdias Nascimento (1997, p. 162) contribui para o debate ao problematizar o substantivo “civilização” no contexto das políticas colonizadoras:

Uma palavra, somente uma palavra, foi a chave da devastação colonizadora. Nos referimos ao substantivo *civilização* e ao verbo derivado *civilizar*. Esta palavra *civilização*, aparentemente inofensiva, aparece somente em meados do século XVIII; inventou-a um francês e imediatamente um inglês a incorporou a seu vocabulário. A terminação ativa da palavra *civilização* lhe dava uma significação dinâmica: levar a cultura, os usos e hábitos das cidades, as normas civilizadas para os bárbaros, para aqueles que careciam desses hábitos, usos e costumes e normas cidadãs. O sucesso político da palavra foi extraordinário. Todos os cientistas políticos a usavam, todos os estadistas dos países colonizadores – Inglaterra e França, Holanda e Bélgica, além de Espanha e Portugal – enchiam seus discursos com *civilização* e *civilizar* quando se tratava de justificar as expedições predatórias contra os povos africanos e asiáticos vivendo no primitivismo.

A ideia de *civilização* autoriza “um direito, para os civilizados, de dominar os não civilizados, de conquistar e escravizar os bárbaros devido à sua intrínseca inferioridade moral, de anexar suas terras, ocupá-las e subjugar-los” (MBEMBE, 2018, p. 114-115).

Surge a metáfora do selvagem, com suas manifestações culturais consideradas absurdas, supersticiosas ou exóticas para justificar a dominação, a opressão racial e a espoliação de todo e qualquer direito. Conforme destaca Mbembe, o selvagem é, portanto, alguém que se opõe tanto à humanidade quanto à natureza, sendo, assim, duplamente alheio à condição humana. Nessa perspectiva, o além-mundo representa uma região fora do âmbito humano, além do espaço em que os direitos humanos são aplicados:

“É um espaço onde o direito dos homens só pode ser exercido enquanto supremacia dos homens sobre aqueles que, afinal, não o são plenamente. Pois se homem houver nessas paragens, há de ser um homem fundamentalmente inumano.” (MBEMBE, 2018, p. 114).

A composição do vestuário e os adereços da artista são vínculos de mensagens. Nada que ela traz em seu corpo é um mero enfeite decorativo, pois os códigos estéticos utilizados carregam fortes simbolismos com as culturas negras. Segundo Leda Maria Martins (2022, p. 104), as vestimentas e a maneira de se vestir fazem parte das práticas corporais, adicionando valores, dinâmica de movimento e perfis que, por sua vez, “produzem imagens, esculpindo movimentos, gestos e posturas, desenhando cenografias, espacialidades e luminosidade, traduzindo conceitos e hábitos”

O corpo de Olyvia Bynum está inscrito de saberes e valores das culturas africanas a partir de códigos visuais que comunicam tecidos de memórias, histórias, visões de mundo, filosofias e estilos de vida. Leda Maria Martins (2022, p. 106) nos ensina:

(...) em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos e convexos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras, brincos, e outros arabescos que ornamentam a pele o cabelo. Alinhados numa certa posição e ordem contíguos, contas de-lágrimas, sementes, conchas, grafites peliculares funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo narrativas, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente. (MARTINS, 2022, p. 106).

A destruição das culturas e o assassinato dos saberes dos povos não brancos que não estão sob o paradigma eurocêntrico podem ser interpretados como as mãos brancas que entram no vídeo e retiram os símbolos que remetem à herança cultural africana no Brasil. Durante a ação, a retirada de colares, pulseiras, brincos e outros adereços que ornamentam a pele e o cabelo da artista denuncia a imposição das estruturas coloniais. A artista faz do seu corpo um dispositivo estético, poético e político que modula táticas e estratégias de resistência cultural e social para pensarmos sobre os

processos de destituição da racionalidade, da cultura e dos conhecimentos dos diversos povos colonizados, sobretudo os indígenas e negros da América Latina, suprimidos sob a lógica desumanizante do eurocentrismo ocidental. Seu corpo em performance questiona a desqualificação epistêmica, nos processos históricos de invisibilização, as narrativas hegemônicas sobre a formação do Brasil, a negação dos corpos negros e indígenas como produtores de conhecimento e uma herança cultural esfacelada pela violência colonial. Conforme Sueli Carneiro (2005, p.104):

(...) a história do epistemicídio em relação aos afro-descendentes é a história do epistemicídio do Brasil, dado o obscurantismo em que o país foi lançado em sua origem. O projeto de dominação que se explicita de maneira extrema sobre os afrodescendentes é filho natural do projeto de dominação do Brasil, um sistema complexo de estruturação de diferentes níveis de poder e privilégios. Coube aos africanos e seus descendentes escravizados o ônus permanente da exclusão e punição (...).

Se, para Sueli Carneiro (2005, p. 97), o epistemicídio resulta em “uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que, em outros casos, lhe é imposta”, consideramos que o gesto de retirar todos os pertences do corpo da artista é um sequestro do seu pertencimento étnico-racial. De como o Eu hegemônico continua tentando atualizar a negritude no “paradigma do Outro” por meio de suas estratégias de subjugação racial. A transformação completa de sua pele preta e de seus cabelos trançados em tonalidade branca, evidencia a assimilação cultural que lhe foi imposta. A assimilação da língua do colonizador, a religião do colonizador, o sistema político e jurídico do colonizador, além da sua cultura e educação. Isso se configura como uma performance da negação da identidade do outro, de seus valores culturais e de sua humanidade. Cabe, a essa discussão, lembrar as reflexões do cientista social Deivison Faustino ao propor que:

(...) o racismo para Fanon é tanto um *produto* quanto um *processo* pelo qual o grupo dominante lança mão para desarticular as possíveis linhas de força do dominado, destruindo *seus valores, sistemas de referência e panorama social*, pois, uma vez “desmornadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um “novo conjunto imposto, não proposto,

é afirmado com todo o seu peso de canhões e de sabres” (FANON, 1980 *apud* FAUSTINO, 2015, p. 58).

Esclarecimento ecoa a pergunta contida no título do livro “Pode o subalterno falar?”, de 2010, da filósofa indiana e pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak. A autora destaca que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85). Conforme a própria autora afirma, “evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (SPIVAK, 2010, p. 110). Esse ponto de vista também é compartilhado por Lélia Gonzalez (2020, p. 58) ao afirmar que “ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão”.

Para Spivak (2010, p. 112), é necessário criar espaços de escuta nos quais as mulheres possam ser ouvidas. Como porta-voz de sua própria história, realidade, corpo e representação, pois sem essas dimensões “a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve”. *Esclarecimento* cria espaços de enunciação, de condições de autorrepresentação que tenciona os discursos hegemônicos, questiona e combate as narrativas coloniais ao tratar de questões que atravessam a existência da artista da performance como uma mulher negra dentro da sociedade. Para isso, a artista produz uma linguagem a partir da sua realidade. Como afirma Bell Hooks (2019, p. 73): “a linguagem é também um lugar de luta” O oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo — para reescrever, reconciliar, renovar”. Bynum luta na linguagem para (re) existir, agenciar e sobreviver às estruturas coloniais que atravessam a sua realidade, despertando consciências críticas pela ação. “Não invento nada novo, apenas questiono o que já existe e está diante dos nossos olhos” (BYNUM, 2020). Como afirmava Lélia González (2020, p. 136), a partir das ideias do cientista e filósofo Molefi Kete Asante: “toda linguagem é epistêmica. Nossa linguagem deve contribuir para o entendimento de nossa realidade”.

A ação realizada por Olyvia Bynum contribui para a compreensão da condição da mulher negra na sociedade, pois pode ser interpretada como uma crítica ao silenciamento da mulher negra, uma vez que não ouvimos

literalmente a sua voz na videoperformance. Por outro lado, é possível argumentar que Olyvia Bynum cria uma linguagem como meio de reivindicar e conquistar o direito de expressar-se sobre os corpos racializados femininos que ainda se encontram à margem da estrutura social, política e econômica do Brasil. Performar, nesse sentido, significa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (MARTINS, 2022, p. 130).

O embranquecimento e o tratamento conferidos ao corpo de Olyvia Bynum denunciam que ela está mergulhada na “zona de não ser”, compreendida como “uma região extraordinariamente estéril e árida” (FANON, 2008, p. 26), para a qual as pessoas colonizadas são empurradas porque sua humanidade é questionada. É por sua existência ser lida pelo olhar colonizador, a partir dessa zona, que seu corpo é objetificado, desumanizado, docilizado, pois a sua humanidade não é reconhecida por aqueles que a violam. É o tratamento dado aos colonizados, aos espoliados deste mundo, aos condenados da terra esculpidos como não semelhantes ao europeu para que a barbárie seja autorizada: “Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a interrogar-se constantemente: ‘Quem sou eu na realidade?’” (FANON, 1968, p. 212).

Durante a performance, seu penteado e os seus cabelos trançados sendo desfeitos por mãos brancas, os adornos coloridos agregados ao cabelo retirados e as tranças cortadas uma por uma aludem às humilhações públicas vivenciadas por homens e mulheres escravizados que, ao serem traficados para o território brasileiro, tinham seus cabelos e suas barbas raspadas pelos colonizadores, como estratégia de erradicação de suas culturas. Ou seja, uma tentativa de distanciar as pessoas africanas escravizadas de sua origem cultural, minando qualquer sentimento de pertencimento étnico e de identidade que esses indivíduos pudessem carregar a partir dos seus cabelos. A respeito do processo de escravização, Nilma Lino Gomes (2008, p. 316) destaca que diferentes etnias africanas foram submetidas à raspagem de seus cabelos, seja pelos europeus ou pelos vendedores do tráfico, para chegarem ao Novo Mundo destituídos de sua história, identidade e cultura. Pois, “a cabeça raspada era uma das estratégias dos colonizadores europeus

na tentativa de erradicar a cultura dos africanos escravizados, alterando radicalmente a sua relação com o cabelo”

A imagem do corpo da performer sendo subjugada contém, em si, os vestígios dos corpos conquistados, marcados, estigmatizados e explorados na realidade do Brasil colonial. É a negação da plena humanidade do Outro, o seu enclausuramento em categorias que lhe são estranhas, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia (CARNEIRO, 2005). Afinal, apesar de toda resistência e agência das populações negras e indígenas, a história dos “condenados da terra”, seja na África, Ásia ou América Latina, é tecida pela violência, invisibilidade, apagamento e esvaziamento.

Olyvia Bynum, ao produzir um discurso estético que elucida as vozes críticas provenientes dos grupos que foram discriminados /inferiorizados pelo racismo epistêmico, enuncia que a realidade histórico-social em que vivemos foi moldada “fundamentalmente nos últimos quinhentos anos pelas realidades da dominação europeia e pela consolidação gradual da supremacia branca global” (MILLS, 1997 *apud* CARNEIRO, 2005, p. 46-47). E aponta que, nesse sistema, enquanto a produção do conhecimento dos sujeitos ocidentais brancos tem reconhecimento e legitimidade, a produção dos classificados como não brancos é tida como folclore, mitologia ou cultura, nunca como conhecimento de igual para igual com o ocidente branco.

Considerações finais

Para Grada Kilomba, a descolonização do conhecimento implica encontrar e explorar formas alternativas e emancipatórias para a sua produção, que estejam fora dos parâmetros clássicos. A ação de Olyvia Bynum se alinha a esse pensamento, pois ela inventou uma linguagem alternativa e contestatória para abordar o epistemicídio no Brasil. Por meio da Performance Negra contemporânea, a artista busca maneiras de expor, confrontar e redistribuir a violência racial e colonial cis-hetero patriarcal. O seu corpo em performance produz pensamentos e suscita reflexões críticas sobre as consequências da colonização na forma de pensar, criar conceitos, explicar realidades e organizar a vida social dos países colonizados, abrindo novas perspectivas para o entendimento das noções de colonialidade. Ela nos faz perceber que as estruturas

subjetivas, os imaginários e a violência epistemológica, com sua lógica desumanizante organizada pela razão universal eurocêntrica, ainda estão fortemente presentes nas estruturas sociais. Assim, *Esclarecimento*, como forma de agência estética antirracista, aponta para a responsabilidade tanto de pessoas brancas quanto negras na construção de um novo pacto civilizatório.

Bibliografia

- BYNUM, Olyvia. **Entrevista com Olyvia Bynum**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2020.
- BYNUM, Olyvia. Olyvia Bynum – **Esclarecimento**. [Vídeo]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kz6gouDhAh4>. Acesso em 19 jul. 2022.
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-Ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARDOSO, Lourenço C. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. 2014. 290 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- FAUSTINO, Deivison Mendes. **Por que Fanon? Por que agora?**: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. São Carlos: UFSCar, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GOMES, Nilma. Lino. **Sem perder a raiz**: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento, São Paulo: n-1 edições, 2018.

- NASCIMENTO, Abdias. do. **Toth I – Pensamento dos Povos Africanos e Afrodescendentes**. Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1997.
- SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A Performance Negra no Brasil: estéticas descolonizadas na cena contemporânea**. São Paulo, 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.



JUNTÓ PARA MOVER SANKOFA ESCREVIVÊNCIAS DO PERFORMER EM DIÁSPORA AFRICANA

JUNTÓ FOR TO MOVE SANKOFA

JUNTÓ PARA MOVER SANKOFA

Erick Santos

Erick Santos

Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Mestre. Pesquisa concluída em 2022. Dança
e Diáspora Africana: expressões poéticas,
políticas, educacionais e epistêmicas,
profa. Dr^a. Maria Lurdes Barros da Paixão.
Bolsa CAPES. Erick Santos é Performer em
Diáspora Africana e Artista da Cena.

E-mail: ei.santos.rck@gmail.com.

Resumo

Apresento, através desta pesquisa, o viés afrorreferenciado e suas dinâmizações para a criação cênica. O projeto desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDAN-UFBA) toma como aportes principais os fundamentos da ancestralidade, o *adinkra Sankofa*, a cosmopercepção que abrange o ser por inteiro e o candomblé para uma composição artística-acadêmica centralizada, e como ponto de partida o corpo, este sendo negro, candomblecista, periférico, interiorano e às margens da sociedade. É urgente e mister que a criação cênica esteja pautada nos próprios fazeres, nas inspirações e no embasamento teórico-prático no e a partir do ser negro em nosso território. As metodologias amalgamadas são a “escrevivência” e a “autoetnografia” aplicadas nas Artes das Cenas, ambas articuladas aos materiais do próprio pesquisador no diálogo com a base teórica e a prática junto à escrita, o Juntó. O objetivo desse nó é desatar caminhos ancestrais afrodiaspóricos nos fazeres das artes cênicas.

Palavras-chave: Ancestralidade, Cosmopercepção, Performer, Juntó, Sankofa.

Abstract

This research presents an afro-referenced perspective and its catalytic effects in performing arts. It is developed in the Postgraduate Program in Dance at UFBA, and it is founded on the premises of Ancestry, the Sankofa adinkra, the cosmoperception that encompasses the whole being, and Candomblé. All these premises are centralized on and has as its starting point the black body, a body that is also candomblecist, peripheral to the margins of society, and grown up on the countryside. It is urgent that performance be guided by the very doings, inspirations and theoretical-practical basis of being a black person. The employed methodologies are Escrevivência (self-writing) along with autoethnography applied in the Performing Arts, bringing materials from the researcher practice in dialogue with the theoretical basis; practice together with writing, therefore: the Juntó. The purpose of this knot is to untie ancestral Afro-diasporic paths in performing arts.

Keywords: Ancestry, Cosmoperception, Performer, Juntó, Sankofa.

Resumen

Presento, a través de esta investigación, el sesgo afrorreferencial y sus dinámicas para la creación escénica. El proyecto desarrollado en el Programa de Posgrado en Danza PPGDAN-UFBA tiene como principales aportes los fundamentos de la ancestralidad, el Sankofa adinkra, la cosmopercepción, que abarca todo el ser y el Candomblé, para una composición artístico-académica, centrada en el cuerpo negro, candomblecista, periféricos, rurales, al margen de la sociedad. Es urgente y necesario que la creación escénica se base en las propias acciones, inspiraciones y fundamentos teórico-prácticos en/y desde las personas negras. Las metodologías elegidas son: Escrivência, autoetnografía, aplicadas en las artes escénicas, ambas articuladas con materiales propios del investigador en diálogo con la base teórica y la práctica junto con la escritura, Juntó. El objetivo de este nudo es desatar caminos ancestrales afrodiaspóricos en las artes escénicas.

Palabras-clave: Ascendencia, Cosmopercepción, Performer, Juntó, Sankofa.

A pesquisa que emaranha raízes ancestrais sempre em andamento corrobora com a pauta em questão. A dissertação de mestrado é intitulada “**Juntó Dançando Sankofa:** Escrivência na Dança Africana-Brasileira”, e traz perspectivas pretas necessárias para o desenvolver artístico usando a transversalidade de áreas de estudos que recai no corpo e parte através dele. Dito isso, são utilizadas as Filosofias Africanas, por exemplo o *adinkra Sankofa*, o Candomblé e a Ancestralidade, como agenciadores para o fazer artístico-teórico. A escrita é elencada no crescer de um Baobá, pois assim enraízo no chão de memórias que pulsa dos meus pés e que fomenta o meu corpo e se partitura na escrita da dissertação. A metodologia fica com a Escrivência de Conceição Evaristo junto à autoetnografia advinda da antropologia, pois elas são alicerçadas pelo viver em comunidade e sentidas e transpassadas pelo corpo e a partir do corpo, esse sendo do Performer e pesquisador em diáspora africana, enfatizando as vivências do ser brasileiro enraizado na cultura africana-brasileira.

Sob essa perspectiva apresentada, vamos contra o projeto colonial, pois escrevo a minha própria história e a história dos que me antecederam.

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (Kilomba, 2020, p. 28)

Se a pessoa leitora ler verbos colocado em primeira pessoa, não estranha, trata-se de uma metodologia escolhida para ir contra um projeto colonial e a não adequação para ser contada: “[A] metodologia, o falar em primeira pessoa é fundamental. O histórico pessoal com a questão em pauta não é vazio nem burocrático. É um chamado profundo de onde resulta sempre uma narrativa que não se nega ou se adequa para ser contada” (Petit, 2019, p. 15). Agu o Baobá – a dissertação – com relatos familiares das pessoas que me antecederam, do laço sanguíneo e das memórias contadas pelo meu avô Alverino Pedro dos Santos, pela minha mãe ancestral Ivete Lourdes dos Santos e pela minha tia Ivone dos Santos. Com isso, os estudos agenciam via *Sankofa*: o de olhar para trás, presentificar e caminhar para o futuro.

Torna-se imprescindível que a seiva que alimenta o Baobá seja a partir da cultura negra, no recolher e ir atrás dos conhecimentos das mais velhas e dos mais velhos, na valorização da tradição e da intuição, no direcionamento do caminho, no abraço maternal e fraternal amparados pelos *Vodun* e *Òriṣà*. A seiva é o movimento centralizado na **ancestralidade**, das pessoas e das suas cosmopercepções¹ que me antecederam, elas com suas memórias de dores, resistência, resiliência e alegrias. O sistema escravagista brasileiro tentou dilacerar, endemoniar, embranquecer e velar esse legado ancestral, apagando as contribuições na história através de uma estratégia branca, como ensina-nos o ancestral:

No sentido de apagar da lembrança do afro-brasileiro a horripilante etapa da história brasileira do escravagismo, a camada dominante no Brasil

1. Cosmopercepção, em inglês *World-sense*. A tradução dessa nomenclatura é feita por Wanderson Flor do Nascimento (OYÉWUMÍ, p. 1, 2002).

não tem poupado esforços. Com essa providência se conseguiriam vários benefícios: primeiro, aliviaria a consciência de culpa dos descendentes escravocratas, os mesmos que ainda hoje continuam dirigindo os destinos do país; segundo, simultaneamente ao desaparecimento do seu passado, o negro brasileiro assistiria também à obnubilação de sua identidade original, de sua religião de berço e de sua cultura, o que resultaria na erradicação da personalidade africana e do orgulho que lhe é inerente. (Nascimento, 2019, p. 110)

Esse escravagismo me impossibilitou de conhecer e me enraizar no chão ancestral do conhecimento, dificultando e impedindo o acesso a memórias, sabedorias afrodiaspóricas, forças e estratégias nossas, junto à resistência e à resiliência das nossas epistemologias negras, processo esse que continua até hoje. Com o plano escravocrata, podemos citar no nosso contexto o branqueamento, o embran(es)quecimento e o encarceramento mental. Logo, pensando sobre esse prisma, questiono: Por que não centralizarmos a nossa cultura latente aqui neste território² para o fazimento das nossas Artes Cênicas? “Juntó Dançando *Sankofa*” pretende tatear anseios na afrorreferência e na centralidade do corpo diaspórico, pois a cosmopercepção³ atravessa esse corpo de Performer em diáspora africana-brasileira e descendente de tal. Na trajetória da pesquisa, diálogo e corroboro com a autora subsequente, e o encantar reside e parte da ancestralidade. Assim, posso (re) encantar e movimentar o meu corpo e criar cenas junto dela, expurgar o que tiver que ser, transformar e encantar o que por eles foram desencantados.

O encantamento é, pois, uma política de sentidos, implicação que leva a produções epistêmicas, ações inclusivas, currículos reflexivos, descolonizados e plurais, potencializando nosso pertencimento. [...] Assim, o encantamento caracteriza-se por ser a estética do viver bem... das experiências que tecem o bem-viver, ser em movimento, em comunidade, no coletivo, em uma relação íntima com nossa ancestralidade, nosso pertencimento, nossa espiritualidade. (Somé, 2003 *apud* Machado; Petit, 2020, p. 3-4)

2. Território enquanto Brasil; território enquanto corpo.

3. O termo cosmopercepção é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. (OYĒWUMÍ, p. 3, 2002).

Utilizo **Juntó** para acoplar epistemologias negras e impulsionar o meu corpo-pensar. Juntó é uma nomenclatura encontrada nas comunidades de matrizes africanas, significando duas ou mais energias que se juntam para o nascer, o cuidar e o caminhar. Transcrevemos essa dinâmica para a pesquisa como áreas do conhecimento que parecem distintas, mas que junto para poder expressar minha identidade por inteiro. Na afroperspectiva⁴, uma está atrelada a outra, uma depende da outra, uma alumia e cuida da outra, assim como é o Juntó dentro do Candomblé. Juntó estimula a criação, move e agencia a cosmopercepção afro-brasileira na objetividade de uma escrita junto à (des)construção subjetiva, que é tecida via as práticas no laboratório teatral e nos ensaios, emaranhando um processo artístico através do qual o performar *Sankofa* se apresenta.

A pesquisa, a partir de nossas escolhas epistemológicas, vai ao encontro do movimento contra colonial de Nêgo Bispo, desde o momento das escolhas referenciais (do costurar composições de artistas pretas diaspóricas) até a maneira como organizamos a dissertação, no formato de um Baobá. Essa dinâmica se torna para mim pesquisAmor⁵, uma transcendência dos limites e das dores com que a sociedade moldou; assim, consigo, através da inspiração que emana e da escolha de centralizar a ancestralidade junto à espiritualidade africana-brasileira, romper e girar a chave da criação para o compor artístico. Contracolonizar também se efetiva ao trazer no compor da escrita da dissertação outras referências fora do âmbito acadêmico, como sabedorias pretas do cotidiano, ensinamentos do Candomblé e poesias e letras de músicas de pessoas negras artistas que exaltam a riqueza cultural diaspórica e enfatizam as resistências e a resiliência de séculos.

Desejo uma escrita-ação que move e agencia as nossas maneiras de sentir, estar e agir no mundo com o viés das filosofias africanas da diáspora intercontinental. Cosmopercepções unidas nessa cabaça criativa, nesse invólucro ancestral de onde surgiu a vida e de onde brota a minha/nossa arte, donde nasce o mistério e o encantamento e todas as nossas vias de recepção

4. Termo adotado por Renato Nogueira.

5. Pesquisador para PesquisAmor: um jogo de palavras parafraseando a composição: "Assim transformo dores em diamantes." da cantora Bia Doxum, transformando as dores da colonização em inspiração para o fazer artístico-acadêmico, (re)encantando o caminho. (Música: Catingueira de Bia Doxum, 2019).

e emissão corporal, incluindo a imaginação e a intuição. Nessa cabaça criativa concebida, o que baila são movimentos e energias, desejos e encantos que juntos criam e dançam minhas vertigens de memórias e filosofias de vida candomblecista. Compartilho o desejo de poder mergulhar, experimentar e vazar pelos poros do corpo em cena: “Meu anseio é mergulhar nesta filosofia do corpo que, por sua natureza, não tem fim nem começo. Ela é um eterno presente significado pela ancestralidade.” (Oliveira, 2021, p. 123).

Para que isso ocorra de modo efetivo, centralizo a ancestralidade africana-brasileira no corpo e na inspiração que advém dela no intuito de fazê-la se tornar verbo, como impulsionadora de desejos, de cognições de movimentos, de um mover a ancestralidade e desaguar na apresentação da performance.

Para os objetivos da pesquisa ocorrerem, trago conceitos brotados do nosso chão para dar mais apoio à reflexão e permitir que as raízes desse Baobá se afundem. Dialogo, assim, com a epistemologia da afrorreferência para um pautar negro nos currículos educacionais:

Um currículo afrorreferenciado está marcado pelas cosmopercepções, ou seja, modos de perceber e sentir, pensar de corpo inteiro; em outras palavras: corpo e pensamento em ação. Desse modo, tal currículo é delineado por nossas percepções e vivências oriundas de nossa ancestralidade africana, de seus valores e encantos que perpassam nosso cotidiano. (Machado; Petit, 2020, p. 10)

É então nesse gingado que busco os encantos alicerçados na cultura afro-brasileira, trazendo para o meu fazer as nossas raízes, na trilha e nos caminhos africanos-brasileiro de ser, estar, sentir, operar, criar e mover no mundo. Logo, os conceitos epistemológicos e metodológicos diaspóricos nos permite chão e âncora para o processo de criação e apresentações do ofício.

Pensar desde a cultura africana é construir nossos pensamentos, nossas epistemologias tendo a ancestralidade como o chão que nos sustenta. Ancestralidade crivada de encantamento, pois este é o fundamento e o não-fundamento, é a condição para o acontecimento ser. A ancestralidade é quem dá base, é quem sustenta, é o sentido da existência, da cosmovisão africana, ela é a forma e o encantamento é o seu conteúdo. (Machado, 2019, p. 246)

Com isso, acredito que é por essa via do encantamento residida na ancestralidade negra que combato a monocultura europeia, pois trago epistemologias africanas e africana-brasileiras para a roda de reflexões acadêmicas, levando-as para fora desse círculo na forma de criações artísticas em debates, oficinas, vivências e palestras para que assim, como um todo, consigamos subverter a hegemonia branca através do tensionar e desestabilizar, cada vez mais podendo nos ver nas bases referenciais aportadas em nossas matrizes. “É por onde podemos reverter a ideologia da branquitude, da monocultura. Assim, o encantamento é quem produz sentido/s para as coisas que estão dadas” (Machado, 2019, p. 206).

Para haver a quebra dessa angústia, emprego o conceito de Oyèrónkẹ Oyěwùmí: a **cosmopercepção**. Essa premissa certamente desestabiliza e se contrapõe à cosmovisão ocidental branca que enfatiza a racionalidade, excluindo outras maneiras de sentir, conhecer e agir no mundo, inclusive silenciando o corpo. Eu, diaspórico e candomblecista que sou, percebo o nosso território não apenas pela visão e pela racionalidade centrada nas evidências dos fatos, como eles fazem, mas por um conjunto entrelaçado e dançante envolvendo todo o meu corpo, uma multissensorialidade constante, sem esquecer da imaginação, da intuição, da espiritualidade e da nossa força vital: o *Àṣẹ*.

O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos. (Oyěwùmí, p. 3, 2002)

Seguindo o mesmo raciocínio, retorno a Adilbênia Machado e a Sandra Petit quando falam sobre o currículo afrorreferenciado para enraizar a cosmopercepção e a perspectiva do e sobre o corpo.

Um currículo afrorreferenciado está marcado pelas cosmopercepções, ou seja, modos de perceber e sentir, pensar de corpo inteiro; em outras palavras: corpo e pensamento em ação. Desse modo, tal currículo é delineado por nossas percepções e vivências oriundas de nossa

ancestralidade africana, de seus valores e encantos que perpassam nosso cotidiano. (Machado; Petit, 2020, p. 24)

Para mover essa ancestralidade por inteiro e livremente, preciso partir das minhas cosmopercepções de mundo, e não dos moldes de outros. Necessito dialogar com pessoas afrodiaspóricas e centralizar as minhas movências artísticas junto a ancestralidade para criar meus processos artísticos e fixar as pequenas cenas para a performance, pois “Não se pode dançar com facilidade num envoltório emprestado” (Santos, 2019, p. 57).

Destarte, encarno o encanto que vem da ancestralidade e que por ela é produzido e conduzido para realizar dançando as aforreferências refletidas no corpo, a fim de emancipar as nossas variadas negritudes. Desse modo, consigo cosmoperceber⁶, isto é, transcender os sentidos limitantes instalados pela cultura cristã e cartesiana, afirmando que a ancestralidade é mais do que a gama dos ancestrais que vieram antes de nós. Ancestralidade é o eu-corpo que se atualiza em junção com o corpo-comunitário, é a irmã mais velha, a avó e também aquelas que não estão mais no *Àiyé*⁷. Ancestralidade é a linha que se conecta dentro de uma Casa de Axé, é a continuidade uma e diversa; ela é o movimento, é o impulso e a inspiração, a força coletiva.

A ancestralidade transpassa nosso sangue, transcende a concepção de tempo e toca o mito, indo ao encontro de minha bisavó, por exemplo, e mais distante, conectando-se às cidades sagradas africanas de onde as pessoas ancestrais foram sequestradas, como *Ọyó* na Nigéria e o antigo reino do Daomé, atualmente o Benin.

Ancestralidade não pode ser definida apenas como uma árvore genealógica, está muito além disso, ela percorre a linha sanguínea do tempo e firma-se na existência. Ela é uma forma respeitosa de honrar e (re)lembrar dos nossos antepassados. Para as pessoas pretas a ancestralidade é a chave que abre os portais de sua realidade histórica, filosófica, linguística e culturalmente para um projeto de povo. Ancestralidade é mais que uma reflexão, ancestralidade é um princípio filosófico que rompe os muros da academia e chega até a cadeira de sua avó ou de seu avô como voz de sabedoria que conta através de suas oralituras – leituras de oralidade – a compreensão da sua existência. (Ribeiro, 2020, p. 3)

6. O autor brinca e transforma em verbo o conceito de Cosmopercepção de Oyèwùmí (2002).

7. *Àiyé* significa mundo físico e terra em *Yorùbá*.

O corpo, esse cerne ancestral da matriz africana, por si já é uma anterioridade:

É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que este é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos. (Oliveira, 2021, p. 122)

Logo, concebo a dissertação e a prática corporal artística desde a nossa cultura e ancestralidade negra através da centralidade da pessoa afro-brasileira, cheia de memórias-raízes que se ramificam e ganham o tom epistemológico do desejo de pensar/criar, com muita magia, encanto e também dores. Pois, como arremata o autor acima citado, “A história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes” (Oliveira, 2021, p. 122).

A maioria da população preta brasileira tiveram seu passado arrancado pela colonização; pessoas com suas memórias, crenças e modos de sentir a vida foram sucumbidas pelo tempo e pelo homem. Particularmente, cresci sem uma perspectiva de passado, de histórias vividas que me antecederam. Depois, já na rota de *Sankofa*, vasculhei a memória ainda presente e doada por meu avô, adentrando-me nas memórias de celebrações da vida dos ancestrais e das deidades que aprendo a todo instante com o Candomblé a cultuar e vivenciar. Logo, o meu passado foi roubado e sucumbido por toda a mistura que sofri, todas as leis proibitivas dos batuques e pelo preconceito ainda hoje entrelaçado nesse tronco. Assim, recorro à *Sankofa* para (re)preencher as lacunas das memórias estilhaçadas e conseguir com elas e através delas criar movimentos, cantos, velocidades e estados do ser necessários para uma performance cênica.

Existe um ditado *fon* (etnia do Benim) que diz mais ou menos assim:

Aquele que não sabe onde vai, tem que saber pelo menos de onde vem. [...] o significado mais amplo dele é que quando estamos perdidos numa jornada, voltar para trás para nos revigorar na fonte, e em seguida retomamos o caminho mais determinados e seguros. (Yayi, 2020, p. 8)

A partir desse movimento de voltar para trás para revigorar, atualizar e inspirar é que evoco *Sankofa*. Porém, esse voltar não é um querer retroceder

para o passado, mas sim recuperar as sapiências ancestrais que estão contidas lá e personificá-las aqui nesse território.

A referência à África não deve ser entendida como volta ao passado, mas como necessidade fundamental para a construção de uma identidade própria, viva, tanto no presente, como na perspectiva de um futuro melhor, para os filhos [diaspóricos] deste continente. (Nascimento, 1996, p. 19)

Percebo *Sankofa* pelo prisma diaspórico brasileiro, sendo um convite, uma chave deixada pela ancestralidade, uma mensagem de que seria preciso olhar para trás (novamente) para revisitar e ressignificar todos esses conhecimentos que nossos ancestrais sentiram na pele e que estavam sendo enterrados. Saliento que falo do ponto de vista de pessoas pretas que foram trazidas da África à força, sendo descendente dessas, pois nos países onde os *Adinkra* foram criados se tem outra dimensão de *Sankofa* e também outras interpretações que somente um ganês ou alguém ligado à etnia *Akan* possui.

Cosmopercebo e sinto por todas as vias de sentidos que, a partir dessa chave ancestral, as riquezas de sabedorias estão armazenadas no chão, no terreiro de memórias que és, no solo que armazena os corpos sem vida de onde (re)nasce a vida, donde tudo se renova com a força do brotar de uma semente. A tecnologia *Sankofa* ainda me ensina que o passado está mais presente em meus caminhos do que imagino, e que uma recuperação das lascas perdidas devido ao processo violento de colonização se torna crucial para o desenvolvimento de mim enquanto ser, assim como para o entendimento e inspirações para a feitura das minhas criações artísticas.

Recupero, celebro e enfatizo a herança ancestral na pesquisa, por consequência afetando as experimentações e as criações artísticas. Minha metodologia mescla o teórico e o prático, a Escrivivência com a autoetnografia aplicadas nas Artes das Cenas, é Juntó. Já *Sankofa* (a palavra) carrega esse sentido de recuperação: “Tem uma conotação simbólica muito forte no sentido de recuperação e valorização das referências culturais africanas autóctones” (Nascimento, 1996, p. 19).

Compreendo que se *wo were fi na wosankofa a yenki*: se você esquecer, não é tabu voltar atrás e reconstruir. Ou seja, “[...] volte às suas raízes e construa sobre elas para o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de

sua comunidade em todos os aspectos da realização humana” (Nascimento, 1996, p. 20). Reafirmo essa revisitação na minha prática artística, alimentando minha inspiração em movimento e na escrita, (re)encantando a trajetória e levando em forma de performance a celebração do nosso Àşę que em nós reside e os fenecimentos que passamos enquanto grupo étnico. Ainda, como nos diz, “Constituímos a diáspora do regresso; somos os povos negros que se voltam, em ritmo concêntrico, rumo à origem prístina do espírito e da história dos ancestrais, a fim de projetar o futuro” (Nascimento, 2019, p. 186).

Através desse movimento, dialogo a partir do meu chão e das raízes da ancestralidade que me habitam, que emaranham e transpassam nos estudos acadêmicos e nas apresentações artísticas.

Eu sempre soube que você encontraria o seu caminho,
de volta...

Figura 1 – Movimentos de Sankofa (27/10/2022)



Foto: Famo de Xangô. Fonte: arquivo pessoal.

Conclusão

Assim, Juntó Dançando *Sankofa* é pesquisado usando as premissas enxertadas nesse Baobá para alcançar voos na composição da cena, transcender o escrito e vazar pelos poros, através dos movimentos corporais e das escolhas epistemológicas e metodológicas aqui assumidas. O corpo é sempre a nossa âncora e o instrumento cênico para o êxito do encontro. Ele é:

Instrumento para escrever e inscrever a própria narrativa. Potente a ponto de permitir o aparecimento de uma nova pragmática na qual o operador centra-se na totemização do corpo, espaço do agir, pensar, combater, orar e jogar. (Tavares, 2020, p. 23)

Por fim, a pesquisa é escrita, a composição e o ato são desejados a partir do fervilhar da ancestralidade. Anseio que a cada movimento embasado nessa âncora contenha o que aqui foi escrito e inscrito, sentindo na minha pele esse gingar do tempo. Afinal, “Embebecer-me da ancestralidade encontrada não é suficiente para minhas construções epistemológicas, é preciso vivê-la, senti-la entranhada em minha pele, na respiração que me tece, no coletivo que me veste” (Machado, 2019, p. 210).

O estudo é construído no caminhar mais do que no resultado em si, caminho esse que aprendi durante o percurso artístico-acadêmicos e que pretendo, sem dúvida, continuar nos frutos carregados de sementes desses Baobá, que cairá na terra novamente e brotará. Com o aprendizado de *Sankofa*, desejo que os caminhos se abram para as pessoas pesquisadoras afrodiaspóricas.

Bibliografia

- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACHADO, Adilbênia Freire. **Filosofia africana**: ancestralidade e encantamento como inspirações formativas para o ensino das africanidades. Fortaleza: Impreco, 2019.
- MACHADO, Adilbênia Freire; PETIT, Sandra Haydée. Filosofia africana para aforreferenciar o currículo e o pertencimento. **Rev. Exitus**, Santarém, v. 10, e020079, 2020. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-94602020000100251&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 dez. 2023. Epub 28-Mar-2022. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2020v10n1id882..>

- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância panafricanista. São Paulo: Editora perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) **Sankofa**: matrizes africanas da cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.
- RIBEIRO, Katiúscia. **O futuro é ancestral**. Le monde diplomatique e coluna Anpof. Brasília, 19 out. 2020. Disponível em: <https://www.anpof.org/comunicacoes/colunaanpof/o-futuro-e-ancestral>. Acesso em: 07 dezembro 2023.



POÉTICAS DO DIVERSO: NEGRIDADES, PERIFERIAS E DIFERENÇA FUGITIVA

**POETICS OF THE DIVERSE:
*NEGRITIES, PERIPHERIES AND FUGITIVE DIFFERENCE***

**POÉTICAS DE LO DIVERSO:
*NEGRIDADES, PERIFERIAS Y DIFERENCIA FUGITIVA***

Altemar Di Monteiro

Altemar Di Monteiro

Professor na Graduação em Teatro UFMG (Licenciatura e Bacharelado) na área de Teatros Negros. Pesquisador, dramaturgo, encenador, diretor fundador do *Nóis de Teatro*, grupo atuante há 22 anos na periferia de Fortaleza – Ce. Doutor e Mestre em Artes, Especialista em Arte-educação, licenciado e tecnólogo em Teatro. Líder do Grupo de Pesquisa “Negruras – Performatividades (poéticas e pedagogias) negras e periféricas”. Dramaturgo e diretor de “Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negroiro”, “Ainda Vivas”, “Desterro”, dentre outras peças. Trabalha nas áreas de Teatros Negros, Teatros de Rua, Pedagogias da Cena, Corporeidades e seus atravessamentos periféricos e raciais. Autor do livro “Caminhares Periféricos – Nóis de Teatro e a Potência do Caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo” (Editora Piseagrama, Belo Horizonte, 2018).

Email: altemargm@yahoo.com.br

Resumo

Reconhecendo a capacidade criativa que a negridade anuncia — a de expor e dissolver a separabilidade de todas as coisas e desafiar a *transparência* como política de tokenização dos corpos negros —, este artigo questiona a agenda jurídico-moral global do multiculturalismo e da diversidade — e sua captura pelo sistema neoliberal nas artes — para reafirmar uma *Poética do Diverso*. Pensando com o poeta e dramaturgo martinicano Édouard Glissant, temos o interesse de articular, com estudos negros contemporâneos, táticas de fuga ao rolo compressor das estratégias neoliberais de tokenização de nossa existência.

Palavras-chave: Performatividades negras; Periferia; Diferença radical; Diversidade.

Abstract

Recognizing the creative capacity that blackness heralds — that of exposing and dissolving the separability of all things and challenging transparency as a policy of tokenization of black bodies — this article questions the global legal-moral agenda of multiculturalism and diversity — and its capture by the neoliberal system in the arts — to reaffirm a *Poetics of the Diverse*. Thinking with the Martinican poet and playwright Édouard Glissant, my interest is to articulate, together with contemporary black studies, tactics to escape the steamroller of neoliberal strategies for tokenizing our existences.

Keywords: Black performativities; Periphery; Radical difference; Diversity.

Resumen

Reconociendo la capacidad creativa que presagia la negritud —la de exponer y disolver la separabilidad de todas las cosas y desafiar la transparencia como una política de tokenización de los cuerpos negros—, este artículo cuestiona la agenda legal-moral global del multiculturalismo y la diversidad —y su captura por parte de los neoliberales. sistema en las artes—para reafirmar una *Poética de lo Diverso*. Pensando con el poeta y dramaturgo martiniqués Édouard Glissant, mi interés es articular, junto con los estudios negros contemporâneos, tácticas para escapar de la apisonadora de las estrategias neoliberales para tokenizar nuestras existencias.

Palabras-clave: performatividades negras; Periferia; Diferencia radical; Diversidad.

Filosoficamente, urge uma distinção entre o diverso e o diferente.

— Muniz Sodré

A questão de Muniz Sodré, tecida em seu *Pensar Nagô*, salta nesse texto como uma provocação diante do cenário atual de “tokenização” de nossos corpos — negros, periféricos — em nome de uma mais-valia *black, hype*, “decolonial”, “atenta à diversidade e à inclusão”, produzida por uma indústria cultural que encontra todo tipo de oportunidade para vender símbolos e marcas em torno de nossa existência¹. Nossos corpos têm virado manufatura, moeda de troca entre campeonatos de editais, balcões de negócios, maquinarias do entretenimento, consultorias de cultura e pesquisas acadêmicas. O expoente crescimento das startups de Diversidade e Inclusão (D&I) não acontece à toa: o multiculturalismo prossegue, desde os anos 1980, como guia da agenda oficial para justiça global, ferramenta que o neoliberalismo não pôde abdicar. Deve ser por isso que, “[...] do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado” (MOMBAÇA, 2020, p. 6), questão que nos leva a perguntar: Qual corpo vale mais? Ou quanto vale o meu corpo? Aliás, quanto custa alimentar o *tokenismo*, a fantasia cishetero-brancocristã acerca de nossa existência? Neste jogo de troca mercadológica e financeira, de venda de nossas poéticas e ideias — o que a cientista política Françoise Vergès (2023) chama de antirracismo neoliberal e multiculturalismo pacificador —, não haveria uma reencenação dos “regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos?” (Mombaça, 2020, p. 6).

Outra pergunta que precisa ser feita na equação dessa nova agenda jurídico-moral global é até que ponto a apropriação do multiculturalismo pela agenda neoliberal não somente adota a lógica de exclusão sócio-histórica,

1. Vergès tem debatido sobre a forma como o próprio discurso “decolonial” tem sido outra roupagem utilizada por programas institucionais como “tentativa de sequestrar a teoria e a prática decoloniais para neutralizá-las” (2023, p. 22). Ao afirmar que nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for decolonizada, Vergès avisa do crescimento de um filatrocapitalismo que, inspirado no vocabulário militante e social, se gaba de seu sucesso social e econômico e, se afirmando como “inclusivo, ecológico, interseccional e multicultural”, nega qualquer pretensão à hegemonia.

como aquela que explica a subjugação social (racial, étnica, de gênero), como também a que aceita a “proliferação de reivindicações por reconhecimento de diferença cultural como prova do fracasso da assimilação” (SILVA, 2022, p. 55).

A questão é que o *cultural* e o *racial* andam juntos e, mesmo que o multiculturalismo tenha tentado instaurar uma outra ética “num mundo cultural diversificado”², não soube fugir do projeto colonial do *Eu transparente branco europeu*³ como manobra de construção de seu enunciado. Assim, de acordo com a intelectual Denise Ferreira da Silva (2022, p. 56), foi no meio das explicações pós-modernas que os “outros da Europa” (não-brancos) abraçaram uma estratégia emancipatória fadada ao fracasso: “o projeto de produzir e interpretar artefatos que apresentam sua trajetória sócio-histórica particular como a de viajantes subalternos a caminho da transparência”.

É nesse sentido que este texto busca articular, a partir das performatividades negras vividas na periferia urbana, o desmantelamento do dispositivo racial que circunscreve a negridade na história moderna a partir de uma fixação identitária pautada no modelo da transparência e da diferença — produtoras de todo tipo de estereotípias e violência — para reafirmar, em concordância com o poeta e dramaturgo martinicano Édouard Glissant, uma poética do diverso: que não se resume ao projeto multiculturalista, mas se atém às nuances incontornáveis de performatividades em devir.

Por um espaço espiralar

Primeiramente, será importante conceber periferia como uma malha de relações, um circuito de afetações múltiplas em que estão implicadas estruturas de poder e dominação de repercussão histórica na constituição do urbano. Édouard Glissant (2005, p. 161-162), poeta martinicano, já nos propôs que

2. A *diferença cultural* como um fenômeno institucionalizado pelas formulações do pluralismo cultural pode ser vista no relatório do *Programa de Desenvolvimento Humano 2004*, da ONU, por exemplo: *Liberdade Cultural num Mundo Diversificado*.

3. Denise Ferreira da Silva explica como a branquitude passou a significar, no contexto da Europa pós-iluminista, *Eu transparente*. Silva (2022, p. 241) explica que o *Eu transparente* — “este tipo de mente é capaz de saber, emular e controlar os poderes da razão universal” — é o que compreende tudo o que emerge de outras regiões globais como o *Eu afetável*: “o tipo de mente sujeitada tanto à determinação exterior das ‘leis da natureza’ quanto à força superior das mentes europeias”.

No rizoma da totalidade-mundo, os centros e periferias são noções caducas. Velhos reflexos mantêm ainda a sua força, mas eles são vistos cada vez mais como ridículos e inoperantes. (...) Nós nos orientamos, no sentido 'Oriente' do termo, rumo a situações das quais realidades culturais regionais não serão mais consideradas como periferias nem como centros, mas como multiplicidades efervescentes.

Glissant (2005) alerta, então, sobre a inseparabilidade corpo-mundo, centro-periferia, local-global, ao ponto de nos convocar a pensar os espaços da cidade não mais como instâncias bem estabelecidas por forças dissociáveis, mas como *polos de ressonância* do todo-o-mundo. Entendendo, desse modo, a cidade como ressonância do todo-o-mundo, algo nos exige que vejamos também suas produzidas e herdadas zonas de exclusão. Assim, cada vez mais nos parece que resolvê-la a partir do binarismo centro-periferia se revela como a reverberação de um consenso legitimado por instâncias de poder com objetivos claros na fabulação dessa ficção: a diferença fundamental calcada na ideia de separabilidade, o que gera uma "inclusão" pautada, sobretudo, na diferença. Cumpre, então, rever os vetores que constituem a cidade e anunciar a multiplicidade das ressonâncias do mundo, para olhar o que suas bordas geográficas podem lançar sobre um projeto de mundo ordenado cada vez mais pela separabilidade.

Por isso, ao afirmarmos que a cidade é uma composição relacional, também se propõe que os corpos e as performatividades que a constituem também o são. Isso serve para apontar que as performatividades negro-periféricas (nossos modos de fazer, de estar sendo, de agir, de expressar, de comunicar, de sentir, de ensinar e aprender etc.) não estão dissociadas do que Glissant chama de *eco-mundo*: há algo de relação com a totalidade-mundo — "que não é o totalitário, mas sim o seu contrário em diversidade" (GLISSANT, 2005, p. 125) — que não cessa de constituir nossa experiência de vida, tirando-nos de um pretense *local* para assumir que todo corpo produz sua própria reverberação do mundo. Não há regionalidade alguma a ser revelada nas performatividades periféricas. O que buscamos é pensá-las por sua poética implicada no *todo-o-mundo*.

Há, aqui, um exercício de pensamento que nos leva diretamente ao conceito de "tempo espiralar", discutido por Leda Maria Martins. É essa a autora que

nos avisa, referendada pelos saberes ancestrais nicongo, a respeito de uma temporalidade que “gira para trás e simultaneamente para frente, na cadência das espirais que enovelam e inspiram o presente” (MARTINS, 2021, p. 16). De tal modo, se o tempo é espiralar, o espaço também o é: dimensão que nos leva a pensar todo lugar como ressonância de muitos outros. Talvez seja mesmo por isso que Denise Ferreira da Silva (2019, p. 45), em grande medida influenciada pelos pensamentos da física quântica, questiona: por que não presumir, então, “que além de suas condições físicas (corporais e geográficas) de existência, em sua constituição fundamental, no nível subatômico, os humanos existam emaranhados com todas as coisas (animadas e inanimadas) do universo?”. Nessa cadeia de *ecos-mundo*, há de se pensar, assim, um *Espaço Espiralar*.

A questão que se lança, no entanto, no emaranhado dessas espirais de espaços, tempos e performatividades, é que nesse jogo viciado de “tokenização sobre nossos corpos” — agência que predica, compulsoriamente, nossa existência em figuras de representação e essencialismos —, o/a artista periférico/a, inserido num eco-mundo marcado pelo racismo e pelo olhar negrofóbico, talvez seja um daqueles que mais precise constantemente se “territorializar”, pois, se ele ou ela não estiver vinculado, filiado, a um território, deixa de ser reconhecido, pelo regime da transparência, como artista de periferia. Curioso reconhecer como as imagens da pobreza e da miséria, do “pobre preto e favelado”, estão quase sempre também em jogo nessa economia. Tal “fantasia de autenticidade”, criada pelo princípio da separabilidade do mundo, redutor das coisas ao transparente, é o que exige que o outro tenha de ser outro mesmo, ou seja, “[...] autenticamente diferente, para ser positivamente avaliado. Incorre-se assim numa forma mais sutil de discriminação, uma vez que o discriminado se obriga a conviver com um clichê (exótico, intemporal e desterritorializado) de si mesmo” (SODRÉ, 2002, p. 182). Qualquer tipo de movimento na imagem e performance de si, qualquer desvio nesse roteiro performativo, quase sempre se torna ameaça à construção dessa economia da transparência. Trata-se mesmo do que Mbembe (2018) chamou de “lógica do curral”, que trata de determinar o mais exatamente possível os espaços

(e imaginários) que podemos ocupar para assegurar que nossa circulação se faça num único sentido e que afaste quaisquer ameaças para garantir a “segurança geral”.

É por esse tipo de clausura que, tal como Glissant, Denise Ferreira da Silva direciona sua atenção aos meandros da diferença cultural marcada por uma modernidade ordenada na *separabilidade*, na *determinabilidade* e na *sequencialidade* para nos lembrar que a necessidade de unidades geográfica e historicamente separadas (centro-periferia) serve apenas para atestar uma ideia de particularidade ante as coletividades branco-europeias. Diante desse ordenamento do mundo, a artista e intelectual sugere sua implicação profunda:

E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) *como* expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do *tudo* implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? (SILVA, 2019, p. 43).

Nesses termos, ao anunciar performatividades negro-periféricas, bem mais que territórios lacrados — um à parte do mundo irredutivelmente marcado por sua diferença cultural e performativa —, interessa pensá-las como *expressões singulares*, gestos que produzem dissenso nas formas hegemônicas de viver as implicações do mundo. Entretanto, parece ainda imperar a máscara superficial erguida pelo sintoma racista: um poder que opera sobre nossos corpos — e, às vezes, até mesmo sobre o que produzimos de resistência. Seria possível se exilar do cerco fechado dessa condição? Assim, a tarefa de pensar em performatividades negras e periféricas se circunscribe quase como um resistir ao que nessas práticas pode aumentar o número de determinações às quais poderíamos nos referir; e nesse insistir, levantar um pensamento que possa fazer “soltar aquilo que na negritude tem a capacidade de revelar um outro horizonte (e correspondentes narrativas) de existência” (SILVA, 2019, p. 124), ou seja: assumir as negritudes como uma espiral espaço-temporal e indeterminada de engajamento com a vida.

Por uma ética despojada de valor

Chamamos, portanto, de opacidade aquilo que protege o Diverso.

— Édouard Glissant

Nesse terreno anti-tokenista, que busca pensar negridades como engajamento com a vida, pela indeterminação, os estudos negros contemporâneos têm nos levado a confiar que é preciso procurar a universalidade do nome “negro” não do lado da repetição da diferença, “mas do lado da *diferença radical*, sem a qual a declosão do mundo é impossível” (MBEMBE, 2018, p. 277). Em *Crítica da Razão Negra*, Mbembe explica essa *diferença radical*. O autor explica que a Razão universal só conseguiria ver a experiência humana do negro na ordem de uma diferença fundamental, momento em que referia o signo africano não somente à animalização, mas também a algo que o colocava diferente do que se entende por humanidade. Ao longo do século XIX, para a razão científica e universal, os negros

[...] tinham desenvolvido concepções de sociedade, do mundo e do bem que em nada atestavam o poder de invenção e da universalidade próprios à razão. [...] Era em virtude dessa diferença radical, desse ser-à-parte, que se justificava sua exclusão, de fato e de direito, da esfera da cidadania humana plena: nada teriam a contribuir para o trabalho do espírito e nem para o projeto universal. (MBEMBE, 2018, p. 155-156)

De tal modo, quando Mbembe aborda a *diferença radical*, o autor lembra da capacidade criativa contida dentro da negridade de quebrar a própria espinha dorsal da Razão universal, estrutura do mundo que, além de ter nos colocado ao lado da ideia de diferença, produziu e determinou a separabilidade de todas as coisas. É, então, na procura de um pensamento que contemple diferença sem pressupor separabilidade (tempo e espaço como eco-mundo), que Denise Ferreira da Silva, ao levar em conta que o valor total produzido pela mão de obra escravizada continua sustentando o capital global, expõe essa diferença radical para reconhecer a capacidade criativa que a negridade indexa: sua capacidade de expor e dissolver a separabilidade. Isso acontece porque dessa diferença radical salta o valor total que ainda segue

expropriado do mundo, o que a leva a exigir “uma reconstrução do mundo através da restauração do valor total sem o qual o capital não teria prosperado e do qual ainda se sustenta” (SILVA, 2019, p. 96). Assim,

Antes de começarmos a desenhar coletivamente um modelo da reconstrução, precisamos seguir a Negridade enquanto esta sinaliza que conhecer e fazer podem ser desatados de um tipo específico de pensamento, o que é necessário para abrir a possibilidade para um afastamento radical de um certo tipo de Mundo (SILVA, 2019, p. 97).

É desse *conhecer-fazer* que o *saber incorporado* nas negridades (sobretudo nas intersecções vividas nas periferias: raça, classe, gênero) pode deslocar a própria concepção de Conhecimento Universal, abrindo o *diverso* para um caminho sem fim, ou seja, para um horizonte de existência que não reitere a *transparência* e a *separabilidade*. Por isso mesmo, uma política da diversidade (muitas vezes refém da ideia de diferença como separabilidade) só conseguiria reduzir os efeitos do reducionismo e do essencialismo tokenista se pensássemos, com ela, como Glissant (1997, p. 190) propôs, numa política da opacidade: “[...] que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade irreduzível!”. Ao propor essa *singularidade irreduzível*, Glissant (1997) afirma a necessidade de defendermos não mais um direito à diferença, mas um direito à opacidade: em não mais cair na ilusão de uma transparência da qual precisaríamos adentrar para compreender o outro. Nesse momento, antes de nos encurralarmos na superficialidade ou na intimidação, ao nos tornarmos sensíveis ao outro como um processo de indeterminação — estando, portanto, implicados em sua existência —, tornamos relacional a possibilidade de cada ação dentro de nós mesmos.

Nesse intuito, a artista e pesquisadora Jota Mombaça, ao discutir a atual mercantilização artística e de pensamento das pessoas negras pelo mercado e traçar uma possível estratégia para a não manutenção da posição sócio-histórica legada a nossos corpos, propõe um exercício conceitual entre o conceito de *opacidade*, de Glissant, e a noção de *fuga*. Quando questionada sobre o fenômeno do exílio nas sociedades contemporâneas, Mombaça é quem nos lembra que no mundo como o conhecemos não há lugar algum em que possamos (pessoas não brancas) de fato nos exilar, pois não existe um

só território em que a violência racial e de gênero não opere: as ressonâncias são agenciadas em todo lugar. Talvez por isso, Mombaça (2021) prefira utilizar a palavra *fuga*, porque, como a própria autora enuncia, não é sobre chegar a um oásis, é sobre fugir sistematicamente. É, então, na quebra do jogo da diferença, aponta Mombaça (2020, p. 10), que é possível nutrir, deixar crescer e fazer emergir uma *diferença fugitiva*: “[...] um intervalo no movimento especulativo re-colonial que funda, em meio aos tremores e tropeços da fuga, uma ‘ética despojada de valor’”. Não restam dúvidas que dessa ética pode saltar o *diverso*: um gesto disruptivo nas estratégias de transparência e cooptação tokenista neoliberal.

Essa possível ética despojada de valor, anunciada por Mombaça, tem nos interessado ao estudarmos os movimentos artísticos e culturais das periferias. Em Fortaleza e em diversas outras comunidades Brasil afora, é possível observar as formas com as quais os eventos realizados pelas juventudes negras nas/das periferias se relacionam com a estrutura militarizada e negrofóbica da cidade, construindo, no cotidiano, táticas que se movimentam num agora que bem raro cria modelos, marca exemplos ou protocolos, endereça o centro do furacão. Note-se, por exemplo, o modo como os movimentos de saraus e palcos aberto de Fortaleza têm resistido aos processos de institucionalização de suas práticas promovidos pelas políticas culturais da prefeitura. Ao tecer um instantâneo utópico que não cede ao agenciamento de expectativas, esses movimentos quase sempre preferem escorrer pela cidade em errância, catando em cada segundo o bastão de um ativismo sem protocolo firmado, fazendo crescer poéticas como estado enérgico de invenção de vida. As intersecções entre raça, classe e gênero, nos rolêzinhos periféricos, palcos abertos e saraus, acabam anunciando um movimento de implicação em que as soluções que saltam no “corre da vida” não se restringem apenas à gambiarra, falam também de invenção. Fazemos referência a uma posição de insurgência de agentes culturais que não fogem à responsabilidade de forjar o mundo que os cerca. Numa teia complexa de relações, parecem querer mesmo tramar uma ética que não negocia o seu valor — ou se negocia, busca se referir à devolução do valor total expropriado de nossa população.

Nesse sentido, na trama de guerras simbólicas dentro do próprio mercado cultural e do que se vende como “cultura periférica”, surge o propósito

de pensar a *diferença fugitiva* como possibilidade de emancipação (ou pelo menos redução da nossa ingenuidade política). Enquanto o enunciado da vez investe forças na diversidade — afirmando que “diversidade é ser convidado para o baile; inclusão é ser convidado a dançar”⁴ —, anunciamos, aqui, o *diverso*, avistando um momento em que “ser chamado para dançar” possa indicar a possibilidade de ser bem mais do que a correspondência ao fetiche de uma mercadoria dançante. Enquanto a agenda da diversidade é utilizada em todo tipo de negociação para cumprir a meta cultural de um projeto (uma “contrapartida social”), a busca de uma *poética do diverso* talvez nos possibilite sondarmos, no escuro desse tipo de economia mortuária, gestos rasteiros, fugitivos, gingados, contragolpes, no projeto neocolonial de tokenização de nossas existências. Uma *poética do diverso* trata, então, de pensar-praticar-fazer uma arte que literalmente *diverte*, faz dançar no sentido de expandir, para cavar nas profundezas da terra em busca de algo que nos engaje com a vida.

“Por que assim controlar o diverso?”, pergunta-se Muniz Sodré. “Em princípio, para estabilizar o real. Mas igualmente para afastar, no âmbito imperial de uma racionalidade que tudo pretende explicar, a influência não racionalista da estranheza” (SODRÉ, 2017, p. 267). É nesse sentido que, enquanto as políticas da diversidade operam no catálogo e mapeamento de nossas existências, o *diverso* é a possibilidade de admitirmos, sem a angústia ou o pavor, o estranho, a dança que não conhecemos, que só existe por sua opacidade. Algo que Glissant parecia entender bem, sobretudo quando estava interessado em mais do que uma política da diferença: interessava-se por uma possibilidade de “expansão no diverso”. O diverso, nesse sentido, não é da ordem da diferença, nem da igualdade. Ele é protegido pelo opaco, aquilo que desconhecemos, que só podemos ver por sua escuridão.

É nesse expandir-se na escuridão que pode saltar a opacidade do diverso, momento em que a diversão, bem mais que entretenimento oco, deixa de ser qualquer traço da dormência neoliberal para tornar-se uma forma implicada de engajamento com a vida. Assim, mais que uma ética da diversidade, tão usada como *royalty* subjetivo para capitalizar identidades, cabe nos perguntarmos

4. Principal discurso de Vernā Myers, vice-presidente de estratégia de inclusão da Netflix: #Diversity is being invited to the party; #Inclusion is being asked to dance.

a respeito do que é o diverso enquanto mobilização dos corpos, dos afetos, como política para a cultura e para as performatividades negras, corpo e gênero diversas, em sua maioria periferizada. Sendo assim, se quisermos olhar para as negridades e periferias para propor alguma Política Cultural, precisamos jogar com algo além de suas identidades. Estamos falando de corporeidades que se inventam a cada instante. A negridade, nesse sentido, como aponta Denise Ferreira da Silva (2019), abriga a esperança de emancipação das estratégias de particularização do pensamento moderno e de qualquer tentativa de lhe conferir uma Essência. Nas condições de inventar o impossível é que avistamos nossas performatividades negras como expressões singulares do todo-o-mundo e ganhamos força para mergulhar numa errância, em dimensões inventivas de si e do mundo, algo que pode nos ensinar muito sobre uma política da diversidade como crescimento e expansão.

Por fim, cabe lembrar que essas poéticas e performatividades forjam sempre comunidades precípuas, provisórias; elas estão esperando o momento de transitar mais uma vez (MOMBAÇA, 2021). Assim, uma Poética do Diverso não busca catalogar ou sistematizar um “saber que se faz oculto”, mas construir, de forma implicada, possibilidades de tecer gestos, políticas e devires (outras ficções) da existência para além dos limites do mundo que nos foi dado a conhecer. Nesse sentido, qualquer “política afirmativa” para nossos corpos só pode ser um gesto constante de afirmar o direito ao devir. É contra o curral que se cria em torno de nossos corpos, é contra a fantasia colonial da indústria cultural, é contra, sobretudo, a predestinação de nossas narrativas, que invisto no *Diverso* como um traço, um lampejo, como uma fuga. E nessa fuga, forjamos uma comunidade que segue no escuro do mundo, na surdina, sem acender a luz.

REFERÊNCIAS

- GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, É. **Poetics of relation**. Translated by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MOMBAÇA, J. **A plantação cognitiva**. In: MASP AfterAll. São Paulo: MASP, 2020.
- MOMBAÇA, J. **Cerimônia de abertura da IX Semana de Saúde Mental e Inclusão Social da UFMG**. Canal Extensão UFMG. Maio de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/vFd2aetWccg>. Acesso em 22 mai. 2021.
- SILVA, D. F. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019.
- SILVA, D. F. **Homo Modernus: para uma ideia global de raça**. RJ: Cobogó, 2022.
- SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SODRÉ, M. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- VERGÈS, F. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.