



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA DA UFBA**

LUZIA AMÉLIA SILVA MARQUES

**MEU ENCONTRO COM A COBRA CORAL E OUTRAS
COBRASINOFENSIVAS: MULHERES NEGRAS EM SITUAÇÃO
DE DANÇA**

Salvador
2023

LUZIA AMÉLIA SILVA MARQUES

**MEU ENCONTRO COM A COBRA CORAL E OUTRAS
COBRASINOFENSIVAS: MULHERES NEGRAS EM SITUAÇÃO
DE DANÇA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Dança.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Adriana Bittencourt Machado

Salvador
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARQUES, Luzia Amélia Silva
MEU ENCONTRO COM A COBRA CORAL E OUTRAS COBRAS
INOFENSIVAS: MULHERES NEGRAS EM SITUAÇÃO DE DANÇA /
Luzia Amélia Silva MARQUES. -- Salvador, 2023.
209 f. : il

Orientador: Adriana Bittencourt MACHADO.
Tese (Doutorado - Doutorado em Dança (PPGDANÇA)) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2023.

1. Dança contemporânea. 2. Mulheres Negras na Dança.
3. Invisibilidade/Hipervisibilidade. 4. Situação dedança. 5.
Racismo na dança. I. MACHADO, Adriana Bittencourt. II.
Título.

LUZIA AMÉLIA SILVA MARQUES

**MEU ENCONTRO COM A COBRA CORAL E OUTRAS
COBRASINOFENSIVAS: MULHERES NEGRAS EM
SITUAÇÃO DE DANÇA**

Tese apresentada para defesa de doutoramento em Dança, Escola de Dança,
da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 22 de setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ADRIANA BITTENCOURT MACHADO**
Data: 19/08/2024 12:04:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Adriana Bittencourt Machado (*Orientadora*)
Universidade Federal da Bahia (PPGDança/Escola de Dança)

Documento assinado digitalmente
 **AMELIA VITORIA DE SOUZA CONRADO**
Data: 16/04/2024 19:00:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Amélia Vitória de Souza Conrado
Universidade Federal da Bahia (PPGDança/Escola de Dança)

Documento assinado digitalmente
 **FABIANA DULTRA BRITTO**
Data: 26/04/2024 07:33:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Fabiana Dultra Britto
Universidade Federal da Bahia (PPGDança/Escola de Dança)

Documento assinado digitalmente
 **LUZIA GOMES FERREIRA**
Data: 23/04/2024 16:08:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Luzia Gomes Ferreira
Universidade Federal do Pará (Instituto de Ciências da Arte)

Documento assinado digitalmente
 **MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA**
Data: 16/04/2024 19:28:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
Universidade Federal da Bahia (Museu Afro-Brasileiro)

Para meu belo pai, Augusto da Costa Marques,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

A todas as mulheres negras que dançam.

A minha mãe, Francisca das Chagas, por me ensinar o amor, a justiça e a fé.

A Constância e a Álvaro, crias amadas.

Às mulheres de minha família: Socorro, Chagas, Raquel (irmã que escolhi), Mundoca, Antônia, Dulce, Madinha, Luana, Nanã, Sandra, Priscila, Teresinha, Boboia, Maria Luzia, Santana, Cristiane e Luísa.

A Jone Clay Macedo, meu companheiro de vida e acolhedor de minha dança.

A Joana Uivo por embarcar comigo nesse templo de emoções, me ensinando a deixar minhas raízes entrarem na terra e a honrar meu destino de dança.

A meus amores queridos, Renata Celina, Mara Raquel, Solange Maria, Andreia Barreto, Chico, Carminha, Eliane, Matias Santiago.

A Iara Costa por todos os abraços que me acolheram e me ajudaram a seguir. Pelo sorriso iluminado quando sonhamos em dançar mundo a fora.

A Maria Lúcia, mestra da desobediência.

A Adriana Bittencourt, orientadora querida.

A Ivana Carvalho Martins por seu carinho e atenção a esta escrita.

A Eduardo Almeida, por fortalecer a minha pesquisa e pela escuta carinhosa.

A Kali, por me acordar para a vida todos os dias, mesmo quando me recuso.

RESUMO

O meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas, mulheres negras em situação de dança, constrói-se dentro do Programa de Pós-Graduação em dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e se insere na linha de pesquisa 2, Processos e Configurações em Dança. A principal problemática que se apresenta é a condição de invisibilidade e hipervisibilidade das mulheres negras artistas da dança contemporânea no Brasil, em razão do racismo estrutural em que estamos inseridas. Partindo dessa problemática, apresento a seguinte pergunta: sendo a cor da pele um dos traços fenotípicos que é índice de negritude em nossos corpos, ela importa na dança contemporânea brasileira? Partindo de uma perspectiva metodológica afrocêntrica (Assante, 1998), construí a escrita considerando minha localização psicológica, no Piauí, sertão do Brasil, agora em Salvador, e assentada em lembranças e algumas imaginações surgidas a partir dos processos da diáspora negra vivenciados por mim e meus ancestrais trazidos do continente africano para o Brasil. Minha irmã, que nasceu morta, o crânio de Luzia e coisas que eu inventei participam da presente pesquisa como corpos que dançam entre o real e o imaginário, criando situações absurdas. Por conseguinte, pensadores, intelectuais e artistas negros fortalecem as proposições aqui levantadas, como Ani (2015), Mbembe (2018), Kilomba (2019) e hooks (2019), dentre outros. No campo da dança, busco tensioná-la, conectando-a com as opressões de raça, gênero e classe que somente mulheres negras experimentam. Ao mesmo tempo, procuro apontar caminhos abraçando a categoria amefricanidade (Gonzales, 1988), que nos proporciona adentrar em uma unidade maior, específica da América do Sul, por meio das imagens de Eliana de Santana (SP), Jaqueline Elesbão (BA), Roberta Rox (GO), Wilemara Barros (CE), Jamila Marques (PE), Tieta Macau (MA) e dos projetos que compõem o que nomeno de “Trilogia da esperança” nas cidades de Teresina (PI) e Salvador (BA). Projetos desobedientes, (Galindo, 2020), baseados no amor como ação e compromisso de emancipação coletiva (West, 2021). Por meios das construções intelectuais de Bittencourt (2012), Conrado (2015) e Silva (2017), proponho que mulheres negras em situação de dança desestremem pela e com suas ações de dança os nefastos efeitos do racismo e do sexismo no campo da dança contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Mulheres Negras. Invisibilidade/Hipervisibilidade. Situação de dança. Racismo na dança.

ABSTRACT

My encounter with the coral snake and other harmless snakes: black women in a dance situation”, is built in the Postgraduate in Dance at the Universidade Federal da Bahia (UFBA) and is inserted in line 2, Processes and Configurations in Dance. The main problem that arises is the condition of invisibility and hypervisibility of black women artists of contemporary dance in Brazil, due to the structural racism in which we are inserted. Based on this problem, I propose the following question: since skin color is one of the phenotypic traits that is an index of blackness in our bodies, does it matter in Brazilian contemporary dance? Starting from an Afrocentric methodological perspective (ASSANTE, 1998), I constructed the writing considering my psychological location, in Piauí, Brazil’s hinterlands, now in Salvador, and based on memories and some imaginations arising from the processes of the black diaspora experienced by me and my ancestors brought from the African continent to Brazil. My sister, who was born dead, Luzia's skull and creations that I invented participate in this research like bodies that dance between the real and the imaginary, in absurd dialogues. Therefore, black thinkers, intellectuals and artists strengthen the propositions raised here, such as ANI (2015), Mbembe (2018), Kilomba (2019) and hooks (2019), among others. In the field of dance, I try to tension it, connecting it with the oppressions of race, gender and class that only black women experience. At the same time, I try to point out ways embracing the *afrocentricity* category (Gonzales, 1988), which allows us to enter a larger unit, specific to South America, through the images of Eliana de Santana (SP), Jaqueline Elesbão (BA), Roberta Rox (GO), Wilemara Barros (CE), Jamila Marques (PE) Tieta Macau (MA) and the projects that make up what I call the “Trilogy of hope” in the cities of Teresina (PI) and Salvador (BA). I also present the “Disobedient Projects” (Galindo, 2020), based on love as an action and commitment to collective emancipation (WEST, 2021). Through the intellectual constructions of Bittencourt (2012), Conrado (2015) and SILVA (2017), I propose that black women in a dance situation disrupt through and with their dance actions the harmful effects of racism and sexism in the field of Brazilian contemporary dance.

Keywords: Contemporary dance. Black women. Invisibility and Hyper-visibility. Dance situation. Racism in dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Folder de divulgação do espetáculo “A Luzia” (2012)	21
Figura 2	Espetáculo “A Luzia” (1). Teatro 4 de Setembro - 2014	25
Figura 3	Espetáculo “A Luzia” (2). Teatro 4 de Setembro - 2014	26
Figura 4	Ao centro, minha mãe Francisca. De seu lado direito, Nanã (Rosário), e, de seu lado esquerdo, minha madrinha, que também é tia (Maria da Luz)	33
Figura 5	Luzia criança. Doutora do ABC.	36
Figura 6	Tia Mundoca	36
Figura 7	Mulheres de minha família	37
Figura 8	Retrato dos pais	38
Figura 9	Parte da Instalação “Nkyinkyim” (1). Escultura de Kwame Atoko-Bamfo	44
Figura 10	Parte da instalação “Nkyinkyim” (2), de Kwame Akoto-Bamfo	45
Figura 11	Parte da instalação “Nkyinkyim” (3), de Kwame Akoto-Bamfo	47
Figura 12	Parte da instalação “Nkyinkyim” (4), de Kwame Akoto-Bamfo	49
Figura 13	Parte da instalação “Nkyinkyim” (5), de Kwame Akoto-Bamfo	54
Figura 14	Parte da instalação “Nkyinkyim” (6), de Kwame Akoto-Bamfo	54
Figura 15	Parte da instalação “Nkyinkyim” (7), de Kwame Akoto-Bamfo	57
Figura 16	Parte da instalação “Nkyinkyim” (8), de Kwame Akoto-Bamfo	60
Figura 17	Parte da instalação “Nkyinkyim” (9), de Kwame Akoto-Bamfo	61
Figura 18	Parte da instalação “Nkyinkyim” (10), de Kwame Akoto-Bamfo	62
Figura 19	Cartaz de divulgação das apresentações da Vênus Negra	68
Figura 20	Cena do longa-metragem Venus Hotentote (Vênus Negra), 2009	72
Figura 21	As quatro pernas de Josephine Myrtle Corbin	73
Figura 22	Cena do longa-metragem Venus Hotentote (Vênus Negra), 2009	74
Figura 23	Lena Liljeroth cortando o bolo com formato da Vênus Negra	76
Figura 24	Eliana de Santana, no espetáculo “Agnes & Alice” (1)	78
Figura 25	Eliana de Santana, no espetáculo “Agnes & Alice”	80
Figura 26	Eliana de Santana em “Tudo que é imaginário existe e é e tem: uma dança para Estamira” (1)	82
Figura 27	Eliana de Santana em “Tudo que é imaginário existe e é e tem: uma dança para Estamira” (2)	82
Figura 28	Eliana de Santana em “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva, um esboço” (1)	86
Figura 29	Eliana de Santana em “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva, um esboço” (2)	86
Figura 30	Eliana de Santana em “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva, um esboço” (3)	87
Figura 31	Jack Elesbão no espetáculo “Entrelinhas” (1)	88
Figura 32	Jack Elesbão no espetáculo “Entrelinhas” (2)	88
Figura 33	Jack Elesbão no espetáculo “Entrelinhas” (3)	89
Figura 34	Jack Elesbão no espetáculo “Entrelinhas” (4)	91
Figura 35	Roberta Rox, em “Enraíze-se” (1)	91
Figura 36	Roberta Rox, em “Enraíze-se” (2)	93
Figura 37	Roberta Rox, em “Enraíze-se” (3)	94
Figura 38	Wilemara Barros, em “Preta Rainha”	106
Figura 39	Tieta Macau, no espetáculo “Ancés”	109

Figura 40	Jamila Marques	111
Figura 41	Tieta Macau	112
Figura 42	Projeto “Mulheres Negras desobedientes”, Salvador (BA)	117
Figura 43	Projeto “Liberdade”. Penitenciária Feminina (1), Teresina (PI)	122
Figura 44	Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (2), Teresina (PI)	129
Figura 45	Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (3), Teresina (PI)	130
Figura 46	Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (4), Teresina (PI)	131
Figura 47	Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (5), Teresina (PI)	132
Figura 48	Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (6), Teresina (PI)	132
Figura 49	Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (7), Teresina (PI)	133
Figura 50	Folder do projeto “Mulheres negras desobedientes” (1)	134
Figura 51	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (1). Salvador, UFBA	141
Figura 52	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (2). Salvador, UFBA	142
Figura 53	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (3). Salvador, UFBA	143
Figura 54	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (4). Salvador, UFBA	146
Figura 55	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (5). Salvador, UFBA	148
Figura 56	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (6). Salvador, UFBA	149
Figura 57	Projeto “Mulheres negras desobedientes” (7). Salvador, UFBA	149
Figura 58	Dançarina Contorcionista do Museu Egípcio de Turim Nega Cris em oficina “Mulheres negras desobedientes”.	150
Figura 59	Experiência em Teresina	150
Figura 60	Tércia Maria em “Mulheres negras desobedientes”. Experiência em Teresina	152
Figura 61	Projeto “Mulheres negras desobedientes”. Salvador	153
Figura 62	Folder do espetáculo Ponha os olhos em mim, Tupy Art	154
Figura 63	Carta de Esperança Garcia	156
Figura 64	Espectáculo “Ponha os olhos em mim” (1)	158
Figura 65	Espectáculo “Ponha os olhos em mim” (2)	159
Figura 66	Espectáculo “Ponha os olhos em mim” (3)	160
Figura 67	Francisca Aguiar no espetáculo “Ponha os olhos em mim”	161
Figura 68	Layane Cristina no espetáculo “Ponha os olhos em mim”	161
Figura 69	Vânia Andrade no espetáculo “Ponha os olhos em mim”	162
Figura 70	Kaline Gabriele dos Santos no espetáculo “Ponha os olhos em mim”	162
Figura 71	Espectáculo “Ponha os olhos em mim”	163
Figura 72	Espectáculo “Ponha os olhos em mim”	164
Figura 73	Coleção Afrofuturismo 1	164
Figura 74	Coleção Afrofuturismo 2	166
Figura 75	Coleção Afrofuturismo 3	167
Figura 76	Coleção Afrofuturismo 4	168
Figura 77	Espectáculo “A Luzia” (1). Teresina, Teatro 4 de Setembro, 2014	170
Figura 78	Espectáculo “A Luzia” (2). Teresina, Teatro 4 de Setembro, 2014	176
Figura 79	Espectáculo “A Luzia” (3). Teresina, Teatro 4 de Setembro, 2014	176
Figura 80	Espectáculo “A Luzia”. Salvador, UFBA (1)	177
Figura 81	Espectáculo “A Luzia”. Salvador, UFBA (2)	178
Figura 82	Espectáculo “A Luzia”. Salvador, UFBA (3)	180
Figura 83	Espectáculo “A Luzia” (4). Teresina, Teatro 4 de Setembro, 2014	181
Figura 84	Espectáculo “A Luzia”. Salvador, UFBA (4)	182
Figura 85	O Crânio de Luzia e a reconstituição de sua face	183

Figura 86	Espectáculo “A Luzia”. Teresina. Teatro 4 de Setembro, 2014	184
Figura 87	O Crânio de Luzia e a reconstituição de sua Face	185
Figura 88	A Face de Luzia	185
Figura 89	Ossos do crânio de Luzia	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A PARTIDA	20
1.1 PEQUENOS EXPERIMENTOS DE EXISTÊNCIA: SANGUES DANÇAM EM MIM	20
1.2 MINHAS MULHERES NEGRAS: FONTES DE PODER E VISIBILIDADE	33
1.3 A MORTE E O SEGREDO: MINHA IRMÃ DEFUNTA ME CONFRONTA	38
1.4 CORPO EM DIÁSPORA	44
1.5 ÁFRICA INDECIFRÁVEL	49
1.6 IMAGEM DE MIM, DE NÓS: QUE DÉBORAH SERIA ESSA?	54
1.7 ENFRENTAR ÁFRICA COMO O MEU PAI ENFRENTOU A FANTASMA.	57
1.8 DIÁSPORAS IRREVERSÍVEIS	60
1.9 SOLIDÃO	62
2 “ONDE EU ESTAVA, ERA EXCEÇÃO”: INVISIBILIDADES, HIPERVISIBILIDADES DAS MULHERES NEGRAS NAS DANÇAS BRASILEIRAS	68
2.1 O ESTRANHO CASO DE SARAH BAARTMAN	68
2.2 QUE COISA É SER MULHER? QUE COISA É SER NEGRA? QUE COISA É SER MULHER NEGRA? ELIANA DE SANTANA EM IMAGENS.	78
2.3 IMAGENS E MANIFESTOS: JACK ELESBÃO E ROBERTA ROX	88
2.4 DANÇAMOS FERIDAS ABERTAS: GÊNERO, DANÇA E RACISMO ESTRUTURAL	96
3 MULHERES NEGRAS EM SITUAÇÃO DE DANÇA	106
3.1 MULHERES NEGRAS NA CENA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	106
3.2 SITUAÇÃO DE DANÇA	113
3.3 A COR DA PELE IMPORTA: SÓ MULHERES NEGRAS PODEM ESTAR EM SITUAÇÃO DE DANÇA?	118
3.4 A TRILOGIA DAS ESPERANÇAS	121
3.4.1 Liberdade	122
3.4.2 Mulheres negras desobedientes	134
3.4.3 Mulheres negras desobedientes: Teresina e Salvador	141
3.4.4 “Ponha os olhos em mim”	154
4 A CHEGADA	166
4.1 AMÉFRICA EM DANÇA	166
4.2 UM “ACIDENTE DE PERCEPÇÃO”: MULHERES NEGRAS DANÇAM “A LUZIA”	175

4.3 O SOLO DE “A LUZIA” NASCE DE UMA IMAGEM E UM DIÁLOGO ABSURDO	185
REFERÊNCIAS	199
APÊNDICE 1 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO	205
APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1	206
APÊNDICE 3 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2	207

INTRODUÇÃO

Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou, ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual acesso o mundo (Maria Lúcia da Silva, 2021)¹.

Demorei para chegar até aqui. Mas cheguei. Não cheguei sozinha: “nossos passos vêm de longe”². “O meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação³ de dança” é minha tese de dança. Ela existe, a partir de agora, para fortalecer e tensionar esse campo: a primeira tese de dança escrita por uma mulher negra em um Programa de Pós-Graduação em Dança numa universidade pública brasileira⁴. Em muitos momentos, desacreditei, me entristeci, me escondi. Tive medo. Agora, no final dessa jornada, estou inteira. Precisei olhar para mim, para toda as minhas, até para aquelas que não chegaram a nascer: corpo, carne, sangue, pele e imaginação. Finalmente, consegui acomodar meu protagonismo na escrita e na ação de dança. Sei que, em nenhum instante, escrevi sozinha. Escrevi com todas as mulheres negras que acreditaram nesse trabalho.

Não está parecendo uma introdução? Mas é. Apenas desviei um pouco “dos passos mentais” (Ribeiro, 2017, p. 63), que a academia me orienta quanto ao que vem a ser a introdução de uma tese. Já introduzo a metodologia, os pressupostos e todas as outras necessidades para a elaboração de uma tese. Capturei esses primeiros parágrafos para indicar ao leitor o que está por vir. Em alguns momentos capturo a tese, imagino, devaneio, e, em outros, caio na mais árida realidade de ser uma mulher negra no Brasil. E ainda em outros proponho saídas que se confundem com perguntas, sem jamais fugir de quem sou.

¹ Maria Lúcia da Silva, no Prefácio do livro *Torna-se Negro*, de Neusa Santos Sousa. “Maria Lúcia da Silva é psicóloga e psicanalista, cofundadora do Instituto Amma Psique e Negritude, integrante da Articulação Nacional de Psicólogas (os) negras (os) e Pesquisadoras (es) Fellow da Ashoka – Empreendimento Social. É especializada em trabalhos de grupo, com recorte de gênero, classe e raça...” (Santos. 2021, p. 21).

² Jurema Werneck (2010).

³ Definição: <<https://aulete.com.br/situacao>>. Sinônimo: <<https://www.sinonimos.com.br/situacao/>>.

⁴ “O Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança - UFBA) é pioneiro no Brasil: em 2006 implementou o primeiro Mestrado Acadêmico e, em 2019, o primeiro e ainda único Doutorado Acadêmico em Dança numa Universidade pública e gratuita” (<https://danca.ufba.br/pt/cursos/ppgdanca#:~:text=O%20Programa%20de%20P%C3%B3s%20Gradua%C3%A7%C3%A3o,numa%20Universidade%20p%C3%ABlica%20e%20gratuita>) acesso em 10/7/2022. Sou da primeira turma de 2019, a única mulher negra da primeira turma de dourado em dança na cidade mais negra do País.

“Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação de dança” é gestada em muitos úteros que se alimentam no encontro dos pressupostos teóricos articulados com minha produção artística entranhada nos cordões umbilicais das produções artísticas de outras mulheres negras (irmãs) artistas da dança brasileira. Trago sínteses situacionais autobiográficas para dialogar com o procedimento da pesquisa-ação⁵, construída a partir de um sistema que se configura na profusão de diferentes fontes de conhecimento, saberes, memórias, imaginação, fatos, falas que abarcam a natureza explanatória da própria pesquisa.

A pesquisa de campo se construiu partindo da “Trilogia da Esperança”, com os projetos “Liberdade” (2019), “Mulheres Negras desobedientes (2022) e “Ponha os olhos em mim” (2023) articulados com+o forma de evidenciar questões e argumentos apresentados. A pesquisa é construída em diálogos multirreferenciais e adota, epistemologicamente, a perspectiva afrocentrada.

A ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora. Começamos com a visão de que a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos, atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos (Assante. 1998, p. 93)

E ainda:

A Afrocentricidade representa uma possibilidade de maturidade intelectual, uma forma de ver a realidade que abre novas e mais excitantes portas para a comunicação humana. É uma forma de consciência histórica, porém mais do que isso, é uma atitude, uma localização e orientação. Portanto, estar centrado é ficar em algum lugar e vir de algum lugar. Como uma ideia intelectual, o aspecto prático da Afrocentricidade é o contentamento de um sujeito, ativo, lugar de agente para as pessoas que interagem no contexto de suas narrativas (Assante, 1990; Assante. 2016, p.16-17).

A escolha metodológica é uma escolha política, uma vez que a construção do objeto de pesquisa não se atém a uma única feitura, um único método, sem contar com a necessidade de irromper o academicismo arcaico, aquele que sustenta uma única possibilidade metodológica.

Como uma ideia intelectual, a Afrocentricidade também se anuncia como uma forma de ideologia antirracista, antiburguesa e antissexista que é nova, inovadora, desafiadora e capaz de criar formas excitantes de adquirir

⁵ “O termo pesquisa-ação foi cunhado em 1946 por Kurt Lewin, nos Estados Unidos no período, que se seguiu a Segunda Guerra Mundial, com propósitos de integração social ao desenvolver trabalhos que tinham como propósito a integração de minorias étnicas à sociedade norte americana. Assim, definiu-se pesquisa-ação como uma pesquisa que não apenas contribui para a produção de livros, mas também conduz ação social (Gil, 2019)”.

conhecimento baseado no restabelecimento da localização de um texto, uma fala ou um fenômeno (Assante. 2016, p. 11)⁶.

A pesquisa reconhece todas as perspectivas escolhidas como válidas e se afasta da obrigatoriedade de eleger um único ponto de vista. Assim, as hipóteses apresentadas criam uma interface entre o particular e o coletivo em seu aspecto exploratório que proporciona familiaridade com o objeto (Gil, 2010), através de entrevistas semiestruturadas, depoimentos atrelados à construção de argumentos e geração de conteúdo.

Afrocentristas acreditam que a alma de um povo está morta quando não pode mais respirar seu próprio ar cultural ou espiritual, falar sua própria língua, e quando o ar de uma outra cultura parece cheirar mais doce. Afrocentristas afirmam que povos africanos nos Estados Unidos, no Caribe, no Brasil, na Colômbia, na Jamaica, em Cuba, no Haiti e na África devem recuperar um sentido de posição de sujeito dentro de sua própria história para afirmar a agência em um sentido individual e coletivo (Assante, 2016, p. 15).

As pessoas convidadas são mulheres negras artistas, pesquisadoras e profissionais do campo da dança que se mostram fundamentais para dimensionar e atestar a condição de invisibilidade e de hipervisibilidade imposta pelo racismo estrutural para as mulheres negras, e a dança contemporânea não passa incólume, não está apartada. Nesse sentido, a pesquisa pode ser vista como quali-quantitativa, em que há complementaridade entre as duas metodologias, embora a participação das mulheres negras não seja objeto de medição, mas de aprofundamento nos significados e situações (Roberto Jarry Richardson, 2011). Vale ressaltar que todas as entrevistas foram autorizadas pelas participantes convidadas.

Esta pesquisa se insere na linha 2, Processos e Configurações em Dança, do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e, de fato, mergulha nos processos que envolvem tanto a construção do objeto, quanto o fluxo dos eventos que o definem, assim como as configurações como forma de enunciar as produções feitas por mulheres negras na dança contemporânea. Os métodos citados são articulados e subsidiam as hipóteses apresentadas na pesquisa

Realidade e fantasia misturam-se no primeiro capítulo da pesquisa. Apresento a condição da invisibilidade e hipervisibilidade das mulheres negras na dança por meio de meu encontro com o crânio ancestral de “Luzia”. Por ele, abordo o aprisionamento de nossas imagens no que Mbembe chama de “Calabouço das aparências” (Mbembe, 2018, p.14). Conjecturo que talvez não tenhamos mais como nos libertar desse

encarceramento criado pela colonização. “Onde quer que apareça, o negro desencadeia dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que invariavelmente abala o próprio sistema racional.” (Mbembe, 2018, p. 13). Ao mesmo tempo, apresento a composição de meu sangue, trago minhas ancestrais para falar da visibilidade que possibilita a existência e apresento, por meio de fantasias e lembranças, a grande África Indecifrável, que não está somente lá no grande continente, mas está também na configuração de nossos corpos. As desconcertantes esculturas de Kwame Akoto-Bamfo, artista plástico do Gana, me possibilitam enfrentar o horror causado pelo tráfico de seres humanos que foram sequestrados da África e escravizados para várias partes do mundo. Por fim, apresento um dos dois diálogos absurdos que construí no decorrer desta tese. Uma longa e impossível conversa com a minha irmã que nasceu morta, onde debatemos incansavelmente se a cor da pele importa ou não.

As relações entre o real e o imaginário permeiam toda a pesquisa e, assim como a grande África, se aproximam e se afastam de mim, de nós, mulheres negras. África em mim, em nós, uma presença e uma ausência nos corpos em contínua diáspora. Fica evidente também a tensão entre a África e o Brasil, a descoberta de ser negra, “tornar-se negra” (Sousa, 2021), enfrentando as contradições de minha negritude. Nossas imagens de mundo são nossas imagens de dança. Descobrir-se mulher negra, no Brasil, é descobrir-se o “nós”, pois na maioria das vezes, temos de servir e cuidar de todas as pessoas, em qualquer contexto em que estivermos. Não importa como é esse contexto, suas especificidades. Não importa a condição do nosso corpo. Um fardo pesado demais para nós mulheres negras.

No segundo capítulo, reflito sobre como o olhar do ocidente é construído e como esse mesmo olhar é poderoso e extremamente classificador, decidindo os corpos que devem ou não circular e os que devem ou não estar em determinados lugares. Ou seja, diferentemente do que muitas vezes acreditamos, o olhar não é neutro porque geralmente nunca estamos, ou, se estamos, estamos sozinhas em determinados lugares, é a reflexão fundamental do segundo capítulo. Para isso trago, Sarah Baartman, a Vênus negra: um corpo mulher percorrendo as fronteiras porosas da invisibilidade para a hipervisibilidade, sem jamais ser visível. Sarah era a Vênus e não era nada: um corpo abjeto, fungível e diaspórico. Por meio de Sarah, me aproximo da condição de existência em meio à invisibilidade e à hipervisibilidade das mulheres negras na dança brasileira e, para isso, pergunto: que coisa é ser mulher negra? Essa

pergunta parte, evidentemente, do pressuposto de que nós, mulheres negras, somos coisificadas historicamente. Trago imagens-manifestos de Jaqueline Elesbão (BA) e Roberta Rox (GO), mulheres negras que estão implicadas no atual contexto da dança contemporânea brasileira. Reflito ainda sobre a condição de ser mulher negra a partir de importantes colaborações de pensadoras africanas, brasileiras e estadunidenses que estão construindo outras formas de pensar a nosso respeito, corpos categorizados no mundo ocidental como “mulher negra”.

No terceiro capítulo, apresento três projetos por mim idealizados, uma trilogia que intitulo “A Trilogia da Esperança”: *Liberdade* (2019), *Mulheres negras desobedientes* (2022) e *Ponha os olhos em mim* (2023). Foram projetos desenvolvidos como pesquisa de campo para o fortalecimento da proposição que trago para o campo da dança brasileira, constatando que a dança interliga nossos corpos negros. Apoio-me especialmente em mulheres negras que dançam no Brasil. Esse encontro de mulheres artistas e não artistas, aqui nesta escrita, me trouxe o que eu chamo e apresento como situação de dança. Por essa razão, inicio trazendo três mulheres negras artistas de diferentes regiões do Brasil: Wilemara Barros (CE), Tieta Macau (MA) e Jamila Marques (PE). São mulheres distintas em locais de atuação, idades, poéticas, discursos e práticas. Essas mulheres deixam evidente que nós, mulheres negras artistas da dança contemporânea brasileira, somos distintas, abraçamos nossas diversidades e buscamos construir percursos artísticos singulares no Brasil. A situação em dança permite reescrever nossa história pelo movimento e, assim, ela é recontada quando dançamos. A situação em dança expõe uma coleção de situações vividas, como atravessamentos de opressões, de imagens que nos controlam e muitas vezes nos limitam.

No último capítulo, apresento a dança como emancipação coletiva e construção de possibilidades, partindo da categoria da amefricanidade (GONZALEZ, 2020). Assentada nessa categoria, mulheres negras dançam o solo intitulado “A Luzia” criando um “Acidente de percepção”⁷. O referido projeto e a feitura do solo são gestados reunindo corpos e forças. Incorporo também a pretitude⁸ nessa jornada,

⁷ Denise Ferreira da Silva (2019).

⁸ “Pretitude” é a junção das palavras preta e atitude, uma provocação e um convite para as pessoas negras serem protagonistas ativas de suas histórias. Ressignificar lugares e existências, ocupando o lugar de cidadão, de sujeito de direitos, de pertencimento e de cura, frente ao racismo institucional e estrutural (Almeida, 2018) de mais de 500 anos da história brasileira. O convite que agora fazemos é ir ao encontro amoroso e cuidadoso de pessoas de pele preta, àquelas que ainda sofrem os efeitos da escravização no Brasil (Conselho Federal de Psicologia, 2017; Mbembe, 2018).

buscando uma abertura para a presença das mulheres negras nesse campo de dança. “A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de constrição telepática, a *performance* preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esses limites” (Silva, 2019, p. 17). Mulheres negras são visíveis! Se não nos veem é porque a norma cega humanidades. É preciso, então, acionar a pretitude, e ao mesmo tempo a negritude, em uma conexão de mulheres negras, criando um campo de forças para gerar uma estética fundada em uma ética, um campo que ilumine o que não está visto, que apresente, exiba, intitule, postule, e que seja também destruidor de normas, que rompa definitivamente com as lógicas modernas. Trata-se, pois, de empreender “a destruição como experimento de um processo anticolonial; a destruição do mundo que conhecemos como possibilidade de imaginação política” (Mombaça; Mattiuzzi, 2019, p. 17).). “A ética do amor não tem nenhuma ligação com sentimentos compassivos ou conexões tribais. Ela constitui a última tentativa para gerar entre as pessoas oprimidas o sentimento de que elas são capazes de influir.”. (West, 1994, p. 29).

Por fim, apresento minha conclusão rasteira, o meu encontro com uma cobra coral e outras cobras inofensivas. Rasteira, pois é uma conclusão que não me permite concluir sozinha. Repito: “nossos passos vêm de longe”. E concluo partindo dos rastros das minhas, em especial as artistas da dança contemporânea, negras que estão presentes nesta escrita. Essas mulheres doam suas imagens, fortalecem e confirmam minha percepção. Nossas percepções. É conclusão rasteira, pois é horizontal, observa de perto, de dentro, algumas vezes de baixo, com nossos corpos sinuosos, dissidentes, que são obrigados a “trocar de pele”, uma pele mental, pois ser negra é sempre “um vir a ser” (Souza, 2021). Às vezes, para mais; às vezes, menos. Mas a cor da pele, traços fenotípicos, em nosso caso de artistas negras da dança contemporânea brasileira, ainda importam.

O campo da dança, em específico da dança contemporânea brasileira, ainda é formado por uma elite preconceituosa e racista que insiste, com pouquíssimas exceções, em permitir que as opressões de raça e gênero ainda sejam maiores que nosso fazer em dança. É isso que afirmo nesta tese de dança e é o que dizem as mulheres negras que dançam comigo nessa escrita.

Advirto que, nesta escrita, não há neutralidades.

1 A PARTIDA

*Ancestrais e crianças a nascer,
Chaves para os círculos de conectividade e clareza,
África redimida,
O universo em harmonia.
Retornar e avançar...
(Marimba Ani, 1994)*

Introduzo, nesse capítulo, as noções de invisibilidades e hipervisibilidades direcionadas as mulheres negras artistas da dança contemporânea brasileira, por meio de meu encontro com o crânio ancestral de Luzia. Misturo propositalmente minha experiência de vida/dança, com os processos da diáspora negra no Brasil e intento evidenciar como esses processos definem, em algum nível, nossas presenças/ausências no campo da dança contemporânea brasileira. Com uma escrita afrocentrada, conecto minha visão de mundo com pedaços incompletos do imenso continente Africano.

De minha história de dança com o que sei sinto de África surge a possibilidade de integrar, como artista da dança brasileira, a imensa teia de conhecimentos necessários e urgentes para tensionar e reivindicar espaços nesse campo e, simultaneamente, reforçar a luta por igualdade da população negra da diáspora brasileira. Em meio a essa teia de relações que vão desde a mostra do meu DNA, até um diálogo absurdo com minha irmã defunta onde debatemos, entre a ilusão e quase obsessão se a cor da pele importa. Encerro este capítulo, assim como o adentrei, mergulhada na dor, e afirmo que as diásporas são irreversíveis e que não é coerente romantizá-la. Por fim, em meio a solidão de ser artista negra no Brasil, afirmo que é necessário e urgente enfrentar a grande África como meu pai enfrentou a fantasma que o perseguia.

1.1 PEQUENOS EXPERIMENTOS DE EXISTÊNCIA: SANGUES DANÇAM EM MIM

Passei a acreditar, com uma convicção cada vez maior, que o que me é mais importante deve ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida. (Lorde, 2019, p. 49)

Figura 1 - Folder de divulgação do espetáculo “A Luzia” (2012)

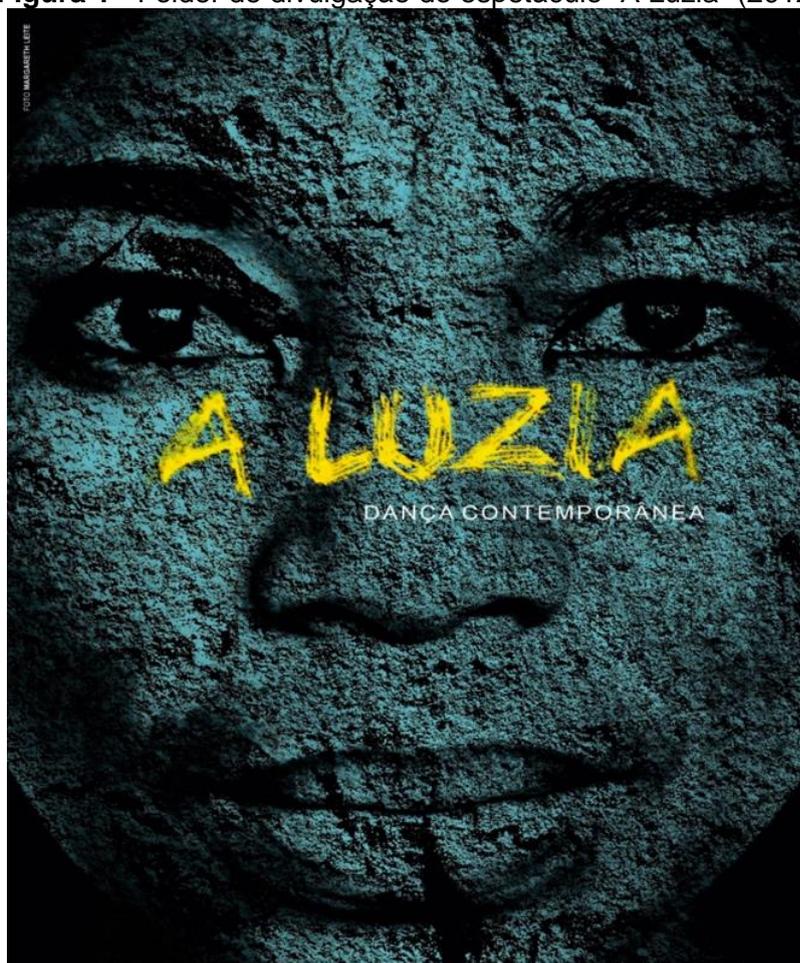


Foto: Margareth Leite. Fonte: Tupy art+dsgn.

Começo esta escrita com imagens do espetáculo *A Luzia*, que nasceu ainda em 2012, em meio a minhas pesquisas de mestrado para a dissertação intitulada *Grafias na pedra: Índices evolutivos da dança*, em que buscava informações sobre dança nas pinturas rupestres da Serra da Capivara, no estado do Piauí, no Nordeste do Brasil. Quase como um acidente⁹, encontrei o crânio de Luzia e descobri que se tratava do fóssil esqueleto da Lapa Vermelha IV¹⁰, desenterrado entre 1974 e 1975,

⁹ Na ocasião, buscava informações de dança nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, onde existem as maiores concentrações de sítios arqueológicos do Brasil. No entanto, fiquei interessada em saber a respeito dos outros sítios arqueológicos no território brasileiro, e aí encontrei uma vasta bibliografia a respeito dos sítios de Lagoa Santa em Minas Gerais. Nesse sítio, foi descoberto o crânio de Luzia. Naquele momento, me interessava pesquisar as pinturas rupestres do meu estado, mas meu encontro com o crânio de Luzia quase me fez mudar o rumo de minhas pesquisas. E, então, resolvi pesquisar o crânio de Luzia artisticamente, transformando-o em dança. Terminei o mestrado com uma pesquisa acadêmica que, mais tarde, se transformou em livro e gerou um espetáculo de dança intitulado “A Luzia”.

¹⁰ Neves et al., 1999.

pela equipe da arqueóloga francesa Annette Laming-Emperaire¹¹, em Lagoa Santa, Minas Gerais¹². Chamou-me a atenção o fato de o fóssil ter ficado guardado em uma caixa por 20 anos, mesmo contendo informações importantíssimas para a arqueologia brasileira. Pensei: *20 anos coberto, guardado, existindo na escuridão de uma caixa dentro de uma sala, várias camadas de apagamentos...* Invisibilidades.

Depois de duas décadas em que o crânio de Luzia ficou guardado, o insistente Walter Neves, finalmente, conseguiu trazê-lo para a luz. Demorei um tempo imaginando... *As mãos cansadas do arqueólogo abrindo a caixa onde o fóssil estava, a luz invadindo os velhos ossos, 11 mil e 500 anos de espera, adentrando nas rachaduras, percorrendo os corredores ósseos de dentro do crânio. E finalmente iluminando-o.* Por meio desse ato, de tirá-lo de dentro da caixa, o crânio passa a existir, para a ciência, para a comunidade científica, para a comunidade mundial.

Walter Neves e sua equipe trabalharam com a ajuda de recursos tecnológicos, e os cientistas do Reino Unido reconstituíram a fisionomia do fóssil. O resultado foi de uma mulher com feições nitidamente negroides, de nariz largo, olhos arredondados, queixo e lábios salientes. Walter Neves o batizou de “Luzia”. “[...] a imagem da face de Luzia esteve estampada nos principais jornais do país.” (Gaspar Neto; Santos, 2009, p. 458). Hipervisibilidades.

“Luzia” é como ficou conhecida a personagem associada a uma reconstrução facial e a um crânio pré-histórico de milhares de anos escavado na região de Lagoa Santa, Minas Gerais, na década de 1970. Alçado ao posto de celebridade, o crânio teve voltada para si, ao longo de 1999 e 2000, boa parte dos holofotes concedidos às mais importantes descobertas no campo científico. Desde então, tornou-se uma espécie de ícone científico e cultural no Brasil. Encontrado nos fundos de uma gruta, ele teria permanecido “esquecido” nas gavetas da reserva técnica do Museu Nacional, Rio de Janeiro, até ser “resgatado” e passar a figurar como um dos mais antigos registros da presença humana nas Américas. O impacto da descoberta e as interpretações a partir desta peça pré-histórica, que teria uma ancestralidade distante na África, têm sido de tal ordem que, nas palavras do bioantropólogo Walter Neves e do geógrafo Luís Piló (2008:13-14), “[...] a pré-história brasileira passou a ter um ícone próprio, tão importante quanto o Neandertal na Alemanha, o homem de Cro-Magnon, na França, e Lucy na Etiópia...”, ao que eles adicionam: “esses fósseis [...] se transformaram em excelentes

¹¹ Annette Laming- Emperaire (1917-1977), arqueóloga e professora francesa. Liderou a equipe que, em 1994, encontrou o crânio de “Luzia”.

¹² Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/walter-neves-o-pai-de-luzia/>> Edição 195, maio 2012. Acesso em: 15 maio 2023.

mediadores entre o mundo científico e o público leigo [...]” (Neto; Santos, 2009, p. 449).

Partindo da imagem reconstituída do fóssil, uma mulher negra, e dessas camadas que a permeavam – invisibilidades e hipervisibilidades –, iniciei uma pesquisa de dança contemporânea, ainda em 2012, com o desejo de oferecer um corpo dançante para o crânio de Luzia. Esse trabalho desembocou em dois projetos que se articularam na feitura desse solo. No terceiro capítulo desta pesquisa, me aprofundo a esse respeito e demonstro os processos que desembocaram nas configurações de dança, tanto dos projetos como do solo. Partindo dessas pesquisas, apresento para o campo da dança: mulheres negras em situação de dança.

Por enquanto, trago algumas imagens do solo neste primeiro capítulo, na tentativa de dizer que existem muitas maneiras de se fazer um solo de dança, e que esse pode ser um lugar de existência em conjunto. Também quero dizer que existo e sou uma artista, como um jeito de chegar, como imagem de dança, como um primeiro pedido para que vocês, leitores, “ponham os olhos em mim”¹³ e percebam minha existência e a de outras mulheres negras na dança brasileira, já que “[...] mulheres, sobretudo, negras, partem de pontos diferentes e conseqüentemente desiguais.” (Ribeiro, 2017, p. 65).

É fato que nós, mulheres negras, ainda estamos, em nosso fazer artístico de dança, encobertas por várias camadas de invisibilidades. Estamos, por todas as tramoias desse racismo artístico, dentro de “caixas” de invisibilidades. Essas “caixas” representam o poder dessa sociedade que tem, no racismo, uma de suas formas mais potentes de invisibilizar pessoas negras, guardar, esconder. É necessário, então, rasgar essas “caixas” em que estamos guardadas, já que nós mesmas não queremos mais esperar que as mãos de um homem branco (por mais boa vontade que ele venha a ter) venha nos mostrar, nos medir, calcular, decidir, nominar e exhibir.

Algumas de nós, mulheres negras artistas da dança, já conseguiram sozinhas rasgar a “caixa” da invisibilidade, mas, sozinhas, circulam no campo da hipervisibilidade, todos os focos nelas. Acredito que nossos ímpares da dança ainda não perceberam a violência que é estar só, seja em um festival de dança, uma universidade, um seminário, ganhando um edital, sozinhas... Sendo a única representante das mulheres negras, sendo a “cota” das mulheres negras. Por que não

¹³ Trecho da carta de Esperança Garcia, primeira advogada do Brasil.

podemos estar em maior número nesses lugares de dança? “[...] a violência assumirá novos contornos, mais sofisticados; chegando, às vezes, a não parecer violência, mas “verdadeira superioridade” (Gonzalez. Lélia, 1988, p. 71). Mulheres brancas e homens brancos têm, nesses lugares, a presença de seus iguais, e, ao olharem para seus arredores, veem outras pessoas que se parecem com eles. Essas outras presenças articulam uma naturalidade de existência e de potência para seguir. É difícil não ser vista, é difícil ser a única a ser vista. Queremos mais de nós, queremos empestar os ambientes de dança, queremos visibilidades. Queremos sair dessa “caixa” constrangedora, escondida, fria e solitária na cena de dança no Brasil.

Acredito que é tudo sobre essa “caixa”: que ela é o poder, onde ela está, como a fecharam, guardaram, esconderam, sob o desafio do olhar, o medo, o constrangimento. E que é preciso uma persistência como a que Walter Neves teve, de abrir a caixa, invadir, lançar Luz, tocar, medir, nominar, evidenciar. E, finalmente, deixar a face se configurar a partir das informações presentes nos ossos. Mas é preciso que nós, que estamos dentro das “caixas”, nós mesmas façamos isso.

Interessante é entender que, de acordo com os métodos usados para a medição craniana¹⁴, não se pode afirmar a cor da pele de Luzia, já que a cor da pele, esse detalhe insignificante, pode variar muito rapidamente a depender da isolação. Esse detalhe... Escapar dele só evidencia a humanidade do fóssil da Lapa Vermelha IV.

Um grande mito que se coloca sobre Luzia é de que ela seria negra. Nós não temos a mais remota ideia de qual era a cor da pele da Luzia ou do povo de Luzia e eu acho que dificilmente vamos saber, a não ser que um dia se consiga extrair DNA desse povo e eventualmente se possa observar os genes que determinam cor de pele... Nós sabemos que cor de pele é um traço que muda rapidamente, e como esses primeiros americanos tiveram que ir até o nordeste da Ásia sobreviver a climas com pouca isolação e entrar na América, mesmo que, originalmente eles fossem negros, é possível que essa coloração de pele tenha mudado quando essas populações passaram por regiões com menos isolação. [...] Nós não temos a menor ideia de qual era a cor da pele de Luzia (Neves. Walter, 2023)¹⁵

¹⁴ “As análises de Neves e colaboradores baseiam-se na coleta de dezenas de medidas cranianas (a chamada craniometria), ou seja, trata-se de um arsenal metodológico cuja linha genealógica vincula-se diretamente à fase áurea de uma antropologia física, na segunda metade do século XIX, sobretudo na Alemanha e na França, cuja orientação era eminentemente tipológico-racializada para a caracterização da durabilidade biológica humana” (<https://www.scielo.br/j/mana/a/yXHphFx8mLSY3TkxzDCqL6d/?lang=pt&format=pdf>).

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yo3MXwUrOoA>>. Acesso em: 1º jul. 2023.

Esse detalhe insignificante¹⁶ tem nos conduzido a permanecer dentro de “caixas” conceituais, metodológicas, de gênero, raça e classe. Todas estamos dentro dessas “caixas” ridículas. E, quando saímos ou somos retiradas, estamos sozinhas.

Toda a espécie humana chamada *homo sapiens sapiens* surgiu em um tempo anterior à categoria racial. Interessante é entender que, por muito tempo, temos tentado provar, com nossas vidas, isso: que existimos para além da cor da pele. Todas nós, negras, brancas, pardas, amarelas, existimos antes da cor de nossa pele. Que absurdo tentar provar isso. E tentar provar que a arte que fazemos em forma de dança precisa existir e ter visibilidade.

Que essa escrita me ajude a sair dessa “caixa”, nos ajude a sair de todas as “caixas” nas quais nos dizem que devemos estar, dançar, existir. Não apenas para mim, mas para todas as outras mulheres, irmãs negras que dançam neste Brasil.

Agora, eu começo... Respire.

Figura 2 – Espetáculo “A Luzia” (1). Teatro 4 de Setembro 2014



Foto: Leonardo Mascarenhas. 3Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹⁶ Nina Jablonski, antropóloga da Universidade Estadual da Pensilvânia, autora do livro *Living Color: The Biological and Social Meaning of Skin Color* (Cores Vivas: Os Significados Biológicos e Sociais da cor de pele. Em entrevista para a revista *Veja*, enfatiza que “biologicamente, a pigmentação é apenas o resultado da necessidade corporal de se adaptar ao ambiente. No entanto, nesse tempo, ela passou a ser entendida como sinal de hierarquia – inferioridade ou superioridade – entre as populações. Assim, mesmo sem ter nenhuma base científica, o argumento justificava a dominação econômica de populações inteiras, como a escravização das tribos africanas trazidas ao Brasil”. Entrevista completa disponível em: <<https://veja.abril.com.br/ciencia/a-pele-atraves-da-historia>>, Acesso em: 23 jul. 2023.

Sou Luzia.

Minha mãe: Francisca das Chagas Silva Marques.

Meu pai já se ancestralizou: Augusto da Costa Marques.

Tenho onze irmãos.

Uma família que começou com uma morte. Socorro primeira mulher de meu pai, teve cinco filhos. Primeiros irmãos: Francisca, Lucia, João, José e Carlos Augusto.

Minha mãe já trazia consigo um filho: Francisco de Assis.

E nós nascemos: Socorro (*Maninha*), Luzia (*Melinha*), De Paula (*Dipa*) Dois defuntos irmãos não chegaram a receber nomes, e eu os honro aqui.

Figura 3 – Espetáculo “A Luzia” (2)



Foto: Tássia Araújo. Fonte: Acervo pessoal da autora. da autora. da autora.

*60% de minha ancestralidade é proveniente da África¹⁷:
30% da Costa da Mina.
18% do Oeste da África
7% do Leste da África
-3% do Mandê
-3% de Bayaka
-2% de Nilotas
20% das Américas
15% da Europa
4% do Oriente Médio e Magrebe
-2% Judaica*

O sangue do opressor está em mim – violências intransponíveis
O sangue indígena está em mim – extermínios irreparáveis.
O sangue negro está em mim – diásporas irreversíveis.

¹⁷ Ver: <<https://exames.genera.com.br/ancestralidade>>.

Em meu sangue se acham profusas misturas de povos que não conheço ou consigo imaginar. No entanto, o que se revela com mais intensidade em minha imagem é a de uma mulher negra, com fortes traços indígenas. Populações que foram historicamente marcadas por invenções cruéis que tiveram como objetivo, e quase conseguiram, desumanizar existências.

Sou bisneta de mulheres e homens escravizados e dos povos originários que habitaram aquelas terras piauienses. Nasci na cidade de Teresina, capital do estado do Piauí, nordeste do Brasil.

Em minha cidade não há mar, quase não sentimos o vento. Talvez por isso as árvores pareçam estátuas. Quase não chove. É uma cidade árida.

Meus ancestrais chegaram por aqui aos poucos... A maioria deles.

Por um gigantesco tempo, nós, pessoas negras da diáspora, tivemos nossas representações ocultadas ou totalmente apagadas aqui no Brasil. Então se faz necessário que contemos nossas histórias partindo de como lembramos, percebemos e as sentimos, com todos os riscos de “ser incompreendidas” (Lorde, 2019), ou que façam de conta, como sempre fizeram, que somos invisíveis, ou que nossas histórias não têm importância ou não fazem sentido em contextos acadêmicos. Ainda bem que sabemos que nossa história importa, existe, embora, muitas vezes e na historiografia oficial, ainda estejam escondidas e ocultadas.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em sua palestra “O perigo de uma única história”¹⁸, adverte sobre a ameaça de uma única história ser contada, escrita e repassada continuamente. Ela nos mostra que as histórias são sobrepostas, guardando realidades escondidas, as quais, se contadas de um único jeito, como únicas, são capazes de produzir fantasias com o potencial de destruição das dignidades dos povos: as histórias precisam ser contadas pelos que as viveram. Ela traz alguns exemplos. Dentre eles, de como o continente africano ficou conhecido erroneamente como um lugar onde só existia pobreza e era habitado por figuras humanas que mais parecem monstruosidades. A autora nos diz que é importante tomarmos a palavra para dizer, com a nossa voz, a nossa história. Do contrário, seremos continuamente nominados e classificados com a realidade dos outros.

Acho que essa história única da África veio, no final das contas, da literatura ocidental. Aqui está uma citação de um mercador de Londres

¹⁸ A palestra original está no TED Talk de 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/c?language=pt-br>. Acesso em: 12 maio 2023.

chamado John Lok, que velejou para a África ocidental em 1561 e fez um relato fascinante de sua viagem. Após se referir aos africanos negros como “animais que não têm casa”, ele escreveu: “Também é um povo sem cabeça, com a boca e os olhos no peito”. Rio toda vez que leio isso. É preciso admirar a imaginação de John Lok (Adchie, 2009).

E segue:

Mas o importante sobre o que ele escreveu é que representa o início de uma tradição de contar histórias sobre a África no Ocidente: uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling, são “metade demônio, metade criança.” (Adchie, 2009)

Urge contar nossas histórias para que possamos fortalecer o poder da vivência de outras pessoas negras que atravessaram e atravessam aspectos cruciais na história no mundo.

[...] simplificando, nós somos produtos da nossa história. Para entender onde nós estamos como negros (principalmente os da diáspora) no mundo de hoje, é necessário olhar para a nossa história ancestral e entender de onde nós viemos. A história do negro ao redor do mundo, sem referências da escravidão e dos seus legados, não será apenas incompleta, mas covarde e completamente equivocada. Esta omissão em nossa história será uma imperdoável negação dos fatos históricos e verdadeiros, o sinal de uma fraqueza, permanente como uma cicatriz, que poderá causar danos irreparáveis ao nosso desenvolvimento como pessoas (Badejo, 2006, p. 65).

Quando trago os termos invisibilidade e hipervisibilidade, proponho que possamos refletir a respeito do apagamento que as pessoas negras tem tido ao longo de sua existência no ocidente. São muitas as formas de apagamentos: nem todas são visíveis, se mascaram. Escrever sobre mulheres negras na dança e os lugares de invisibilidade e de hipervisibilidade em que somos empurradas a estar nos espaços artísticos da dança brasileira é um desafio. É muito simples perceber a invisibilidade e (ou) a hipervisibilidade das mulheres negras e jogar em nós e para nossos corpos a questão. Dizer que mulheres negras são invisíveis ou hipervisíveis é como afirmar que o negro é o problema. Para alcançar essa questão, será preciso adentrar em um passado sombrio, violento e cheio de emaranhados. Certamente envolverá dor. Mas eu insisto.

Escrevo para as mulheres, para todas elas. E me guiarei por suas imagens, discursos, escritas, lembranças, sonhos, e algumas coisas imaginadas, tendo a dança como o fio condutor de todas essas misturas: imaginação, lembranças e desejos

partindo de minha ou nossa localização no tempo e no espaço do ocidente. Uma escrita de dança assentada na teoria da afrocentricidade.

A teoria da afrocentricidade privilegia, em contraponto ao eurocentrismo, o pensamento e todo sistema cultural africano como centralidade histórica e base dos processos de produção de conhecimentos e valorização da ancestralidade para as pessoas africanas do continente e da diáspora (Almeida; Silva; Reis, 2020, p. 134)¹⁹.

Misturo, de propósito, minha história com histórias das outras mulheres negras. Ofereço minhas ancestras para encontrar simbolicamente com as outras ancestras que estarão também presentes nesta escrita, sob a forma de falas, imagens, formas. São conexões necessárias para a construção de conhecimentos afrocentrados em dança.

Trazer minha narrativa para dentro do campo da dança não diz respeito apenas a minha história, a meu corpo ou a minha dança. É fortalecer o protagonismo de pessoas negras neste campo sobrecarregado de racismo.

A escrita afrocentrada é uma intervenção teórico-prática não somente artística, mas política e social. É, pois, uma necessidade de os pensadores, intelectuais e artistas negros registrarem suas narrativas no mundo.

Em todos os modos de pensamento, nós inevitavelmente mostramos a marca do patrimônio ocidental. Nós absorvemos nossa ética, religião, filosofia, ciência, arte e literatura a partir de famílias, escolas e um ambiente social e intelectual que por sua vez foram formados por séculos de crescimento e desenvolvimento (Ani, 2015, p. 1119).

Opto por trazer danças que eu danço e que mulheres negras dançam no Brasil. Como um fenômeno localizado em nossos corpos e que nos atravessa, eu o articulo com minha história de vida e com as histórias de vida dessas mulheres, para fazer parte da ação em conjunto com pensadoras negras da diáspora brasileira da qual fazemos parte. Essa proposição está diretamente conectada com as lutas negras do mundo. “Para a teoria da afrocentricidade, é preciso superar a hegemonia de uma história única e encarar quaisquer fenômenos a partir de sua devida localização.” (Almeida; Silva; Reis, 2020, p. 131). A afrocentricidade me possibilita demarcar e grafar minha existência. E a existência de outras mulheres, irmãs negras, que trago aqui. Existências costuradas pelas danças que inventamos. Pedacos de histórias que,

¹⁹ Peter Badejo é artista nigeriano, diretor artístico e fundador da Contemporary African dance Company. Palestra em participação no II Fórum Nacional de Performance Negra em 2006, no Teatro Vila Velha.

sozinhas, talvez não tivessem conexão. Mas a dança está nesses e entre esses pedaços, nos refazendo como mulheres e como negras que somos... Ou que dizem que somos. Quanto à nomenclatura que nos determina, me parece que não há saída.

A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm). Mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações de direitos humanos, traduzem histórias de dor. Quem não vê? (Werneke *apud* Evaristo, 2015, p. 13).

Todas as mulheres negras com que venho conversando, entrevistando e discutindo me dizem que se percebem invisíveis ou hipervisíveis no campo da dança. E me parece que essa violência que a colonialidade²⁰ tentou e tenta nos inculcar tem tido bastante força e tem conseguido colar em nossos corpos e em nossas danças. Mas direi, por meio desta escrita, que a invisibilidade e a hipervisibilidade que tentam nos impor está com os dias contados. E digo isso não como mera força de expressão ou ousadia vazia: eu falo de dentro, de dentro da dança, de dentro das rodas e debates que somente nós, mulheres negras da dança, estamos vivenciando. Afirmando porque sei e testemunho com meu corpo: está acontecendo uma rebelião. Nós nos encontramos nos corredores, nas salas, nas coxias dos teatros, trocamos mensagens e combinamos coisas, organizamos grupos, fortalecemos os trabalhos das outras, estamos atentas, construindo pontes de amor e de afeto entre nós. Não aceitamos mais sermos divididas: estamos conectadas em qualquer canto desse Brasil. Abrimos caminhos, trocamos informações. Sabemos, agora, o que está acontecendo, sabemos o jogo que está sendo jogado e estamos decididas a mudar essa realidade que nos acompanha como um fantasma. A invisibilidade e a hipervisibilidade que tentam nos impor está com os dias contados, e nossa emancipação será coletiva.

Por isso construo uma escrita afrocentrada, em que eu possa integrar minha visão de mundo com pedaços incompletos de minha história, com outras histórias de mulheres negras, com meu próprio corpo e com outros corpos de outras mulheres. Vou agregar meu campo de interesse com o campo de interesse delas. Das dúvidas,

²⁰ [...] a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas, em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar de o colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Nesse sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente (Silva, 2017, p. 35).

das raivas, do amor e do conhecimento advindo de pesquisas em dança surge a possibilidade de integrar, como artista da dança brasileira, a imensa teia de conhecimentos necessários e urgentes para esse campo e, simultaneamente, reforçar a luta por igualdade da população negra da diáspora brasileira.

O aspecto pedagógico desse pensamento reside no entendimento de Assante (2014), que o caráter dessa consciência coletiva exprime compromissos compartilhados de resistência à opressão racial, colonial e, também, ao destino de sua humanidade, orientado ao respeito pela ancestralidade e aceitação de sua cultura. E, mais, quando se chega a essa consciência, concretiza-se a experiência da afrocentricidade. Essa conscientização converte-se, pois, em algo mais que uma aceitação cultural ou mesmo resistência ao eurocentrismo, ela se torna socialmente demonstrável, política e psicologicamente. (Assante, 2014, p. 44. *apud* Almeida *et al.*, 2020, p. 134)

Nossas ancestrais fundadoras vieram compulsivamente para o Brasil trazendo danças em seus corpos, trazendo imagens, rastros, vestígios, experiências, culturas. Talvez por isso eu sinta a necessidade de falar e de me reconectar com África ou com histórias a respeito da África, de lá, desse imenso continente, nossas ancestrais, insistentes pela vida e pela liberdade, foram fundantes de gestos e movimentos que nos conectam no tempo presente. Como ancestrais, podemos compreender:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e dos cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas [...] (Martins, p. 23).

África – um espaço originário, como um colossal útero que nos fecundou. O que eu teria de mais próximo, mais tangível que testemunhasse a África nesta pesquisa? Um corpo negro no mundo. Um corpo de mulher negra no mundo. Meu corpo no mundo. O corpo de mulheres negras no mundo. Por mim, por elas, chegarei até África, ou nos conectaremos com África, nós, mulheres negras na dança brasileira. Por meu corpo, por minha história pessoal, pelas coisas que me aconteceram, coisas que estão no meu campo de percepção, entrelaces reais e coisas imaginadas, chegarei nessas mulheres negras que dançam no Brasil.

Nós, mulheres negras, incorporamos as opressões de raça, de gênero e, na grande maioria das vezes, de classe. Se dançamos, é como se carregássemos semânticas de todas as tragédias históricas pelas quais passaram e passam o povo negro da diáspora do Brasil. Como artistas, precisamos existir e ter visibilidade nos espaços da dança brasileira. Para isso, é imprescindível “recuperar o passado negro:

única maneira daqueles que foram marcados com o ferro quente da infame escravidão racial se encontrarem ontologicamente” (Moore, 2010, p. 13). “Recuperar o passado negro” é buscar um caminho de volta? Ou seria recuperar nossa existência para além do olhar do opressor, dos que nos disseram que somos negros? Que somos mulheres negras? Como nos olhar sem a lente do colonizador e recuperar nossa humanidade? Como dançar sem as amarras do racismo? Assim, compreender como somos vistas na dança brasileira e como nos vemos, e onde as marcas do racismo se fazem presentes constituem uma necessidade de libertação que pode vir a transformar as relações racistas nos espaços artísticos.

Esta pesquisa está confrontada com toda essa pluralidade. Partindo do pressuposto já sabido de que a sociedade brasileira é profundamente marcada por desigualdades sociais, segregação, discriminação e violências. Os espaços de dança são também representações dos grupos que dominam as relações sociais. É necessário considerar que absolutamente todos os espaços são demarcados por relações de poder, e aqueles que consideramos de produção em dança também refletem essa dominação, já que:

A colonização europeia estabeleceu sistemas de controle do poder, do saber e do ser assentados no discurso naturalista de raça como condição determinista deste sistema de valores da colonialidade (Almeida *et al.*, 2020, p. 131)

São sistemas que permanecem dominando a maneira de agir, pensar, ser, escrever, dançar... É como se fosse – e, na verdade, é – seguir determinadas lógicas de pensamentos e ações

A estrutura do patriarcado branco ocidental exige que acreditemos na existência de um conflito inerente entre o que sentimos e o que pensamos – entre a poesia e a teoria. É mais fácil que nos controlem quando uma parte do nosso eu, é separada da outra, fragmentada e sem equilíbrio. Contudo, existem outras configurações, outras formas de experimentar o mundo, ainda que seja difícil nomeá-las. Podemos senti-las e procurar articulá-las (Nancy K. *in* Loude, 2019, p. 9).

Como já foi mencionado anteriormente, o campo da dança não está deslocado das diversas desigualdades existentes no Brasil. Quero dizer, com essa afirmação, que o Brasil, sendo um país estruturalmente racista, essa realidade é também a da dança brasileira: grupos oficiais ou independentes, festivais, mostras, encontros, universidades, fóruns, oficinais, editais, curadorias... “O racismo é um sistema que promove a dominação e a submissão” (Hooks, 2009, p. 46). Existem hierarquias raciais em todos os setores, absolutamente todas as pessoas que estão inseridas na

dança fazem parte desse sistema racista, ou como opressor, ou como oprimido. É inescapável.

1.2 MINHAS MULHERES NEGRAS: FONTES DE PODER E VISIBILIDADE.

Figura 4 – Ao centro, minha mãe Francisca. De seu lado direito, Nanã (Rosário), e, de seu lado esquerdo, minha madrinha, que também é tia (Maria da Luz)



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Como se passa de um ventre sem raça para o ventre do racismo, para o pertencimento a uma existência amada ou desprezada, mas determinada pela raça? O que é a raça (além de imaginação genética) e por que ela tem importância? (Morrison. 2019, p. 21).

Foram as mulheres negras que me fizeram existir durante muito tempo e me entender como uma mulher negra, também. São elas que povoam meu imaginário, desde a minha primeira noção de existência, quando eu ainda mamava nos seios de minha mãe, olhava nos olhos dela e sabia que eu estava mesmo ali. Eu sabia que estava porque eu via o olhar, o brilho do olhar, eu sentia as mãos dela adentrando em meus cabelos, seu corpo acolhendo o meu, sentia o calor das pernas, do ventre e dos peitos de minha mãe. Eram provas reais de minha presença no mundo. O olhar de minhas ancestrais que estiveram mais perto de mim, fizeram-me acreditar que eu realmente existia.

Minha avó, com seu cachimbo marrom brilhante, me conectava com o tempo presente, me chamando para a vida. Ela inspirava tocando seus lábios molhados na madeira envernizada de seu cachimbo e expirava uma fumaça branca, meio fria e

dançante. Me olhava nos olhos. Aqueles olhos pareciam estar sempre molhados: o brilho estava lá, mesmo escondido embaixo do tempo, e perguntava em que eu estava pensando.

Minhas tias, mulheres que me ensinaram a tomar café quente e doce, a levar água na lata equilibrando na minha cabeça, a amar a lua e as estrelas, a rezar a ladainhas infinitas, a dançar a dança de São Gonçalo e o Reisado, a me enxugar usando a ponta dos dedos, porque não tínhamos toalhas de banho... Faziam isso e sorriam me mostrando que era assim e que eu iria conseguir. Se mostravam poderosas desafiando os homens de minha família, desafiando a fome e a escassez. Eram belas e cantavam à noite, faziam flores de papel crepom para enfeitar os dias de festa e diziam versos, me ensinando, muito cedo, que "... a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital de nossa existência." (LORDE, 2019, p. 45). Elas me davam comidas gostosas, criavam pequenos bolinhos de feijão com arroz e colocavam em minha boca, me faziam rir e riam entre si. Tinham segredos bobos... Me olhavam com amor, aqueles grandes olhos de minhas tias. E, assim, eu sabia, eu tinha certeza de que eu verdadeiramente existia. Mulheres presentes me empurrando para frente, para cima, me fazendo acionar minha presença no mundo.

[...] quando entramos em contato com nossa ancestralidade, com a consciência não europeia de vida, como situação a ser experienciada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas de nosso poder – é delas que surge o verdadeiro conhecimento e, com ele, as atitudes duradouras (Lorde, 2019, p. 45).

Um dia, pela manhã, a luz do sol rompia as frestas das palhas secas que recobriam a casa de minha avó Maria Luzia. Era uma casa linda: barro, água de chuva, vazio, quartos, redes e pilão de madeira. A casa de barro era tão linda, que eu podia ver os dedos de minha avó e de meus tios na feitura das paredes. Paredes marrons, recobertas com as digitais dos meus. Como assinaturas impressas. Mãos registradas em todas as direções formando um santuário, quase um documento rupestre.

Nesse dia iluminado, minha tia Nanã me deu para comer uma carne gostosa. Uma carne de sabor intenso, vermelha como sangue pisado, ao mesmo tempo única. Se partia em fios finos e desobedientes, porque não seguiam um padrão.

Nanã me disse que era carne de gato do mato.

Experimentei a carne.

E eu queria mais.

Eu queria mais.

Sinto que ainda hoje esse gato segue comigo...

Esse gato me pede coisas: que eu seja vegana, que eu corra sem parar, que eu desobedeça a ordens, que eu entre no mato, que eu saia do mato, que eu pergunte em que meus filhos estão pensando, que eu questione os sistemas, que eu alimente outras mulheres, que eu separe uma briga, que eu abrace um estrangeiro, um refugiado, um esquecido, que eu veja o que está por trás do mato. Que eu não me culpe. Que eu fique lá no mato, em silêncio, que eu não tenha medo do mato, que entre em acordo com o mato, mesmo que ele esteja molhado, mesmo que eu escute o choro de alguma criança morta²¹. Que eu confie de vez no mato.

Esse gato do mato que eu comi entrou em meu corpo de um jeito estranho, gostoso, profundo, temperado com azeite de coco, cebolinha e o vermelho do corante pisado naquele pilão de madeira.

Depois, todos chegaram de seus afazeres, e nunca mais eu e Nanã sequer falamos desse gato do mato...

Foi minha tia Nanã quem me ensinou a gostar de café bem quente e com bastante açúcar, uma insanidade de que não consigo me livrar – talvez eu nem queira. É possível que, quando eu tomo café quente com açúcar, me sinta mais perto de Nanã, de minha Vó Luzia, de meus tios, do olhar de meu avó Cícero, dentro do caixão recoberto com flores amarelas, (nunca entendi porque ele não fechou os olhos depois da morte). Talvez, quando eu tomo o bendito café, eu me aproxime das imagens das mãos rebuscadas nas paredes de barro, do pilão com o fundo vermelho... Resquícios de corantes que temperaram a carne desobediente de animais selvagens abatidos para matar a fome de crianças sonhadoras.

²¹ No interior em que minha avó Maria Luzia morava, era comum os adultos falarem que, ao caçar à noite, ouviam choros de crianças que tinham morrido sem terem sido batizadas. Eles acreditavam que a pessoa que ouvisse esse choro deveria enfrentar o medo e ir batizar a criança morta. Somente assim ela ficaria em paz e pararia de chorar.

Figura 5 – Luzia criança. Doutora do ABC



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Depois, ou antes, lembro de minha tia Mundoca.

Figura 6 – Tia Mundoca



Fonte: Acervo pessoal da autora

A memória e a lembrança colocam efetivamente em jogo toda uma estrutura de órgãos, todo um sistema nervoso, toda uma economia de emoções, no centro das quais se situa necessariamente o corpo e tudo

o que o extrapola [...]. Não existe, portanto, memória que, num dado momento, não encontre sua expressão no universo do sensível da imaginação e da multiplicidade (Mbembe, 2018, p. 2015)

Ela me pedia para eu dançar e cantar em cima de uma pedra que minha mãe usava para lavar roupa, uma grande pedra amarela, fria, quase plana, um espaço ideal para meu corpo criança. Enquanto eu me requebrava para ela, seus olhos brilhavam: ela batia palmas e me olhava com admiração e cuidado. Acho que foi a primeira vez que eu dancei, e aí, aos seis anos, pude experimentar a noção de existência do meu corpo em movimento.

[...] lembrar consiste sempre em operar uma extrapolação dos limites daquilo que é exprimível dentro de uma língua. Daí o recurso a diversas linguagens simultâneas do tempo e também do corpo [...], todo corpo sempre penetra um outro e coexiste com ele, se não, em todas as suas partes, pelo menos em suas partes essenciais (Mbembe, 2018, p. 218).

O olhar de minha tia Mundoca focado no meu corpo, a pedra, o olhar dela direcionado para mim. Não faltava nada: eu estava completa. Poder e visibilidade no olhar de Mundoca.

Relembrar é ver, literalmente, o vestígio deixado fisicamente no corpo de um lugar pelos acontecimentos do passado. Não existe, no entanto, corpo de um lugar que não esteja, de certo modo, relacionado ao corpo humano. A própria vida precisa “ganhar corpo” para ser reconhecida como real (MBEMBE, 2018, p. 2019)

Figura 7 – Mulheres de minha família (da esquerda para direita: Antônia, Maria da Luz, Francisca e ao centro Mundoca).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Uma existência ancorada naquele instante pelo olhar de uma mulher negra chamada Mundoca, uma mulher certamente invisibilizada para esse mundo que eu fui conhecendo depois e onde eu também sou, como Mundoca.

Eu “ganhei corpo” com aquele olhar focado em mim. Eu via, na luz de seus olhos pequeninos, assim como os meus, uma espécie de “reconhecimento humano” (Morrison). Um olhar em uma perspectiva libertadora, porque legítimo. Um olhar que me dizia para eu dizer para mim mesma: “eu existo”. Um olhar que me incluía no mundo. Tia Mundoca estava disposta a me ver: era possível minha presença para ela.

Tia Mundoca, Nanã, Madinha, Joana. Duquinha, Francisca, Desterro. Arcanja. Maninha, Alcina, Antônia, Chagas, Dulce, Maria Luzia. Conceição. Boboia. Maria Mina. Constância. Minha irmã que nasceu morta... Essa irmã?

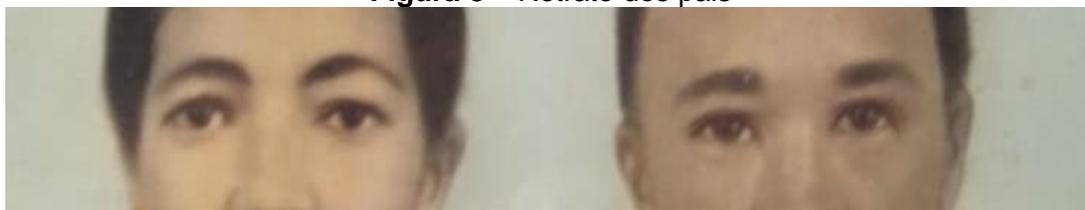
Ela me pede para existir. Para falar comigo, só por um instante.

Eu permito.

Mas antes vou contar o começo de nossa história.

1.3 A MORTE E O SEGREDO: MINHA IRMÃ DEFUNTA ME CONFRONTA

Figura 8 – Retrato dos pais



Fonte: Acervo pessoal da autora

O segredo: após mais um dia cansativo de trabalho como doméstica, encontrou sua amiga também doméstica e negra assim como ela. Ainda tiveram ânimo para ir dar uma volta em torno da Igreja São Benedito, já que a casa onde trabalha diuturnamente fica bastante próxima daquela Igreja que, em um tempo anterior, fora construída pelos negros que foram impedidos de entrar nas igrejas dos brancos.

O segredo: sempre contente, porque, para ela, sua vida era muito melhor do que trabalhar ao sol nas roças onde toda sua família sempre trabalhou em terras alheias.

O segredo: tivera um filho e trabalhava para sustentá-lo.

O segredo: era mãe e cumpria todas as obrigações criando seu filho sozinha com ajuda de sua família.

Francisca é o segredo.

A morte: tendo se casado muito cedo com sua prima, uma mulher chamada Socorro, que morreu de parto, estava há três anos viúva.

Criava seus filhos sozinho.

A morte: estava com os quatro filhos, todos nascidos ano após ano, como de costume em famílias do interior naquela época.

João.

Chagas.

José

Dulce.

Seu filho mais velho, João, tinha apenas quatro anos e já cuidava de seus outros irmãos durante o dia, até a morte chegar do trabalho.

A morte nos disse uma vez que chorava sozinho.

A morte: um homem negro de pele retinta, com cinco filhos de uma esposa morta no parto.

A morte amada de meu pai.

Quando João dormia.

Quando Chagas dormia.

Quando José dormia.

Quando Dulce dormia.

Só quando todos dormiam,

Meu pai chorava sozinho.

Depois vigiava e procurava no escuro, entre espinhos, fezes, raízes e brotos...O que meu pai procurava? Estava tudo ali, sua beleza e quatro pedaços de espera.

Meus, irmãos como pontos luminosos naquela escuridão.

Eles espalhavam sorrisos e olhares de despedida.

Eu carrego todos os meus irmãos nas minhas costas. Sustentam. Entortam. Doem. Erguem. Movimentam. Enraízam e libertam também.

A morte é Augusto.

Meus pais, ao se conhecerem, já vinham, cada um, com sua história de segredo e morte: minha mãe com um filho de um homem de quem nunca se falava. O segredo de minha mãe.

Do encontro entre Francisca e Augusto nascia minha grande família.

Tiveram primeiro uma filha, minha irmã, maninha, Maria do Socorro. Ela quase não teve tempo para crescer e mamar, porque eu vim assim, apressada. Ela tinha pouco mais de um ano, e eu já chegava bagunçando os planos daquela família imensa.

Éramos muitos, oito irmãos, uma mãe e um pai.

Uma casa simples, cheia de crianças famintas, com pais ávidos para nos verem crescidos e alimentados.

Eles sabiam que tinham muito trabalho a fazer.

Minha irmã defunta sem pele me confronta

Lembro-me de meu pai falando, com os olhos cheios de lágrimas, que, ao tocar no seu corpinho morto, sua pele saía, desmanchava entre seus dedos.

Ao ouvir isso, pensei: uma menina sem pele?

Eu tinha oito anos de idade, e minha irmãzinha morta já me dizia tudo que eu precisava saber sobre o mundo, sobre os corpos, espaços, privilégios, classes. Quais as vidas que importam e quais as que não importam.

Agora, essa irmã defunta, que sempre habitou meu imaginário me diz:

– Luzia, a pele não importa... A pele não importa...Veja como minha pele foi a primeira que se foi. Veja como minha pele se desmanchou por entre os dedos grossos e calejados do nosso belo pai. Os mesmos dedos que catavam troncos para acender o fogo e alimentar nossos irmãos, os mesmos dedos que tocaram na face de nossa mãe, os mesmos dedos que tocaram em meu corpo sem pele.

Mas eu, Luzia, que nasci e sinto o mundo, lhe digo:

– A pele importa! Importa sim. A cor da pele importa! Se fôssemos uma família branca, se fôssemos uma família que importasse, você teria nascido no seu tempo! Pois Minha mãe sofria de dores de parto há muitos dias, e os médicos da maternidade pública de nossa cidade diziam: “Volte para casa, aguarde!” (Mulheres negras são mais fortes para a dor).²²

Eu acho que minha irmã tentou realmente nascer.

Deve ter tentado muito. Muitíssimo.

O diálogo segue. Luzia diz ainda para irmã defunta:

²² Minha mãe sofreu violência obstétrica. Hoje eu consigo entender isso. Um tipo de violência comum entre as famílias de baixa renda e, mais especificamente, com as mulheres negras.

– Veja como eu fui esperta: eu nem precisei de médicos, pelas mãos de uma parteira eu vim ao mundo, em plena ditadura militar, pouco se podia dizer nesses tempos de silêncio e medo. Mas eu insisti e nasci.

Nasci em um domingo, às onze e cinquenta.

Minha mãe se lembra de que quase não sofreu, ela me disse que foi tudo muito rápido, como um suspiro.

Irmã Defunta:

– Nascer, deve ser bom, me parece ser uma coisa muito simples, eu tinha medo de não nascer, e acabei não nascendo.

Insisti.

Eu insisti.

Eu insisti,

Insisti em existir...

Um silêncio pesado e desconfortável se interpõe entre nós duas.

Eu fico tentando entender o rosto dela.

Não consigo.

Ela aparece para mim como uma gosma borrada. Uma massa grossa. Carne marrom.

Mas não consigo ver a pele e, assim, não consigo ver onde começam e terminam seus traços, a boca, o nariz, olhos, os espaços entre os órgãos da face.

Eu quase vejo o coração.

Ela percebe meu olhar.

Fica desconfiada.

Se envergonha de sua forma.

Eu não vejo sua forma totalmente.

Eu não vejo minha irmãzinha.

Eu não consigo.

Mesmo assim... Eu a amo.

E não tenho vergonha de amá-la.

É como amar uma defunta sem pele e sem rosto, uma gosma morta que brinca comigo.

Mas eu insisto.

Dane-se! É minha irmã. E chega.

Eu a quero em minha vida.

Eu a desejo como carne da minha carne.
Meu sangue.
Esse sangue confuso que me compõe.
Estamos unidas pelo desejo de existir uma para outra.
Nossos segredos.
Eu percebo que ela ri...Ela ri de minhas questões.
Ela ri, porque ela entende que é tudo bobagem.
Eu me confundo com ela.
Eu acho que meu corpo nunca foi só meu.
Eu sempre dividi meu corpo com ela.
Como uma brincadeira.
Uma brincadeira de vida e de morte.
Mas... Eu me confundo porque não entendo que uma defunta pode rir de mim,
rir de minhas questões...
Ela se diverte.
Como ela pode aceitar não nascer? Não ter forma? Invisível para sempre.
Ela ri cada vez mais alto. E esse riso se transforma em um balancear, um
saltitar... Ela inicia um movimento intenso que inaugura uma qualidade de mover que
eu jamais poderia entender, ou aceitar.
E eu não aceito.
Mas ela desobedece.
Uma defunta que desobedece à minha raiva.
E começa a dançar.
Mesmo com raiva, com dentes cerrados e zangada eu lhe pergunto:
– Irmã, o que você dança?
Ela devolve:
– Irmã, o que as mulheres negras dançam?
Ficamos em silêncio... Por um tempo que não consigo prever ou contar.
Um tempo imenso.
Seguimos no jogo.
Eu digo:
– Se a cor da pele não importa, por que você não nasceu? Lembro da redinha
pintada com flores azuis, algumas flores não eram perfeitas. Uma redinha feita de

algodão. Lembro do mosquiteiro amarelo... Depois, vi minha mãe chegando e abraçando minha vó: Chita.

Couro e veias que saltavam da mão de minha vó,

Cabelos brancos e lágrimas naquela manhã.

O caldo quente que as mulheres de resguardo tomavam.

Você não estava lá.

Nunca chegou.

Uma menina mulher negra mesmo sem pele, que sequer conseguiu nascer viva.

Eu e minha irmã defunta criamos nossa primeira brincadeira, porque não tivemos a chance de brincar.

Na verdade, é um jogo, que eu ainda não sei quem ganha.

Defunta diz: a pele não importa.

Luzia diz: a cor da pele importa.

Defunta diz: não importa.

Luzia diz: a pele importa.

Defunta diz: a não pele importa.

Nós estamos perdidas e cansadas.

Defunta diz: a cor da pele não importa.

Luzia diz: a pele importa.

Defunta diz: a não pele importa.

Luzia diz: a pele importa.

Defunta diz: a pele importa para nascer.

Luzia diz: importa para nascer.

Defunta diz: pele importa para viver.

Luzia diz: a pele importa para existir.

Defunta diz: a cor da pele importa.

Luzia diz: cor da a pele importa.

Nós duas calamos.

Nós duas perdemos esse jogo. Um jogo cruel.

Minha irmã morta se esconde dentro de mim.

Todas essas mulheres estão em mim, permanecem em meu corpo. Aparecem na minha dança, na minha voz, quando abro a boca, articulo as mãos, quando eu faço amor ou quando fico em silencio. Elas estão comigo.

1.4 CORPO EM DIÁSPORA

Figura 9 – Parte da Instalação Nkyinkyim (1). Escultura de Kwame Atoko-Bamfo



Fonte: <<https://thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/>>

Duas mil estações de sono inquieto
Sob a imagem fragmentada dos destruidores
Nós usamos as suas definições de nós mesmos
Para desconectar a nossa consciência
Linhas desenhadas em negação de alma profundamente texturizadas
Okra/ Ka/ Se
Vida/ Força/ Energia
Nyama²³

O trabalho singular de Kwame Akoto-Bamfo é dedicado à memória das pessoas vítimas do horrendo tráfico de escravizados transatlântico do século XV ao XIX. Considero fundamental trazer essas imagens para dialogar com esta escrita, pois o Kwame tem conseguido, em pleno tempo neoliberal²⁴, expandir nossa consciência acerca do que realmente foi a captura e a grande travessia de nossos antepassados.

Seu trabalho parte de uma infeliz realidade que o ocidente teima em desconsiderar. O artista faz um jogo com o tempo pegando modelos de rostos de

²³ MARIMBA ANI, 1994. p. 86.

²⁴ “Por neoliberalismo, entenda-se uma fase da história da humanidade dominada pelas indústrias de silício e pelas tecnologias digitais.” (MBEMBE. 2018, p. 15).

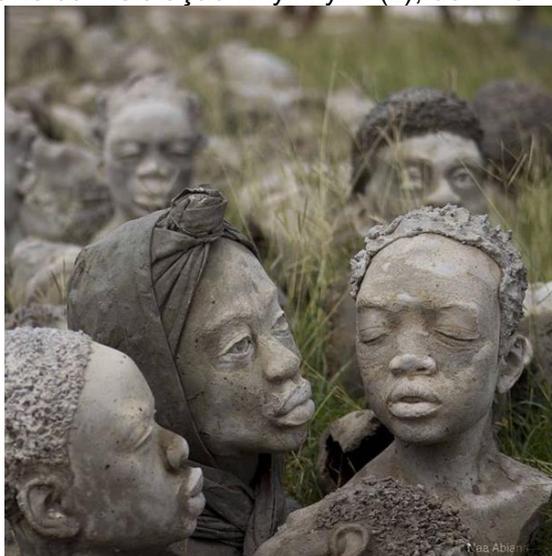
pessoas negras no presente para as esculpir e narrar o passado cruel da escravização negra no mundo. De tão forte e real, seu trabalho chegou a ser denunciado no *Facebook*, por conter imagens intensas e violentas. O que chega a ser irônico é que as imagens que ele apresenta mostram exatamente o que nossos ancestrais sofreram. Nas palavras de Kwame:

Eu geralmente recebo muito feedback emocional; remorso, raiva, abnegação e muita tristeza. [...] Alguns acham que não tenho o direito de contar a história. Acho que muitas dessas reações derivam da ignorância e eles não conseguem entender por que essas esculturas foram criadas e a importância de fazê-las. Há 5 anos, as pessoas denunciaram o trabalho ao Facebook para que as imagens fossem retiradas, por acharem que eram horríveis demais. Isso traz muitas emoções à superfície. E essas emoções, sejam positivas ou negativas, tendem a ser intensas.²⁵

Quando olhamos para as esculturas de Kwame, mesmo sabendo que são feitas de argila, cimento e até de madeira, chegamos a perceber e sentir a respiração, o choro engasgado, o desespero, a dor, o silêncio, a saudade, a revolta. Tamanho é o realismo presente em suas obras.

Essa imagem de uma menina negra olhando fixamente para a escultura de uma mulher negra acorrentada me marcou profundamente: como aquela mulher negra acorrentada precisou resistir para que a menina hoje estivesse livre?

Figura 10 – Parte da instalação *Nkyinkyim (2)*, de Kwame Akoto-Bamfo.



Fonte: thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/

²⁵ Disponível em: <<https://jornalnota.com.br/2021/11/10/artista-ganense-retrata-a-escravidao-de-forma-impressionante-em-suas-esculturas/>>. Acesso em: 22 maio 2021.

As esculturas de Kwame estão sendo vistas nos primeiros tópicos deste primeiro capítulo para que vocês, leitores, adentrem junto comigo, nessa jornada de dor. Por hora, o que posso oferecer: esses corpos negros esculpido pelas mãos de Kwame bradando o que realmente aconteceu, para nos lembrar de não esquecer. Esses corpos de cimento, argila e madeira também dançam aqui. Basta acionar nosso olhar para eles, assim como a menininha o fez, e certamente veremos suas danças. Vamos encontrá-los por aqui, arriscando perceber suas pulsações.

A história das pessoas negras, no Brasil, principia nas capturas e aprisionamentos ainda em África e, depois, nos hediondos deslocamentos em navios negreiros oriundos dos portos africanos. Corpos transportados entulhados, submetidos às mais terríveis condições de existência.

Mas antes... Muito tempo antes... Pessoas sequestradas, ao sair da Costa do Marfim, porto de escravizados do oeste do continente africano, eram obrigadas a abraçar uma grande árvore chamada baobá que, para elas, era sagrada, “responsável pela coesão e continuidade de sua gente, e nesse abraço se despir de tudo que eles acreditavam, no que pensavam... Como se fosse possível dominar o pensamento, a cabeça e o coração.”²⁶ Esse ato ritualístico serviria para que eles se esquecessem de todo o seu passado: suas línguas, seus ancestrais, seus costumes, seus parentes. Despir-se de si. Partir para o esquecimento. Seriam estrangeiras para sempre.

Nossa história conta que toda vez que as africanas e os africanos iam embarcar no navio negreiro, para serem escravizados no Brasil, eles eram obrigados a realizar um ritual de desenraizamento em torno dessa árvore. As prisioneiras e prisioneiros que eram crianças, jovens e adultos, caminhavam longas distâncias a pé durante a noite, para que a escuridão as impedisse de encontrar o caminho de volta, caso tentassem fugir. Quando chegavam ao forte, ficavam acorrentadas (os) até que fosse realizado um leilão para saber quem seria o comprador daquelas pessoas. E antes de embarcarem, eram obrigados a dar voltas em torno do Baobá, forçados a deixar aquela terra natal e toda sua história. A ordem era para que as mulheres dessem sete voltas e os homens nove. Ao destituir esses povos de seus vínculos e memória, esse rito garantia a submissão dos mesmos, pois renegar os ancestrais ao redor daquela árvore, significava perder todo referencial de pertencimento para tornar-se objeto na mão de alguém. Por causa disso, o Baobá passou a ser chamado também de *árvore do esquecimento*.²⁷

²⁶ Leila Leite Hernandez, autora do livro “África na Sala de aula” em entrevista ao programa “Ciência & Letras” do dia 09 de julho 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2eqnBuVJOR8&t=701s>>.

²⁷ Disponível em: <<https://www.fazendohistoria.org.br/blog-geral/2021/6/29/a-rvore-do-esquecimento-e-a-histria-dos-servios-de-acolhimento-no-brasil>>. Acesso em: 05 ago. 2022.

Muitas camadas de significados para um corpo negro que dança no Brasil. Inumeráveis violências, estranhamentos, silêncios, segredos e abusos que inúmeras vezes nos impelem a questionar nossa própria humanidade.

[...] sou eu e meu corpo negado que estão à mercê de olhares e situações que a todo o momento põem em voga minha existência humana. Chego a pensar: meu corpo humano é uma ficção? Foi e é necessário provar: sou humana! No entanto, ao conceber isso, me alio a discursos e práticas de outras mulheres negras intelectuais, artistas, cientistas, pensadoras, donas de casa, empregadas domésticas, engenheiras, cuidadoras, Angelas, Lélías, Beatrizes, Juremas, Veras, Conceição, Marcias, Michelles, Manoelas e tantas outras, que entendem a importância de dizer sobre a história que foi construída do mundo. Assim, ao falarmos sobre nossas existências como pilar de mudança, isso nos traz de volta nossa inteireza, nos ajuda a lembrar daquilo que nos fizeram esquecer: somos humanos! (Sousa, 2018, p. 16)

Figura 11 – Parte da instalação Nkyinkyim (3), de Kwame Akoto-Bamfo



Fonte: <thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie>

Seres humanos transformados por outros seres humanos em coisas, anomalias, monstruosidades. E depois... No espaço transatlântico, começamos a morrer e ir deixando corpos e corpos²⁸ no grande caminho. Na passagem pela rota do meio, abrindo uma fenda de sangue no imenso mar, onde, em meio a seus

²⁸ “[...] Se, entre o início e o final do tráfico negreiro, pelo menos 1,8 milhões de cativos morrerão durante a travessia, isso significa que, sistematicamente, ao longo de 350 anos, em média, catorze cadáveres foram atirados ao mar todos os dias. (Gomes, 2019, p.47)

movimentos, as informações contidas no meu sangue e no sangue do povo negro da diáspora viajavam nos corpos ancestrais que tinham muito medo.

Dançamos uma dança maldita, que estreou no limiar da modernidade, quando nossas ancestrais fundadoras foram capturadas e entregues para os estrangeiros. Diversos foram os países a se moverem para grande África: Portugal, Espanha, Inglaterra, França, Holanda, nações europeias que hoje são consideradas “primeiro mundo”. Cada uma dessas nações usufruiu da captura, escravização e comercialização dessas pessoas. Os brancos dessas nações anteriormente citadas se apoderaram desses corpos e os transformaram em coisas. Grandes economias do mundo foram baseadas no comércio transatlântico.

Como saber quem eu sou, o que sou? O que ou quem somos nós? Como resolver essa equação que se apresenta em meu DNA como subtrações impossíveis de serem resolvidas. É estranho de se entender: 30% da Costa da Mina + 18% do Oeste da África + 7% do Leste da África + -3% do Mandê + -3% de Bayaka +-2% de Nilotas + 20% das Américas + 15% da Europa + 4% do Oriente Médio e Magrebe +-2% Judaica. Equações infinitas de corpos brasileiros que dançam.

É por meio de minha existência, meu corpo e meu sangue, como mulher negra artista da dança que eu me deparo como outras mulheres negras e suas imagens. Seus corpos, seus sangues. Imagens que dizem a respeito do que somos também e evidenciam que a dança que nossos corpos negros fazem é fortemente afetada por nossas heranças biológicas e culturais. Essas imagens de danças são, metaforicamente, nossa grande árvore de reconexões com nossas ancestrais. Uma forma de carregá-las conosco. De proteger “nossa humanidade” e honrar nossas ancestrais. Carregamos a grande África em nós. Carregamos a África em danças.

[...] para nós que temos o dever de carregar os ancestrais, de trabalhar por eles, enquanto seguimos com a vida diária em diferentes partes do mundo para onde eles e elas foram levados acorrentados. E onde existiram, como escravizados de pessoas brancas cruéis, curiosas ou indiferentes (com poucas exceções), em precária suspensão, desconectados de sua vida real; e onde nós também tivemos de lutar para proteger nossa humanidade, para experimentar a alegria de viver, apesar de todo o mal que testemunhamos ou ao qual fomos submetidos. (Walker, 2021, p. 9-10)

Meu sangue me diz que África, ao tempo em que se apresenta a mim como um lugar (in)existente, me compõe com o que sou. Se apresenta na configuração do meu corpo: no formato de minha boca, meu nariz, meus olhos, o contorno do rosto, a cor de pele, os cabelos que crescem para cima. Meu corpo me mostra África e é dele

que eu resgato as primeiras e mais evidentes informações para refletir sobre mulheres negras na dança brasileira.

1.5 ÁFRICA INDECIFRÁVEL

Figura 12 - Parte da instalação Nkyinkyim (4), de Kwame Akoto-Bamfo



Fonte: <thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/>

*Vejo a África múltipla e uma
Vertical na sua tumultuosa peripécia.
Com seus refegos, os seus nódulos
Um pouco a parte, mas ao alcance do século, como um coração de reserva.*
Aimé Cesaire²⁹

Todas nós somos habitadas por África, mesmo que não saibamos, somos habitadas... Mandês, Nilotas, Bayakas... Composições de sangues de povos que estão no grande continente Africano³⁰. África, com todos os seus “nódulos”, está em nós: “África constitui a metáfora por excelência da queda. Habitada por figuras humanas acorrentadas na noite sombria [...]” (Mbembe, 2019, p. 171).

África – você em mim. Quando me vejo no espelho, eu vejo miríades faces suas. “Chaves para círculos de conectividade e clareza.” (Ani, 1994, s/p). Olhar para minha imagem e para imagens de outras pessoas negras me transporta para Áfricas imaginárias e fantásticas, absurdas. África se confunde com meu corpo, com muitos

²⁹ Diário de um retorno para a terra natal – Aimé Cesaire. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-diario-de-um-retorno-ao-pais-natal-de-aime-cesaire-por-leo-goncalves/>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

³⁰ Continente formado por 54 países e sete territórios independentes. É o terceiro maior continente do mundo em extensão territorial. São mais de 30 milhões de Km² e ocupa 20% da área continental do planeta. Localizado ao sul da Europa e sudoeste da Ásia.

outros corpos da diáspora negra brasileira e de outras partes do mundo. “Retornar e avançar.” (Ani, 1994, s/p). Sou África também, com todas as suas perdas.

África – minha gigantesca e escura *caverna interior*. A grande mãe de filhas abortadas. Aquela que estou continuamente a procurar: molhada ou árida, por vezes me acolhe ou silencia, outras me distancia, África como um jeito de me reconectar com outras mulheres negras que dançam. Dançam para existir ou voltar a existir e fortalecer a nossa existência nesse país chamado Brasil, em vários lugares: nos palcos, nos espaços de arte, nos espaços e situações de dança, nossas histórias. Áfricas se encontram, se conectam, se impõem, se refazem. “Na pauliceia de muitos tons escuros, tem gente dançando para entender e se fazer entender para reexistir.” (Silva, 2019, p. 98).

África, eu guardei sua memória
África, você é em mim
Como o espinho na ferida
Como o fetiche tutelar no centro da aldeia
faça de mim a pedra de sua funda
da minha boca os lábios de sua chaga
dos meus joelhos as colunas quebradas do seu abatimento.³¹

Poderei falar a partir de África? Não sou uma mulher africana. Nunca estive em África. O que eu sei sobre África é um entroncado corpo estranho de imagens, umas inventadas, outras reais, algumas necessárias. Mas África, de fato, não está em minha experiência como mulher negra da diáspora do Brasil. E, por mais que eu leia e me aproxime de muitas informações e imagens, me vejo perdida em meio aos elementos que consigo encontrar. Muitas palavras, imagens e registros dos conquistadores. O que temos dos conquistados?

Toda conversa, impressa e falada, foi sobre navios e provisões; sobre navegação e condições climáticas; sobre estratégias e pirataria e ataques aos navios; sobre reis nativos e barganhas difíceis e imorais para ambos os lados; sobre guerras entre povos e fábricas de escravização e massacres sangrentos e toda a maquinação necessária para abastecer um barracão com jovens africanos e africanas na primeira escala de sua jornada de humanidade para gado; sobre armazenamento e alimentação e fome e sufocamento e peste e morte; sobre cheiro fedido de navios negreiros e motins da tripulação e da carga; sobre cargas aportando diante das armas e dos navios de guerra ingleses; sobre leilões e vendas e lucros e prejuízos. (Hurston, 2021, p. 58)

E ainda:

Todas essas palavras do vendedor, mas nenhuma do vendido. Os reis e os capitães cujas palavras moveram navios. Mas nenhuma palavra

³¹ Franz Fanon (2008, p. 122).

da carga. Os pensamentos do “marfim preto”, da “moeda da África”, não tinha valor de mercado. Os representantes da África no Novo Mundo vieram, e trabalharam, e morreram, e deixaram suas pegadas, mas nenhum pensamento registrado. (Hurston, 2021, p. 58)

Várias gerações se passaram, de meus ancestrais que nasceram em África e saíram de lá, sequestrados. Minha avó paterna ainda carregava o nome de Maria Mina, resultado dos seus anteriores que passaram pelos grandes portos de escravizados da Mina. Mas, para meu corpo-existência, há um grande espaço de interrogações... O que sei? O que sabemos? Construções de narrativas de conquistador, os brancos que por lá estiveram e ousaram escrever o que viam e, a partir de suas visões etnocêntricas, passamos a “ver”, também, África como um continente assustador, ou uma grande selva e até como um lugar fantástico, ruidoso, monstruoso.

Essa crença de que a África ao sul do Saara tinha a feição de um pesadelo não se apagará, de todo, por muito tempo. Nas obras de autores árabes e europeus e até praticamente as últimas décadas do século XIX, o fantástico teima em se afirmar como verdade, e um sacerdote atento ao que via, como frei João dos Santos, não duvidou da história de um homem que amamentava; e um meticuloso historiador de Angola, Antônio de Oliveira de Cadornega, nos passa, sem hesitar, a informação de homens que se transformavam em leões; e os exploradores Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens nos asseguram ter visto em Angola mulheres sem o bico dos seios. Poderia multiplicar os exemplos, mas dou apenas mais um, que se destaca por persistente: o da existência de tribos de homens com rabo ou com rabo e cabeça de cachorro. No início do Quinhentos, Duarte Pacheco Pereira não tinha dúvida sobre eles e, três séculos e meio depois, o naturalista e cônsul da França Francis de Castelnau andou a persegui-los, mais crédulo do que incrédulo, em entrevistas com escravos na Bahia [...] (Silva 2012, p. 8).

Essa visão equivocada acaba por nos orientar na apreensão que temos de nós mesmos, de nossos corpos, pensamentos e fazeres. Pessoas negras da diáspora africana. Suponho que, enquanto não reconhecermos o grande continente africano, não nos alcançaremos também. Nesse sentido, é preciso que África me oriente, mesmo a partir de pequenos entendimentos, mesmo por informações imprecisas.

O termo “África” remete geralmente a um elemento físico e geográfico – um continente. Por sua vez, um elemento geográfico assinala um estado de coisas, um conjunto de atributos, propriedades e, por vezes, uma condição racial. Em seguida, vêm se juntar a essas diversas referências uma série de imagens, palavras, enunciados, estigmas, que supostamente explicam em detalhe esse estado de coisas primário, físico, geográfico e climático, os supostos atributos das populações que habitam esse espaço, o seu estado de pobreza, de

espoliação e, em especial, a sua relação com uma forma de vida cuja duração nunca é certa, porque a esteira em que se deitam a superstição, a morte e a hediondez está sempre por perto [...] (Mbembe, 2018, p. 96).

Foi no continente africano, em especial na região do Egito, onde surgiram as primeiras sociedades humanas. Um espaço que inicia o percurso da humanidade e que é também, por essa dita humanidade, apagado. “... uma África que não é. Ou melhor, de uma África que é, mas que não está, que está, mas não existe”. E essa África, real e imaginária, território e abismo, vida e morte, ouro e carvão, que se apresenta a mim, a nós, mulheres negras.

Os africanos passaram a ser descritos como preguiçosos, volúveis, estúpidos, supersticiosos, mentirosos, inconstantes, dissimulados, ladrões, gananciosos, violentos, rancorosos, vingativos, traiçoeiros. E sobre este e aquele povo lançou-se a acusação de antropofagia. A África aparece cada vez mais como um continente perversamente imperfeito, que a Europa tinha o dever moral de tirar da escuridão e pôr nos eixos (Silva. 2012, p. 13).

*Foi com milhões de estereótipos empilhados, numa vasta temporalidade, que a dita “humanidade” me apresentou aquilo que convém chamar de África. Ou mesmo, como nos diz Jorge Arrutia, quando apresenta seu livro *Leitura do obscuro: uma semiótica da África*. “África parece não perdoar quem quer que seja que se atreva a penetrar nela, a todo aquele que pretende arrebatá-la seu segredo, a quem chega de uma outra cultura – da incompreensão, pois – para tentar traduzi-la, narrá-la, adaptá-la.” (Arrutia, 2001, p. 17). Desconfio que África, ou o que se chama de África, é mesmo, como disse Césaire, “um coração de reserva”. Entre ser “nódulo” e “coração”, África é, para mim, um grande segredo.

Mas como nomear o desconhecido? Como descrever aquilo para o qual não temos modelo? Como dominar o que num sistema platônico? Onde situar a voz para não mentir? Satisfeitos assustou-se e regressou. Preferiu ser empalado (Arrutia. 2001. p. 23).

África. Apesar de sua indecifrável existência – um lugar sobre o qual nós, do ocidente, acionamos imaginações incontáveis e absurdas, oriundas dos discursos arrogantes, preconceituosos e enganosos que aprendemos dos primeiros viajantes da Europa e de outras partes do mundo –, ela segue despreendida de determinações. É possível determinar o que é a grande África? Junção de culturas, onde o “fantástico teima em se afirmar como verdade” (Silva, 2012, p. 9). Eu fico tentando me encostar em África com cuidado e com uma saudade do que eu não vivi, mas que minha

negritude clama. Só poderei contemplá-la como estrangeira e serei impedida de me tornar aquilo que já sou, ou que o meu país me diz que sou. No meu país – eu aprendi que sou negra. Meu DNA confirma: “60% de sangue africano! Mas e o resto? O colonizador também está em mim. “Sem permissão, vindo de combinações genéticas e culturais, pelo processo evolutivo. Como lidar com isso?”³². Eu também sou o outro. O mesmo sangue que corre nas veias dos descendentes dos que mataram meus ancestrais corre em minhas veias, no meu sangue, caça e caçador coexistem. “O colono e o colonizado são velhos conhecidos” (Fanon, 1968. p. 26). Talvez, por isso, eu precise me debruçar sobre a grande África. Como olhar para trás, buscar o que eu não conheci, mas que sempre estive, para mais ou para menos, em mim? É uma pergunta que segue... Numa tentativa de situar meu corpo diaspórico. Eu preciso assentar minha voz para não fingir que não a busquei. Agora, com o meu corpo, eu olho para trás... Me vejo e vejo África. É nesse emaranhado de significações e abismos que escrevo minha experiência de ser uma mulher negra, artista da dança no Brasil.

A África não me perdoa, o Brasil não me perdoa³³. Todos nós, africanos e descendentes de africanos, estamos condenados: nem dentro e nem fora. Diásporas irreversíveis.

Sei que sou uma pequena parte de uma pequena parte, de uma pequena parte, de uma pequena, de uma pequeníssima parte de seus destroços, mas sei que posso e devo falar sobre como eu a sinto... Igual a como eu vejo meu rosto no espelho. *“O rosto das tias, do pai, das irmãs e o pescoço da mãe, os dedos da avó. Essa carne marrom, indefinida. Uma forma esquisita, estrangeira, inconstante.”* (Diário Luzia, 2022). O que eu sinto de África? E de que África? De qual África estou falando? Sendo uma parte irrisória dela, como a descrever? Nomear? Separar? Juntar? Porque eu percebo que preciso agora, pois é tempo de olhar para as raízes profundas de minha história para falar de uma África que eu nunca vivi. Mas da qual, em algum lugar, sou parte.

³² Adriana Bittencourt em reunião de orientação, 04/06/2022.

³³ Aqui, eu pretendo falar de uma sensação de não lugar, de estranhamento.

Figura 13 – Parte da instalação Nkyinkyim (5), de Kwame Akoto-Bamfo.



Fonte: thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/

Me vejo negra. Eu sei. Não somente porque vejo o formato de minha boca, de meu nariz, a raiz do meu cabelo, a pele, não somente a cor da minha pele. Eu me vejo negra como algo maior, mais profundo e abrangente. Certamente, eu fui aprisionada no “Calabouço das aparências” (Mbembe, 2019, p. 14). É possível que não tenhamos mais como nos libertar desse encarceramento criado pela colonização. “Onde quer que apareça, o negro desencadeia dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que, invariavelmente, abala o próprio sistema racional (Mbembe, 2019, p.13). Todas as vezes que eu apareço no mundo, que eu preciso fortalecer minha identidade negra, eu me afasto de mim; e todas as vezes que eu tento negá-la, me afasto igualmente de mim. Um buraco sem fundo. Indecifrável, assim como África.

1.6 IMAGEM DE MIM, DE NÓS: QUE DÉBORAH SERIA ESSA?

Figura 14 – Parte da instalação Nkyinkyim (6), de Kwame Akoto-Bamfo.



Fonte: thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/

*“Por acaso sou negra?
– me disse:
SIM!
Que coisa é ser negra?
Negra!”³⁴*

Como eu sei que eu sou negra? De quem são os olhos que me veem negra? Quando eu chego na cena de dança, não sou eu quem chega. Minha imagem de mulher negra chega antes, bem antes mim. Mas ela também sou eu.

Qualquer dança que eu dance, é uma mulher negra que dança. Essa mulher é, na percepção das pessoas, uma guerreira, uma escrava, uma fugitiva, uma lutadora, uma batalhadora... Uma negra. Independentemente da questão que eu apresente na dança, essas imagens me perseguem. O fundamento é meu corpo negro em movimento. Como minha dança poderá escapar “da fixação de unidade”?³⁵

Me perdi de mim mesma. Pois descobrir-me negra é apenas uma parte minha... E o resto? Protagonizo? Eu mesma? Me perdi há bastante tempo. Tempo também do ainda, e tempo quando meus ancestrais foram capturados, transportados, escravizados³⁶, quando foram cortados seus cabelos, avaliados seus dentes, separados de seus iguais, vendidos, humilhados, nominados, chamados de negros³⁷. Uma temporalidade na e da dor. Partindo de pensamentos doentios, vozes e palavras foram sendo coladas em nossa pele: violenta, perigosa, mentirosa, assassina, bruta, feia! “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo.” (Fanon 20, p. 26). Me perco de mim, no presente, quando corpos negros são agredidos, mortos, subjugados. Eu vou me perdendo...

Uma experiência terrível que aconteceu. Tem um espaço público de formação aqui, na cidade de Fortaleza, e eu tinha reservado a sala para fazer encontros com a companhia. Eu coloquei: encontros com a companhia Débora Santos. E aí, eu cheguei um pouco mais cedo e perguntei se era possível abrir logo a sala. E eles falaram que não,

³⁴ Poema “Me gritaram negra”, de Victoria Santa Cruz (1960).

³⁵ Mbembe (2018).

³⁶ A escravidão no Brasil durou cerca de 350 anos e trouxe para o país cerca de 4 milhões de africanos – 37% de todos os escravos trazidos às Américas. Atualmente, com a crescente imigração de haitianos, a porcentagem de brasileiros pretos e negros sobe rapidamente. Pesquisas genéticas, já de alguns anos atrás, sugeriram que a grande maioria dos brasileiros teria mais de 10% de marcadores genéticos africanos.

³⁷ A palavra negro tem origem no latim niger. É um termo usado no mundo lusófono para se referir a uma pessoa de ascendência negra, de origem Africana. É um termo que pertence à primeira fase do capitalismo.

que eu tinha que esperar a Débora Santos chegar. Então, esperei chegar o horário que tínhamos agendado, e, quando fui até a secretária e falei: – Você pode me entregar a chave? A secretária respondeu: – Não, temos que esperar a Débora chegar. E aí eu falei: – Mas eu sou a Débora. Percebi que a secretária ficou meio desconcertada, e até me pediu desculpas e me deu as chaves. Eu fiquei pensando: o que faz essa mulher olhar pra mim e não me ver como um corpo possível de ser direção? Então, não tem como a gente desassociar da questão da raça mesmo, da questão da cor da pele etc., do racismo mesmo. E aí, enfim, eu entrei e lembrei que ela não me entregou o controle do ar-condicionado. E aí eu voltei lá e tinha um segurança do lado dela e falou assim: – Por que você deu a chave pra ela, se a Débora não chegou? Então assim... Em questão de três minutos de diferença duas pessoas, dentro de uma instituição pública, uma instituição inclusive artística, que movimenta muito a cena da cidade, não consegue identificar o meu corpo, como um corpo possível de ser direção. Que Débora seria essa? Já que não poderia ser eu? (Débora Santos Coreógrafa. Fortaleza, Ceará, 2022).

Algo que está imposto ou exposto em mim, agarrado, mas também está para além de mim, chega antes que eu chegue, sai antes de mim, me encontra mesmo que eu me esconda. Eu sou negra. Esse termo negra, colado em mim? Não dou conta de carregá-lo sempre, mas ele se oferece de novos jeitos. Negra! Negra! Negra! Negra!

Num plano fenomenológico, o termo designa, em primeira linha, não uma realidade significante qualquer, mas uma jazida, ou melhor, um rebotalho de disparates e de fantasmas que o ocidente (e outras partes do mundo) urdiu e com o qual recobriu as pessoas de origem africana muito antes de serem capturadas nas redes dos capitalismo emergentes dos séculos XV e XVI (Mbembe 2018, p. 80).

Minha existência encontra essa mulher negra muitos antes de chamarem de Luzia. Antes de ser nominada Luzia, eu já era negra: “o negro é, antes de tudo, um corpo – gigantesco e fantástico –, um membro, órgãos, uma cor, um odor, músculo e carne.” (Mbembe, 2018, p. 80). Mas, mesmo dentro desse invólucro, por que eu sinto que preciso falar de África?

“África” e “negro” – uma relação de coengendramento liga esses dois conceitos. Falar de um é, na verdade, evocar o outro. Um confere ao outro seu valor consagrado. Como já dissemos, nem todos os africanos são negros. No entanto, se a África tem um corpo e se é um corpo, um isto, é o negro que o confere a ela – pouco importa onde ele se encontre no mundo. E se negro é uma alcunha, se ele é aquilo, é por causa da África. Ambos, o isto e o aquilo, remetem à diferença mais pura e mais radical e à lei da separação. Um se confunde com o outro e faz pensar no outro sua carga untuosa, a um só tempo sombra e matéria. Ambos são produto de um longo processo histórico de fabricação de sujeitos raciais (Mbembe 2018, p. 79).

Quando eu apareço no mundo a África aparece comigo, me atravessa como uma premissa de existência.

O termo “África” remete geralmente a um elemento físico e geográfico – um continente. Por sua vez esse elemento geográfico assinala um estado de coisas, um conjunto de atributos, propriedades e, por vezes, uma condição racial. Em seguida, vêm se juntar a essas diversas referências uma série de imagens, palavras, enunciados, estigmas, que supostamente explicam em detalhes esse estado de coisas primário, físico, geográfico e climático, os supostos atributos das populações que habitam esse espaço, o seu estado de pobreza, de espoliação e, em especial, a sua relação com uma forma de vida cuja duração nunca é certa, porque a esteira em que se deitam a superstição, a morte e a hediondez está sempre por perto (Mbembe, 2018, p. 96).

Falar de África é como prestar contas de minha presença no mundo. É como se eu desejasse voltar, fazer aquele caminho, aquele caminho que imaginamos, vemos sobre, vemos imagens, escritas, histórias. Aquele caminho em que mulheres, homens e crianças ficam amontoados como coisas no escuro, no frio, uns em cima dos outros. Urina, sangue, saliva, carne morta entre mortos e entre vivos, aquele caminho que, de tantos corpos jogados ao mar, mudou a rota dos tubarões³⁸,aquele caminho de sangue e dor: rastros de morte que seguem comigo, com o povo negro. Ficamos com medo, desejosos, inquietos. Por que desejamos voltar? Que sadismo inconsciente é esse? Eu acho que existe uma África perto de mim, muito perto, toda misturada em meu corpo, confusa, saudosa, tonta, cheiro de sangue e urina.

1.7 ENFRENTAR ÁFRICA COMO O MEU PAI ENFRENTOU A FANTASMA

Figura 15 – Parte da instalação Nkyinkyim (7), de Kwame Akoto-Bamfo.



Fonte: thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/

³⁸ Laurentino Gomes “Escravidão” (2019).

Depois de muitos dias atormentado por um fantasma que o esperava na entrada de uma trilha de mata fechada, que ele passava para ir à escola. Era uma morta, estava lá sentada no tronco da mesma árvore à espera dele e o acompanhava no matagal andando a seu lado, em silêncio. Meu pai, menino, seguia o caminho com aquela presença absurda, imposta, silenciosa e feminina.

Imagino meu pai suportando aquela assombração.

Até que, depois de muito sofrer, meu pai, um pequeno menino negro, criou coragem e olhou para ela, bem nos olhos dela e perguntou o que ela queria. A morta, depois de ser encarada, vista e considerada, sumiu.

Deixou meu pai seguir.

Ao que me parece, a morta só gostaria de ter sua presença confirmada na vida daquele menino, ou, ao menos, ser notada naquela trilha de mata fechada. O menino não seguia sozinho. Seria importante, para ela, que o menino confirmasse que ela realmente existia e, mais que isso: se comunicasse com ela. Ele fez apenas uma pergunta, e ela se foi. É isso que sinto de África: um fantasma que me espera todos os dias, todos os dias, todos os dias...

África, eu guardei sua memória
África, você é em mim
Como o espinho na ferida
Como o fetiche tutelar no centro da aldeia
faça de mim a pedra de sua funda
da minha boca os lábios de sua chaga
dos meus joelhos as colunas quebradas do seu abatimento.³⁹

Sou parte da grande África. Parte de ilusões criadas que se tornaram verdades. A grande África é parte de mim. Sou uma parte dessa grande incógnita, como uma peça de um quebra-cabeças que não poderá ser remontado, como uma parte de um objeto de vidro... Irreversível. "Sinto-me tão só aqui" (Fanon 2008, p. 124). Esse entendimento acontece por pequenas camadas e aos poucos. As informações nunca cessam e cada uma que vai chegando, após os primeiros impactos, precisa de um tempo para se ajeitar no corpo. Todo dia eu tomo mais conta disso: de que sou um corpo enraizado também na África. Como a fantasma que esperava meu pai menino, África me espera. Essa escrita talvez seja a forma que eu encontrei de olhar

³⁹ Franz Fanon (2008, p. 122).

para África e perguntar o que ela quer de mim. O que ela quer de nós, mulheres negras que dançam.

Vou tentando me desembaraçar do passado escrito por outros, um passado contado pelo vencedor me autodeclarando mulher negra, parte integrante da infeliz e irreversível diáspora africana. Impossível matar o passado e, nele, o meu corpo, mas preciso escrever minha história inevitavelmente com ele, mas de outra forma.

[...] estas cabeças humanas, estas colheitas de orelhas, estas casas queimadas, estas invasões góticas, este sangue que fumega, estas cidades que se evaporam à lâmina do gládio, não é a tão baixo preço que nos desembaracemos delas (Cezaire, 1978, p. 24).

Não lembro muito bem a primeira vez que fui chamada de negra, mas sei que certamente foi na minha escola. Porque eu lembro que, antes de ir para a escola, eu me achava bonita, achava meu sorriso lindo. Depois de anos na escola, eu mal conseguia me olhar no espelho. Em alguns momentos, eu simplesmente não me reconhecia mais. “Desperto um dia em um mundo onde as coisas machucam; um mundo onde exigem que eu lute; um mundo onde sempre estão em jogo o aniquilamento ou a vitória.” (Fanon, 2008, p. 189).

[...] a realidade das aparências e as aparências da realidade – a simbólica Das cores. E o processo de transformação das pessoas de origem africana em “negros”, isto é, em corpos de extração e em sujeitos raciais, obedece em vários aspectos a uma tripla lógica de ossificação, envenenamento e calcificação. O negro não é apenas o protótipo do sujeito envenenado e carbonizado. É aquele cuja vida é feita de resíduos calcinados (Mbembe, 2018, p. 81).

E me ver em um mundo onde a minha imagem foi distorcida em todos os espaços em que eu habitava. Tão forte, insistente e esmagador, que internalizei e fui indo diretamente para o abismo, não somente moral, econômico e político, mas, no que mais me é caro e especial; um abismo no fazer daquilo que mais me interessa desde que eu “me entendo por gente” – um abismo na minha dança.

Negra! Negra! Negra! Era como carregar um manto que significava exclusão, solidão, clausura, feiura, e não importava jamais o que eu fizesse ou não. Então, a primeira lembrança que eu tenho de África foi meu encontro com a dor, essa dor que me conecta com a ideia de negra e de África. Nós duas sendo uma coisa só, como uma cobra de duas cabeças. Então, eu não deixava a grande África me pegar: eu corria, pulava o muro da escola. Ia correndo pra minha casa, chorando, descendo a rua Angélica quando algum menino soltava meu cabelo e ria dele. E eu ficava

envergonhada e meio sem entender, porque, bem lá no fundo, eu achava meu cabelo bonito. Não entendia o que eles viam de tão errado. De tão feio e monstruoso.

Hoje, depois de um longo tempo, eu sei que sou bonita. Demorei muito para chegar aqui, nesse entendimento a respeito de minha beleza, da beleza das outras mulheres negras. Hoje eu gosto muito de meu cabelo, de meus traços, de minha imagem no espelho. Não permito que minha imagem seja distorcida. Enganada. Não pularei mais nenhum muro. Eu os derrubarei e atravessarei com meus pés firmes e fortes rumo à liberdade.

1.8 DIÁSPORAS IRREVERSÍVEIS

Figura 16 – Parte da instalação Nkyinkyim (8), de Kwame Akoto-Bamfo



Fonte: <thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/>

É preciso lembrar...

Não somente para reconectar o passado, mas para enfrentar o presente e compreender o contexto em que nós, mulheres negras, estamos na dança brasileira. O que dançamos e por que dançamos? E onde, ainda, não podemos dançar? As imagens que geramos, por que as geramos? Somos invisíveis? Ou nos sentimos ausentes? Sempre há uma falta. É preciso lembrar, mesmo com dor.

Nós, mulheres pretas, sempre criamos a partir de uma ausência. E foram as diversas ausências que eu encontrei e me deparei na minha vida que me trouxe até aqui. Ausência de uma história que foi apagada. De um epistemicídio da história da dança no Brasil. Quantas mulheres pretas vieram antes de mim? Quantas eu tive o prazer de conhecer sua história? E quantas eu não conheci e não vou conhecer? [...] Quais são as danças que contam nossas histórias? Quais são as danças que

refletem a trajetória da nossa corpa no mundo, na contemporaneidade? E é sobre essas histórias que eu quero falar. É sobre essas histórias que eu quero que vocês falem. Que vocês contem para vocês mesmas, para os seus. Enfim... Para o mundo.⁴⁰

Figura 17 – Parte da instalação Nkyinkyim (9), de Kwame Akoto-Bamfo



Fonte: <thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie>

É preciso lembrar...

A diáspora africana foi a grande travessia forçada feita por aproximadamente 12 milhões de africanos que foram capturados e sequestrados para as américas⁴¹.

É preciso lembrar... Durante três séculos e meio, mulheres, homens e crianças de várias partes da África foram transportados como mercadorias para o continente americano. Um comércio muito complexo, que envolveu diferentes populações, distintos espaços e diversos tempos.

É preciso lembrar... Para não incorrer no risco de romantizar a diáspora africana. A diáspora foi o portal para a grande desgraça, a *Maafal*, palavra suaúle que significa grande desastre, para descrever a escravidão (ANI,1994). Me pergunto: do primeiro navio negreiro a aportar nas costas brasileiras até o último, nesse espaço de três séculos e meio, quantas mulheres chegaram ao Brasil? Como eram essas mulheres?

⁴⁰ Gal Martins – Corpa Escritura, Ensaio sobre corpas pretas – Aula 1 # em casa com Sesc.

⁴¹ Continente constituídos por 35 países e dividido em subcontinentes: América do Norte, América Central e América do Sul.

É preciso lembrar... A primeira mulher negra a pisar em terras brasileiras era uma mulher escravizada.

Entre os grupos escravizados, as mulheres correspondiam, numa média geral, a um contingente 20% inferior ao número de homens. O apresamento das africanas estava de algum modo condicionado à oferta de cativos do sexo masculino e às demandas diferenciadas tanto na África como nas Américas, variando ainda ao longo do tempo (Schumacher; Brazil, 2013, p. 12).

No presente...

Voltando para minha casa...

Caminhando em meio a uma multidão...

Vejo uma pessoa negra, ela me vê também. Nós, silenciosamente, nos cumprimentamos. Nossas cabeças oscilam para frente, nossos olhos se cruzam, nossos corpos pausam e se descuidam em meio às tensões necessárias de estar no cotidiano das grandes cidades do Brasil. Estamos em Salvador, Bahia, junho de 2022. Nós sorrimos. Ela me vê, eu a vejo. Nessa coreografia de encontros entre corpos negros, criamos um espaço comum, uma possível África? Uma árvore de lembranças inconscientes. Lembranças? Memórias? E depois? Seguimos... Diásporas intermináveis.

1.9 SOLIDÃO

Será que “má” significa “negra”? O ritual interminável de esfregar suco de limão em cada canto e dobra do meu corpo em processo de amadurecimento. E, ah, os pecados dos meus cotovelos e joelhos escuros, minhas gengivas e meus mamilos, as dobras do meu pescoço e o vão das minhas axilas! (Lorde, 2021, p. 18).

Figura 18 – Parte da instalação Nkyinkyim (10) de Kwame Akoto-Bamfo



Fonte: thesoleadventurer.com/redefining-african-art-in-conversation-with-kwame-akoto-bamfo-by-angela-okorie/

Meu corpo negro vive uma espécie de exílio, é solitário, profundo e insistente, mas é também coletivo. Eu o divido com outras mulheres negras que vivem constantemente essa condição. Um corpo negro da diáspora nunca estará em casa: faltará continuamente algo que convoca reconexão. Nós, negras, negros e negres⁴², sabemos o tempo todo que não estamos em casa. Somos desenraizados. Parece que precisamos reconectar com África, como se fossemos fazer essa viagem de volta ainda que seja interna, começando por nós, por nosso próprio corpo. Como um caminho necessário para o reencontro de nossa ancestralidade. Olhar, perceber, sentir o dentro, o interno, a pele, os traços, as informações corporais.

A gente sente muito ser afastado um do outro. A gente chora por nosso lar. A gente, tirada do nosso povo. A gente setenta dias do outro lado da água do solo da África, e agora eles separam a gente um do outro. Por isso a gente chora. A gente não consegue evitar chorar [...] (Hurston. 2021, p. 124).

Talvez seja por isso que sempre senti uma espécie de solidão, uma solidão ancorada na sensação de estrangeirismo. Eu sou brasileira e estou no Brasil: e por que essa sensação de intrusa? Misturada à solidão, por vezes esmagadora, de meu corpo no mundo. Somente agora eu compreendo que essa solidão é a sensação de perda, de perder-se de si, assim como a de Kossola⁴³.

[...] um ferimento de radical e “insuportável deslocamento” de casa e família para um lugar estranho em solo estrangeiro. A solidão presente em tal ruptura se infunde na narrativa de Kossola. Não pode ser embalada. “Depois de 65 anos, escreve Hurston, “ele ainda tinha aquele trágico senso de perda. Aquele anseio por laços de sangue e culturais. Aquele senso de mutilação. É a angústia existencial consequência do desenraizamento (Hurston, 2021, p. 207).

Corpos desconectados, perdas, lutos e saudades do que não chegamos a conhecer “O que partiu para o desconhecido, no barco dos negreiros, voltará?” (Chiziane, 2018, p. 96). Talvez, por isso, meu corpo no mundo sente um desejo

⁴² Optamos aqui por fortalecer a neutralidade do não binarismo de gênero na língua portuguesa para pontuar nossa posição a favor da existência de pessoas que não se identificam nem com o gênero feminino, nem com o masculino.

⁴³ “Olualê Kossola, que em 1927, aos 86 anos, recebeu Hurston em sua casa ao longo de dois meses para contar suas memórias. Capturado em um ataque do Reino do Daomé à sua aldeia ioruba, Kossola foi vendido a fazendeiros sulistas que realizaram uma expedição ilegal ao oeste da África depois da proibição do tráfico transatlântico. Sua narrativa recorda a viagem de navio, o trabalho na plantation durante cinco anos e o fim da escravidão com a guerra civil nos Estados Unidos” (Zora Neale Hurston, 2021).

enorme de existir sem a sensação de solidão. Assim como Pécola⁴⁴, eu pedi e pedi muitas vezes para não existir, para desaparecer.

Por favor, Deus”, sussurrou na palma da mão, “por favor, me faça desaparecer.” Fechou os olhos com força. Pequenas partes do seu corpo se apagaram. Ora lentamente, ora de chofre. Lentamente de novo. Sumiram os dedos, um por um. Depois os braços, até os cotovelos. Os pés agora. Sim, era bom aquilo. As pernas de uma vez só. Acima das coxas era mais difícil. Ela precisava ficar completamente imóvel e fazer força. O estômago não ia. Mas, por fim, também desapareceu. Depois o peito, o pescoço. O rosto também era difícil. Quase lá, quase. Só restavam os olhos, bem, bem apertados. Eram sempre os olhos que sobravam (Morrison, 1970, p. 53).

Eu desejei desaparecer, para depois, em outro lugar, ou em uma outra condição de existência eu pudesse existir novamente como se, por um grande lapso de tempo e de espaço, eu fosse invisível nos mundos nos quais eu me encontro. Eu sei que estou lá no fundo, embaixo de várias e várias camadas de coisas tangíveis e intangíveis que me compõem. E estou também na “casca”, no que é visto, na pele, que é uma camada forte, que me prende, enlaça e controla. Antes que eu pise para dançar no palco, eu já sou uma mulher negra.

Meu corpo era devolvido desancado, desconjurado, demolido, todo enlutado, naquele dia branco de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (Fanon, 2008, p. 106-107).

Várias camadas, em profundidades, formam minha presença negra, que aparece em verdadeira ausência nos outros espaços em que tenho de existir sem a força da camada epitelial – outros mundos. A preta guerreira, a preta esnobe, a preta forte, a preta... Mas, dentro dessa camada, sinto-me esse corpo que se apresenta no mundo como negra, onde o sangue negro habita, carregando anos de mentiras que insistem e se comportam como verdades a nosso respeito, “O sangue negro que irriga o cérebro acorrenta a mente à ignorância, à superstição e a barbárie e fecha a porta para a civilização. A cultura moral e a verdade religiosa”⁴⁵. No meu corpo, o sangue

⁴⁴ “Pécola Breedlove, uma menina negra que sonha com uma beleza diferente da sua. Negligenciada pelos adultos e maltratada por outras crianças por conta da pele muito escura e do cabelo muito crespo, ela deseja mais do que tudo ter olhos azuis como os das mulheres brancas – e a paz que isso lhe traria.” (TONI MORRISON, O olho mais azul, 1970.)

⁴⁵ Dr. Samuel Cartwright, senhor de escravos do Sul dos Estados Unidos. Ele escreveu, em 1851, um relatório sobre as doenças e peculiaridades físicas da raça negra (MORRISON, p. 14. “A Origem dos outros”).

negro é misturado com etnias originais, mas o que me assusta e me enoja é que o sangue dos impostores, dos intrusos, também me habita e compõe o meu corpo. Então, eu também sou uma intrusa, de África, do Brasil, do Piauí... Esse corpo no mundo, que compõe, inevitavelmente, a dança que eu danço. Imperdoável composição.

“Quem sou eu? Serei eu, de verdade, quem dizem que sou?”; “Será verdade que não sou nada além disto – minha aparência, aquilo que se diz e se vê de mim?” “Qual o meu verdadeiro estado civil e histórico?” [...], o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado (Mbembe 2018, p. 62).

Essas condições de incoerência de mundos me levam para a sensação de parar abruptamente à beira de um abismo artístico, estético, político, cultural, econômico, histórico e existencial, porque me mostram que o meu corpo, assim como o corpo de outras mulheres negras do Brasil, não está realmente em casa.

No Piauí, estado em que nasci e cresci, vivenciei e ainda vivencio práticas racistas em direção a meu corpo e a outros corpos negros. Os africanos escravizados lá adentraram pisando na lama, nos tocos, rasgados pelos espinhos das árvores e queimados pela aridez daquelas terras ao lado do gado. Lado a lado com o gado. Seus corpos não valiam como o gado.

Dessa maneira, os traficantes saíam da região de Salvador com remessas de escravos e adentravam os sertões, abastecendo o comércio e percorrendo as principais rotas do gado. Não há como mensurar a quantidade de cativos africanos que adentraram a capitania do Piauí, seja pelo sertão ou pelo litoral, principalmente pela falta de fiscalização e registro, ação dos particulares, a autonomia e dinamismo da região da vila de Parnaíba (Nepomuceno, 2020, p. 825).

Eles eram trazidos das colônias do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. Muitos currais estavam sendo instalados, e as terras piauienses formavam um corredor de passagem e comunicação dos agentes coloniais.

Uma das consequências da recuperação da agricultura foi a expansão no número de cativos comprados em Salvador e remetidos para a capitania do Piauí. O percentual das remessas anuais de escravos africanos e crioulos de Salvador para outras regiões foi cerca de 10% entre os anos 1760 e 1770. O número de escravos africanos e crioulos enviados da cidade de Salvador para a capitania do Piauí, nessa década, foi de 194 sujeitos, com destaque para o ano de 1768, com o envio de 92 escravizados. Em relação a novos cativos que aportaram em Salvador e foram enviados para o Piauí nesse mesmo período,

temos uma média de 169 escravos, representando 0,3% do total de africanos que foram comercializados (Ribeiro apud Nepomuceno, 2020, p. 826).

Os colonizadores estavam buscando, e, de fato, conseguiram, acumular riquezas, catequizar e apresar os indígenas, se apossar de novas áreas de colonização. O corpo negro foi sendo distribuído para o trabalho forçado, a experiência de morte em vida.

O gado adentrava o território piauiense por duas frentes: a primeira por Pernambuco, sertão de fora, na direção Norte e Oeste, estendendo-se pelo interior da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. A segunda pela Bahia, sertão de dentro ou sertão de Rodelas, acompanhando o curso do Rio São Francisco e prosseguindo até o Piauí (Wehling, 1994, p. 119).

Os africanos escravizados eram levados para o sertão acompanhando a rota do gado de Recife, Salvador e São Luís (Nepomuceno, 2020, p. 8020)⁴⁶

O tráfico atlântico se esparramava pelo Brasil, e sua conexão possibilitava a intensa circulação de pessoas negras escravizadas saindo de vários portos em direção a esse território chamado província do Piauí. Vendidas ou trocadas por gado. O corpo negro em diáspora.

Para Cláudio Bastos, os primeiros cativos eram oriundos do Congo e de Angola, etnia predominante na Bahia, o mercado de grande influência sobre o Piauí devido ao comércio de gado. Acrescenta ainda que eles adentraram o Piauí pela estrada que ligava a feira de Capuame, na Bahia, à vila da Mocha (Oeiras), e que alguns também foram trocados por bois em Minas Gerais, mas em pequeno número (BASTOS, 1994: 200). A feira de Capuame foi escolhida pelos funcionários régios como local para a concentração do maior número de boiadas e para dinamizar o abastecimento de carne e couro para as outras capitânicas e para Lisboa (HENRIQUE, 2014: p. 14). Ao certo, os escravos africanos remetidos ao sertão de dentro, em meados da década de 1760, partiam da cidade de Salvador e seguiam a rota da feira de Capuame, utilizada para a comercialização de gado e de almas (Nepomuceno, 2020, p. 825).

Mulheres negras escravizadas sofriam as mais terríveis agressões, seja pelo estupro, que era uma prática comum no período colonial – os “donos” das escravizadas precisavam mostrar que o corpo daquelas mulheres não lhes pertencia, de fato –, seja por outras violências, como a divisão de suas famílias, ou seja, por

⁴⁶ Contraponto - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 9, n. 1, jan./jun. 2020.

meio da humilhação de seus companheiros e filhos: acoites, mutilações e mortes. As pessoas negras sempre viveram todas as tensões que podemos imaginar.

Atualmente...

“Lá vem ela de novo com essa questão de negritude...”

“Para mim, todo mundo é igual.”

“Não seja tão radical: você pode afastar as pessoas de você!”

“Vocês, negros, estão separando as pessoas.”

“Você quer ver racismo em tudo, Luzia!”

“Mas de que dança contemporânea você está falando Luzia?”

“Não é apenas uma dança, e sim várias danças contemporâneas!”

“Com base em que você afirma isso?”

“Vá com calma, Luzia!”

“Tenha cuidado, Luzia!”

“Não é tão simples, Luzia!”

“Não seja tão radical, Luzia!”

2 “ONDE EU ESTAVA, ERA EXCEÇÃO”: INVISIBILIDADES, HIPERVISIBILIDADES DAS MULHERES NEGRAS NAS DANÇAS BRASILEIRAS

Neste capítulo discuto como o ocidente determina quem ou o que pode ser considerado normal ou anormal por meio do estranho caso de Sarah Baartman ou a Vênus Negra como ficou conhecida. Tratada como sub-humana viveu de forma silenciosa e a permitir abusos, agressões e crueldades chegou a ser exibida como atrações nos circos na Europa. Nesse sentido reflito como as mulheres negras, assim como Sarah, são invisíveis ou hipervisíveis, mas nunca visíveis, no campo da dança brasileira, que é, embora divulgado como um campo democrático, horizontal, aberto às diferenças, infelizmente ainda determinado por acordos tácitos que ditam onde e quando podemos circular e em que espaços podemos circular. As imagens-manifesto de Eliana da Santana (SP), Jack Elesbão (BA) e Roberta Rox (GO), criam outras realidades, inspiram e mostram que podem desestruturar conexões racistas e construir outras narrativas verdadeiramente democráticas e, por que não dizer, libertadoras. Por fim, ainda sem conseguir sair da dor, exponho que a estrutura racista em que estamos expostas nos faz dançarmos dores internalizadas, dores que as pessoas negras vivem diariamente por meio do racismo cotidiano.

2.1 O ESTRANHO CASO DE SARAH BAARTMAN

[...] o que mais há para saber agora? Além de: “Seu destino é o mesmo de qualquer Vênus Negra”? (Sharpe, 2023, p. 99).

Figura 19 – Cartaz de divulgação das apresentações da Vênus Negra



Fonte: <<https://maratonadesofa.com/venus-noire-venus-negra-2010/>>

Sarah Baartman nasceu em 1789, nas proximidades do Gamtoos, província atual Sul-africana de Cabo Oriental. Sua mãe morreu quando ela ainda era muito pequena, com apenas dois anos de idade, e seu pai também morreu quando ela era ainda uma adolescente, ficando órfã muito cedo. Mudou-se para a cidade do Cabo, onde trabalhou como serva e, depois de engravidar, perdeu o seu bebê logo que seu companheiro foi assassinado. Foi levada para a Europa em 1810, aparentemente sob mentirosas promessas de um médico britânico chamado William Dunlop, e o empresário e dono da casa em que Sarah trabalhava, Hendrik Caezar, de lhe conseguir um emprego fixo em um circo. Lá, Sarah recebeu o nome artístico de "A Vênus Hotentote", e foi transformada em uma atração em Londres e Paris, onde multidões observavam seu corpo, seus olhares desbravavam seu corpo e fortaleciam sua posição de "monstra" "A imagem de sua natureza selvagem e perigosa era ainda enfatizada à medida que Baartman se balançava para frente e para trás em sua jaula, como um animal selvagem (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 825).

O corpo de Baartman foi usado para definir uma fronteira entre a mulher africana "anormal" e a mulher branca "normal". O fato de que ela tinha nádegas protuberantes e lábios menores estendidos a fez ser considerada como uma "mulher selvagem". Suas "anomalias", como Georges Cuvier menciona em *The Gender and Science Reader*, faziam ela se parecer com tudo, menos com uma mulher branca. Ela tinha uma estrutura mandibular peculiar, um queixo curto e um nariz achatado, que se assemelhava ao de um "negro". Ela então foi considerada parte da "raça negra", o que na época era considerado o menor tipo de seres humanos. Ela às vezes era comparada a um orangotango (*The Gender and Science Reader* ed. Muriel Lederman and Ingrid Bartsch. New York, Routledge, 2001)⁴⁷.

Suas características corporais, naturais para o povo de sua etnia, eram vistas como aberrações nos países onde foi exibida. Grandes nádegas e órgãos genitais fizeram com que Sarah fosse vista como sub-humana, o que a fez viver de forma silenciosa e a permitir abusos, agressões e crueldades sem jamais reclamar. Ao contrário, chegou, em certo momento, a defender seus agressores.

Em 29 de Dezembro de 1815, a sul-africana Sarah Baartman, conhecida, em muitos países da Europa, como a *Vênus Negra* ou a *Vênus de Hotentote*⁴⁸, morria na miséria, com apenas 25 anos de idade, após passar anos sendo repetidamente

⁴⁷ <https://maratonadesofa.com/venus-noire-venus-negra-2010/>. Acesso em: 12 de maio de 2023.

⁴⁸ Os povos Khoikhoi foram chamados de Hotentote pelos europeus; no entanto, na atualidade, esse termo é considerado pejorativo.

exibida em feiras europeias de fenômenos bizarros humanos, onde dançava e fumava um cachimbo vestida com penas e couros.

Tais infelicidades estiveram constantemente em sua curta vida. Aprendeu a não se reconhecer como um ser humano. A ser vista e a se adotar como um monstro, um absurdo. A não se perceber como pessoa. Aprendeu, por meio dos olhares que a vigiavam e a desumanizavam, a ser o outro. E o que é o outro? A outra? Seria uma mulher? Uma negra? Ou a junção dessas categorias sob o olhar desumanizador do ocidente?

Como mulher, negro ou monstro, **o outro é aquilo que, em princípio, não deve circular, mas também aquilo que não pode deixar de circular sob pena de privar o discurso civilizado da oposição que o funda**: em sua feiura, desproporção, desordem, o monstro é o outro civilizado. A estruturação de um discurso civilizador se opera no concreto dos corpos e nos caminhos traçados para a sua circulação. Civilizar significa aprender como os corpos devem trafegar e indicar esses caminhos (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 815. Grifo da autora).

O estranho caso de Sarah Baartman é um exemplo real de como a construção do olhar, no ocidente, acaba por determinar quem ou o que pode ser considerado normal ou anormal ainda no mundo contemporâneo. É também a possibilidade de compreendermos o que nos torna, como mulheres negras, assim como Sarah, invisíveis ou hipervisíveis, mas nunca visíveis, no campo da dança brasileira, que é, embora divulgado como um campo democrático, horizontal, aberto às diferenças, infelizmente ainda determinado por acordos tácitos que ditam onde e quando podemos circular e em que espaços podemos circular. Esse nó intrincado precisa ser desfeito. É uma das questões mais importantes desta pesquisa. Por isso, trago o estranho caso de Sarah. Já explicarei por que o considero estranho. Antes, compreendam que a visibilidade, nesta pesquisa, seria a equidade entre corpos brancos e negros nos contextos sociopolíticos, culturais, econômicos e artísticos. Sem romantizar uma equiparação, em um sistema regido pelo capitalismo, mas aventando a possibilidade de uma existência visível, ou seja, a percepção do corpo da mulher negra sem apagá-lo ou expô-lo. Um corpo possível de circular livremente. Sarah é, infelizmente um dos modelos de como o olhar do ocidente construiu o “outro” como um ser monstruoso, estranho e continuamente deslocado. Esse olhar nos persegue continuamente e continua ferozmente nos rastreando, fechando espaços, invadindo discursos, nos silenciando, limitando.

Vejam esse exemplo, que, embora se refira a uma companhia de teatro, cabe perfeitamente para o campo da dança, até porque esses corpos negros faziam de tudo: cantavam, dançavam, representam. Foi escrito, na imprensa do Rio de Janeiro, quando *De Chocolate*⁴⁹ criou uma companhia de teatro só com pessoas negras, em 1926, com um racismo execrável: “Procura-se homens e mulheres negros retintos e não muito feios para dançar e cantar na companhia”⁵⁰. A feiura ligada diretamente à existência de pessoas negras. Essa situação, embora tenha mudado, ainda se faz presente nas entrelinhas das relações artísticas. Se não é a feiura, é a inabilidade, a incompetência, a ingenuidade, a menor inteligência etc. Se o corpo de Sarah não teve permissão para existir, nossos corpos perecem ainda no olhar que nos vigia e controla. Só que, agora, operam de forma muito mais gentil.

[...] o olho não é apenas uma tela que recebe os raios de luz rebatidos pelos objetos; o olhar projeta sua luz. Se o/a Outro/a me vê, se ele/a me torna objeto de sua mirada dilui-me enquanto sujeito, desfaz-me enquanto instância primordial que antecede ontologicamente o seu existir.

Se o/a Outro/a é capaz de me “objetificar”, é possível que haja ali uma reivindicação de civilidade tão ou mais legítima que a minha. Enquanto tal, a monstruosidade não constitui ameaça de um novo poder civilizador, mas o risco que toda civilidade pereça (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 816).

Incontáveis são as produções realizadas cuja inspiração foi a existência de Sarah Baartman, a vênus negra. Artigos, livros, teses. Essa imagem, posta a seguir, é do filme francês *Vênus Negra*⁵¹ protagonizado pela atriz cubana Yahima Torres. Durante o filme, nota-se o que a história real de Sarah já confirma: que o olhar europeu acompanhou praticamente toda sua vida, constituiu sua vida, seu modo de viver, a conduzindo a um fim que só é possível a um objeto, uma coisa, separando-a de sua humanidade. O que mostra a potência do olhar, seja para humanizar ou objetificar: “[...] a visão é o sentido da objetificação, o sentido capaz de promover uma separação

⁴⁹ João Cândido Ferreira (1887-1956).

⁵⁰ Bebel Nepomuceno, em sua publicação *Mulheres e Homens Negros Invisibilizados*, apresenta a pesquisa “João Cândido Ferreira, o *De Chocolate*, e a aposta num teatro negro na década de 1920”, sobre o considerado o “pai” do teatro negro na década de 1920. Ela apresenta, em meio à obra de *De Chocolate*, o contexto brasileiro da época, demonstrando o racismo abertamente escancarado, seja nos textos jornalísticos, seja nos comentários do público, seja nas chamadas para participação de pessoas negras.

⁵¹ “*Vênus Negra*” (2010), Direção de Abdellatif Kechiche.

entre sujeito e objeto: vejo aquilo sobre o qual ganho perspectiva, distância.” (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 816).

Figura 20 – Cena do longa-metragem *Venus Hotentote (Vênus Negra)*, 2009



Fonte: <https://youtu.be/3_P--6uis4Q>

Assim, ela viajou para Londres com seu patrão, a fim de tentar sua carreira como artista. Entretanto, suas representações eram bem distintas do que esperado. Ela era exposta em circos e apresentações particulares vestindo uma segunda pele para ressaltar seu corpo, executava jocosamente passos de danças e tocava instrumentos africanos, além disso, havia a figura de dominação do seu patrão, um homem branco, em situações em que ela ‘ameaçava’ a segurança de quem estava no ambiente. (Macedo, 2019, s/p)

Me chama a atenção o fato de não existir absolutamente nada de bizarro ou incoerente em seu corpo e, por isso, é estranho o seu caso. Tratada, seja encenação ou não, como um ser animalesco, selvagem, estranho, degenerado e perigoso. Nunca se sentiu amada, não foi remunerada, precisou se prostituir para sobreviver, morreu aos 25 anos. Sarah era apenas uma mulher africana.

No século XIX, os chamados “zoológicos humanos” mantinham outros casos de pessoas consideradas diferentes. Dentre esses diversos casos, pessoas brancas com deformidades muito singulares em seus corpos também eram colocadas para exposição. Mas, pelo visto, tinham tratamento diferente do de Sarah, pois mesmo dentro de espetáculos de horror, a raça operava com força. O caso de Josephine Myrtle Corbim é um exemplo de como a raça produz diferenças. Josephine nasceu em 1868, no Tennessee, Estados Unidos. Nasceu com uma deformação em sua estrutura corporal: com quatro pernas, duas pélvis, dois aparelhos reprodutores e excretadores independentes. Embora Josephine tenha sido abandonada pela família, encontrou abrigo em um circo e, aos 19 anos, conheceu o médico Clinton Bicknell,

com que casou e constituiu família. Desde os 14 anos ganhava bons salários e, mesmo após seu casamento, voltou a realizar apresentações com sucesso. Josephine Myrtle Corbin morreu aos 60 anos tendo uma vida confortável e digna, mesmo tendo uma anomalia reconhecida pelos médicos da época.

Figura 21 – As quatro pernas de Josephine Myrtle Corbin



Fonte: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/acolhida-pelo-circo-e-alvo-de-espectaculos-myrtle-corbin-a-mulher-de-quatro-pernas.phtml>>.

Nunca foi sobre anomalias, e sim sobre raça. O ocidente, construindo imagens do que poderia ser normal ou anormal, de alguma forma, se justificava também quanto à colonização e à superioridade moral e cívica da Europa frente à África.

Sarah Baartmam é índice da condição de invisibilidade e hipervisibilidade da mulher negra no mundo. Ao dançar, estava dentro do jogo de inclusão e exclusão em que nós, mulheres negras, ainda estamos. Seus movimentos, carregados de semânticas disparadoras de racialidades, ao dançar, fundavam sua identidade, em que a raça chegava sempre primeiro. “Seus movimentos tinham qualquer coisa de brusco e de caprichoso, o que lembrava o movimento dos símios.” (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 828).

O olhar do ocidente é poderoso e extremamente classificador. Ele decide os corpos que devem ou não circular e os corpos que devem ou não estar em determinados lugares. Ou seja: diferentemente do que muitas vezes acreditamos, esse olhar não é neutro. Um corpo mulher percorreu as fronteiras porosas da invisibilidade para a hipervisibilidade, sem jamais ser apenas visível... Sarah era a Vênus e não era nada, um corpo abjeto, fungível e deslocado. E, sendo Vênus, estava fadada a uma vida extremamente infeliz e solitária. Incrivelmente, a morte de Sarah

não cessou os maus tratos a que era submetida: uma continuidade cruel foi instaurada quando seu corpo foi dissecado para continuar sendo visto. O outro é Sara, o monstro, abjeto, sem vida!

Figura 22 – Cena do longa-metragem *Venus Hotentote* (Vênus Negra), 2009



Fonte: <Fonte: <https://youtu.be/3_P--6uis4Q>

Sarah foi exposta muitas vezes dentro de uma jaula, e era obrigada a se portar como um animal feroz. Era vestida com roupas que marcavam todo o seu corpo, para mostrar suas partes íntimas. Homens e mulheres ficavam impressionados com o seu corpo, já que eles tinham como padrão de normalidade seus corpos brancos. Fumando um cachimbo e usando contos, plumas, roupas cor de pele e coladas ao corpo, Sarah se apresentava nos seus espetáculos. Ela dançava e interpretava.

Holmes destaca que o show de Baartman incluía dança e interpretação de vários instrumentos musicais, e diz que um público "sofisticado" em Londres – uma cidade em que as minorias étnicas não eram raras – não teriam se encantado por muito tempo com ela apenas pela sua cor. De qualquer forma, com o tempo, o show da "Vênus" foi perdendo seu caráter de novidade e popularidade entre o público da capital, e por isso ela saiu em turnê pela Grã-Bretanha e Irlanda. Em 1814, foi para Paris com seu empresário, Cesars, e outra vez virou uma celebridade, que tomava coquetéis no Café de Paris e ia às festas da alta sociedade. Cesars voltou para a África do Sul e Baartman caiu nas mãos de um "exibidor de animais" cujo nome artístico era Reaux.⁵²

Quando os clientes eram mais ricos poderiam se deleitar em apresentações particulares e poderiam até tocá-la. Nessa época, o tráfico de escravos já era proibido pelo império Britânico, mas a escravidão ainda era permitida. No entanto, Sarah,

⁵² Ver: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab>. Acesso em: 06 abr 2021.

teoricamente, era uma mulher livre. Mesmo analfabeta, ela teria assinado o contrato com seus empresários que a tratavam como coisa, o que chamou atenção de ativistas da época. Em um determinado momento, teria aceitado a ser retratada e estudada por cientistas e artistas, mesmo se recusando a ficar totalmente nua.

Sua morte foi explicada como uma doença inflamatória e eruptiva, mas foi cogitado que teria sido mesmo de alcoolismo, sífilis, ou pneumonia, já que fumava e bebia muito, e é possível que teria se prostituído por Reaux também. Antes de seu corpo ser dissecado por Georges Cuvier, naturalista que teria dançado com ela em uma das festas organizadas por Reaux, fez um modelo de gesso do seu corpo. Conservou seu esqueleto e colocou seus órgãos sexuais e cérebro em frascos onde foram expostos em um museu de Paris até 1974. Somente em 2002, a pedido de Nelson Mandela, os restos mortais de Sarah puderam finalmente voltar para casa, em África.

Diásporas intermináveis...

A imagem de Sarah como a Vênus Hotentote é a imagem do corpo de uma mulher negra sendo exposto como um objeto de fetiche, uma coisa, um corpo não humano.

Em abril de 2012, Lena Liljeroth – que, na época, era ministra da cultura em Estocolmo – cortou um bolo que tinha a forma de uma mulher negra. Era uma caricatura de Sara Baartman. Essa ação de cortar e comer mais uma vez o corpo de Sara somente evidencia que o ocidente segue em seu projeto de dominação. Nossos corpos, nossas imagens negras, seguem sendo engolidos.

O bolo começou a ser cortado a partir do baixo-ventre, mais conhecido como virilha. A imagem e o vídeo mostram que quando ela (Lena Liljeroth) cortava o órgão genital, o bolo “gritava” em função da “dor” e a ministra, depois, dava-lhe de comer o próprio órgão genital, simbolizado no bolo (como quem diz: come a sua própria merda). A boca que comia o bolo, por sinal, era cabeça de um homem negro, um ator, pintado de preto. Como se a imagem não fosse ruim o suficiente, todos na sala ovacionaram e gargalharam perante este episódio.⁵³

⁵³ Ver: <<https://todosnegrosdomundo.com.br/nao-existe-racismo-nos-e-que-vemos-demais/>>. Acesso em: 06 fev. 2022.

Figura 23 - Lena Liljeroth cortando o bolo com formato da Vênus Negra.



Fonte: <<https://todosnegrosdomundo.com.br/nao-existe-racismo-nos-e-que- vemos-demais/>>

Existe uma relação direta entre a inumanidade que as pessoas daquela época conseguiram fazer penetrar no corpo de Sarah e o que vivenciamos em nossos corpos negros na contemporaneidade. Acredito que Sarah se convenceu de sua inumanidade a partir dos múltiplos olhares que “confirmavam” que ela era “realmente” um corpo estranho, anormal. Terminou por desenvolver uma relação consigo mesma que viria por confirmar continuamente o que a branquidade lhe imputava. Grada Kilomba, no livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, nos apresenta um fenômeno chamado *outridade*. A autora explica que: “[...] nós nos tornamos a representação mental daquilo que o sujeito branco não quer parecer” (Kilomba, 2019, p. 38). E é justamente aí que a imagem do corpo de Sarah, a Vênus Negra, se encontra com esta pesquisa. O corpo de uma mulher negra exposto como uma coisa sem humanidade: hipersexualizado, coisificado, objetificado, domado e silenciado.

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o “Outra/o” – o diferente, em relação ao qual o “eu da pessoa branca é medido -, mas também “Outridade” – a personificação de aspectos repressores o “eu” do sujeito branco (Kilomba, 2019, p. 38).

Cercada pelo jogo cruel da invisibilidade para a hipervisibilidade, se convenceu a performar o que queriam ver, performar para a manutenção do espaço em que estava seu corpo. Performar para a continuidade daquelas relações que a tinham submetido. Uma *performance* que fortalecia a fantasia que os sujeitos brancos tinham dela: fera, violenta, animal, grotesca. Sarah se tornava a Vênus Negra, personificando, em seu corpo, fantasias de quem a olhava, a tocava, a desejava “... a negritude serve como forma primaria de *outridade*, pela qual a branquitude é

construída. A/O 'Outra/o' não é 'outra/o' *per se*; ela/ele se torna através de um processo de absoluta negação" (Kilomba 2019, p. 38).

Partindo do caso de Sarah, podemos acionar nosso olhar e outros olhares para a presença ou a ausência de mulheres negras na dança, como também pensar nossa relação com a branquitude e seus privilégios. Primeiro: o corpo de Sarah foi exibido como algo fantástico, monstruoso, estranho, exótico e até ameaçador. Segundo: Sarah, ao ser confrontada por aqueles que lutavam a favor de sua liberdade, se pronunciou "livremente" ficando do lado de quem a abusava, a explorava, denotando, assim, como ela se via também, como era a construção de sua identidade.

Que alienação, ser forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial. Essa deveria ser nossa preocupação. Não deveríamos nos preocupar com o sujeito branco no colonialismo, mas sim com o fato de o *sujeito negro* ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesma/o através da presença alienante do "outra/o" branco (Hall, 1996). Sempre colocado como "Outra/o", nunca como "Eu". "O que mais isso poderia ser para mim", pergunta Fanon (1967, p. 112), "senão uma amputação, uma excisão, uma hemorragia que respinga meu corpo inteiro com sangue negro?" Fanon utiliza a linguagem do trauma, como a maioria das pessoas negras o faz quando fala sobre experiências cotidianas de racismo, indicando o doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentado separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter (Kilomba, 2019, p. 39).

Em torno de Sarah, as questões, aparentemente do passado, são análogas a questões do presente, a respeito das mulheres negras na dança: a insistência em um discurso focado nas ideias modernas, em que alguns corpos são considerados exóticos e, por isso, coisificados. Esses discursos, muitas vezes silenciosos, nos retiram, como afirma Grada Kilomba (2019) "cirurgicamente" de nossas singularidades. Um jogo cruel em que nossos fazeres artísticos são engolidos por nossas características raciais. E quem se encontra nesse entroncamento entre raça e gênero, gênero e raça, geralmente sai perdendo. O discurso, na dança, extrapola os textos, contendo mensagens que privilegiam a democracia e a igualdade para todos, contidos nos *folders*, nas chamadas públicas, nos editais, nos circuitos de dança, se apresentando, nas entrelinhas, continuamente como civilizador e dominador.

Para mulheres negras na dança contemporânea brasileira, ainda existe bastante expectativa, seja com nossa presença nos espaços de dança, seja com os

temas que escolhemos dançar. Nossa presença precisa sempre provocar momentos que vão do ritual curativo ao tribal? Ou questões de raça e gênero? É realmente preciso, necessário mesmo, que mulheres negras tenham todas as repostas para que, além da poética própria de cada trabalho, ainda tenhamos de educar as pessoas brancas que desejam ser antirracistas nesses encontros de dança? Elas precisam aprender conosco? Ser uma artista já não é ter muito trabalho na criação e construção singular de dança? “... e isso tudo já vai para um lugar xenofóbico, racista e, às vezes, até a coisa da mãe preta, da bá? Curativo, o colo que vai te receber naquele momento, naquele trabalho, que vai te dar aquela acolhida né?”⁵⁴. A relevância da história de Sarah, nesta pesquisa, se dá para que possamos perceber como as noções de invisibilidade e hipervisibilidade das mulheres negras no mundo, em especial no ocidente, determinam também a condição do não lugar da mulher negra na dança, no Brasil.

2.2 QUE COISA É SER MULHER? QUE COISA É SER NEGRA? QUE COISA É SER MULHER NEGRA? ELIANA DE SANTANA⁵⁵ EM IMAGENS.

Figura 24 – Eliana de Santana, no espetáculo “Agnes & Alice” (1).



Foto: Hernades de Oliveira. Fonte: *Acervo particular da autora.*

⁵⁴ Tieta Macau em entrevista realizada em 14 de Junho 2023.

⁵⁵ Iniciou-se no teatro em 1984, estudando e trabalhando com diretores como Antunes Filho (CPT), Antônio Abujamra (no espetáculo “A Serpente”) e Gerald Thomaz (no espetáculo “Un Glauber”). Em 1997 Eliana de Santana apresenta “Tragédia Brasileira”, espetáculo inspirado em texto homônimo de Manuel Bandeira, ganhador da Bolsa Rede Stagium com apoio da Secretaria de Estado da Cultura. Em seguida, veio o solo “Das Faces do Corpo”, que teve origem no projeto “Confraria Desnaturada”, premiado com a Bolsa Vitae de Artes, inspirado na obra fotográfica de Arthur Omar, “Antropologia da Face Gloriosa”. Criou e protagonizou espetáculos como: “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva Um Esboço” (2006), “... e das outras doçuras de deus” (2011). “Onde os começos?” (2010), “Dos Prazeres e Afro Margin” (2012). “Baleia” (2014), “A emparedada da Rua Nova” (2014). Agnes & Alice (2022)

Corpos negros que se misturam no tempo, no mundo, numa dança interminável, onde nossa humanidade é invisível. Qual é o lugar? Corpos que dançam no escuro, mas, se dançam na luz, suas imagens iluminadas são rapidamente sugadas pelo olhar do outro, que insiste, pelo racismo estrutural contínuo, em ver apenas o que o seu repertório de imagens lhe permite ver. Mas não importa o que elas dançam? Não importa o que façam? Não importa como se movam? O que proponham? Mulheres negras estarão, para sempre? Em imagens implicadas na historicidade de sequestro, tráfico, escravidão, espoliação e morte que nossas ancestrais vivenciaram. Que coisa é ser mulher negra?

E eu, não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? (Sojourner Truth, 1851).

Sojourner Truth embora tenha vivido em uma época e num lugar diferente do nosso, mulheres negras brasileiras, mostrou nossa condição, expondo, por meio de seu discurso memorável⁵⁶, na convenção pelos direitos das mulheres em Akron, Ohio (1851), como nos percebemos no mundo branco: “corpos marcados” pelo encontro entre raça, gênero, imagens das violências por nós e por nossas ancestrais vivenciadas. “Uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes.” (Kilomba 2019, p. 27).

Mulheres negras, consecutivamente, lutam para existir como sujeitos de sua história, muitas inviabilizadas, desconhecidas, não nomeadas, escondidas embaixo da poeira de um país encoberto pelo racismo. Outras mulheres, trago seus nomes aqui porque elas afrontam os espaços onde atuam e desorganizam lógicas opressoras: Maria Firmina dos Reis (primeira romancista brasileira), Esperança Garcia (escrava piauiense considerada a primeira advogada negra do Brasil), Antonieta de Barros (primeira deputada negra brasileira), Djamila Ribeiro (escritora, pesquisadora, filósofa), Marielle Franco (socióloga, ativista, defensora dos direitos humanos, eleita vereadora da cidade do Rio de Janeiro, assassinada em um atentado no carro em que

⁵⁶ Sojourner Truth foi o nome adotado por Isabella Baumfree, mulher negra, abolicionista, feminista e defensora dos direitos humanos que nasceu em um cativeiro em 1797, em Swartekill, Nova York, e faleceu em 1883, em Battle Creek, Michigan. Em seu discurso, proferido na convenção pelos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio em 1851, ela critica a invisibilidade das mulheres negras dentro do movimento feminista.

estava), Conceição Evaristo (uma das principais expoentes da literatura brasileira e afro-brasileira, que, atualmente, se tornou também uma escritora negra de projeção internacional). Considerar a presença de tantas mulheres negras que, em seus espaços de atuação, embaraçam projetos hegemônicos de exclusão dos corpos subalternizados. Outras mulheres negras, artistas da dança, inspiram e mostram que suas imagens, produzidas a partir de seus espetáculos, podem desestruturar conexões racistas e construir outras narrativas verdadeiramente democráticas e, por que não dizer, libertadoras.

Figura 25 – Eliana de Santana, no espetáculo “Agnes & Alice” (2).



Foto: Hernades de Oliveira. Fonte: Acervo particular da autora.

Não pretendo analisar imagens dos espetáculos aqui apresentados, tampouco me debruçar a respeito de seus processos criativos. Mas me interessa trazer essas imagens de mulheres negras da dança contemporânea brasileira como resultado de configurações de suas danças, como testemunhos de seus corpos em situação de dança. Imagens aqui serão tratadas como coisas, corpo. Tratar a imagem como “coisa, objeto, corpo, como informação física mesmo” (Bittencourt 2012, p. 11) e como “veículos contaminadores dos sentidos” (Bittencourt, 2012, p.12) nos ajuda a avançar e a propor que essas mulheres têm a potência para reposicionar esses corpos que as construíram, pois neles projetam suas subjetividades, suas lutas sociais e seus posicionamentos críticos. Agem assim porque estão implicadas nas tramas indissociáveis dos corpos que as constroem.

Eliana de Santana, coreógrafa, intérprete, artista da cena, preparadora corporal, professora e produtora, apresenta, em seus espetáculos, a possibilidade de

conectar dança, teatro e artes visuais por meio de suas pesquisas inspiradas na literatura brasileira e nos sujeitos anônimos, base de suas pesquisas em dança.

Sou uma mulher negra brasileira, trabalho com dança, comecei fazendo teatro, trabalho com dança contemporânea, mas não sei classificar...Acho que não tem muito essa classificação. Você entende? Eu tenho um repertório de criação própria e, por acaso, e não por acaso, sou uma mulher negra brasileira (Eliana de Santana em entrevista realizada via *e-mail* e *WhatsApp*, em junho de 2021 - transcrição livre da autora).

O piso branco, o vestido branco, vasos, pratos, taças de vidro contendo leite e água contrastando com a pele preta da artista, seus traços fenotípicos explodem em beleza em meio ao rastro de algum movimento que deve estar sendo realizado: é o que eu consigo perceber em um primeiro olhar para a fotografia singular de Hernane de Oliveira. Trata do espetáculo “*Agnes & Alice*⁵⁷” de Eliana de Santana. A artista assina a direção e a interpretação da obra de dança contemporânea e mostra, em imagens, a insistência de existir na dança no Brasil, uma existência pautada na poética e na qualidade artística.

Seu trabalho tem conseguido extrapolar as questões de raça e gênero que a vida e a arte impõem para as mulheres negras. Certa vez, em conversa informal com a artista, quando ela esteve na cidade de Salvador para apresentar o trabalho *Tudo que é imaginário existe e é e tem. Uma dança para Estamira*⁵⁸.” ela me disse que seu interesse, ao pesquisar dança, é o de desaparecer. Pensei... Como dançar para desaparecer? Quando desaparecemos, o que fica? Um vulto, uma sombra, um rastro de nossas danças. É uma boa resposta para o mundo que está posto para nós, artistas negras.

⁵⁷ *Agnes & Alice* é um trabalho de pesquisa da E² Cia de Teatro, inspirado nas figuras da pintora Agnes Martin (1912–2004) e da pianista e compositora Alice Coltrane (1937–2007). Direção geral e Interpretação: Eliana de Santana. Direção de arte e edição de vídeo: Hernandes de Oliveira. Captação de imagens: Priscila Magalhães (no Centro Cultural São Paulo), Hernandes de Oliveira e Eliana de Santana. Produção: E² Cia de Teatro e Dança e Associação Cultural Corpo Rastreado.

⁵⁸ Direção e interpretação: Eliana de Santana. Direção de arte, cenografia e iluminação: Hernandes de Oliveira. Pesquisa sonora: E² Cia de Teatro e Dança. Produção e pós-produção audiovisual: Pri Magalhães (NOME Filmes). Produção: E² Cia de Teatro e Dança Corpo Rastreado. Divulgação em mídias sociais: Rubia Galera e Talita Bretas (Portal MUD).

Figura 26 – Eliana de Santana, em “Tudo que é imaginário existe e é e tem: uma dança para Estamira” (1)



Foto: Isabelle Índia. Fonte: Acervo particular da autora.

Figura 27 – Eliana de Santana em “Tudo que é imaginário existe e é e tem: uma dança para Estamira” (2)



Foto: Isabelle Índia. Fonte: Acervo particular da autora.

Em *Tudo que é imaginário existe e é e tem. Uma dança para Estamira*, Eliana se inspira no documentário *Estamira*, de Marcos Prado. Estamira existiu de fato, mulher negra vista por muitos como louca. Catadora de lixo no jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. As palavras de Estamira apresentam profundidade e fulgor e se transformam-se em dança pelo corpo de Eliana. Gestos implicados nas crueldades sociais que Estamira vivenciou, porém evidenciam certa liberdade consolidadora do lugar de grande artista no mundo.

Estamira toca em várias feridas sociais como a sedução pelo capital, o prestígio sem obra, a indiferença com o outro e o silêncio autorizante

diante do horror, nesses tempos de apagamento de qualquer singularidade. Seu testemunho não é apenas opinião; podemos ver, no documentário, sua trajetória trágica e entender a força de sua fala. “Ciente sentimentalmente” e portadora de grande lucidez, Estamira nos deixou, através de suas palavras, filmadas e transcritas, um testemunho maior, um legado, sua visão de mundo.

Nesta dança, Eliana de Santana aprofunda uma investigação poética que tem como uma de suas bases estruturais a questão do sujeito anônimo, aquele que não é visto e é deixado de lado, agora personificado em Estamira, que aparece vestida com as palavras necessárias para nos dizer (e nos fazer dançar)⁵⁹.

Imagens de dança nos dizem coisas, nos atravessam e possibilitam refletir a respeito de práticas artísticas que ocupam espaços no mundo. Corpos de dança que evidenciam as subjetividades das artistas frente às questões de invisibilidade e hipervisibilidade na dança contemporânea.

As imagens ofertadas pela artista Eliana de Santana mostram poéticas singulares e lançam luz na visão de mundo dessas pessoas, geralmente mulheres que ela pesquisa e em sua própria visão de mundo, além de potencializar o campo da dança, permitindo que ele acesse outras realidades. As Imagens de Eliana nos respondem questões, nos chamam para o novo, para o desconhecido, no sentido de um mundo onde nossas singularidades são invisíveis. Suas imagens de dança embarçam o que está cristalizado e aceito no mundo ainda repleto de ações e pensamentos coloniais. Em entrevista realizada em junho de 2021, eu lhe pergunto⁶⁰: Quais as principais questões que a inspiram na construção de seu trabalho?

O sujeito anônimo, né? São as questões que desde sempre permeiam a minha pesquisa. Ele, por si só, com suas singularidades, ele nos traz muitas poéticas, muitas questões e, junto a isso, eu procuro estabelecer relações com a literatura, com as artes plásticas, com a música, enfim, os pontos de partida pra não ficar muito abstrato. Eu não gosto de trabalhar com abstração. Tem sempre um tema que me leva ao sujeito anônimo, de onde sai a poética. É complexo, não é tão simples falar e não tem muito como falar também. É mais basicamente, concretamente, é a partir desses pontos (Eliana de Santana em entrevista realizada via *e-mail* em junho de 2021. Transcrição livre da autora)

Eliana avança, partindo do que ela chama de sujeito anônimo, em direção à humanidade a que todas nós temos direito. E quais as implicações das questões de raça para seu trabalho?

⁵⁹ Fonte: <<https://www.instagram.com/eaoquadradocia/>> Acesso em 03 abr. 2023).

⁶⁰ Para a construção desta tese, realizei entrevistas com artistas negras da dança contemporânea brasileira. As referidas perguntas estarão no final deste trabalho, como anexos.

Então, ela é subliminar. O sujeito anônimo ele é aquele sujeito que ele é invisível, ele existe mais ninguém vê. Isso está muito ligado à questão racial, né? Mas não é o meu ponto de... da questão né? O ponto nevrálgico de meu trabalho é a própria existência humana que ultrapassa, mas ela está, essa questão, ela está presente, ela é concreta, ela é visível, ela é um corpo político, né? Que sofre de um olhar violento, mas, repito, não é a minha questão. A minha questão ela é subjetiva na verdade, mas, ao mesmo tempo, explícita. Por eu ser uma mulher negra, já sou... Então, o olhar do outro vai determinar também essa questão, que é uma questão premente (Eliana de Santana, em entrevista realizada via *e-mail* em junho de 2021. Transcrição livre e grifo da autora).

Quando uma mulher negra escreve, quando ela cria, quando canta, quando dança, ela desarranja lugares de poder porque constrói outros acordos, uma espécie de enfrentamento da ordem estabelecida, uma quebra de paradigmas. “Porque o lugar do negro é muito delicado... Porque, mesmo trabalhando com essas pessoas interessantes, instigantes, tem sempre um “lugar” do negro... Chama por estar precisando, porque é negra, não porque é a expressão do artista. Isso me insatisfazia muito”.⁶¹ Eliana, com imagens de dança colocando seu corpo em mundos imaginários criados por ela, vem realizando esse enfrentamento, e, no seu ser artista de dança, me oferece, nos oferece respostas, muitas respostas, para essa pergunta: que coisa é ser mulher negra? Sim, por suas imagens, ela me diz que ser negra e mulher é carregar, no “inconsciente” individual e coletivo, imagens de violências, mas urge respondê-las não somente olhando para o passado, mas construindo, no seu caso, em dança, novos outros presentes. “Sim, a violência não era e não é minha, como ainda hoje. Claro, é diferente, mas que nos fortalece, inclusive na criação, no entendimento e no amor. Há que ter muito amor.”⁶²

“*E não sou uma mulher?*” Passados mais de 200 anos dessa pergunta, ela chega na atualidade ainda mais intensa e indispensável para nós, mulheres negras. É como se colocássemos, no lugar do gênero, a possibilidade de existência humana, como se, para nós, ser mulher estivesse para uma outra condição do que um corpo negro com característica biologicamente femininas, algo muito diferente do que somos. Algo que realmente não somos e não aprendemos a ser. Como se nós, pela nossa história, necessitássemos, do que Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe* (1944) chama de “parâmetros para uma nova condição de mulher”. Vejamos:

⁶¹ Eliana de Santana, em entrevista ao Canal Diverso. Bloco 01. Disponível em: <<http://youtu.be/w7PEuzYCLhE>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

⁶² Eliana de Santana, em conversa informal, em jun. de 2022.

[...] as experiências acumuladas por todas essas mulheres que labutaram sob o chicote de seus senhores, trabalharam para sua família, protegendo-a, lutaram contra a escravidão e foram espancadas, estupradas, mas nunca subjugadas. Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição da mulher (Davis, 1944, p. 41).

Sojourner segue:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me ceder o melhor lugar! E não sou uma mulher? (Truth *apud* Ribeiro, 2017, p. 21)

Qual a condição de ser mulher quando se é negra? Quando se é negra e artista da dança? “O gênero mulher parece que sempre esteve relacionado a ser feminina, doce, gentil, educada, silenciosa, protegida, amada, vista, olhada, admirada, cortejada...[...] porque o gênero é a elaboração do disformismo sexual percebido no corpo humano e projetado no domínio social.” (Oyewùmi, 2004, p. 16). A história de nossas ancestrais nos mostra que estamos em outro lugar. Geralmente vistas e colocadas no mundo branco como guerreiras, lutadoras, fortes, agressivas, polêmicas, resistentes, autossuficientes... Somos o que? Monstras? “A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX que enfatizava o papel das mulheres como mães, protetoras, parceiras e donas de casa amáveis, as mulheres negras eram praticamente anomalias.” (Davis, 1944, p. 18).

A pergunta de Sojourner poderia variar, poderia mover, transformar, dançar.

E eu não sou uma artista da dança?

E eu não sou uma criadora?

E eu não danço?

E eu não sou um ser humano?

Se Sojourner pergunta “*E eu, não sou uma mulher?*”, ela o faz porque percebe o olhar e o tratamento dos que a viam. Porque racismo é também visual. Ao fazer essa pergunta, ela evidencia a nossa (in)existência enquanto a ideia que o mundo branco, hegemônico e ocidental tem do que seja uma mulher negra. Ao que parece, nossa condição está intrinsecamente ligada ao questionamento sobre duas categorias que

concentram inúmeras formas de discriminação se encontram em um único corpo. Que coisa é ser mulher negra?

Sabemos que historicamente mulheres negras foram impedidas de habitar em determinados espaços, mas nossa insistência em existir nos fortalece e nos ajudar dizer, de um jeito ou de outro, que insistiremos em habitar todos os espaços que desejamos. Inclusive, os espaços de dança. Olhemos outras imagens de Eliana em dança.

Figura 28 – Eliana de Santana em “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva Um Esboço” (1)



Fonte: Acervo particular da autora.

Figura 29 – Eliana de Santana em “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva Um Esboço” (2)



Fonte: Acervo particular da autora.

Figura 30 – Eliana de Santana em “Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva Um Esboço” (3).



Fonte: Acervo particular da autora.

Francisca da Silva de Oliveira: Chica da Silva, um esboço, espetáculo criado e protagonizado por Eliana de Santana, estreou ainda em 2006, propondo um repensar sobre as questões e condições do negro no Brasil. A artista apresentou uma construção corporal reveladora da história de Chica da Silva que não estava na escrita que conta sua história no Brasil.

Eliana dança esse trabalho partindo da visão de mundo de Chica da Silva, como mãe, como mulher. Para essa pesquisa, a artista leu o livro de Júnia Ferreira Furtado *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes*, que investiga a história de Chica por meio de documentos recolhidos no Brasil, em Portugal e nos Estados Unidos.

As imagens de dança de Eliana estão presentes na dança contemporânea brasileira, que tem conseguido desobstruir espaços de poder. Fortalecem o debate sobre a condição histórica no espaço da dança, e avançam deliberando sobre novas políticas de emancipação. As imagens de Eliana são manifestos de libertação.

Eliana de Santana é uma artista com mais de 60 anos, que segue atuante. Produz uma dança que instiga, inspira, enaltece outras mulheres, revisita obras literárias, cria novos corpos para imagens visuais, as misturas, propões projetos de dança que vão articulando, pelos mínimos gestos, a necessidade de responder ao racismo com amor e dança – um verdadeiro rearranjo no mundo.

2.3 IMAGENS E MANIFESTOS: JACK ELESBÃO E ROBERTA ROX

Figura 31 – Jack Elesbão, no espetáculo “Entrelinhas” (1)



Foto: Ives Padilha. Acervo particular da autora.

Figura 32 – Jack Elesbão, no espetáculo “Entrelinhas” (2)



Foto: Ives Padilha. Fonte: Acervo particular da autora.

Eu me chamo Jaqueline Elesbão tenho 36 anos, sou mãe, militante, performer, produtora, gestora, idealizadora junto com o coletivo chamado Pico Preto, gestora do espaço chamado do espaço Charriot. Sou idealizadora e instrutora do Pilates corpos Urgentes, que é um

pilates que trabalha para corpos negros, voltado, direcionado para corpos da comunidade LGBTQI+. Esse público sempre me interessou, aliás, tudo que eu faço é muito direcionado para esse público né? Que é o meu público (Jaqueline Elesbão, em entrevista realizada em jun. de 2022. Transcrição livre da autora).

Figura 33 – Jack Elesbão no espetáculo “Entrelinhas” (2)



Foto: Ives Padilha. Fonte: *Acervo particular da autora.*

Imagens não apenas representam o mundo: são verdadeiras informações que denunciam passados históricos e vergonhosos desse mundo. Imagens relembram, para que não esqueçamos, transformam, visibilizam, destroem mundos.

Que sensações e percepções emergem em nossos corpos quando nos relacionamos com a imagem de um corpo de mulher negra cobrindo e recobrando seus seios com vários sutiãs de diferentes estampas? Usando um código de barras cobrindo sua genitália, e uma máscara silenciando sua boca? Essa mulher negra nos olha firme. Ela nos encara. A máscara que está em seu rosto, um símbolo extremamente forte, especialmente para nós, pessoas negras, pelo histórico de crueldades que ela nos indica, cobre sua boca e sobe dividindo seus cabelos negros, abrindo caminhos em sua cabeça, como se tentasse dominar seu pensamento e suas ações. O que me lembra as inúmeras expedições coloniais adentrando nos territórios africanos para recolher o corpo negro. A máscara que silencia também se move no corpo negro. São algumas das percepções que se instauram em meu corpo, ao me relacionar com a imagem do espetáculo *Entrelinhas*, protagonizado por Jack Elesbão.

Jack Elesbão é bailarina baiana, da cena de dança contemporânea brasileira, que explora com maestria a força de suas criações. A artista coloca suas imagens no mundo para mostrar questões da realidade dos corpos das mulheres negras na atualidade.

As imagens por ela protagonizadas se conformam também como manifestos, porque expõem, transmitem ideias, declaram posições, questionam pressões. Existe toda uma perspectiva democrática em seu manifesto, porque possibilita que qualquer pessoa possa se expressar publicamente. Um manifesto pode ser um corpo, uma escrita, uma imagem. Imagens na perspectiva de ser “informação, corpo, coisa” (Bittencourt, 2012, p. 11). E sentidos.

A artista constrói suas imagens partindo das diversas formas de violência que sofrem historicamente as mulheres negras. Violências psicológicas, sexuais, políticas, artísticas. Em suas imagens, o processo que está fincado na cultura brasileira, o de silenciamento de nossas vozes, é fortemente visto.

Em *Entrelinhas*, a artista expõe seu corpo em movimento, em diferentes estados corporais, e mostra, em imagens de dança, que, além de nossas vozes que são silenciadas, nossos corpos são explorados e violentados, são coisificados, Jack Elesbão não se submete ao mundo que está posto: desobedece. Assume uma posição política e atuante, que mistura vida pessoal, militância e arte em seu trabalho. “Acho que juntar trabalho com militância é massa! Porque fortalece e contribui pra uma diversidade necessária, pra uma diversidade muito necessária em relação ao que a gente está vivendo hoje.” (Jack Elesbão em entrevista realizada em Junho de 2021, Transcrição livre da autora).

A informação de uma imagem amplia as condições de comunicação de um corpo. E, se esse corpo está em movimento e apresenta seus estados corporais construídos por meio de exercícios e/ou laboratórios de criação onde as questões em que a artista está inserida podem ser, além de consideradas, expostas em imagens, elas, como já afirmei anteriormente, ampliam as questões de dança e do corpo que dança, pois esse quando se transforma em imagem/informação ilumina seu campo de atuação e adentram as questões do mundo.

A imagem de um corpo encontra-se continuamente implicada no ambiente no qual ele atua através de suas escolhas. Ou seja, o tipo de acordo que estabelece com o ambiente é o que informa a natureza de suas relações e comprometimentos (Bittencourt, 2012, p. 82).

Figura 34 – Jack Elesbão no espetáculo *Entrelinhas* (3).



Foto: Ives Padilha. Fonte: *Acervo particular da autora.*

Dessa forma, o estado de corpo da artista, ao produzir suas imagens de dança e as colocar no mundo, fortalece e constrói a dança no mundo.

Figura 35 – Roberta Rox em “Enraíze-se” (1)

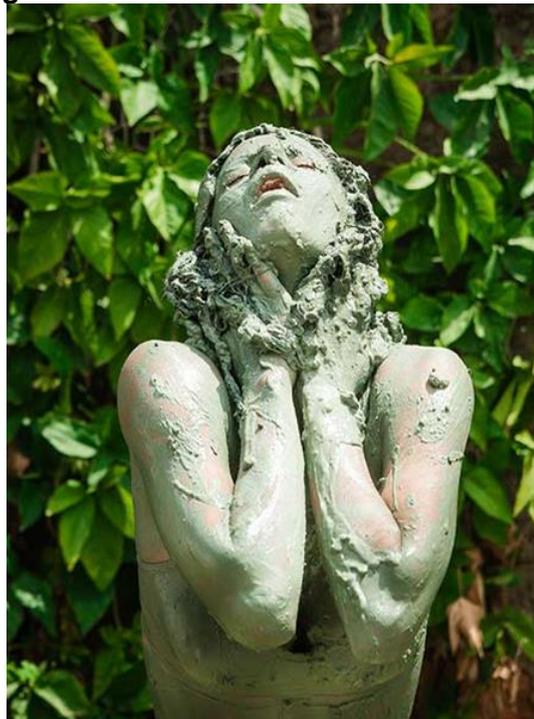


Foto: Ives Padilha. Fonte: *Acervo pessoal da artista.*

O meu estado de corpo é um estado político, um estado de alerta, não é um estado de descanso, né? Com o pé no chão que eu tenho de ter. É um estado de alerta, é um estado de insegurança. É um corpo preparado para avançar, não estar em um corpo bambeando. Esse não bambear depende de estruturas que a gente vai fazendo ao longo de nossa vida. Então, pensar sobre isso faz toda a diferença. Então é esse corpo alerta, atento, porque sabemos que, no estado, tem políticas para nos matar, nos eliminar, nos agredir... Acabar com a nossa cultura, com a nossa dignidade. Então, é um corpo muito, muito, muito, muito, muito sem economia de alerta. Não tenho preguiça nenhuma. Bate aquela preguiça em algum momento: poxa, mas será que tem de ser assim? Mas quando você entende que não tem outra alternativa, quando você sabe, você escolhe o que você quer. Porque eu acho muito difícil que alguns de nós, se tivéssemos escolha, alguém falar “estou a fim de ser medíocre”, então... Muitos de nós somos, precisamos ambicionar, e ambicionar é, antes de tudo, saber quem somos, saber até onde podemos ir, o que queremos e o que vamos encontrar. Não romantizar o nosso processo porque não é nem um pouco fácil.. (Jack Elesbão, em entrevista realizada em jun. de 2021, Transcrição livre da autora)

Imagens tomam a forma do corpo, porque são corpo, misturadas com experiências em constante negociação com o ambiente. Um outro jeito de se apresentar um corpo que dança. As imagens de Jack Elesbão, Roberta Rox e outras mulheres negras, são pensadas aqui como corpo “que recupera e projeta, que desterra e constrói.” (SAFLATER 2015, p. 69)⁶³. Está imbuída de informações que se instauram no espaço potente entre arte e política. As tensões, em todas as suas camadas, permanecem e estão fortes. Discursos de racismo, machismo e xenofobia estão presentes nesse Brasil, se expõem e avançam sobre nossos corpos.

E as imagens são da natureza do mundo, uma vez que são modos de acesso do corpo, além de constituírem também o próprio modo de cada corpo estar no mundo. Não se trata de mero detalhe, mas de uma condição de existência que deve ser claramente compreendida para que se deixe de pensar que as imagens são somente reflexos do mundo em nós (Bittencourt, 2012, p. 80).

Se, no passado, os corpos de nossas ancestrais foram marcados com ferro em brasa, hoje, vemos em nossos corpos atuais as marcas que nos seguem, perseguem, parecem encravadas em nós, misturam-se com nossa pele e nos lembram de onde viemos e por que estamos aqui. Algumas artistas negras da dança contemporânea parecem driblar esse passado, olhando a dança para questões que a

⁶³ Vladimir Safatle (Professor de filosofia da USP), em Circuitos dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo, traz a noção “de um advento de um “corpo político porvir”, ou seja, corpo político que promete uma unidade semanticamente distinta daquela que se impõe na atualidade.” (SAFATLE, 2015, p. 69).

raça poderia ter invisibilizado. Conversam com o passado e propõem enraizamentos no tempo contemporâneo.

Figura 36 – Roberta Rox em Enraíze-se (2)

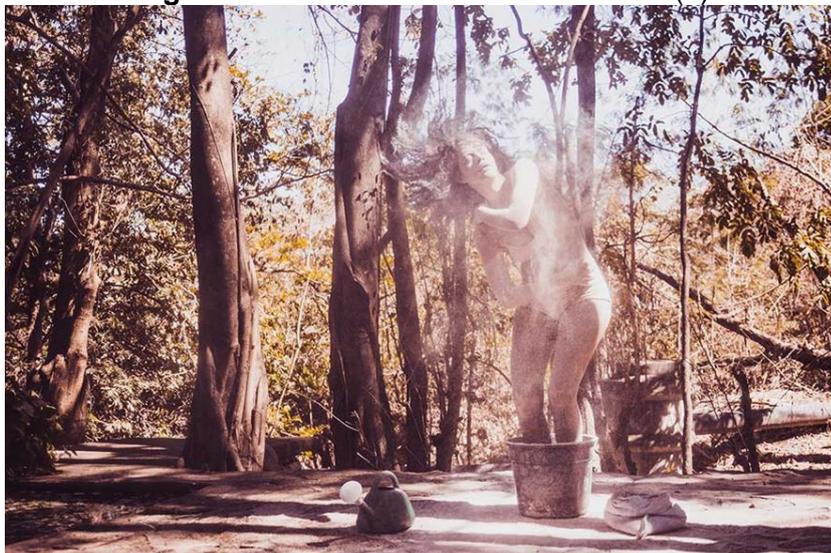


Foto: Lizandra Olavrak. Fonte: Acervo particular da autora.

Eu sou Roberta Rox, e hoje me entendo no mundo como uma mulher negra. Essa compreensão chegou até mim a partir dos mergulhos mais profundos no meu processo artístico, especialmente com a performance Enraíze-se. Percebi que eu, assim como minha família, fomos o resultado de muita negação e de muita vergonha de sermos quem somos e, ao mesmo tempo, a vergonha de não ter o mínimo para uma boa sobrevivência. Cresci num quintal com vários barracões, dividindo espaço com tios e primos, e cada um ajudando o outro nos momentos de maiores dificuldades. Hoje em dia, na minha vivência, morando no Morro da Sereia, percebo que a relação com a comunidade é a mesma que sempre vivi: é um ajudando o outro, e as dificuldades sendo vencidas com muita ajuda. A pandemia me mostrou mais ainda: que sou negra, pois a situação a que ficamos expostas na comunidade foi desoladora, foi triste, e, muitas vezes, me trouxe a reflexão: sou negra porque sinto que minha vida não é tão importante para ser salva (Roberta Rox, em entrevista realizada em setembro de 2021).

Antes de mim, antes de minha mãe, antes da mãe de minha mãe, antes da mãe, da mãe, da mãe de minha mãe...outras mulheres negras nos pariram e abriram nossos caminhos nas Américas e nas terras que chamamos de Brasil, onde as primeiras pessoas do mundo, aquelas chamadas de negras pelos colonizadores, foram obrigadas a participar da infeliz diáspora para chegar até aqui e serem tratadas como mercadoria. São questões levantadas na performance da dança *Enraíze-se*, da bailarina e performer goiana Roberta Rox.

As principais questões que me estimulam a realizar meu trabalho é o reconhecimento da ancestralidade que carrego, a valorização da sabedoria deixada pelos mais velhos e as descobertas da força que move minha família. Sei que o nosso povo sofre de muitas questões que adoecem e aprisionam a nossa liberdade e a crença em uma boa vida. Utilizo a *performance* para ampliar as nossas referências de cura e poder, já que vivemos, há muito tempo, a política de morte. Investigo aquilo que nos fortalece e busco mostrar e dialogar com moradores da comunidade para ouvi-los e aprender com eles (Roberta Rox, em entrevista realizada em set. de 2021).

Figura 37 - Roberta Rox, em *Enraíze-se* (3).



Foto: Silvia Patrícia. Fonte: Acervo particular da autora.

Compreendi que o corpo tem muito a dizer, além do texto decorado ou do personagem fixado. Algumas pessoas que conheci em Salvador me fizeram perceber que não há limites para as descobertas do que a expressão pode dizer. Meus amigos que estudavam na dança UFBA me deram a dimensão de que a dança é política, é posicionamento, é memória é a vida! Isso, pra mim, fez muito sentido e, desde então, me sinto abraçada pela dança (Roberta Rox, entrevista realizada em set. de 2021).

As imagens propostas por Roberta nos ajudam a olhar para o passado e compreender que, embora nossas ancestrais tenham sido capturadas, sequestradas, escravizadas, elas, ao resistirem, nos deixaram legados importantes. Embora, hoje, nós que vivenciamos formas contemporâneas de exclusão e apagamentos, possamos buscar um enraizamento de nossas origens afrodiáspóricas. Essas informações se

apresentam nos movimentos e imagens de danças de Roberta Rox na *performance Enraíze-se*.

Roberta cria suas imagens partindo de um pequeno balde de plástico que contém barro. Ela, ao se plantar, se enraíza e dança. Ao tempo que se recobre de barro, cria imagens que variam do nascimento até a ancestralidade. São atos que nos dizem: mesmo que nossos corpos negros habitem minúsculos espaços urbanos – como as favelas, as comunidades, os morros, os guetos... – é possível nos enraizar. Por nossas próprias mãos, podemos nos curar, nos gerar, nos reconhecer, nos cultivar. As respostas sairão de nossas próprias ações.

Nas imagens propostas pela *performance Enraíze-se*, a pele vai sendo desfeita, vai se decompondo. O corpo se desfaz e refaz no tempo dos movimentos encobertos pelo barro, que se confunde com a pele real da artista.

Mulheres negras, na dança contemporânea brasileira, mostram escolhas que configuram, em meios às histórias, as subjetividades individuais de cada criadora. Embora vivenciemos uma ausência e uma presença, seguimos elaborando imagens não só com referências ao escravismo, ao patriarcado, ao colonialismo, mas, sobretudo, ao questionamento desses sistemas e à construção de outras formas de existência e resistência.

As imagens-manifestos de Jack Elesbão e Roberta Rox interpelam e impactam, positivamente, a contemporaneidade. Criam novas narrativas, discursos e acontecimentos onde todas nós possamos existir em nossa inteireza.

A gente pode ir construindo nossos mundinhos. Os nossos mundinhos gigantes. Então eu acho que é importante a gente sair do discurso e trazer mesmo, é pra gente ficar revoltado. Isso tem de revoltar a gente. Não é possível que a gente esteja normalizando isso, não é possível que a gente não fique indignado. A gente precisa sair desse romantismo, isso é cruel. Isso mata. A gente precisa acordar pra essa gravidade mesmo, se incomodar, não ter medo do que vai falar, não repetir frases feitas, produzir as nossas frases, criar as nossas narrativas...Então, tudo isso é muito importante.

Mulheres negras comunicam o passado e o presente de violências, mas, ao mesmo tempo, pela dança, produzem imagens que nos alertam para a continuidade do racismo na atualidade. “... assim sendo, a imagem não se limita a uma informação, mas é um conjunto delas, pois emerge sempre em parcerias sucessivas de muitas informações, o que acarreta um tipo de composição, de organização.” (BITTENCORT, 2012, p.76). É fato que a herança escravocrata se atualiza em nossos corpos, se

atualiza em nossas danças. Nossos antepassados foram escravos. A estrutura de dominação chega antes que cheguemos, pois está atrelada a nossos corpos. Quando nós, mulheres negras, dançamos, estamos nos aventurando a criar outros mundos. Dessa forma, podemos considerar que, ao dançar, desobedecemos ao projeto colonial que é de total apagamento de nossas imagens. Nossas imagens de mundo são nossas imagens de dança.

A imagem rege cada vez mais o reino da fabricação, às vezes se transformando em conhecimento, outras vezes contaminando-o. Ao provocar a linguagem ou ao eclipsá-la, uma imagem pode determinar não apenas o que sabemos e sentimos, mas também o que acreditamos que vale a pena saber sobre o que sentimos (Morrison, p. 33).

Nós, mulheres negras, sabemos que... Antes das mães, das mães, das mães, de nossas mães, aquelas que vieram antes passaram por inúmeras violências! Essas violências, físicas ou emocionais, estão marcadas ainda em nossos corpos, no nosso inconsciente, e carimbam nossas peles, nossas imagens, abrem e fecham caminhos. Em contraponto, produzimos imagens-manifestos como respostas não só ao mundo conceitual branco, mas como modo de referenciar e positivar nossas antepassadas que viveram essas histórias.

2.4 DANÇAMOS FERIDAS ABERTAS: GÊNERO, DANÇA E RACISMO ESTRUTURAL.

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. 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 (Gonzalez, 2020, p. 58).

A dinâmica entre raça, gênero, arte, no caso específico, entre a dança e o racismo estrutural, é tão silenciosa quanto cruel para as mulheres negras e artistas no Brasil. Nós precisamos funcionar, ou seja, precisamos fazer nossas danças, estar nos espaços de dança, construir fazeres em dança. No entanto, não lidamos somente com a questão inerente a nosso fazer artístico. Vivemos em um país em que o racismo é constitutivo de suas estruturas, todas elas. O modo como o Brasil funciona é um modo racista e acaba por legitimar violências e violências que ocorrem cotidianamente em direção à população negra.

O Estado Brasileiro não é diferente dos outros estados capitalistas nesse aspecto, pois o racismo é elemento constituinte da política e da economia sem o qual não é possível compreender as suas estruturas. Nessa vereda, a ideologia da democracia racial produz um discurso racista e legitimador da violência e da desigualdade racial diante das especificidades do capitalismo brasileiro (Almeida, 2019, p. 141).

Nesse sentido, dar conta de nossos trabalhos artísticos e, junto a eles, suportar imagens de histórias e acontecimentos que insistem em nos mostrar que vidas negras não importam, que as violências contra a população negra e as desigualdades afetam diretamente a nossa produção em dança no Brasil é uma condição *sine qua non* para entender a condição das mulheres negras na dança, no Brasil. Absolutamente, todos os dias, sofremos e temos acesso a algum tipo de violência, que, na maioria das vezes, leva à morte da população negra, sobretudo da juventude e das mulheres negras. Essa dor é de todes, mas, pela nossa história de escravização é, antes, nossa. Vejam que o observatório da segurança⁶⁴ aponta, com dados concretos, o que nós vivemos, que é o fato de a população negra, no Brasil, ser a mais atingida pela violência policial. A pesquisa é de 2020 e foi feita entre cinco estados brasileiros: Bahia, Ceará, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. E o que isso tem a ver com dança? Nós, mulheres negras e artistas, não nos apartamos dessa realidade. Dançamos com isso.

Dançamos dores internalizadas de todas as dores que nossos ancestrais sentiram. Dançamos as dores que as pessoas negras vivem diariamente por meio do racismo cotidiano. Dançamos, antes de tudo, nossa indignação. “Eu sou uma mulher preta velha e cheguei até aqui com muita indignação.” (Sueli Carneiro, 2022)⁶⁵. Dançando, podemos não somente nos reinventar, mas reinventar histórias de nossas ancestrais. Mostrar, em atos de dança, a grande violência que vem e que vai em direção aos corpos negros no Brasil.

Os números assustam até mesmo quem acompanha diariamente as ações policiais há anos. Já se sabia que 74% dos homicídios no Brasil são de pessoas negras e que 79% dos mortos pela polícia também são pessoas negras, de acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). Porém os **novos dados da Rede são surpreendentes**. “É a primeira vez que é feita uma investigação como esta. Com esses dados, podemos mostrar que não é um viés racial, não é excesso de uso da força, não é violência policial letal acima do tolerado, é racismo. Quando analisamos a violência policial nós não conseguimos contabilizar abordagens violentas, espancamentos,

⁶⁴ Ver em: <<http://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/>>. Acesso em: 17 abr. 2021.

⁶⁵ Sueli Carneiro no podcast “Mano a Mano” comandado por Mano Brown no Spoftify em 2022.

humilhações do dia a dia, mas **consequimos contar os corpos empilhados nessas ações**” explica Silvia Ramos, coordenadora da Rede de Observatórios da Segurança e do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania⁶⁶.

Pelos movimentos e formas de dança, pelos variados estados de corpos, nos colocamos como sujeitos de passados e presentes onde, por meio de nossas imagens, atualizamos um grupo maior. Porque trazemos o nosso mundo no corpo ou e trazemos o nosso corpo no mundo. Trazemos histórias de muitas e muitas mulheres negras, trazemos a condição de ser uma mulher negra e buscamos, por meio das danças que criamos, questionar, ressignificar, desobedecer à condição que está imposta.

A situação das mulheres negras exemplifica isso: recebem os mais baixos salários, são empurradas para os “trabalhos improdutivos” – aqueles que não produzem mais valia, mas que são essenciais, a exemplo das babás e empregadas domésticas, em geral negras que, vestidas de branco, criam os herdeiros do capital – são diariamente vítimas de assédio moral, da violência doméstica e do abandono, recebem o pior tratamento nos sistemas “universais” de saúde e suportam, proporcionalmente, a mais pesada tributação. A descrição e o enquadramento estrutural dessa situação revelam o movimento real da divisão de classes e dos mecanismos institucionais do capitalismo (Almeida, 2018, p. 146).

Descobrir-se mulher negra, no Brasil, é descobrir que, de um jeito ou de outro, temos de servir e de cuidar de todas as pessoas, em qualquer contexto em que estivermos inseridas. Não importa como é esse contexto, suas especificidades. Não importa a condição desse corpo. “Corpos negros empilhados”, nós os carregamos. Nós os carregamos, não porque queiramos, mas como nossa condição de corpo coletivo, como mulher negra. Um fardo pesado demais para nossos corpos.

A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, desse modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A “herança escravocrata” sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, grosso modo, não muda muito. As sobrevivências patriarcais, na sociedade brasileira, fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos, em menor grau na indústria de transformação, nas áreas urbanas, e que permaneça como trabalhadora nas áreas rurais.

E ainda:

Podemos acrescentar, no entanto, ao que expusemos acima, que a essas sobrevivências ou esses resíduos do escravagismo se superpõem os mecanismos atuais de manutenção de privilégios por

⁶⁶ [Fhttp://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/](http://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/)
Acesso em: 25/10/22

parte do grupo dominante. Mecanismos que são essencialmente ideológicos e que, ao se debruçarem sobre as condições objetivas da sociedade, têm efeitos discriminatórios. Se a mulher negra hoje permanece ocupando empregos similares aos que ocupava na sociedade colonial, isso se deve tanto ao fato de ela ser uma mulher de raça negra quanto a terem sido escravos seus antepassados. (Nascimento, 2021, p. 58)

Essa é a dinâmica perversa existente entre raça, gênero, racismo estrutural e dança. E nossas singularidades, como mulheres negras, artistas da dança?

Para mulheres negras, artistas da dança, a pior de todas essas violências: o aprisionamento de nossas singularidades.

A descoberta de ser negra é mais do que a constatação do óbvio (Aliás, o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal depois do trabalho de se descortinar muitos véus.). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. (Sousa, 2002, p. 46)

Esse “massacre de nossa própria identidade”, que acontece por meio dessa dinâmica entre raça, gênero, dança e racismo estrutural, nos obriga a ocupar, muitas vezes, um único lugar, onde todas nós temos de caber, lugar esse impossível de existir nas singularidades de nossos corpos dançantes. Embora nós, mulheres negras, pertençamos ao mesmo grupo cultural, é preciso considerar nossa singularidade.

Por todas as heranças de violências que nossas antepassadas foram obrigadas a vivenciar, somos consideradas uma única coisa, uma categoria: “mulher negra”. Encravada no nosso corpo, ela nos avisa que não podemos avançar muito. Como dançar para além de nossa negritude?

Em primeiro lugar é importante frisar que a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença da pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma forma ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros (Munanga, 2020, p. 19).

E ainda:

[...] para mulheres e homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cujas plenas revalorização e aceitação da sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a negritude faz parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade. Tomando a forma de irmanação entre mulheres e homens que dela se reclamam para fazer desaparecer todos os males que atingem a dignidade humana, a negritude se torna uma espécie de

fardo do Homem e da Mulher negros (Munanga, 2020, p. 19. Grifo da autora).

Nossos limites são claros, são fardos que carregamos. Sabemos que vivemos em um país em que a estrutura é racista e que, em nossos corpos, são, a todo instante, ativadas essas concepções eurocêntricas: “... que dor, estar presa (o) nessa ordem colonial.” (Kilomba, 2019, p. 39).

No Brasil, eu passei por questões do racismo estrutural, e era um grande bloqueio no meu dia a dia; era não só um bloqueio, mas uma violência que eu passava diariamente. Eu me lembro que alguns anos atrás eu fiz uma entrevista para o Brasil, e aí veio uma pessoa, uma mãe de uma das minhas colegas de escola de dança, e falou assim: “Ah, eu me lembro de você na escola de Dança, bem altiva...” Eu fiquei assim... Olhando aquele comentário dela, não entrei em discussão... Mas eu observei: por que ela falou que eu era altiva? Eu era altiva, eu sou altiva... Eu venho de mulheres altivas... Mas ela teria falado isso para uma menina, uma outra colega da filha dela, branca? Que ela era altiva? Entendeu? Então, assim, essas coisas eu passava diariamente como adolescente, como pré-adolescente (risos) no meu dia a dia... Por que eu sou taxada de rebelde? Por que isso? Eu não era rebelde, eu tinha autodefesa, porque, se eu não tivesse, eu não teria chegado aonde eu cheguei. Mas quem impunha as coisas para eu chegar e me defender ou ser altiva era a sociedade... Então, no Brasil, não tinha espaço para mim, não havia representatividade. Era muito difícil, eu empurrei o máximo que eu pude no Brasil⁶⁷.

As mulheres negras configuram um grupo heterogêneo, com necessidade de se afirmar diante de espaços artísticos cujos modelos estão ainda fundamentalmente baseados em heranças homogêneas, advindas, em sua maioria, da Europa. Embora a arte da dança, no Brasil, esteja, ao menos teoricamente, ancorada em conceitos de democracia e diversidade, não é muito diferente. Apenas quem não dimensiona o alcance do racismo nas artes brasileiras é incapaz de perceber seus impactos também na dança. Nela, corpos das mulheres negras e outros corpos, marcados historicamente pela opressão e exclusão, ainda não conseguem permanecer de forma digna. É como se nossas individualidades reais desaparecessem, dando lugar a um simulacro, um “manto”, uma imagem enganosa de nós, que é construída por meio de um olhar externo, banhado de preconceitos de toda ordem. Há adjetivos historicamente transmitidos do espaço-tempo colonial que insistem, ainda hoje, em atribuir a nossos corpos, nossas ações, nossas imagens, nossas criações. Pois

⁶⁷ Bethania Nascimento, filha de Beatriz Nascimento, em entrevista concedida ao programa Ciência Feminina (2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/@cienciafeminina4739>>. Acesso em: 03 maio 2022.

nossas identidades precisam estar nominadas pelo outro, que nos diz o que somos: “altivas”, “rebeldes”, “agressivas”. Acessam uma espécie de “imaginário branco”, fantasias do inconsciente coletivos da branquitude, e atribuem a nós, pessoas negras, aspectos que mostram, para eles e para nós, a nossa condição, ainda que imaginária, de seres escravizados: “... não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário branco” (Kilomba, 2019, p. 38).

Enquanto mulheres negras e artistas, por mais que dançemos diferente, as manobras coloniais, na contemporaneidade, nos empurram para sermos iguais estar no mesmo lugar. Um lugar que realmente nos confunde e mistura memórias trazidas em nossos corpos com as fantasias das pessoas brancas sobre nós, mulheres negras. Que coisa é ser mulher negra na dança brasileira?

Eu ainda consegui entrar para o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde eu não tinha... Eu não era nem de maior ainda e, mesmo assim, eu passei por microagressões diárias dentro do teatro municipal. Do teatro, ali naquele prédio, ali na Cinelândia, eu passei por microagressões diárias, coisas que, se eu denunciar, eu não sei... Entendeu? Eu acho que eu iria precisar de um advogado para dizer o que foi dito a mim. Questões quanto a meu corpo, meu traseiro, minha bunda... De dizer que a minha bunda era grande demais para meu corpo. De dizer que a minha bunda africana estragava o resto do meu corpo, porque eu era magrinha, mas eu tinha uma bunda... “Aquele bunda dela que atrapalha tudo”. Imagine você ouvir isso aos 16 e 17 anos? E passar anos cobrindo a bunda. Depois querendo cobrir a bunda de qualquer jeito, na hora da dança, na hora da aula de balé...⁶⁸

Nós, mulheres negras, dançamos com a dor. Dançamos sempre com uma ferida exposta, a ferida do racismo. Um racismo que é um projeto de criminalização de determinados corpos em que gênero e raça⁶⁹ se encontram e são importantes marcadores, porque delimitam condições nas dinâmicas sociais de criação em dança. Se ocupamos, na dança, espaços de mínima visibilidade, a nós ainda é negada a condição de humanidade. Nunca nos colocaram como humanos, uma subcategoria, pois o racismo está nas entranhas dessas relações.

⁶⁸ Bethania Nascimento, filha de Beatriz Nascimento, em entrevista concedida ao programa Ciência Feminina (2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/@cienciafeminina4739>>. Acesso em: 03 maio 2022.

⁶⁹ “Conceito essencialmente político. É utilizado para naturalizar desigualdades, justificar a segregação e o genocídio de grupos sociologicamente considerados minoritários (ALMEIDA, ano, página)

Ao construírem seus trabalhos artísticos, mulheres negras enfrentam essa dinâmica cruel que precisa ser nominada: uma mistura de raça, gênero, dança, racismo estrutural. Mostram suas escolhas que deixam evidentes subjetividades referentes a quem ocupa determinados lugares no mundo. É necessário problematizar essas categorias, para olhar, de forma mais aprofundada, essas ferramentas dos processos coloniais que têm categorizado os seres humanos desde a modernidade.

Os últimos cinco séculos, descritos como era da modernidade, foram definidos por uma série de processos históricos, incluindo o tráfico atlântico de escravos e instituições que acompanharam a escravidão, e a colonização europeia de África, Ásia e América Latina. A ideia de modernidade evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, bem como o estabelecimento de estados-nação e o crescimento das disparidades regionais no sistema mundo. O período tem assistido a uma série de transformações sociais e culturais. Significativamente, gênero e categorias raciais surgiram durante essa época como dois eixos fundamentais ao longo dos quais as pessoas foram exploradas, e sociedades, estratificadas (Oyèwùmí, 2004, p. 1-8).

Mulher e negra – termos oriundos da universalidade e racionalidade modernas, que conseguiram, através das epistemologias dominantes, carimbar determinadas pessoas. Somos ensinadas, de um jeito ou de outro, que os termos “mulher” e “negra” dizem respeito a nós, pessoas com determinadas características biológicas que descendem dos povos africanos da diáspora, embora entendamos que essa categoria é uma imposição construída para classificar corpos com determinadas características biológicas. E que essa construção se alonga para as construções culturais em que estamos inseridas, organizando nossas relações e hierarquizando lugares, falas, gestos e danças, em especial no ocidente.

A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base biológica para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é na realidade, uma “bio-lógica”. Categorias sociais como mulher são baseadas em um tipo de corpo e são elaboradas em relação, e em oposição, a outra categoria homem: homem. A presença ou ausência de alguns órgãos determina a posição social. Não é surpreendente, então, que a socióloga feminista Dorothy Smith tenha notado que, em sociedades ocidentais, “um corpo de homem dê credibilidade a seus enunciados, ao passo que o corpo de uma mulher o afaste dela.

Cabe questionar essas categorias que, em algum nível, nos orientam e interferem diretamente em nossas decisões a respeito de nossos corpos e movimentos. Em nossos fazeres artísticos, o gênero e a raça acabam por determinar

lugares e condições. Que coisa é ser mulher? Que coisa é ser mulher no Brasil? Que coisa é ser mulher negra no Brasil? Que coisa é ser mulher negra artista da dança no Brasil?

O que está por trás de corpos que são categorizados como mulheres e como negras, quando gênero e raça se cruzam e se transformam nessa “coisa” que chamamos comumente de “mulheres negras”? “Como resultado de seus esforços, o gênero tornou-se uma das categorias analíticas mais importantes na empreitada acadêmica de descrever o mundo e tarefa política de prescrever soluções.” (OYĚWÙMÍ, ano, página.) Acredito que esta pesquisa é também sobre o fazer dessas humanidades categorizadas com essa alcunha: mulheres negras em dança.

A questão da raça sempre, para mim, veio primeiro e continua sendo muito mais importante do que a de gênero, se é que é possível comparar ou medir ou mensurar isso. Te digo isso porque eu me descobri uma pessoa negra, uma criança negra, ainda na infância, quando sofria aqueles atos corriqueiros diários cotidianos de racismo das crianças da escola, onde também eu era a única menina negra da turma. E aí, vinham muitas piadas, muitas coisas, E então eu entendia que ter a minha cor colocava sobre mim um alvo de piadas e de acusações e de desconfianças. Eu descobri isso muito cedo, ainda criança. E aí, como mulher negra, eu nem sei te dizer por que, a pressão já era tanta por conta do racismo que eu não sei exatamente quando foi que eu me descobri uma mulher negra. Sinceramente, isso é uma ótima pergunta. Me descobri uma pessoa negra ainda criança, mas uma mulher negra com toda carga que é colocada em cima das mulheres e mulheres negras ainda mais. Eu acredito que essa ficha só tenha caído pra mim na vida adulta, sabia, Luzia? É muito doido isso. Essa vida da dança que você vive para dançar, vive fazendo aula, vive em companhia, trabalhando seis horas por dia, às vezes você se descola de sua subjetividade, e isso é negócio complicado... (Luísa Meireles, entrevista realizada em abr. de 2022 - transcrição livre da autora).

Em que medida essa categorização interfere em nossas criações artísticas e dita lugares e não lugares? O ocidente construiu essas categorias. Elas não são totalidades no mundo. É necessário que relembremos: o que comumente é chamado de “mulheres” e “mulheres negras” é uma criação e tem custado muito para essas pessoas carregarem essa nomenclatura. “Qual outra criatura no mundo, além da mulher negra, teve que assimilar o conhecimento de tanto ódio em sua sobrevivência e ainda assim seguir em frente?” (Lorde, 2021, p.189). É possível que nós, mulheres negras, estejamos tão profundamente fechadas nessas duas categorias que nossas criações artísticas em dança evidenciem nossa experiência enquanto mulheres negras? Mas isso é óbvio? Parece que sim, é óbvio. No entanto, o que está por trás de nossas

escolhas artísticas? Por que criamos o que criamos? Acredito que seja pertinente pensar: como chegamos aqui? O que desejamos dizer?

Os antropólogos falam sobre visão-de-mundo [world-view] como aquele aspecto da cultura que funciona para substituir o presente caos com ordem percebida, fornecendo os membros de uma cultura com definições da realidade com as quais fazer sentido de seu entorno e experiências; é a organização significativa da experiência, a “estrutura assumida da realidade.”. (Ani, 2015, p. 96)

Essa ação de escrever sobre nossos fazeres, uma ação afrocentrada, é, dentre outras coisas, mais uma tentativa de fortalecer o movimento de descolonização intelectual que está em curso no mundo. Funciona como uma estratégia das pessoas negras de demarcarem e registrarem nossas narrativas e, com elas, produzir conhecimentos além de escrever sobre nossas experiências raciais

É necessário começar, portanto, com um doloroso desmame dos próprios pressupostos epistemológicos que nos estrangulam. O desmame requer paciência e compromisso, mas a libertação de nossas mentes vale bem a pena o esforço. (Ani, 2015, p. 84)

A irreversibilidade dos acontecimentos cruéis que fizeram com que as pessoas negras fossem destituídas de suas narrativas e fossem conduzidas e orientadas a pensar e a reproduzir conhecimentos como uma imitação do colonizador talvez seja a maior de todas as suas vitórias: a colonização de nosso jeito de pensar

Vítimas políticas da Europa de pensar de uma forma que os levaria à autêntica autodeterminação. A descolonização intelectual é um pré-requisito para a criação de estratégias de descolonização política e de reconstrução bem-sucedidas (Ani, 2015, p. 83).

Em contraponto, instaura-se a busca por uma “descolonização intelectual” (Marimba, 2015, p. 83) como uma de nossas respostas ao “estupro cultural e psicológico” (Marimba, 2015, p. 83), além de intelectual, que nossos povos passaram e passam. “A Europa é indefensável” (Cesaire, 1978, p. 15). Está em curso um movimento mundial, especialmente dos intelectuais negros da diáspora, de recentralização histórica, cultural e artística. É urgente que outras perspectivas metodológicas orientem a produção de conhecimento. Como podemos nos conhecer para além do olhar europeu?

Nós devemos ser capazes de separar o nosso pensamento do pensamento europeu, de modo a visualizar um futuro que não seja dominado pela Europa. Isto é exigido por uma visão africano-centrada, porque somos africanos, e porque o futuro para o qual a Europa nos leva é genocida. (Ani, ano p. 84)

Como poderemos “separar o nosso pensamento do pensamento europeu nas danças que realizamos? Somos mulheres? Mulheres negras? E onde essas categorias nos levam ou nos paralisam? O gênero é como um dos eixos fundamentais que nos colocam e nos retiram de determinados lugares e situações e estruturam nossas relações. Atividades humanas são marcadas pelo gênero, e a dança é uma atividade marcada também pelo gênero. Existe uma conexão, quase direta, entre a forma de pensar e escrever oriunda do colonialismo e a forma de agir sobre nossos corpos. É urgente buscar escapar dessa conexão.

3 MULHERES NEGRAS EM SITUAÇÃO DE DANÇA

Deixando a dor e buscando seguir, apresento para o campo da dança brasileira, mulheres negras em situação de dança. Nos dois primeiros capítulos, mostrei desde as infelizes e absurdas violências que nossas ancestras passaram, até a nossa condição atual de mulheres artistas com suas imagens- manifestos. Agora, trago mulheres não artistas da dança, mas que participaram dos projetos que construí no Piauí e na Bahia. Esse encontro de mulheres artistas e não artistas, nesta escrita, me trouxe o que eu chamo e apresento como situação de dança. Por essa razão, início trazendo três mulheres negras artistas de diferentes regiões do Brasil: Wilemara Barros (CE), Tieta Macau (MA) e Jamila Marques (PE). São mulheres distintas em locais de atuação, idades, poéticas, discursos e práticas.

3.1 MULHERES NEGRAS NA CENA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

“Eu mesma imprimi novos movimentos em meus dias.”
(Conceição Evaristo, 2020).

Figura 38 – Wilemara Barros em *Preta Rainha*



Foto: Luciano Gomes. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Muitas de nós abraçamos nossas singularidades e nos colocamos para existir por meio de nossas múltiplas formas de dançar. Somos várias, de lugares, idades, jeitos, formas e condições diferentes. Como negras, sabemos que participamos do

mesmo grupo racial, mas, ao mesmo tempo, sabemos que somos ímpares, que nossa expressão artística é uma, e dançamos nossas questões. A pesquisadora, artista, coreógrafa e professora Luciane Silva se expressa por meio de uma entrevista, a partir da questão que apresento: como você percebe a participação de mulheres negras no cenário da dança contemporânea?

Existe um número consistente de mulheres negras produzindo dança contemporânea, assim como há diversidade de abordagens (aquelas que se alimentam de referenciais ancestrais/tradicionais para pensar o presente, aquelas que colocam em relação estéticas afrodiaspóricas com outras; aquelas que rumam para um campo abstrato) de pesquisas de linguagem (desde percepções mais comuns até trabalhos mais experimentais), diferentes faixas etárias (de mulheres que hoje estão na faixa dos 60, dos 40 e dos 20) [...] Luzia, quando você usa o verbo “perceber”, isso é muito relevante, porque percebe quem quer, quem sabe que estética e política se entrelaçam, quem entende o contemporâneo em sua amplitude e seus sujeitos implicados (Luciane Silva. Entrevista realizada por e-mail em 10 jun. 2023. Grifo da autora).

A imagem que abre este capítulo é a do espetáculo *Preta Rainha*, de Wilemara Barros⁷⁰, artista cearense da cidade de Fortaleza. *Preta Rainha* estreou em 27 de abril de 2023, ano em que a artista fez 59 anos de vida, 50 deles dedicados à arte da dança. Wilemara é uma artista fundamental na dança brasileira, não só por sua contribuição como professora e formadora de outros artistas de dança, mas como artista que traz, em sua trajetória, o protagonismo de dançar obras onde põe seu próprio corpo e suas histórias em questão. São obras criadas exclusivamente para Wilemara, agregando políticas e poéticas que se conformam em movimentos de dança. São obras⁷¹ que trazem questões, perguntas, afetividades e desejos, construindo uma narrativa em dança contemporânea brasileira.

Após 10 anos apresentando o espetáculo "Mulata" em várias cidades brasileiras, a artista cearense Wilemara Barros volta à cena para refletir sobre questões que compõem a sua ancestralidade. Wila revisita suas memórias afetivas e traz à luz do público questões significativas que determinam e invisibilizam lugares ocupados por pessoas pretas na sociedade. A partir da pergunta: onde estão os negros? este projeto constrói sua narrativa, ganhando voz e corpo através da performatividade de sua intérprete⁷².

⁷⁰ Wilemara Barros, formada pelo Colégio de Dança do Ceará, integra a Cia. Dita como bailarina e tem se apresentado em várias capitais do Brasil, na América do Sul, na África e na Europa. Paralelamente, desenvolve uma relevante atuação como professora de dança clássica nos principais equipamentos de formação em dança em Fortaleza, no interior do estado do Ceará e em diversas capitais do Brasil.

⁷¹ Ao longo dos 50 anos de dança, a artista apresenta trabalhos autobiográficos que trazem a direção do coreógrafo Fauller.

⁷² Texto de Wilemara Barros, em entrevista realizada via e-mail em 28 maio 2023.

A questão que nos é imposta – invisibilidade e hipervisibilidade –, que já venho abordando nesta pesquisa, segue nos interpelando. Nessa direção Tieta Macau⁷³, que ela mesma se chama de “filha de serpente”, reforça essa questão e ainda chama a atenção para o fato de que onde nosso corpo negro dançante estiver, aquele será um lugar solitário e marginal.

Ainda é muito recorrente esse encontro com pessoas negras, retintas sobretudo. Nesses últimos dois anos eu estive em muitos festivais de circuitos nacionais e internacionais, majoritariamente de artes cênicas ou de teatro. De dança só o Panorama. E encontrei Jack Elesbão, quando estive agora no Chile, encontrei umas curadoras canadenses negras. A gente continua enfrentando o mesmo lugar de “curuminho”, ou de uma cota, pra dizer: “olha, a gente tá aqui, tendo um artista preto ou um artista que trate da ancestralidade em seu trabalho”. Eu me senti, em muitos desses lugares, como esse artista da cota, como esse artista de tipo: “oh, a gente chamou alguém aqui pra tá, estamos entendendo...” Senti, por exemplo, no Panorama, esse ano, uma abertura maior para diálogos, um encontro maior com corporalidades negras múltiplas, não só mulheres, mulheres *trans*, enfim “*boyceta*”. No caso, ainda é um corre maior: é difícil a gente ver outros homens *trans* no *role*. E da dança contemporânea e outros circuitos de festivais também né, a gente acaba permeando ali mais os lugares da performance, até esse lugar também de mulheridade... Ainda me parece 2017, ainda me parece 2015, ainda me parece, uma pessoa negra, ou uma mulher negra, ou uma travesti preta, ou um *boyceta* preto, ou um boy preto ou uma gata preta, ocupando a cota de narrativas afrorreferenciadas ou nativas, no corre dos festivais, e aí, estou falando de estando dentro e, às vezes, me sentindo esse corpo responsável por dialogar com uma pluralidade que é a produção preta do Brasil. Eu não tenho como resumir, não tem como uma pessoa resumir... Essa urgência que aquele corpo resuma o que se grita no Brasil, que não é mais uma narrativa eurocêntrica, como um único lugar de se pensar a arte.

E ainda:

Estou aqui fazendo o meu corre e eu já entendi que, dentro ou fora do circuito, vou ser sempre marginal. Já deu muito bem pra entender que esse corpo aqui sempre vai ser marginalizado, mesmo ganhando o

⁷³ Artista transdisciplinar, filha da serpente, criadora de macumbarias cênicas e outras espirais. Tieta Macau é interessada em processos de criação, produção cênica afrorreferenciada, poéticas populares e afrodiaspóricas, historiografia da arte, escrita em dança, entre outras encruzadas. Ume dos criadores do Coletivo DiBando, atua em colaboração com vários artistas e grupos entre Maranhão, Ceará e Bahia, como Grupo Afrôs, Brecha Coletiva, LABORARTE, Viramundo, entre outros. Foi aprovada na edição 2020/2021 dos Laboratórios de Criação do Porto Iracema das Artes (CE) com o projeto Lança de Cabocla. Com o projeto Assombros e Trincheiras teve aprovação na categoria criação do Panorama Raft, em coprodução com o Festival Panorama (RJ). Uma das artistas convidadas a colaborar na Plataforma EhCHO, edição 2021, plataforma de fomento e difusão internacional idealizada por Denise Ferreira da Silva e outros artistas e pesquisadores. Premiada melhor atriz em curta metragem no 49º Festival de Cinema de Gramado e em longa como melhor atriz coadjuvante no 43º Guarnicê de Cinema. Atualmente, está participando do programa de bolsas de pesquisa e criação do PACT ZOLVERREIN (ALE). Participou de vários festivais como Festival Panorama, Santiago a Mil e Mit Br. É licenciada em Teatro pela UFMA (MA), cursa o bacharelado em Dança e o mestrado em História Social na UFC (CE) (Currículo informado pela artista).

principal prêmio do cinema brasileiro, mesmo estando em um festival de artes cênicas mais antigas da América Latina, mesmo tendo o melhor dos currículos da arte brasileira... Nunca vai ser o bastante, sempre vai ser um corpo marginal, marginalizado, diminuído. Então eu tenho entendido que a nossa coroa, a gente não vai baixar ela pra ninguém, muito menos pra esse corre, sabe? (Tieta Macau. Entrevista realizada 1º jun. 2023).

Figura 39 – Tieta Macau, no espetáculo *Ancés*.



Foto: Eduardo Fraipont. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Ancés é o nome do espetáculo de Tieta Macau, artista negra maranhense radicada no Ceará, Tieta se compreende como “filha de serpente” e tem construído seu trabalho partindo de perspectivas afrorreferenciais.

Em *Ancés*, texto, musicalidade e movimento são guiados pelo universo de saberes afro-brasileiros. Na obra, um corpo dança na construção de um espaço-terreiro, ao montar o chão com 300 kg de terra, no qual se enterra e desenterra, monta e desmonta danças e memórias entre passados e futuros. A ancestralidade é princípio ético, estético e epistemológico no espetáculo, que provoca a possibilidade de rearticular narrativas sobre o corpo negro brasileiro⁷⁴.

Mulheres negras artistas da dança contemporânea brasileira seguem da invisibilidade para hipervisibilidade. Compreendo que tenho sido repetitiva nessa afirmação, no entanto, nós trabalhamos insistentemente para fortalecer nossas presenças nos espaços e garantir a qualidade artística de nossos trabalhos. Ao que nos parece, nossa presença está sempre numa luta contra o apagamento de nosso povo, como se a qualidade artística do que produzimos passasse continuamente pelo olhar dos que “realmente entendem”, do que estamos fazendo. Essas pessoas, que “realmente entendem”, são brancas.

⁷⁴ Ver em: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/23612/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Todo apagamento deve ser compreendido à luz de como o Brasil trata ou enxerga as pessoas negras. Esse modo se reproduz nas instituições, nas universidades, em seu corpo docente, nos festivais, nos grupos, nas pessoas. Há alguns vetores para se pensar esse apagamento.

No que se refere ao foco total, vejo que algumas artistas são selecionadas, escolhidas, olhadas pelas curadorias e eleitas como a “pretinha da vez”, e isso se refere a um mecanismo bem comum ao capitalismo, aquele mecanismo de eleger “a bola da vez”. Mas, no caso da dança contemporânea, não verifico esse “todo foco em você”, tamanha é a ausência de artistas negras. Há algumas artistas que, de fato, circulam mais, mas não creio que haja, por isso, uma superexposição (Luciane Silva. Entrevista realizada por e-mail em 10 jun. 2023).

Embora Luciane não verifique a questão da superexposição das mulheres negras, vejo que outras mulheres verificam e contribuem para que compreendamos que estar sozinha em um espaço, como a “pretinha da vez”, é uma forma violenta de hipervisibilidade. Considerando que, se estamos sozinhas em um festival, numa mostra, numa universidade, temos de dar conta de toda as questões relacionadas às pessoas negras, o que acarreta um enorme trabalho e ainda o apagamento de nossa individualidade.

Nós, mulheres negras, não somos a comunidade negra, não somos a comunidade da dança: somos pessoas. O que nos faz negras não nos faz iguais.

Compreendendo invisibilidades como apagamentos e a hipervisibilidade como exposição solitária nos contextos anteriormente citados, Jamila Marques⁷⁵ que é artista da dança há 21 anos, afirma “não ter medo”, e reforça a percepção de que os lugares que as mulheres negras ocupam na dança contemporânea brasileira ainda são dominados por pessoas brancas, o que indica a ausência de participação e articulação das mulheres negras nesses lugares.

Não sei como é no seu estado, não sei como é em Salvador, mas em Pernambuco existe uma percepção de casa grande e senzala. Escolhem os negros que vão ganhar esse espaço aqui para dialogar.

⁷⁵ “Sou Jamila Marques, mulher, mãe preta e periférica, nascida e criada na UR-10 Iburá, Recife-PE. Mãe de Omilare, filha de Maria Cristina e Manoel Belchior. Sou brincante da cultura negra, artista das danças há 21 anos e escritora do livro infantojuvenil *Ayà mi o Já!* Eu não tenho medo. Venho pesquisando há 14 anos a cultura negra, tempo em que vivenciei a produção e gestão de projetos culturais. Atuei como arte-educadora e educadora social em projetos de educação e cultura no estado de PE, bem como em outros estados. Sou bacharel em Ciências Sociais e estou finalizando o Mestrado em Educação (PPGECI) UFRPE/FUNDAJ. Sou cogestora, juntamente com Dandara Marques e Renata Mesquita, do Ara Agontimé, grupo de pesquisa e experimentos do corpo negro em diáspora, suas oralidades e oraleituras. Atualmente, sou gestora da Empresa/Coletivo *Iwá - Criação, Gestão e Produções Artísticas e Culturais*, responsável por gerir atualmente o Ara Iranti Raízes Ancestrais @arairanti, projeto de pesquisa e formação sobre corpos negros, dança, ancestralidade e memórias de famílias negras.” (Jamile Marques).

Mas, até certo ponto, porque a gente não pode expressar nossa negritude de uma forma politizada a ponto de fazer alguns questionamentos, alguns posicionamentos afroreferenciados, afrocentrados, que entendemos hoje a partir de Assante que esse comportamento orientado a partir de uma centralidade negra não podia acontecer. A gente se integrava ali [...]. A gente não está conseguindo se reunir, porque, diferente da galera que é branca, das mulheres, sobretudo as mulheres... Eu sou mãe e como tem sido difícil pra mim dançar depois que eu fui mãe, porque a gente não... Enfim, é a sub-representação de sub-representação; é muito difícil ser uma mulher negra. Estou falando da minha condição de ser uma mulher negra, periférica, mãe, estudante, finalizando o mestrado, e conseguir dançar, trabalhar, estudar, cuidar da família... Pensar em continuidade é muito desafiador, permanecer... Mas, a gente, dentro de um pluriverso negro africano de dança, que a gente faz como sendo dança contemporânea, eu acho que existem muitas pessoas, mas que a gente não tá se percebendo nesse sentido. E por que não está se percebendo? Porque a gente não está se reunindo. Temos algumas referências, mas muito com a presença da branquitude [...] olhando para as mulheres negras, eu vejo muito pouco, não vejo muito não... (Jamila Marques. Entrevista em 02 jun.2023).

Os impactos da civilização, em nossa sociedade, podem ser observados nos relacionamentos e políticas do cotidiano, num mundo que se mantém extremamente desigual e violento em torno de relações raciais. Na dança contemporânea e na configuração do trabalho artístico de uma mulher negra, seguimos no combate ao nosso apagamento artístico.

Mulheres negras sempre inventaram, verteram, transbordaram mundos. Na dança não é diferente. Elas fazem o que a criação faz emergir. Assim, devem compor o tipo de dança que lhes é importante, fundamental, necessário. O que lhes convém. (Luciane Silva. Entrevista realizada por e-mail em 10 jun. 2023).

Figura 40 – Jamila Marques



Foto: Crédito dissertação Jamila de Oliveira Marques. Fonte: Acervo pessoal da artista

Nessa imagem Jamile Marques expõe, para jovens periféricos, sua proposta de Metodologia-vivência do Ara Iranti Raízes Ancestrais. Uma boa imagem, mostrando que, quando uma mulher negra dança ou cria danças, ela rompe um silêncio histórico. Nós, negros, não nos calam ou nos calaremos, mas sabemos o preço que pagamos. Dessa forma, estar na cena de dança contemporânea no Brasil é também confrontar o sistema que historicamente nos violenta com a voz que sempre se fez ouvir: nossos corpos. A mulher negra, ao criar danças, se recoloca no mundo não como o outro, mas como a protagonista.

Eu acho que a gente tem de dançar o que toca a alma da gente [...]. As pessoas dizem muito o que a gente deve sentir, o que a gente está pensando; todo mundo tem um retorno, uma resposta sobre a nossa integralidade. E o exercício de autonomia, de autodeterminação, ele [...] nessa experiência periférica, eu só posso falar dessa experiência periférica porque é de onde eu estou, de onde eu venho. É um exercício constante que a gente faz, por lidar com tantas violências, com tantas dores, dores profundas. Então, se a dança é um espaço de cura, de agenciamento, a gente tem de dançar o que nos traz prazer (Jamile Marques. Entrevista em 02 jun. 2023).

Figura 41 – Tieta Macau



Foto. Dinho Araújo. Fonte: Acervo pessoal da artista

Mulheres negras, na dança contemporânea, chegam mostrando, ao longo desse extenso percurso, “um potencial para perturbação da ordem hegemônica”⁷⁶. Mulheres negras, corpos que vêm perturbando a ordem vigente nos mais variados espaços. Das Universidades aos espaços educativos, políticos, artísticos, elas vêm contribuindo para o declínio do fixo, desestruturando lugares de poder oriundos de práticas racistas e sexistas.

Se você, enquanto artista, não tem uma rede eficiente de contatos institucionais que encara seu trabalho com seriedade e analisa sua obra, você entra em uma fila de espera onde os curadores (predominantemente brancos) irão olhar foto e imediatamente julgar o “tipo” de dança que você faz ou, no limite, arriscar comentários superficiais do tipo “que forte”, mas esses curadores são constantemente incapazes de analisar as obras porque não conhecem, não estudam, não se interessam nas estéticas do “outro negro” (Luciane Silva. Entrevista realizada por e-mail em 10 jun. 2023)

Ao que me parece, a questão das mulheres negras na dança contemporânea, as invisibilidades e as hipervisibilidades, não é nossa, mas é condicionada por uma estrutura racista fortemente enraizada no Brasil, mesmo porque ditam, ou buscam ditar o tipo de dança e os contextos em que devemos dançar: “É um olho marcado pela colonialidade e, portanto, pelo eurocentrismo, pelo racismo, e outros ismos dos nossos tempos” (Silva, Luciane. Entrevista realizada por e-mail em 10 jun. 2023). Ao acionar o olhar para as mulheres negras da dança que apresentei aqui – Wilemara Barros, Tieta Macau e Jamila Marques – vejo e percebo que, mesmo existindo nos vestígios da escravização, ainda conseguimos nos (re)construir, ao menos artisticamente, por meio de nossas criações em dança contemporânea.

3.2 SITUAÇÃO DE DANÇA

Ao tempo em que refletia a respeito das mulheres negras artistas da dança, realizava projetos que oportunizavam a mulheres negras não artistas da dança, a vivenciarem a dança e, de algum modo, refletirem sobre seus corpos e suas questões, tendo a dança contemporânea como mote. Mulheres negras artistas, mulheres negras não artistas, mas que, por meio dos projetos, estavam na mesma situação: a dançar.

⁷⁶ Eduardo Viveiro de Castro, no livro *Metafísicas Canibais*, propõe que o conceito de perspectivismo ameríndio, que reconfigura um complexo de ideias e práticas que têm um “potencial de perturbação intelectual ainda não se havia sido devidamente apreciado.” (Castro 2015, p. 23).

Sendo artistas ou não, dançando ou não, estamos continuamente fora dos circuitos, sendo eles de dança ou não. Somos intrusas, somos marginais e, na maioria das vezes, solitárias. Nessa direção a artista e pesquisadora Val Sousa fortalece:

Nossos trabalhos de negras encontram formas de existir, escancarando as feridas purulentas que sustentam a sociedade dentro da questão racial, pois compreendemos que a verbalização do discurso é proporcional ao histórico do silenciamento, dor e sofrimento causado pela violência ao insistente apagamento social a que estamos expostos (Sousa, 2008, p. 98-99).

Temos raiva, temos medo, mas também temos amor, força, poder, e insistimos mesmo com tudo. Quando colocamos nossos movimentos no mundo, eles se transformam e se apresentam em força, já que, ao dançar, enunciamos o que sentimos e vivemos. O dizer se apresenta com outras formas de imagens da dança, em nossos trabalhos. Nós, mulheres negras, artistas da dança, ou as que estão experimentando a dança, levam tudo que somos para o palco em que dançamos.

Aquelas de nós que estão fora do círculo do que essa sociedade define como mulheres aceitáveis, aquelas de nós que somos pobres, que somos lésbicas, que somos negras, que somos velhas – sabemos que sobrevivência não é uma habilidade acadêmica. É aprender a estar sozinha, impopular e, às vezes, insultada, e a fazer causa comum com aquelas outras identificadas como externas às estruturas, para definir e buscar um mundo no qual todas nós possamos florescer. E aprender a tomar nossas diferenças e torná-las forças. Pois as ferramentas do senhor nunca vão desmantelar a casa-grande (Lorde, 1984, p. 111 *apud* Raimundo, 2021, p. 242)⁷⁷

Nos projetos que desenvolvi percebi que poderia falar de mulheres negras não artistas, porque era importante trazer essas mulheres que estão no mundo era preciso compartilhar experiências e experiências pela dança. Mulheres negras artistas, essa condição de *outsider*⁷⁸. Enfrentam desafios muitas vezes pesados demais para uma mulher negra.

Mulheres de cor na América cresceram em meio a uma sinfonia de raiva, de serem silenciadas, de serem derrotadas, sabendo que, ao sobrevivermos, fazemos isso apesar de um mundo que odeia o simples fato de existirmos quando não estamos a seu serviço (LORDE. Audre, 2021, p. 162).

⁷⁷ Valdenice José Raimundo. Revista *Ártemis*, vol. XXXII nº 1, jul-dez, 2021. p.236-254 (ISSN: 1807-8214).

⁷⁸ O termo *outsider* significa, no pensamento de Audre Lorde, estar fora do que ela chama “norma mítica – branca, heterossexual, magra” (Stephanie Borges, tradução e orelha do Livro *Irmã Outsider* de Audre Lorde).

Dessa forma, procurei possibilitar a experiência de passar por essa situação de dança. Por um determinado tempo, fiz de conta que não estava vendo esses projetos, ao mesmo tempo em que minha vida era pautada por eles. Estranho... Talvez, bem no fundo, até me envergonhasse deles. Como uma “boa mulher negra brasileira”, eu não via qualidade no que eu fazia. No fundo, não acreditava que eram importantes, que fizessem a diferença na vida das mulheres negras no Brasil. Que pudessem ser pautados não só pela dor que nos une, mas também por outras construções, como o amor, a resistência, a união...

Para o escritor e Professor Doutor Cornel West: “A ética do amor não tem nenhuma ligação com sentimentos compassivos [...]. Ela constitui a última tentativa para gerar entre as pessoas oprimidas o sentimento de que elas são capazes de influir (West, 2021: p. 53. In: Gomes: Santos; Silva, 2022, p. 143).

Mulheres que, até aqueles projetos, nunca tinham dançado ou estado em um palco para se apresentar. Eu demorei a entender. Por vezes, eu não queria ver, eram projetos invisíveis. Invisíveis para mim. Eu os achava muito simples. Mas agora eu entendo. Agora eu consigo ver.

Os projetos *Liberdade*, *Mulheres negras desobedientes* e *ponha os olhos em mim* têm em comum, a dança e a presença de mulheres negras, em sua maioria não artistas da dança, mas que, pela dança, experimentavam estar em outra situação. Mesmo que muitas delas já tivessem dançado, a grande maioria não tinha tido contato com a dança cênica. Eram mulheres das mais variadas idades, com jornadas diferentes das mulheres negras artistas da dança brasileira. Então, colocá-las, por meios desses três projetos, no que eu chamo de *situação de dança*, foi o meu maior desafio.

Foi assim, que eu entendi a vinculação, a mesma situação na vida. Somos mulheres negras em situação de dança, a dança como mediadora entre mulheres negras. Ao mesmo tempo, eu pensava a respeito de invisibilidade e hipervisibilidade para as mulheres negras artistas. Eu pensava em mulheres invisíveis e hipervisíveis no mundo. Bem, nesse nó entre arte e realidade é que se situa meu trabalho artístico e acadêmico: nessa percepção que intenta atravessar a arte e o mundo, o mundo e a arte, misturar esse guizado de questões... Mulheres negras artistas da dança, mulheres negras no mundo, todas nós somos a coluna vertebral dessa pirâmide social, a base, o cimento, o barro. Entre o apagamento, a existência e a hiperexposição em situação de dança.

Força que está guardada em nosso corpo, a sua versão visível e que não finda, mesmo quando esse corpo tomba, como se fosse a mais tenra penugem das asas de um frágil pássaro bebê flutuando no ar. Essa força não finda, havia me garantido a bailarina, antes de se levantar para sua dança final. Não finda! Pois o que se apresenta como revelação aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, guarda insondáveis camadas do não visto e do não dito, e eu digo do não escrito. Entretanto, signos de presença subsistem na aparente ausência daqueles que partiram de nós (Conceição, 2020. p. 116).

O que nos faz estar em uma *situação*? A situação é a mesma para mulheres negras? E como estar em uma *situação de dança*?

Primeiramente, eu vou recorrer à ideia mais básica relacionada com a palavra *situação*. Fiz uma busca simples no dicionário *on-line* de sinônimos⁷⁹, e encontrei “43 sinônimos de situação para 6 sentidos da palavra situação”⁸⁰. É interessante notar que, nessa palavrinha, estão contidos sentidos que podem nos ajudar na compreensão de que a dança é potente para desestabilizar hierarquias impostas, desestabilizar, inclusive a pirâmide social tão difundida, de que a mulher negra é a base da pirâmide social, porque os sentidos que ela invoca servem de base para bagunçarmos essa pirâmide toda, ao menos enquanto nos encontramos numa situação de dança.

A palavra *situação* poderá ser usada em seis sentidos. Dentre eles, eu escolhi o que melhor condiz com o que eu queria dizer a respeito de situação. Vejamos:

- Conjuntura ou circunstâncias do momento – nesse sentido, opto por usá-la como sinônima de **circunstância**.
- Condição social e econômica – nesse sentido, opto por usá-la como sinônima de **estado**.
- Localização no espaço – nesse sentido, opto por usá-la com dois sinônimos: **posicionamento** e **postura**.
- Oportunidade – aqui opto, por usá-la como sinônima de **oportunidade** mesmo.
- Cena de uma narrativa – nesse sentido opto por usá-la com dois sinônimos também: **cena** e **acontecimento**;
- Na política – nesse sentido, opto pelo sinônimo de **poder**.

⁷⁹ Ver: <<https://www.sinonimos.com.br/situacao/>>. Acesso em: 28 maio 2023.

Estar em uma situação, e, em nosso caso, em uma situação de dança, é estar numa circunstância favorável para que o corpo possa entrar em um estado criado por meio de um posicionamento, uma postura, um modo, que são gerados por uma oportunidade que lhe permita atuar em uma cena, em determinado acontecimento, o que o coloca em posição de poder. Poder não em relação aos outros, no sentido de oprimir: poder no sentido de protagonismo sobre sua imagem, sua existência, seus desejos, suas questões, subjetividades e sua construção poética.

Um corpo que está em uma situação de dança está propício à criação: é um corpo negro vivo, insubmisso porque escapou das armadilhas da necropolítica. E, ao menos nesse acontecimento de dança, é um corpo vitorioso. Vitorioso porque existe e está protagonizando, por meio dos movimentos de dança, sua história.

Figura 42 – Projeto “Mulheres Negras desobedientes”, Salvador (BA)



Foto: Iara Melo. Fonte: Coleção particular.

Quando corpos negros estão em uma situação de dança, há de se entender que muitas guerras foram vencidas. Lembro-me de que, em minha experiência de campo, para que essas mulheres negras, com as quais trabalhei na construção desses projetos, chegassem ao espaço para dançar, tinham de enfrentar desafios cotidianos: dinheiro para pagar o transporte, cuidar da casa, dos familiares, incluindo irmãos, filhos e avós, trabalhar e estudar... Muitas ainda precisavam enfrentar a violência em suas comunidades. Uma de minhas alunas de Salvador, para participar dos nossos ensaios, precisou deixar sua casa e se abrigar na casa da avó, pois, em seu bairro, as disputas entre as facções obrigavam os moradores a ficarem dias sem poder entrar ou sair de seus bairros. Violências intermináveis... Nesse sentido, o corpo negro em situação de dança, ao adentrar em um espaço de criação e aprendizagem,

sala de ensaios, teatros etc., já atravessou as armadilhas do Estado. É um corpo vitorioso. A dança, para as mulheres negras, é um “pacto de existência” (RODRIGUES. Suely, 2021). Como apropriação do agora, do momento imediato como mediação com o mundo. Relações impossíveis de quantificação, conexões infindáveis. Percepção e desejo de estarem vivas.

3.3 A COR DA PELE IMPORTA: SÓ MULHERES NEGRAS PODEM ESTAR EM SITUAÇÃO DE DANÇA?

Nos primeiros capítulos desta tese, problematizei a condição específica de ser uma mulher negra no Brasil e, em consequência, ser uma mulher negra artista da dança contemporânea brasileira, porque além de ditarem o que devemos dançar, determinam onde devemos dançar e quando pode ocorrer essa possibilidade. Indiscutivelmente é assim, salvo raras exceções. Assim é, sobre as inúmeras responsabilidades e expectativas geradas por nossa presença nos espaços de dança, o que vem sendo confirmado por outras artistas.

Ainda opera uma expectativa do que ou do como a gente vai estar em cena. Ainda existe um exotismo sobre nossa presença, ainda existe uma expectativa de que a gente vai levar uma produção que vai provocar um momento ritualístico, dentro de uma tribalidade. Isso tudo já vai para um lugar, xenofóbico, racista e, às vezes até a coisa da mãe preta, da Bá. Curativo, o colo que vai te receber naquele momento, naquele trabalho, que vai te dar aquela acolhida, né? Ainda percebo essa expectativa de que a gente vai oferecer uma luz no fim do túnel (Tieta Macau. Entrevista realizada em 02 jun. 2023).

Infelizmente, nossa arte não nos retira desse lugar: estamos tentando mostrar que somos somente humanas. Dura existência submetida à inexistência: o que é o humano? E nós, não somos humanas? É a experiência da condição e de ser condicionada: a mulher negra. Quando dançamos, muitas vezes, assim como a pele, carregamos o peso de ser “uma espécie de para-raios de todas as imagens estereotipadas sobre os negros.” (Tenório, 2020, p. 19)

Nós, mulheres negras, estamos na base da pirâmide social no Brasil. Mulheres brancas, homens brancos e até homens negros não estão nesse lugar. Não estão subjugados, aprisionados a correntes de tessituras fetichizadas, estereotipadas, e por imagens que encenam a violência, ou que suportam a violência.

Dessa forma, mulheres negras estão e são a margem da margem, da margem. Indo também de encontro a isso é que a situação de dança apresenta um certo “potencial de perturbação” que desorganiza, ao menos provisoriamente, essa

pirâmide social. Dançar as questões que perpassam nossos corpos, problematizá-las e expô-las é caminhar pela mudança e tentar evacuar territórios sedimentados, ocupados pelos mesmos.

Quando estamos em situação de dança, embora ainda não tenhamos conseguido destruir, de uma única vez, as inúmeras camadas que nos oprimem e os estereótipos lançados a nosso respeito, acredito ser possível que, em algum nível mínimo, trincamos essa pirâmide, fissuramos e fazemos minúsculos buracos, pois a enfrentamos dançando. Quando mulheres brancas e homens brancos dançam, a pirâmide não muda. Isso porque eles são, conseqüentemente, privilegiados por ela, pelo mesmo sistema neoliberal que nos coloca na base.

Nesta pesquisa, estar em situação contempla igualmente mulheres negras em situação prisional, de pobreza, de rua, de desemprego, em formação, em reconhecimento de sua negritude, de poder, de riqueza, de liberdade e de dança.

A situação, em dança, permite reescrever nossa história pelo movimento e, assim, ela é recontada quando dançamos. A situação, em dança, expõe uma coleção de situações vividas como atravessamentos de opressões, de imagens que nos controlam, nos limitam, opressões... Tudo isso dançando. Movimentos que evocam o dizer ao dançar e ecoam nos procedimentos composicionais, na condução de trabalhos, nos processos criativos, nas práticas de *performances*... Desde uma simples flexão de joelhos, uma mobilização da bacia, um acionamento de estruturas para a construção de uma ação de dança. Nós, mulheres negras, desestabilizamos essa pirâmide social.

Se “a dança é o pensamento do corpo” (Katz, 2005), de que corpo estamos falando? De que corpo mesmo interessa apreciar o pensamento em formas de movimentos? Que corpos podem dizer que fazem dança contemporânea?

Há uma diversidade muito grande de experiências colocadas sob o rótulo de dança contemporânea, e de certa forma ela também virou holofote. Ficou “chique” dizer que se faz dança contemporânea, que se faz pesquisa, que não cria espetáculos, e sim, “processos” (Greiner, 2010, p. 1. *apud*: Murta. Flor, 2014, p. 44)⁸¹.

Pergunto-me de que lugar se está falando quando se diz que ficou “chique” dizer que se faz dança contemporânea? Como artista da dança, eu entendo que ela quer questionar o fato de “todos” falarem que tudo é processo. No entanto, eu, com

⁸¹ Flor Murta. Danças Contemporâneas: articulando concepções e práticas de ensino. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia (UFBA). 2014.

legitimidade de uma mulher negra na dança contemporânea, pergunto, com todo respeito, para quem a pesquisadora afirma que “ficou chique dizer que se faz dança contemporânea”? Acredito que ela não se refere à classe média branca, que faz dança contemporânea sob o manto europeu. Ela afirma que ficou “chique” para quem? Parece-me que ela está, exatamente, nesse não lugar de pensar o que ocorre com os corpos das mulheres negras. O que a branquitude desconsidera é que, na dança contemporânea brasileira, existem danças que estão para além de Laban⁸², de Isadora⁸³, de Katz⁸⁴, de Pina⁸⁵, de Klauss⁸⁶. E essas danças constroem seus processos também.

Na dança contemporânea brasileira, o racismo se impõe frente à falsa ideia de democracia racial. Percebemos a preferência por brancos, “mas quebrar a lógica da história das relações entre brancos e negros no país é algo complexo” (Bento, 2022, p. 12). Absolutamente nada está para além da pele. “A cor importa? Sim. Neste Brasil, neste mundo tal qual conhecemos, sim” (Ramos, em entrevista, jun. 2023, Transcrição livre da autora)

Dançamos com nossas peles marrons, por vezes mais para o negro, por vezes mais para o mel, mas dançamos com nossas peles. Confio que a dança, a nossa dança negra, irá aparecer. Ela aparece, sim, mas dentro da pele. É um fato. “É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa seu corpo e determina nosso modo de estar no mundo.” (Tenório, 2020, p. 61).

Compreender a tensão que nós, pessoas negras, vivemos no Brasil e na diáspora, é uma condição *sine qua non* para compreender as mulheres negras em situação de dança. Somente mulheres negras podem estar em situação de dança, na proposta aqui apresentada. É o que eu defendo.

Situação de dança é a conexão entre mulheres negras, artistas da dança, e mulheres negras, não artistas. Quando estamos em situação de dança, dançamos por nós mesmas, dançamos nossa condição.

⁸² Rudolf Laban (1879-1958), dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete. Ainda hoje, é considerado o maior teórico da dança do século XX.

⁸³ Isadora Duncan (1877-1927). Bailarina. Coreógrafa norte-americana, considerada a maior precursora da dança moderna no ocidente.

⁸⁴ Helena Katz (1964). Pesquisadora. Produtora, crítica e teórica da dança.

⁸⁵ Philippine Bausch (Pina Bausch) (1940-1927). Coreógrafa, pedagoga, dançarina e diretora de Balé Alemão.

⁸⁶ Klauss Vianna (1928–1992). Bailarino, coreógrafo brasileiro, desenvolveu um dos métodos mais importantes para treinamentos corporais na dança e no teatro.

Mulheres negras se autocriam em danças continuamente, ao mesmo tempo em que rumam para frente e se encontram em dança no presente, uma a uma. Ancestralidades rumam a uma existência verdadeiramente humana, lá embaixo da pele.

Reescrevemos com movimentos de dança o presente e a memória.

3.4 A TRILOGIA DAS ESPERANÇAS

Apresento, agora, os projetos: *Liberdade* (2019), *Mulheres Negras Desobedientes* (2022) e *ponha os olhos em mim* (2023). Esses três projetos foram espaços para pesquisa de campo na dança, para investigação artística e didática de troca com mulheres negras. O espetáculo *A Luzia*, que será mais bem explicado no último capítulo deste trabalho, foi muito importante, pois, além de costurar dois dos três projetos, manteve viva minha pesquisa em dança contemporânea. As diferentes mulheres que participaram desse espetáculo de dança contemporânea passaram por experiências transformadoras de seus próprios corpos, possibilitando que cada uma delas possa expressar seus movimentos de maneira singular.

Por conseguinte, o objetivo principal da construção dessa trilogia foi a de agregar conhecimentos de dança com as questões sociais vivenciadas por nós, mulheres negras no Brasil. Os projetos por mim idealizados buscaram tratar a mulher negra como sujeito, protagonista de sua vida, e a dança aconteceu como a ponte na qual ela pôde atravessar em segurança.

Foi um respiro, um movimento de suspensão em meio ao racismo estrutural em que estamos todas inseridas. Uma das coisas que me incomodava, e que eu já consigo entender, é a minha decisão de trabalhar com mulheres negras que têm pouco ou quase nenhum contato com a dança contemporânea. Entendo que, se fizesse outra opção, de dançar com mulheres negras experientes no campo da dança, seria lindo. No entanto, não seria o que busco: desestruturar os sistemas sociais, econômicos, políticos, artísticos que nos colocam continuamente como a categoria mais atingida pelo racismo e o sexismo.

Dessa forma, exponho, aqui, a experiência com três diferentes processos e configurações em dança, realizados especificamente com mulheres negras. Idealizados em diferentes tempos e condições, cada um deles foi gerador de diferentes resultados em danças.

Ao criar e executar os projetos: *Liberdade* (2019), *Mulheres Negras Desobedientes* (2022) e *ponha os olhos em mim* (2023), me aproximei das mulheres negras em diferentes situações e lugares, tendo a dança como campo estratégico para efetivação de mudanças sociais, especialmente na luta antirracista.

Por meio desses projetos, foi possível fazer acontecer a dança em espaços e em corpos que, embora não tivessem familiaridade com a dança, conheciam, e mais ainda, experimentavam, em seus corpos, o racismo estrutural cotidiano. Então, eu as convidei para dançar, como construção de um contexto libertador e cheio de amor.

Figura 43 – Projeto “Liberdade”. Penitenciária Feminina (1), Teresina (PI).



Foto: Sergio Cadha. Fonte: Coleção particular

3.4.1 Liberdade

“No momento em que escolhemos amar, caminhamos rumo à liberdade, agimos de forma a nos libertarmos e aos outros. Essa ação é o testemunho do amor como ato de liberdade.”
(bell hooks⁸⁷)

Dançar para permitir-se existir, ainda que em condição inquietante, absurda, privada do que nós, pessoas humanas consideramos e de fato o é, um valor supremo: a liberdade. Aqui não estamos falando de uma liberdade plena, uma vez que pode parecer utopia e, não nos interessa esse tipo de problematização. Mas liberdade de

⁸⁷ bell hooks 278 Anãnsi: Revista de Filosofia, Salvador, v. 2, n. 2, 2021 ISSN: 2675-8385 mudança. Fundamentalmente, se estamos apenas empenhados numa melhoria dessa política de dominação que se refere diretamente à nossa exploração ou opressão individual, não só permanecemos apegados ao status quo como agimos em cumplicidade com ele, alimentando e mantendo esses mesmos sistemas de dominação.

escolha é o alimento visceral para uma vida digna. Desejar e realizar são necessidades humanas do corpo.

O projeto intitulado *Liberdade* buscou oferecer, para mulheres negras do presídio feminino no Piauí, uma possibilidade de experimentar a liberdade por meio dos movimentos de dança.

Esse projeto começou a ser gestado a partir de meu contato com o livro de Ângela Davis intitulado *Estarão as prisões obsoletas?*⁸⁸, que aborda, de forma estimulante, a problemática da internalização das prisões como um aparato concebido para estancar problemas reais, mas obscurecendo-os e, além disso, exacerbando-os, pois se evidenciam como ineficazes e desumanas. A autora indaga sobre a maneira como a percepção do senso comum reflete a inevitabilidade da vida sem as prisões, quando as alternativas de qualidade de vida e direito à cidade permanecem solapadas às comunidades negras, latinas, orientais e de nativos indígenas que habitam as periferias pobres estadunidenses.

A prisão se tornou um buraco negro no qual são depositados os detritos do capitalismo contemporâneo. O encarceramento em massa gera lucros enquanto devora a riqueza social, tendendo, dessa forma, a reproduzir justamente as condições que levam as pessoas à prisão. Há, assim, conexões reais e muitas vezes complexas entre a desindustrialização da economia – processo que chegou ao auge na década de 1980 – e o aumento do encarceramento em massa, que também começou a se acelerar durante a Era Reagan-Bush. (Davis, 2018, p. 17-18)

Por conseguinte, a autora oferece algumas possibilidades de pensar em respostas, ampliando o debate em torno das reformas do sistema prisional norte-americano. Enfatiza que a grande expansão do número de prisões, bem como da população carcerária se deve: à difusão da prisão como elemento visual ideológico através da mídia hegemônica; à transformação de paisagens rurais em decadência em paisagens carcerárias; e à funcionalidade do sistema prisional no capitalismo global corporativo, através da elevação do conjunto de prédios das prisões ao posto de complexo industrial carcerário.

A prisão funciona ideologicamente como um local abstrato no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em números tão desproporcionais (Davis, 2018, p. 16).

⁸⁸ Angela Yvonne Davis (1944) é uma das pessoas mais brilhantes de todos os tempos. Escritora, professora, filósofa, socialista, feminista, socialista e militante dos direitos humanos.

É fato que a prisão é representada, no seio do imaginário social, como algo concebido e inevitável e, portanto, como instituição difícil de se desconstruir. Como desconstruir um sistema altamente enraizado na sociedade? Penso que algo tangível e enraizado na sociedade mundial só poderá ser, ao menos, enfraquecido por algo intangível, que possa habitar em qualquer corpo que se permita, para além da cor da pele, para além da classe social, para além do gênero, para além de qualquer categoria que nos afasta e nos interpele de viver plenamente nossa humanidade e nossa escolha na vida, que, para mim, é a dança

A dança é capaz de acontecer em espaços diversos, em corpos e ambientes distintos. E a dança contemporânea que me propus a trabalhar com essas mulheres não exigiria um corpo dentro de padrões idealizados pela sociedade. A dança que propus, poderia, como de fato pôde, ser realizada dentro das singularidades de cada corpo.

A dança, em especial a contemporânea, pode existir em lugares e corpos indesejáveis pelo sistema hegemônico e inimagináveis. Porque a dança é pensamento, ideia, ação, interação, unidade e possibilidade de mover-se partindo das mais diversas realidades.

Não há modelo/padrão de corpo ou movimento. Portanto, a dança não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há "corpos eleitos". Na dança contemporânea, a máxima repetida por pedagogos ortodoxos de que "não é tu que escolhes a dança, mas a dança que te escolhe" não tem sustentação. E, dessa forma, pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento. (Tomazzoni, 2014)⁸⁹

Por outro lado, confirmei presencialmente que o presídio é um dos aparatos do racismo no Brasil, um espaço onde as ideologias dominantes estão bem evidenciadas, os corpos indesejados estão lá, sob a gestão do olhar das polícias, que no caso do presídio feminino no Piauí, eram constituídas de 100% de pessoas brancas. As mulheres negras, que já estão em situação prisional, constituem o real espaço do encontro entre as diversas formas de opressão:

⁸⁹TOMAZZONI, Airton. **Essa tal de Dança Contemporânea**. Digestivo Cultural. 24 abr. 2014. Disponível em: <https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa_tal_de_Danca_C_ontemporanea>. Acesso em: 18 nov. 2022.

Os corpos negros femininos a partir da abolição da escravidão passaram a constituir outro espaço de aprisionamento, além dos que já eram comuns para a mulher negra em posição de servilidade, pois nunca estiveram tuteladas por direitos, os quais promovessem de fato sua emancipação e cidadania. No corpo da mulher negra há uma sobrecarga das categorias raça, gênero e classe, as quais se conjugam na atualidade com o sistema prisional (Diogo, 2022, p. 215).

Certa vez, quando eu as estava esperando para começarmos a ensaiar, percebi que elas chegaram abatidas. Eu perguntei a uma delas o que tinha acontecido, e ela me disse com olhos lacrimejantes: “Professora, essas policiais nos tratam como lixo, as vezes pior do que lixo.”⁹⁰

Não resta dúvida que a prisão é um projeto que, no caso brasileiro, tira do centro da participação social os considerados indesejáveis, ou seja, pretos, pobres e periféricos. E não há nada de estranho em perceber que a categoria raça sempre se faz presente, o que é pior, ela direciona realidades, e no sistema prisional isso não é diferente. Os corpos femininos negros foram, e continuam sendo expostos a múltiplas e incontáveis violências. O aprisionamento de corpos femininos não ocorre apenas no espaço da cadeia, mas antes e fora dela (Diogo, 2022, p. 212).

As mulheres presidiárias me confirmaram o que eu já sentia: a noção de hipervisibilidade das mulheres negras não só no presídio feminino. Hipervisibilidade no mundo, no cotidiano, hipervisibilidade na dança brasileira. O controle sob nossos corpos. Onde estamos? O que fazemos? Os olhares da branquitude nos vigiando, uma certa “presunção de periculosidade”. Difícilmente existirá uma pessoa negra que não tenha ainda passado por isso: esse olhar que vigia, que presume o perigo e a condenação apenas porque estamos ali, existindo.

A população negra vive cotidianamente imbricada em um panóptico, onde seus corpos são acompanhados, vigiados e controlados nos mais variados espaços. Desenha-se sobre a negritude uma espécie de presunção de periculosidade que imprime sobre os/as negros/as a regra de controle e, não raro, endossa a ideia de não pertencimento a espaços sociais de prestígio e destaque. A prisão para os corpos negros atua antes mesmo do encarceramento e a condenação, funciona como um comando/castigo que precede a sentença condenatória (Diogo, 2022, p. 211).

Pensar as mulheres negras deste Brasil em condição de aprisionamento é olhar como Conceição Evaristo olhou para Aramides Florença e disse, “Olhei para a minha igual”⁹¹. Essa categoria nos fere, nos une, mas também nos alimenta. Pensar

⁹⁰ Relato de uma das minhas alunas reeducandas do presídio feminino do Piauí. Por razões de segurança, não colocarei seus nomes.

⁹¹ Conceição Evaristo, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2020).

que as policiais as tratam como lixo: e quando esse lixo dança? E quando pode experimentar liberdades em seus corpos por meio da dança? A dança pode proporcionar que pessoas se comuniquem, pode criar conexões entre corpos, ambientes, ideias e desejos. “A dança é comunicação do sujeito com o mundo. Ela estabelece conexões do corpo com o mundo, com o espaço, com o outro. Conecta conteúdo, desejos, questionamentos e dúvidas.” (Ramos, 2020, p. 23)⁹².

E o projeto foi se construindo, partindo do desejo de estar com elas em cena e do desejo de registrar nosso encontro partindo da pergunta que eu lhes fazia insistentemente: “O que é a liberdade para você?”

Tínhamos de atravessar desafios. O medo, medo de não ser bem recebida por elas, medo de conhecê-las de perto, medo de me afeiçoar a elas, medo de ouvir suas histórias, medo de me envolver, medo de não sustentar todos os sentimentos que viriam com tudo, nessa experiência. Como seria trabalhar a dança contemporânea com mulheres que estavam vivenciando a prisão? Estar com mulheres em um presídio seria enfrentar, sem reservas, como nosso país trata os corpos negros, como nossas mazelas sociais são usadas para continuar o sistema escravocrata na contemporaneidade. São jogados nas prisões e encarcerados para seguir mantendo todos os tipos de estereótipos e preconceitos sobre nossas imagens.

O estado brasileiro, de forma equivocada e distante de possíveis resoluções, continua operando e tratando suas mazelas sociais na mesma lógica escravocrata, por meio de estereótipos, do preconceito, da discriminação, do racismo e da repressão de indivíduos que são, na sua ampla maioria, ou quase sempre, personagens “perfeitos para compor o sistema prisional. (Diogo; Ribeiro, 2022, p. 206)

O projeto aconteceu em dois importantes momentos. O primeiro: estava no processo de criação do espetáculo “*A Luzia*” e, naquele momento, eu já entedia que seria um solo de dança. Dançado por muitas de nós, eu deveria, como de fato o fiz, fazer um chamamento *on-line* para trazer mulheres negras para o solo. Eu trabalharia com elas, as convidaria para dançar comigo. Muitas mulheres negras dançando um solo, indicando que somos muitas e diferentes, mas que, muitas vezes nossa presença solitária não basta. Muitas questões que se apresentavam para mim, por meio do solo, me lançavam para estar em situação de dança com outras mulheres negras que não tinham experiência em dança.

⁹² Sueli Machado Ramos: Corpo/ensino/aprendizagem/metáfora por procedimentos. Metafórico: uma composição didático-metodológica para o ensino da dança, 2020. Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Foi nesse primeiro momento que busquei a diretora do presídio feminino para solicitar permissão para ofertar aulas de dança para elas e as convidar para estarem comigo no *Teatro 4 de setembro*. Ela me explicou que teríamos de trabalhar com muito cuidado, pois, no sistema prisional, os processos não seriam simples. Poderia ser bastante complicado colocar mulheres presas, mulheres que foram presas por furto, assaltos, envolvimento com drogas e algumas delas até assassinatos. Mesmo assim, aceitei. Eu nunca senti medo dessas mulheres.

Passei por todos os trâmites legais para poder adentrar naquele espaço: ofícios, primeiras visitas, conversas com a direção, com as guardas e, depois, os primeiros encontros com as mulheres em condição prisional.

A proposta de minha oficina de dança seria ofertar aulas gratuitas para todas as mulheres que se dispusessem a participar. Minha única exigência era que a prioridade fosse para mulheres negras. Era essa minha principal questão. Possibilitar que mulheres negras pudessem dançar, pois eu sabia que o presídio feminino estava abarrotado delas. As pesquisadoras Hélen Rejane Silva Marciel e Tatiana de Mello Ribeiro apontam para o estudo que Juliana Borges realiza a respeito do encarceramento das mulheres negras. Vejamos:

Na fotografia realizada por Juliana Borges, a autora aponta que o encarceramento em massa é um projeto, o qual tem atingido consideravelmente as mulheres negras, sendo: 68% das apenadas são negras e três em cada dez ainda não tiveram julgamento, consideradas presas provisórias. Além disso, 50% não concluíram o ensino fundamental, 50% são jovens, sendo essa média de mulheres em torno de 20 anos (Diogo; Ribeiro, 2022, p. 213).

Minhas descobertas em torno das mulheres negras na prisão já deixavam evidente o que eu apenas constatei presencialmente. Eu já sabia, por minhas leituras, que os corpos negros seriam os que eu mais iria ver no presídio feminino e sabia, também, como de fato constatei, que, para as mulheres negras o sistema é muito mais rigoroso: falta de empatia, menos oportunidades e mais facilidades para punições. Para as mulheres negras, estar em situação prisional é algo comum no Brasil. Como se essa normalidade fosse uma banalidade. Mas é incomum para as brancas. Para nós, não há segunda chance. Pude constatar isso.

Vejamos:

A incorrência dos negros no sistema penal, como vítimas perfeitas para compor as prisões, não é um fenômeno aleatório e desvinculado de uma perspectiva histórico-filosófica. As prisões brasileiras, apresentam, inegavelmente, cor predominante. Tal fato decorre de

que “o sistema de justiça criminal tem profunda conexão com o racismo, sendo o funcionamento de suas engrenagens mais que perpassados por essa estrutura de opressão [...] e, portanto, de desigualdades baseadas na hierarquização racial” (Diogo, 2022, p. 209).

O estudo feito pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen) aponta que 68% da população penitenciária feminina é constituída por mulheres negras, enquanto apenas 31% são de cor branca e 1% é indígena. Esse estudo é ratificado também pelo Infopen (Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias)⁹³, que confirma o perfil das mulheres presas: “a maioria possui baixa escolaridade, baixo poder aquisitivo, é mãe, negra, chefe de família e jovem.” Essa realidade está presente em todo o Brasil, e no Piauí não é diferente: a maioria das mulheres presas é negra. Essas mulheres têm demandas e necessidades muito específicas, e geralmente trazem, em seus corpos, históricos de violência familiar, uso de drogas, além de serem vítimas de estupros e de outras violências físicas e emocionais.

Os corpos negros femininos a partir da abolição da escravidão passaram a constituir outro espaço de aprisionamento, além dos que já eram comuns para a mulher negra em posição de servilidade, pois nunca estiveram tuteladas por direitos, os quais promovessem de fato sua emancipação e cidadania. No corpo da mulher negra há uma sobrecarga das categorias raça, gênero e classe, as quais se conjugam na atualidade com o sistema prisional. (Diogo, 2022, p. 215)

A partir desse acordo, passei a me dirigir ao presídio para nossos encontros de dança. A dança que iríamos fazer seria uma dança que passava pela ideia de liberdade. Essa ideia ou desejo pode promover outros estados corporais e esses estados poderiam produzir discursos ou imagens emancipatórias, de poética e de força, pois já eram do corpo, já estavam no corpo. Propus a questão da coletividade, que envolvia a presença da mulher negra em cena.

Meu intento era o de possibilitar o acesso à arte, a educação e a cidadania, para as mulheres negras em situação prisional na cidade de Teresina. O foco central foi a valorização do ser humano, o resgate de sua humanidade, bem como a definição de que esse ser humano, mesmo estando em situação carcerária, poderia, em pequenos atos, exercitar a sensação de liberdade pelo corpo, com a dança. Alguns

⁹³ O Infopen é um sistema de informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro, atualizado pelos gestores dos estabelecimentos desde 2004, que sintetiza informações sobre os estabelecimentos penais e a população prisional. Em 2014, o Departamento Penitenciário Nacional (DEPEN) reformulou a metodologia utilizada, com vistas a modernizar o instrumento de coleta e ampliar o leque de informações coletadas.

caminhos se faziam necessários: desenvolver atividades que possibilitassem a melhoria da qualidade de vida das pessoas afrodescendentes em situação carcerária, da cidade de Teresina; valorizar e positivar a imagem da pessoa afrodescendente em situação carcerária da cidade de Teresina; contribuir, por meio de oficinas permanentes de dança contemporânea, para o processo de construção da cidadania de mulheres em situação carcerária; colaborar para o fortalecimento da arte e da cultura no estado do Piauí, buscando atingir todas as pessoas nos mais diversos espaços. Por meio do projeto *Liberdade*, as indesejáveis puderam dançar e ainda questionar suas condições, refletindo sobre essa palavra, essa palavrinha:

“Liberdade”. Foi dela que nossa dança surgiu. Surgiu e foi documentada em um minidoc de dança, também intitulado *Liberdade*.

A dança nos uniu, nos conectou com as questões que nos levaram até ali, aquela condição de aprisionamento. Em círculo, encostamos nossas peles, olhamos umas para as outras, considerando o que cada uma fez ou não teve oportunidade de fazer, na sociedade, para estar ali. Mulheres indóceis, assassinas de seus algozes⁹⁴, guardadoras de pequenas quantidades de drogas dos homens que amavam, assaltantes que sonhavam em comprar uma casa onde pudessem viver e ser felizes... A dança nos unia, nos possibilitava fazer planos, dançar o futuro, nos arriscar nas movimentações e práticas de nossos corpos.

Figura 44 – Projeto *Liberdade*, Penitenciária Feminina (2), Teresina (PI).



Foto: Sergio Cadha. Fonte: Coleção particular

⁹⁴ Uma de minhas alunas assassinou o homem que abusou dela sexualmente. Ele era seu padrasto. Foram alguns casos que eu pude conhecer de mulheres assassinas. Em sua maioria, elas tentaram absurdamente escapar daquelas relações cruéis que vivenciavam.

Figura 45 – Projeto *Liberdade*, Penitenciária Feminina (3), Teresina (PI).



Foto Sergio Cadha. Fonte: Coleção particular

Uma das proposições que levei para elas foi que poderiam fazer escolhas. Por estarem ali, que ações poderiam fazê-las caminhar em busca da desejada liberdade, desde a arrumação dos cabelos, as roupas, o jeito de manter seus corpos, e até nos movimentos de dança que eu apresentei, levando imagens, vídeos, criando coreografias para as quais elas mesmas puderam escolher a música, os figurinos, os movimentos que melhor realizavam.

Elas pareciam meninas, encantadas, apressadas, inventivas, belas e animadas. Algumas mais tímidas e talvez sem acreditar que podiam dançar, me perguntavam insistentemente: “Professora, eu posso mesmo participar?” “A senhora tem certeza que eu posso?” “Mas estou gorda...”, “Eu não sei fazer...” E eu dizia sempre a mesma coisa: “Sim, você pode! Você pode! Com toda certeza, você pode!”

A dança se mostrou, para nós, como uma poderosa possibilidade de escuta e materialização de ideias a respeito de liberdade, algo que acontecia ali no corpo, nas pequenas escolhas de movimentos. O resultado produzia novas imagens em seus corpos presos, restringidos, restritos, capturados no aprisionamento. Busquei levar algumas proposições. O Estado poderia controlar e limitar seus corpos? Quando estávamos dançando não havia separação entre o dentro e o fora de nossos corpos, estávamos lá, ativas, vivas, ardentes, decidindo como poderíamos nos mover. Criamos um espaço, real e imaginário, entre elas e eu. No nosso espaço, as guardas não poderiam dar palpites, não poderiam retirá-las: o espaço era nosso, único e “livre”.

É interessante pensar que, em uma dança, o pensamento se materializa no movimento, na configuração, e nas formas como as conexões são realizadas em imagens, tornando manifesta sua

estrutura e seus aspectos. O corpo, ao dançar, não carece da separação entre interno e externo, porque não há essa possibilidade. Seu pensamento se configura na aparência de suas imagens. (Bittencourt, 2018, p. 113)

Nos encontrávamos sempre a partir do olhar atento e castrador das policiais femininas, mas sempre alguns policiais homens estavam também ali. Nem tudo eu podia falar, pois percebia que as policiais que me acompanhavam ficavam irritadas com a palavra que eu mais as estimei a pensar: liberdade. Levei vídeos, fotos, músicas, para que elas se inspirassem e percebessem que era possível sim dançar.

Figura 46 – Projeto *Liberdade*, Penitenciária Feminina (4), Teresina (PI).



Foto: Tássia Araujo. Fonte: coleção particular

E ao dançar, mesmo momentaneamente, elas poderiam mudar o rumo de suas vidas, mudando a configuração de seus corpos.

Depois de todos os trâmites para minha entrada, eu as esperava. Elas vinham em filas, com 4 a 6 guardas femininas. Mãos para trás, trajavam *shorts* azuis e blusas brancas, com o registro de detentas na parte de trás. Sandálias Havaianas brancas. Elas se alegravam ao me ver, me abraçavam, beijavam, e, finalmente, começávamos nossa dança. Primeiro, perguntava como elas estavam se sentindo, o que gostariam de dividir com o grupo. Elas traziam suas impressões e tudo aquilo já seria material para nossa dança.

Elas falavam sobre as revistas em seus corpos, seus pertences. Falavam que era muito difícil todos os dias acordar com o barulho dos cadeados, pois era insuportável e lembravam, a todo instante, que estavam presas.

Figura 47 – Projeto “Liberdade”, Penitenciária Feminina (5), Teresina (PI).



Foto Sergio Cadha. Fonte: coleção particular

Figura 48 – Projeto Liberdade – Penitenciária Feminina (6), Teresina (PI).



Foto: Sergio Cadha. Fonte: Coleção particular

Nesse projeto eu aprendi a ver e perceber o modo como o gênero estrutura o sistema prisional. Ouvi histórias de mulheres violentadas, mesmo grávidas, pelos policiais que as deveriam proteger; de homens *trans*, que estavam ali porque o entendimento de u corpo biológico feminino era a marca, o ferro, para que não fossem aceitos, ou seja, não poderiam estar em prisão masculina, pois seriam estuprados. Uma das mulheres *trans* que estavam no projeto era recorrentemente chamada por seu antigo nome masculino, o que a ofendia profundamente. Tais práticas, cercadas de racismo, misoginia e pouco combatidas pelos agentes e pelas políticas penitenciárias, contribuem para a perpetuação da violência contra as mulheres.

Figura 49 – Projeto *Liberdade* – Penitenciária Feminina (7), Teresina (PI)



Foto Sergio Cadha. Fonte: coleção particular

Eu tinha a dança como a resposta possível naquele momento. Nem sempre minhas alunas podiam estar comigo. Alguns dias, as que eram mães não conseguiam sair, pois estavam doentes. Doentes de saudades de seus filhos. Tomavam remédios controlados para conseguir aguentar e dor, a saudades, a solidão. Outras eram colocadas de castigo, sem poder sair das celas, por maus comportamentos.

O que é a liberdade? Talvez a percepção do corpo pelo movimento dançado seja uma das possibilidades de sentir liberdade. Reconhecer a potência do corpo. Reconhecer a potência dos outros corpos na mesma situação.

Descobrir o corpo de outras formas, se tocando e tocando outros corpos. Desafios e descobertas em corpos violentados, assediados. Toque no sensível, nas feridas, nas subjetividades, nas lembranças, na percepção do que é precioso: o corpo. Com o apoio de músicas, começava a orientá-las a um mover partindo do centro de seus corpos, como um despertar, um espreguiçar. Algumas me olhavam indecisas, outras avançavam na movimentação e sorriam livres, na movência.

As proibições eram a regra. Havia a presença das guardas que, muitas vezes, não as respeitavam. Em nossas aulas, em muitos momentos, tive de reclamar de suas intromissões, rindo de nossa aula, debochando de seus corpos, as diminuindo. Como transformar tudo em dança? E eu pensava... as tratavam como lixo. Lembrei-me da

célebre expressão elaborada por Lélia Gonzales, “O lixo vai falar, e numa boa”. No projeto *Liberdade*, “O lixo vai dançar, e numa boa”.

3.4.2 Mulheres negras desobedientes

“Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir”
(Maria Galindo, 2020)

Figura 50 – Folder do projeto “Mulheres negras desobedientes”



Fonte: Tupy/Constância. Fonte: Coleção particular.

Esse projeto é o segundo que compõe o que chamo de *Trilogia da Esperança*. Ele nasceu como uma ideia, quando, em plena pandemia da Covid-19⁹⁵, li o texto de Maria Galindo⁹⁶ intitulado “*Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir*”. Esse texto foi um chamado para meu coração, para meu corpo que, mesmo assustado me convocou a voltar à ação e não permitir que o medo de morrer me paralisasse. Um chamado para recomeçar a pesquisa com as mulheres negras na dança e possibilitar

⁹⁵ SARS-CoV-2 "severe acute respiratory syndrome coronavirus 2" (síndrome respiratória aguda grave de coronavírus). Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. Uma semana depois, em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus. Já em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 24 abr. 2020. Durante o processo dessa escrita, inúmeras coisas aconteceram. Protocolos, isolamentos, álcool gel, quarentenas, aparelhos respiratórios, porcentagem de ocupação de leitos de UTIS, luvas, corpos amontoados, coreografia de covas, máscaras e medo. Foi um tempo de horror. Foi nesse contexto que o projeto Mulheres negras desobedientes foi criado.

⁹⁶ Maria Galindo é militante e psicóloga. Locutora de rádio, feminista. Cofundadora do movimento boliviano anarquista feminista Mujeres creado.

que outras mulheres negras, as que não estavam dançando, não eram da dança, entrassem em uma situação de dança. Dançar para não morrer. O mundo todo envolto em uma nuvem de medo e morte. Protocolos, isolamentos, álcool gel, quarentenas, aparelhos respiratórios, números máximos de ocupação de leitos de UTI, pessoas morrendo por falta de leitos, luvas, corpos amontoados, coreografia⁹⁷ de covas, máscaras e medo.

Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos⁹⁸

E depois;

Uma semana depois, em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus. Os coronavírus estão por toda parte. Eles são a segunda principal causa de resfriado comum (após rinovírus) e, até as últimas décadas, raramente causavam doenças mais graves em humanos do que o resfriado comum⁹⁹.

Embora, no texto, a autora não abordasse a respeito da dança, fez-me acreditar que a dança poderia existir e resistir nos corpos das mulheres negras, mesmo em tempos de pandemia, como ato de desobediência, como espaço para existência de nossa humanidade e dignidade. Como um acontecimento de subversão. Naquele momento, acreditei, como acredito hoje, que a dança tem o poder de evidenciar o que está acontecendo em um corpo. Se está com medo, ou desejo, se está doente, triste e encantado, e, ao mesmo tempo, funciona como uma forma potente de interligar pessoas. Eram dias de medo e da tentativa de obediência às orientações internacionais de saúde.

Começo pelo meu corpo atravessado pela pandemia da Covid-19. Meio perdida pois não sei como será o mundo depois dela, e se terá realmente um depois. Minhas mãos estão desgastadas de tanto limpar

⁹⁷Juliana Martins Rodrigues de Moraes, na revista Urdimento conceitua o termo de forma que contempla a minha colocação: "Principalmente a partir de exemplos do contexto paulistano de dança contemporânea, em diálogo com o Brasil e exterior, especialmente EUA e Europa, aborda-se a atualização do conceito de coreografia, não mais entendida somente como sequências fixas de movimentos passíveis de repetição idêntica, mas como estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e/ou de inteligência artificial." Urdimento, Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019.

⁹⁸ Ver: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 04 jun. 2023.

⁹⁹ Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional, disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

*meu apartamento, água sanitária, panos molhados, medo dos sapatos que vem da rua, medo de abraços, medo das notícias e dos números diários de mortes*¹⁰⁰ (Marques, 2020. Texto de encerramento de curso que a autora realizou).

O encontro, tão necessário à dança, aos poucos foi substituído por danças em telas, para os que podiam construir suas danças dessa maneira. Mas tudo havia mudado. E era perceptível que a mistura cruel entre classe, raça, gênero e a doença iria resultar em mais invisibilidades para as mulheres negras também no campo da dança. Naquele momento, meados de 2020, eu não poderia iniciar a criação do projeto, mas o texto de Maria Galindo me possibilitou construir o argumento de que era preciso desobedecer também na dança. Desobedecer e convidar outras mulheres para trocarmos informações e criarmos possibilidades de intercâmbio de conhecimentos, mesmo no distanciamento físico.

Sabemos que a gestão da doença será majoritariamente domiciliar, vamos nos preparar socialmente para isso. **O que acontece se decidimos desobedecer para sobreviver?** Precisamos nos alimentar para esperar a doença e mudar de dieta para resistir. Precisamos buscar a *noss@s kolliris*² e fabricar com elas e eles esses remédios não farmacêuticos, provar com nossos corpos e explorar o que funciona melhor para nós. Precisamos de coca para resistir à fome e farinha de cañahua, de amaranto³, sopa de quinoa. Tudo isso que nos ensinaram a desprezar. **Que a morte não nos pegue encolhidas de medo obedecendo a ordens idiotas**, que nos pegue nos beijando, que nos pegue fazendo amor e não guerra. Que nos pegue cantando e nos abraçando, porque o contágio é iminente. Porque o contágio é como respirar. Não poder respirar é o que nos condena o coronavírus, mais que pela doença, pela reclusão, a proibição e a obediência (Galindo, 2020, s/p).

O texto de Maria Galindo me colocou de frente para a desobediência. Afinal, outras mulheres que não eram da dança, assim como ela, estavam desobedecendo, em seus campos de atuação, mesmo em pequenos atos quase imperceptíveis, e elas me alimentavam artística e intelectualmente. Ficou mais evidente, para mim, que a síndrome respiratória aguda grave de Coronavírus era também sobre dança, sobre o corpo, sobre raça e sobre gênero! Nesse contexto, comecei a priorizar o movimento de dança em meu corpo em isolamento. Mesmo com muito medo, comecei iniciando pequenos procedimentos de dança, procedimentos que, mais tarde iriam se desdobrar em proposições para a criação de oficinas e de ações de danças desobedientes. Me interessei em como a desobediência poderia aparecer, ser evidenciada em um corpo

¹⁰⁰ “Curiosidade 2 – Escrita.” Texto apresentado para a conclusão da disciplina Iconografia e imagens da diáspora Africana, docente Marcelo Cunha.

que dança. Como um corpo dança a desobediência? Durante os procedimentos, eu ia construindo a proposta de oficinas, porque eu gostaria de criar, como de fato criei, oficina de dança contemporânea, construída partindo da ideia de desobediência em relação não somente ao vírus, mas também a outras formas de opressão que nós, mulheres negras, conhecemos bem. Comecei colocando meu corpo em situação de dança, de dança contemporânea, porque, assim, eu sabia que conseguiria, respeitando meus limites, me aventurar pelos movimentos iniciais que estavam surgindo na prática que eu me possibilitei vivenciar.

Mesmo com muito medo, o início se deu com pequenos procedimentos de dança, procedimentos que, mais tarde, iriam se desdobrar em proposições para a criação de oficinas e de ações de danças desobedientes. Me interessei em como a desobediência poderia aparecer. Como um corpo dança a desobediência? Comecei colocando meu corpo em situação de dança. De dança contemporânea, porque, assim, eu sabia que conseguiria, respeitando meus limites, me aventurando pelos movimentos iniciais que estavam surgindo na prática que eu me possibilitei vivenciar.

A dança contemporânea busca a experimentação, exigindo um intérprete imaginativo, eclético e aventureiro. O fator criatividade tem uma importância grandiosa na evolução de uma dança enraizada na cultura afro-brasileira, sobretudo quando pensamos na busca do seu espaço no contexto cultural da dança contemporânea brasileira (Falcão, 2008, p. 3-4).

Ao tempo em que me movimentava sentindo o suor e o coração bater forte, além de todas as sensações que meu corpo sente ao entrar em situação de dança, eu entendi que era importante também focar nas mulheres negras espalhadas pelo mundo, acionar meu olhar para como elas desobedeciam os sistemas de poder como racismo cotidiano, o gênero, o machismo, o etarismo, a gordofobia e outras opressões e que, mesmo com medo, não estavam se deixando vencer pela imobilidade que o isolamento social nos impusera naqueles anos (final de 2019 e 2020).

Chegou por milhares de lugares, mas foi o corpo de uma de nossas exiladas do neoliberalismo o que foi estigmatizado e depreciado como “a portadora”, mesmo que ela e não outros tenham sido e sejam quem mantém este país. Os parentes dos doentes se organizam para não deixar que a hospitalizem por pânico, porque antes mesmo que chegasse a um corpo, o coronavírus chegou em forma de medo, de psicose coletiva, de instrução para classificação, de instrução para o distanciamento (Galindo, 2020, n. p.)¹⁰¹.

¹⁰¹ GALINDO, María. Desobediência, por tua causa vou sobreviver. GLAC Edições. 18 de jun. de 2020, atualizado em 29 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.glacedicoes.com/post/desobediencia-por-tua-causa-vou-sobreviver-maria-galindo>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

O vírus se impunha no mundo, chegava a todos os lugares, e muito fortemente na América do Sul, pelos nossos corpos pobres, negros, femininos, indefesos, famintos. Seria em nossos corpos desprotegidos que o vírus encontraria terreno fértil para se espalhar. Eu pensava... Como uma mulher negra de uma comunidade periférica do Brasil poderia manter o isolamento social morando em um minúsculo barraco com mais outras oito pessoas, por exemplo?

Uma das primeiras mortes, no Brasil, por Covid-19 foi a de dona Cleonice Gonçalves. Ela foi a vigésima quinta pessoa a morrer em decorrência do vírus. Uma mulher negra, de 63 anos, que trabalhava na mesma casa por dez anos e, embora estivesse em idade avançada e com problemas de saúde, ela atravessava a cidade do Rio de Janeiro para trabalhar. Ia de Miguel Ferreira, no sul fluminense, até o Alto Leblon, bairro da zona sul, uma distância de 120 km. A patroa de dona Cleonice tinha acabado de chegar de uma viagem de férias à Itália, estava de quarentena, assim como tinha feitos exames e estava esperando os resultados. Dona Cleonice teve de trabalhar nesse apartamento e se expôs ao vírus. Apresentou os primeiros sintomas numa segunda feira e morreu na terça. Assim como o vírus, nunca sabemos o que o racismo pode fazer a um corpo negro. Parece tudo ser permitido. O vírus tem suas consequências na matéria física, mas tem, também, seu jogo da invisibilidade.

Nosferatu, numa cena inesquecível, me vem à mente, quando a morte é eminente e a peste encarnada em ratos invadiu o pequeno povoado, tod@s se sentam em uma grande mesa na praça para compartilhar um banquete coletivo de resistência. Que seja assim que o vírus nos encontre, prontas para o contágio (Galindo, 2020, n. p.).

A pandemia de Covid-19 atualizou o racismo estrutural no Brasil e me mostrou coisas a respeito de meu interesse de pesquisa, ao evidenciar as péssimas condições de vida de mulheres negras, que seriam aquelas desobedientes por necessidade. Como elas poderiam obedecer às orientações do Ministério da Saúde? O distanciamento? A paralisação de suas atividades? O cuidado com seus corpos? Com os corpos de seus filhos? Nesse contexto, eu entendi ainda mais o entroncamento que essa pesquisa me colocava, pois, quando trago para o debate acadêmico a questão das mulheres negras na dança contemporânea, estou tocando, também, em assuntos que não foram superados nesse sistema insistente de supremacia patriarcal, hetero e branca em que o racismo é a base estrutural de nossa sociedade e as mulheres negras estão na base da pirâmide do trabalho no Brasil. Uma desigualdade

histórica, à qual precisamos desobedecer, em nosso contexto: “O que acontece se decidirmos desobedecer e sobreviver?” (Galindo, 2020, n. p.).

Com essa revolta atravessando meu corpo, fui buscar pactuar com a ideia de desobediência como ação, posição, construção e indagação da atualidade que vivenciávamos e buscar inspiração em mulheres negras, para não ficar somente copiando e seguindo ordens absurdas impostas na sociedade. “A ordem colonial do mundo nos converteu em idiotas que só podem repetir e copiar O que essas mulheres negras que me inspiraram desobedeciam? E como eu poderia transformar isso em dança e atingir outras mulheres negras. A dança, então, aconteceria como uma plataforma onde eu poderia posicionar a desobediência e deslocar o pensamento para criar coisas, ideias, imagens, movimentos, o que nos possibilitaria acordar para o que nos fazia ficar imóveis.

A ideia de desobediência, iniciada por meio do texto de Maria Galindo, se compromete com a desobediência civil, não criminosa, não violenta, mas como uma construção que nós, mulheres negras, fazemos, com o corpo a nosso alcance, nossa voz, nossa imagem, nossa intuição, para garantir o nosso direito e o direitos de todos à existência, já que sabemos bem que, assim como dona Cleonice, a obediência a sua patroa, era ausência de alternativa.

As mulheres negras desobedeceram e desobedecem em vários aspectos, sejam eles culturais, políticos, sociológicos, morais, artísticos, dentre outros. A desobediência civil é um direito nosso, calcado na existência, resistência, intuição, criação de possibilidades, obras, imagens e discursos de mulheres negras.

[...] uma forma particular de resistência ativa ou passiva do cidadão, à lei ou ato de autoridade, objetivando a proteção das prerrogativas da cidadania. E o direito público subjetivo que consiste em medidas ou técnicas de proteção das prerrogativas da cidadania. Corresponde ao status activus civitatis: é o direito do cidadão consagrado na ressalva do art. 5º, § 2º da Constituição. Decorre do regime republicano e do princípio fundamental da cidadania – de cujo exercício constitui proteção e garantia. Assim, e em definitivo, conquanto se admita se manter a necessidade de manter a autoridade da lei e a sua modificação ou exclusão, pelas formas previstas no ordenamento jurídico ou outras (reunião, protestos, críticas, a opinião pública, a revogação, a ação direta de inconstitucionalidade), justifica-se igualmente a **desobediência civil, como direito fundamental do cidadão**. (Garcia, 1994, p. 278). (grifo da autora).

É preciso desobedecer para abrir outros caminhos, possibilidades e oportunidades para pessoas invisibilizadas como nós, mulheres negras. É fato que,

muitas vezes, uma desobediência individual não pode fazer muita coisa, porque, como já foi discutido nos primeiros capítulos desta tese, sistemas, como o racismo, constituem uma questão estrutural de nosso país e de outros países com histórico de colonização. Ao mesmo tempo, compreendo que esse projeto é uma ação pontual, mas acredito que o racismo estrutural, no Brasil, foi minimamente enfrentado, apesar de abrimos debates, construirmos ideias, oferecermos oficinas, buscando possibilitar às mulheres negras a oportunidade de construir outras ou novas formas de existência.

Por certo, não se desconstrói um problema estrutural da gravidade do racismo no Brasil somente com ações pontuais de artistas desobedientes, bem como não avançaremos nenhum passo em caso de omissão ou inércia. Contudo, diante da quase completa inação por parte dos/as dirigentes das instituições públicas em questão, ações isoladas podem abrir oportunidades de mudanças até então inimagináveis. Novas gerações de pessoas insurgentes, que não aceitem compactuar passivamente com sistemas de opressão, como o racismo, seguirão propondo e realizando ações que friccionam o sistema (Silva, 2022, p. 31).

Lembro-me de que, muitas vezes, nem sentimos o racismo, assim como o vírus da covid-19, mas ele pode provocar mortes imediatas, de tirar o fôlego:” Eu não consigo respirar” (George Floyd)¹⁰². Inimaginável o que estava acontecendo no mundo a respeito do vírus. Inimaginável também um homem negro morrer amarrado com o joelho de um policial branco pressionando o seu pescoço. Inimaginável uma mulher de 63 anos ser obrigada a cruzar a cidade em transportes lotados, em plena pandemia, e ir trabalhar na casa de sua patroa, que tinha acabado de chegar de um dos países onde o vírus estava se alastrando. E foi assim, em meio a essa sensação de insegurança, medo e revolta, que eu criei o projeto *Mulheres negras desobedientes* (2020, 2021, 2022). Meu corpo em trânsito: Teresina, Salvador. O tempo passou... Morreram 702... 907 pessoas¹⁰³ no Brasil. Muitas de nós estávamos vivas. Vieram as vacinas. Nos libertaram das máscaras.

A pandemia arrefeceu.

O projeto tomou corpo. Construí um procedimento que intentava ser desobediente, digital e analógico, coerente e incoerente, com mulheres que sabiam

¹⁰² Homem negro de 46 anos morto por asfixia por dois policiais brancos nos Estados Unidos da América. George Floyd se tornou símbolo da luta antirracista no mundo.

¹⁰³ Dados fornecidos pelo Sistema Único de Saúde – SUS. <https://covid.saude.gov.br/> Acesso em: 15/03/22

quem estavam participando do projeto e outras que não sabiam, mulheres que não estavam mais vivas, mas estavam no projeto, como inspiradoras, gestantes de sonhos. O projeto foi composto por: encontros presenciais, *lives*, oficinas de tranças e de dança, além de postagens via Instagram, onde mostrávamos mulheres negras desobedientes no mundo. As oficinas de dança aconteceram na cidade de Teresina e em Salvador. Em Teresina, foram realizadas em abril de 2022, no Memorial Esperança Garcia, e em Salvador, em agosto e setembro de 2022, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. São essas duas experiências que apresento aqui como contribuição para se pensar sobre mulheres negras em situação de dança, em projetos criados por uma mulher negra, artista da dança.

Foram experiências que me transformaram como artista e pesquisadora. Acredito que, em algum nível, transformaram as mulheres que participaram também. O projeto possibilitou que mulheres negras dançassem, rolassem no chão, saltassem, criassem movimentos próprios. Foram experiências únicas. Como a artista e pesquisadora Suely Ramos afirma, em sua dissertação de mestrado, “... experienciar é possibilitar que algo aconteça” (RAMOS. Suely, 2020, p. 19). Essa situação de dança aconteceu com toda sua potência transformadora.

3.4.3 Mulheres negras desobedientes: Teresina e Salvador

“Ser desobediente é dizer não para tudo aquilo que vai contra você”
(Depoimento de Maria Gabriela Conceição)

Figura 51 – Projeto “Mulheres negras desobedientes” (1)



Foto: Iara Melo. Fonte: Coleção particular.

A experiência de construir oficinas de dança intituladas *Mulheres negras desobedientes*, nas cidades de Teresina e Salvador¹⁰⁴, foi uma oportunidade para experimentar danças em diferentes corpos e contextos, uma experiência desafiadora. Primeiro porque eu encontrei mulheres negras que desejavam dançar, e muitas nunca tinham tido essa experiência. Mas, após os primeiros encontros, eu já as via realizando movimentos em que, além de acionarem diferentes partes do corpo, mostravam complexidade em suas construções, e nos quais era perceptível a concentração, o interesse na investigação e a atenção ao que estava acontecendo em seus corpos, movimentos que se destacavam pela originalidade¹⁰⁵ como eram realizados. “É como se a dança me ajudasse a me desligar de tudo o que eu acho negativo, a dança me ajuda muito porque eu consigo estar ali naquele momento, me expressar” (Depoimento de Gene de Sousa Gois, Transcrição livre da autora). Na medida em que as oficinas iam acontecendo algumas certezas relacionadas a peso, idade e timidez enfraqueciam. Vi mulheres negras em situação de dança. No início e no término de nossos encontros, trocávamos algumas questões sobre dança, sobre desobediência e sobre a relação entre ser mulher negra desobediente em situação de dança, no Brasil.

Figura 52 – Projeto “Mulheres negras desobedientes” (2). Salvador, UFBA



Foto: Iara Melo. Fonte: Coleção particular

¹⁰⁴ Oficinas de dança contemporânea oferecidas gratuitamente para mulheres negras das cidades de Salvador e Teresina (2022).

¹⁰⁵ Uma das proposições das oficinas Mulheres negras desobedientes foi a de proporcionar procedimentos para que cada participante criasse seus próprios movimentos, partindo de orientações que possibilitassem suas descobertas em termos de movimentação. Por essa razão, considero seus movimentos originais, porque a elas não foi apresentado um modelo ou padrão.

Cada oficina foi realizada seguindo a realidade das mulheres participantes. Busquei trabalhar movimentos que tencionassem revelar as opressões que trazíamos para nosso espaço de treinamento, por meio dos quais nós entendíamos como a desobediência se revelava em nossos corpos.

O símbolo do projeto foi a imagem da dançarina contorcionista em *Kemet*¹⁰⁶, o que me ensinou compor procedimentos em dança contemporânea que possibilitassem às mulheres moverem-se considerando a singularidade de cada corpo, suas histórias pessoais, as outras mulheres participantes, e conseguissem ainda manter relação com o espaço e com o contexto em que estavam inseridas. A dança acontecia permitindo que seus movimentos fossem também modos comunicacionais. “A dança é comunicação do sujeito com o mundo. Ela estabelece conexões do corpo com o mundo, com o espaço, com o outro. Conecta conteúdo, desejos, questionamentos e dúvidas (Ramos, 2020, p. 23).

Figura 53 – Projeto “Mulheres Negras Desobedientes” (3). Salvador, UFBA



Foto: Iara Melo

Ser uma mulher preta desobediente que dança é estar trazendo, de novo, toda aquela carga histórica que a gente tem em relação aos nossos corpos. E quando eu falo de corpo, eu falo da possibilidade de movimentá-lo como eu sou, uma mulher gorda. Durante muito tempo eu entendi que a dança não era para mim. Então, ser desobediente é colocar minha *corpa* robusta para dançar e, quem sabe, inspirar outras mulheres (Depoimento da participante Gilsilene Conceição Araújo, 2023. Transcrição livre da autora).

¹⁰⁶ “A civilização moderna se origina no nordeste da África, nas terras chamadas Ta-Seti e Kemet, mais tarde denominadas Núbia e Egito, entre aproximadamente seis mil e treze mil anos atrás.” (Finch III, 2009, p. 174-75, *apud* Katiusca, 2017, p. 68.)

A dança se apresentava, para nós, com uma potência infinita de mostrar, por meio dos movimentos, inúmeras formas em que aqueles corpos poderiam se transformar. “A dança... Eu acho que é a alma, a alma da gente, porque no ventre, a gente já dança quando se mexe, que alguns desenvolvem e outros deixam morrer” (depoimento de Rose Bombom, Transcrição livre da autora). E ainda: “A dança para mim é tudo. É através da dança que eu expresso meus sentimentos, que eu coloco para fora todas as minhas energias, tanto positivas como negativas. É onde eu encontro refúgio” (Cátia Genipapeiro). Durante os encontros, eu sentia que podíamos confiar se estivéssemos em situação de dança. A dança faria aparecer, pois se estávamos dispostas, abertas, interessadas, conseguiríamos. “Dançar é você viver novamente” (Depoimento de Ana Lúcia Santos, Transcrição livre da autora).

Ser mulher preta não é fácil. A gente tem de lutar cada dia a mais. Eu acho que a gente tem de lutar muito mais do que outras mulheres. Ser desobediente é não aceitar o comodismo. E, através da dança, você pode expressar tudo de melhor que você tem na sua vida (Cátia Genipapeiro).

Interessava-me que elas dançassem. Então, procurei possibilitar que elas mesmas criassem movimentos partindo de seus imaginários, suas lembranças, histórias, memórias. Entendi que precisávamos nos conhecer, encontrar histórias inspiradoras, mulheres negras desobedientes em suas áreas de atuação, como inspiração para nossos corpos em dança. “Dança, para mim, é poder botar para fora tudo que está ali dentro, preso.” (Depoimento de Leticia Virgens, Transcrição livre da autora).

O projeto foi constituído de várias ações, mas a ideia principal foi a de nos encontrar na desobediência e dançar para desestabilizar as estruturas piramidais da dança.

Ser desobediente para mim, é ir de encontro à sociedade, o que a sociedade lhe impõe para que você seja uma mulher do lar, uma mulher que não corra atrás dos seus objetivos e que você tenha que ter uma pessoa para que possa te ajudar. Não! Você é mulher, você precisa lutar pelos seus objetivos, você precisa lutar, independente de idade, de cor, de raça, tem que ir em busca do seu melhor, do seu futuro, dos seus objetivos (Katia Almeida Vieira, 2023)

A desobediência é considerada na perspectiva de uma ética política. Ética sendo a maneira como cada um se relaciona consigo mesmo e constrói, para si, uma relação a partir da qual se autoriza a realizar determinada coisa, a fazer isto e não aquilo. “Desobediência é algo que eu já fiz a minha vida toda, né? Quebrar os padrões e fazer

aqui o que eu tenho vontade e não o que as pessoas determinam que eu faça.” (Gene de Sousa Gois, 2023).

Ética é como cada um se constrói e se trabalha. Desobedecer é um exercício de liberdade. “Desobediência, para mim, é tudo. Sem a desobediência você não consegue chegar a lugar nenhum, você fica parado!” (Rose Bombom, participante). Significa, ao mesmo tempo uma combinação peculiar de exercícios de liberdade, igualdade e solidariedade, com o imperativo de uma certa desobediência – política, artística, acadêmica, de gênero, de classes – que buscamos trabalhar em dança.

Desobediência, para mim, é quebrar barreiras, é alavancar tudo aquilo que é imposto sobre as nossas vidas, desde quando, assim, nós vimos as coisas que, para eles, são boas e, para a gente, são ruins. Eu é que tenho de ver o que é bom para mim. Então, isso é ser desobediente (Depoimento de Ana Lucia Santos, 2023 Transcrição livre da autora).

Constatei que o primeiro e talvez o mais importante ato de desobediência foi a de conseguir nos encontrar uma vez por semana para dançar juntas. Não só porque a maioria partia de bairros muito distantes de nossos locais de encontros, mas também porque a grande maioria trabalhava e estudava. Sendo assim, tirar um tempo sem trabalhar, para dançar, já era uma questão importante para a manutenção do sustento.

Pra mim, ser desobediente é quebrar sistemas, quebrar padrões, ser eu mesma, e ir de encontro a tudo aquilo que me impõem, seja o meu corpo, seja aquilo que eu posso e o que eu não posso fazer. Ser desobediente, pra mim, é poder ser eu mesma e aflorar a minha ancestralidade que, por muito tempo, foi negada (Gilsilene Conceição Araújo, aluna do projeto Mulheres Negras Desobedientes).

Mulheres que são mães solo, cozinheiras, trancistas, maquiadoras, costureiras, faxineiras, estudantes, professoras, mulheres que insistem em existir com dignidade, embora o mercado de trabalho teime em exigir o que eles ainda chamam de “boa aparência”. Uma das coisas que me chamou a atenção, nas duas experiências que tive com mulheres de Teresina e Salvador, foi o desemprego, o que depois pude presenciar também nos projetos seguintes. Então, a precariedade financeira e a dificuldade com o transporte eram questões que sempre discutíamos. “Para você ser preta, você tem de ser forte e guerreira. A dança você tem de gostar: é algo que cresce com a gente e a gente tem de regar para colher o fruto” (Rose Bombom referência). Mas o que me chamou a atenção foi a união, a disposição de contribuir, ajudar, escutar, acolher. Esses momentos foram de grande aprendizado para mim. “Ninguém vê uma mulher preta ser o centro das atenções. Então, é mais uma vez desobediência, né? (risos)” (Maria Gabriela Conceição, 2023).

Figura 54 – Projeto “Mulheres Negras Desobedientes” (4). Salvador, UFBA



Foto: Iara Melo. Fonte: Acervo particular da autora.

Apresento, aqui, três procedimentos dentre vários outros que tivemos oportunidade de experimentar. São proposições bastante comuns para o campo da dança, mas desejo compartilhar, pois, por meio deles, entramos em situações de dança. Criamos movimentos que expressaram individualidades e verdades.

3.4.2.1 Procedimento primeiro – O que há embaixo da pele?

A dança já começa quando nós nos olhamos, nos acolhemos e falamos sobre como estamos nos sentindo, quais as dificuldades para chegar no espaço da dança, como estamos lidando com o nosso contexto, quais as questões que tivemos de enfrentar para vivenciar a dança.

Uma das primeiras coisas que compreendi, ao trabalhar com mulheres negras, é que nossa existência é também de consciência de nossa condição. “Desobediência, para mim, é mostrar à sociedade que eu existo, porque o simples fato de existir já incomoda muita gente.” (Letícia Virgens, aluna do projeto Mulheres Negras Desobedientes).

A arte negra contemporânea não abre mão de colocar em cena referências da cultura negra: sentimentos, conflitos, pessoas, história, cotidiano, política, sonhos. Tudo pode ser motivo e tema, com o intuito de levantar questões, desestabilizar; apresentar dúvidas e perguntas sem respostas (Conrado, 2015, p. 203).

- Começamos em círculos. Percebemos nosso corpo.
- Olhamos umas para outras. Sorrisos.

- Cada uma pode falar como se sente. Vamos nos aproximando.
- Proponho um toque delicado em nossos pés.
- Algumas de nós têm dificuldade de tocar em seus pés. Indicamos que cada uma pode fazer o melhor que consegue e está tudo bem.
- Aos poucos, vamos nos aproximando umas das outras. Começamos com toques leves em nossos corpos. Tocando, com gentileza, o corpo da outra.
- Começamos sentindo a pele. Encostando nossas mãos na pele.
- Braços, costas, pescoço, cabeça, couro cabeludo.
- Sorrisos. Brincadeiras. Lembranças.
- Aos poucos, o silêncio se instaura e somos presença.
- Proponho que, aos poucos, abandonemos o corpo da outra.
- Que deixemos o peso dos nossos corpos nos levar para o contato com o chão.
- Procurando uma posição confortável, podemos nos entregar ao chão.
- Sem reservas... Entregar o corpo ao chão.
- Entregar também os órgãos internos. Entregar também as preocupações, os medos, a ansiedade.
- Lembro que o primeiro órgão a ser formado, em nossos corpos, é o coração.
- Proponho que entremos em sintonia com o nosso coração.
- Sentir o coração no corpo todo. Ser coração.
- E, bem devagar, vamos nos encolhendo, tentando aproximar nosso corpo todo desse órgão.
- Proponho a imagem de uma semente. Proponho que sejamos sementes.
- E que comecemos a crescer, a ganhar espaço, acionando os membros inferiores e superiores.
- Nesse crescimento, mobilizamos a bacia, experimentamos flexionar os joelhos, dobrar, torcer e alongar os braços e depois o corpo todo.
- Vamos acionando os apoios para ficar em pé.
- Muito devagar.
- Peço que se percebam partindo de dentro.
- Pergunto: o que estão sentindo dentro da pele?
- Deixo o silêncio tomar parte do processo.
- Proponho abriremos os olhos.
- Um sorriem, outras se espreguiçam, outras seguem em silêncio.

3.4.2.2 Procedimento segundo – Marcas em nós

Assim, como não partimos da neutralidade, podemos trabalhar com o espelho.

- Começamos, mais uma vez, percebendo o fluxo da respiração.
- Sentir o chão, nossos pés aterrados no chão.
- Proponho que fechemos os olhos e imaginemos nossa imagem de frente ao espelho. Como é a nossa imagem? Como você se vê? Qual a cor da nossa pele?
- Imaginemos as marcas, as cicatrizes, os sinais e vestígios passados, que sabemos estar em nossos corpos.
- Proponho que abramos os olhos e comecemos a nos observar.
- Sem julgamentos, se possível.
- Procuremos nossa imagem, o formato dos olhos, da boca, do nariz, dos cabelos, o desenho do rosto, as marcas na pele...
- Vamos tirando o olhar do espelho.
- Acionando o olhar para nossos próprios corpos.
- Olhar para a pele, procurar informações, percebendo seu corpo.
- Nessa busca, iniciamos um mover partindo das dobras do corpo.

Figura 55 – Projeto “Mulheres Negras Desobedientes” (5). Salvador, UFBA



Foto: Iara Melo. Fonte: Colação particular.

Figura 56 – Projeto “Mulheres negras desobedientes” (6). Salvador, UFBA



Foto: Iara Melo. Fonte: Coleção particular

- Vamos ampliando esse mover.
- Podemos dobrar e ganhar espaços na sala.
- Ampliar essa movimentação e, de súbito, parar. Sentir o movimento. Observar o que acontece.
- Voltamos para o espelho e, silenciosamente, agradecemos a nossa imagem.

Muitos acionamentos, em nossos corpos, podem ser gerados pela imaginação, e nossa imaginação tinha potência para a criação de movimentos próprios.

A dança, para mim, é uma das formas mais lindas de eu conseguir me expressar, de eu poder voltar na minha ancestralidade e poder me comunicar com o meu povo, de retratar os meus ancestrais e as entidades que me cercam. Através da dança, eu consigo me conectar comigo mesma (Gilsilene Conceição Araújo, aluna do projeto Mulheres Negras Desobedientes).

Figura 57 – Projeto “Mulheres negras desobedientes” (7). Salvador, UFBA.



Foto: Iara Melo. Fonte: Coleção particular

Figura 58 – Dançarina Contorcionista do Museu Egípcio de Turim



Foto: Joana Roca. Fonte: <<https://www.taindopraonde.com.br/2016/06/museu-egipcio-turim-museo-egizio-torino-italia.html>>. Acesso em 30 abr. 2022.

3.4.2.3 Procedimento Terceiro

Acionar um olhar para o que nossos ancestrais africanos realizaram em Kemet (Egito), as informações que eles nos deixaram, e, mesmo com todo o esforço da epistemologia dominante chegaram até a contemporaneidade, até nós. Pessoas da diáspora africana espalhadas pelo mundo, nos orientam no presente, nos ensinam a mover, a olhar para o mundo e a responder às inquietudes do mundo na atualidade.

Figura 59 – Nega Cris em oficina *Mulheres negras desobedientes*. Experiência em Teresina.



Foto: Carlos Veras. Fonte: Coleção particular.

É no corpo onde a dança negra desobediente começa.

A imagem disparadora para os procedimentos de dança construídos durante esse projeto foi a da dançarina negra em *Kemet* (Egito Antigo), que me orientou a sair do eixo, a buscar outras referências para além do ocidente e escapar do eurocentrismo, que está também na dança brasileira e que nos neutraliza e imobiliza frente a uma realidade, a realidade de nosso corpo e a realidade em que estamos inseridas. As regras e os valores predeterminados nas culturas do ocidente é evidenciado por algumas técnicas e estilos de dança, em que o corpo idealizado deve estar na vertical, deve ser leve, rápido, e mostrar uma beleza e aparência de acordo com os parâmetros ocidentais.

Como um dos mais relevantes exemplos do eurocentrismo na dança, trago aqui o que aconteceu com Mercedes Baptista no corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mercedes, possivelmente, é a mais importante bailarina negra do Brasil até os dias de hoje, não só porque foi a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas porque foi precursora das danças afros nos espaços cênicos brasileiros, fomentando, assim, os processos de inclusão étnica e cultural nos cursos de dança no país. Criou, em 1953, o Balé Folclórico Mercedes Baptista. Ao fazer parte do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o seu corpo, de uma mulher negra, era discriminado, por não estar dentro dos parâmetros corporais do balé clássico difundido na época, os quais ainda hoje reverberam em alguns espaços ditos tradicionais. Mercedes Baptista foi atuante na luta pelos direitos dos negros no teatro Brasileiro. No entanto, mesmo com sua inegável capacidade técnica e artística na dança, participou de poucas coreografias naquele corpo de baile do Municipal. Mesmo dançando em seu país, sentia e era realmente tratada como *outsider*. “Eu não fiz muito espetáculo, aqui, porque eu era discriminada” (Mercedes Baptista)¹⁰⁷.

A imagem da dançarina possibilita buscar outros paradigmas para se pensar em corpo e em dança por mulheres negras brasileiras. Primeiro porque, quando dançamos, todas as categorias que nos nominam aparecem com força. A categoria do gênero e da cor já nos separa do ideal das danças no ocidente, em especial as

¹⁰⁷ Mercedes Baptista (1921- 2014). Primeira bailarina negra a fazer parte do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No Documentário “Balé de pé no chão – a dança afro de Mercedes Baptista” dona Mercedes é levada até o Teatro Municipal. Sentada, olhando para a arquitetura do Teatro ela profere a frase citada no texto. <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=294s> Acesso em: 30/03/2023.

danças cênicas. No entanto, ao olhar para a imagem da dançarina negra em *kemet*, percebo outros referenciais para pensar um corpo negro na dança contemporânea brasileira. Um corpo negro contorcido desobedece à posição vertical, olha e sente o mundo de cabeça para baixo, desloca o eixo; pés e mãos se enraízam no chão, repousam, assentam, aterram. Abdômen para o céu. Vísceras para o céu, tripas, coração, pulmão, rins, fígado, todos esses órgãos se movimentam, se expandem, se alargam, em algum nível na ação da dança. O corpo arqueado toca o chão com seus membros superiores e inferiores. Pés, mãos, braços e pernas ocupando o mesmo nível, suspendendo o tronco e a coluna se mobiliza. O corpo, organizado dessa forma, nos possibilita olhar para o mundo de outras maneiras: deslocar o centro, deslocar a periferia, deslocar o pensamento, outros modos, outros mundos.

Figura 60 – Tércia Maria em *Mulheres negras desobedientes*. Experiência em Teresina.



Foto: Carlos Veras. Fonte: Coleção particular.

A desobediência é o ato de discordar de alguma ordem ou procedimento de alguém, desde que a ordem ou procedimento determinado esteja em desacordo com o entendimento do desobediente. Assim, “muitas vezes a desobediência se origina da falta de justiça ou até da iniquidade da ordem expedida” (Magalhães *apud* Boeri, 2008, p. 60).

Experimentar a imagem da bailarina contorcionista em nossos corpos é acreditar em novas propostas de transformação artística e política que objetivam fortalecer ações descentralizadas de mulheres negras que desobedecem ao mundo eurocêntrico, o qual mantém preconceitos de toda ordem que nos impedem de viver em plenitude. Todas merecemos viver em plenitude. Por outro lado, as informações

deixadas por nossa matriz africana¹⁰⁸ nos dizem que dançávamos e que, com esse dançar, poderíamos desenvolver conhecimento. Conhecimentos para a dança e para o mundo.

A Matriz africana da diáspora oferece referenciais para articulação de outros paradigmas. Um deles é o ideograma Sankofa, que ensina o conhecimento do passado como pedra fundamental da construção do futuro. A pedra africana, como também a indígena, está faltando no tripé no qual tentamos construir a identidade brasileira. Intelectuais negros e índios haverão de garimpar e lapidar essas pedras (Nascimento, 2009, p. 28)

Figura 61 – Projeto “Mulheres negras desobedientes”. Salvador.



Foto: Iara Melo. Fonte: Acervo pessoal da autora.

E como poderíamos acessar e transformar os conhecimentos que elas traziam em dança? E como a dança pode contribuir para fortalecer e intercambiar histórias ações desobedientes e, ao mesmo tempo, deixando o corpo ser atravessado e associado aos signos africanos e aos processos de criação? O que, para nós, mulheres negras, é estar e dançar no Brasil? Como isso se configura? E o que acontece quando estamos em uma situação de dança?

Quando nós, mulheres negras, dançamos, estamos também escrevendo histórias, criando imagens, nos aventurando a criar outros mundos, mundos que podemos acreditar serem impossíveis, mas que precisam ser descobertos e (ou) inventados nos atos das danças. Desobedecendo à empreitada colonial, esse desobedecer acontece por meio de nos colocarmos no centro de nossas vidas e histórias, como fez Regina Anastácia. “Tomei em minhas mãos o cedro do meu

¹⁰⁸ “O termo ‘africana’ aqui não significa o feminino de ‘africano’. Derivado do plural em latim, refere-se a tudo aquilo que diz respeito ao conjunto formado pela África e sua diáspora”. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. Coleção Sankofa 4: Matrizes Africanas da Cultura Brasileira. Org. Elisa Larkin Nascimento, 2009.

destino e dei o rumo que eu quis à minha vida.” (Evaristo, 2020, p. 128). E nos reinventamos pelos movimentos numa continuidade de ações de esperanças, pois a dança nos possibilita recontar histórias sobre nossos corpos, reposicioná-los frente ao mundo sendo finalmente protagonistas de nossa história.

Registro aqui as mulheres que participaram do projeto em Teresina e em Salvador: Izadora Ferreira, Edilene Rocha, Cátia Genipapeiro, Rebeca Batista, Gabriela Conceição, Leticia Virgens, Rose Bombom, Ana Lucia, Layane Cristina, Tércia Maria, Sabrina Telmo, Gilsilene Conceição Araujo, Maria Gabriela Conceição, Orlene Silva, Ana Letícia dos Santos e Talita do Monte.

Com elas fui me descobrindo na partilha do comum a todas, e da diferença. Não tive como não mudar. As transformações impunham outros modos de me ver, estar e enfrentar. E minha dança conheceu outros rumos...

3.4.4 “Ponha os olhos em mim”

Em certo momento o negro era considerado objeto de estudo; mas a partir do momento em que ele mesmo se tornou pesquisador da sua própria identidade, isso a meu ver desbloqueia o conhecimento, [...] pode sentir certas coisas de dentro que o pesquisador de fora não pode sentir. Assim, a meu ver há uma colaboração em termos de desenvolvimento do conhecimento, e não vejo oposição entre sujeito e objeto [...] A emoção e emotividade são motivos de conhecimento e não obstáculo (Munanga, *apud* Oliveira, 2008, p. 16).

Figura 62 - Folder do espetáculo Ponha os olhos em mim – Tupy Art



Foto: Poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Esse é o último trabalho que compõe a trilogia da Esperança.

Fechamos essa trilogia com um espetáculo de dança contemporânea protagonizado por mulheres negras do estado do Piauí. Mulheres negras oriundas dos mais diversos bairros periféricos da cidade de Teresina e algumas até moradoras da zona rural. Essa trilogia recebe esse nome porque é inspirada na mulher negra que irei apresentar agora. Uma mulher, praticamente uma menina, que enfrentou o sistema escravista piauiense, que de brando e leve, como a historiografia tenta nos fazer engolir, não tem nada. Muito ao contrário, se revelou um sistema impiedoso e cruel de abusos, dominações, separações de famílias e muitas formas de violência. Mas Esperança é essa mulher que, ao escrever e pôr em palavras suas questões urgentes, nos abastece de *esperanças* até a atualidade.

A carta de Esperança marcou para sempre nossas vidas e, por que não dizer, nossas danças. Num futuro próximo, desejo construir uma proposta metodológica de ensino de dança para as escolas públicas do Piauí partindo da carta de Esperança. Por hora, apresento o espetáculo que intentou construir novas imagens de dança inspiradas nas palavras escritas de Esperança Garcia.

“Ponha os olhos em mim” é uma das frases escritas na carta de Esperança Garcia, escrita em 1870.

Esperança Garcia foi uma mulher negra escravizada, mas instruída, pois foi alfabetizada pelos jesuítas¹⁰⁹ antes do período em que eles foram expulsos do Piauí. Essa mulher, ainda quase uma menina, ousou escrever uma carta para o governador da província do Piauí. Em meio a toda essa violência irreparável que a população escravizada do estado do Piauí vivenciou, Esperança, ao ser separada de seu marido e de seus filhos, foi levada para outra fazenda onde era constantemente agredida e via também suas companheiras negras escravizadas serem igualmente agredidas.

Aos 19 anos, longe de sua família, escravizada, teve a ação de escrever uma carta. Uma carta histórica. Uma carta de Esperança. A carta foi encontrada no arquivo público do Piauí em 1979, pelo historiador Luiz Mott, quando ele fazia pesquisas para o seu mestrado. Um documento escrito à mão, em única página. Nele continham: elementos jurídicos, narrativa dos fatos, fundamentos do direito e um pedido.

¹⁰⁹ Esperança Nasceu na Fazenda Algodões, que era propriedade dos Jesuítas, e lá foi alfabetizada. Com a expulsão dos jesuítas pelo diplomata português Marquês de Pombal a fazenda de Algodões foi transferida para outros senhores de escravos. Aos 19 anos, Esperança foi mandada para trabalhar em outra fazenda e separada de seu marido e de seus filhos, levando apenas um filho.

É, até o presente, o documento mais antigo de uma pessoa escravizada que reivindicava para uma autoridade um mínimo de dignidade humana. Por sua coragem, ousadia e inteligência, em 2017, a Comissão da Verdade da Escravidão Negra da Ordem dos Advogados do Brasil no Piauí (OAB-PI) publicou uma pesquisa intitulada “Dossiê Esperança Garcia: símbolo de resistência na luta pelo Direito”. Esperança Garcia foi oficialmente reconhecida pela Ordem dos Advogados do Brasil, OAB, como a primeira advogada do Brasil, pois, em sua carta, como já foi dito anteriormente, foram encontradas as características de uma petição. Assim escreveu Esperança:

Figura 63 – Carta de Esperança Garcia

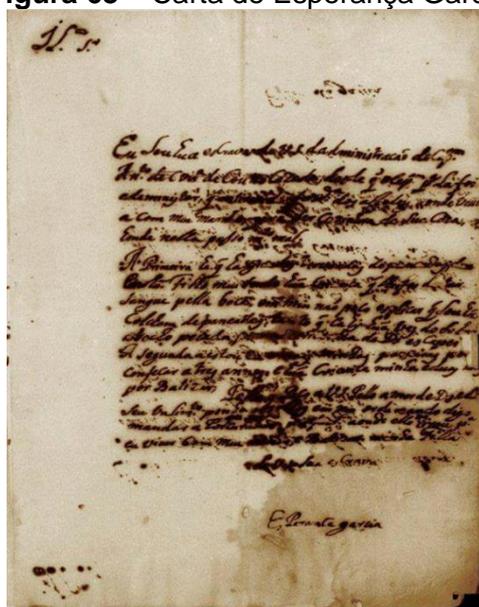


Foto: Paulo Gutemberg. Fonte: <https://esperancagarcia.org/a-carta/>

Eis a Carta de Esperança, traduzida pelo professor Luiz Mott¹¹⁰

Eu Sou hua escrava de V.S administração do Cap.^{am} Anto^o Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap.^{am} p^a lá foi administrar, q. me tirou da Fazd^a dos algodois, onde vevia co meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella passo m^{to} mal.

A primeira hé q. há grandes trovoadas de pancadas enhum Filho meu sendo huã criança q lhe fez estrair sangue pella boca, em min não poço esplicar q Sou hu colcham de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei.

A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais por Batizar.

Pello ã Peço a V.S pello amor de Ds e do Seu Valim ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar a Porcurador que mande p. a Faz^{da} aonde elle me tirou pa eu viver com meu marido e Batizar minha Filha. De V.Sa. sua escrava Esperança Garcia”

Esperança pedia para voltar para casa. Diásporas intermináveis...

¹¹⁰ Luiz Roberto de Barros Mott, historiador, antropólogo, professor, ativista pelos dos direitos da comunidade LGBTQIA+.

Esperança denunciava os maus tratos que sofria, juntamente com suas companheiras e outros homens igualmente escravizados. Violências irreversíveis...

É possível que Esperança tenha retornado ao local de origem, ficado com seu marido e seus filhos, pois foram encontrados indícios dela e de seu marido na Fazenda Algodões, local para onde ela pede ao governador da província para voltar, como afirma a Organização Esperança Garcia¹¹¹

As pesquisas historiográficas apontam que Esperança talvez tenha retornado à fazenda de Algodões, onde vivia. Essa possibilidade respalda-se em um documento de 1778 – oito anos após o envio da carta – com a relação de escravizados desta fazenda onde é mencionado o casal Esperança e Ignacio – ela com 27 anos, ele 57. Ou seja: Esperança Garcia tinha apenas 19 anos quando escreveu a carta reivindicando direitos ao governador. Este documento também consta na obra “Piauí Colonial: população, economia e sociedade”, de Luiz Mott.

Mulheres negras compartilham um passado de dor, mas compartilham também um passado de esperanças. Foram inúmeras violências e extermínios que o povo negro vivenciou e ainda vivencia neste país. É necessário que consideremos esse passado infeliz, pois ele pode nos indicar caminhos ou, ao menos, por onde não devemos ir. E ainda ajudar a entender o porquê de um corpo negro dançar como dança, e por que, nós, pessoas negras, ainda insistimos em trazer à tona reflexões em torno das dinâmicas racistas no campo da dança. Eu sinto que nossa humanidade foi submetida a tanto sofrimento, que, ainda hoje, estamos juntando os cacos de nossa história. Não é somente sobre a dor, mas é sobre a importância de trazermos à tona a rachadura da humanidade sob a escravização de pessoas negras no mundo. Se o ocidente não se compromete, nós, pessoas negras, teremos de fazer: mostrar o passado, para que seja visto, entendido, respondido e nunca mais repetido.

Inspirada na carta de Esperança Garcia, adentrei, com mulheres negras do Piauí, no processo criativo para a criação do espetáculo *Ponha os olhos em mim*, no qual buscamos dançar imagens que emergiam da carta de Esperança Garcia. Na carta de Esperança, “...as palavras se alongam e tomam corpo [...] (Cherrie Moraga in Azaldua p. 230).

O projeto se propunha a uma montagem cênica. Teríamos o prazo de dois meses para a mostra final no Teatro. A ideia seria construir, dentro do processo criativo, possibilidades que as levassem a dançar as reivindicações de Esperança e

¹¹¹ Disponível em: <<https://esperancagarcia.org/a-carta/>>. Acesso em: 04 maio 2023.

misturar com as suas próprias reivindicações. Sobre a montagem cênica, Amélia Conrado nos orienta:

Entendo que, em geral, uma montagem cênica possui aspectos próprios do fazer artístico, que, na nossa concepção, é educativo, porque se dá numa relação de escuta, de ensinamentos, de trocas de experiências, mudanças, comportamentos, laços afetivos e profissionais, que se constroem motivados por uma ética, que é postura de respeito e gesto de confiança e cumplicidade, necessários entre os envolvidos, para tornar possível a convivência e a construção da obra coreográfica, a meta é o exercício da arte de dançar e oferecer uma comunicação sensível e significativa ao público, que irá absorvê-la, questioná-la, avalia-la e dialogar com ela (Conrado, 2015, p. 102).

Embora possua imagens do processo de montagem, optei por apresentar nesta tese, as imagens como resultado já configurado do que foi construído. Misturamos a arte da dança com as necessidades e aspirações da vida de mulheres negras. Uma trama entre arte e vida. Não poderia ser diferente. Propus que as mulheres levassem suas singularidades para a cena, assim como Esperança pediu ao Estado, na pessoa do Governador da Província, que pusesse os olhos nela. As mulheres dançaram esse pedido. Lançando seus corpos ao chão, depois de uma longa coreografia que lhes exigiu esforço e vigor, puderam expressar suas singularidades e, mesmo em alguns momentos em que realizavam o mesmo movimento, existia ali uma diferença das especificidades dos corpos dançantes.

A dança traz uma singularidade a cada vez que é feita, pois nem a mesma pessoa repete os mesmos gestos e movimentos exatamente iguais por mais que pareçam idênticos. Este fato representa a singularidade da criação artística que por sua vez traz à cena conteúdos materiais e imateriais num permanente jogo de imagens visíveis e invisíveis, as quais se constroem num dado contexto (Paixão, 2009, p. 12).

Figura 64 – Espetáculo “Ponha os olhos em mim” (1)



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em *Ponha os olhos em mim*, me ocupei de buscar construir condições para que as mulheres negras dançassem suas ancestralidades e reivindicassem, ao mesmo tempo, a ancestralidade de Esperança Garcia. Essas ancestralidades, embora estejam em tempos diferentes, se encontraram na dança: histórias, heranças, resistências, percursos matrilineares que abriam e continuamente abrem caminhos na cena artística do estado do Piauí. Todas as mulheres partícipes desse espetáculo conseguiram realizar as atividades propostas durante o processo criativo. Os movimentos propostos para a criação da coreografia flertavam com uma simplicidade dos movimentos do cotidiano que todas nós conhecemos, como, por exemplo, entrar no espaço, observar o espaço, encontrar-se com o grupo, abraçar. Colocar-se ao centro do palco, avançar para frente, observando o corpo das outras, saltar para frente, não deixar ninguém para trás, agachar e se ornamentar com as joias dispostas na frente do palco. O processo foi se desdobrando em movimentos ações individuais e movimentos coletivos já organizados previamente por mim e repassados para o grupo.

Figura 65 – Espetáculo “Ponha os olhos em mim” (2).



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Houve momentos em que trabalhamos com materiais previamente discutidos com o grupo, a exemplo da escolha de tecidos amarelos, pois foi um ponto em comum que encontramos de nossa ancestralidade. Nossa cidade, banhada por dois rios, Parnaíba e Poti, é uma cidade que mantém um grande número de terreiros de umbanda, em especial, nos bairros ribeirinhos, de ondem provinha grande parte das

mulheres dançantes. Decidimos que Oxum, a deusa das águas doces, estaria presente, potencializando as imagens que gostaríamos de apresentar.

Figura 66 – Espetáculo “Ponha os olhos em mim” (3)



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Que qualidades corporais o tecido envolto em seus corpos poderia fazer aparecer? Acresce a isso a música, o atabaque tocado por uma das mulheres, o uso do microfone, através do qual suas vozes seriam ecoadas, e elas poderiam contar suas histórias, e ainda os jarros de barro feitos pelos oleiros moradores do bairro Boa Esperança. Todos esses elementos se configuraram como uma escrita de dança. Escrita de esperanças. Proposições do processo criativo.

O processo criativo em dança pode ser entendido como estudos em seus diversos procedimentos técnicos, experimentos, com ou sem materiais e objetos, com ou sem recursos tecnológicos, em ambientes físicos diversos, como por exemplo - água- lama, areia, piscina – vistos em várias elaborações, meios pelos quais se pesquise e se elabora, de acordo com o conceito que o artista elege para seu trabalho [...] (Conrado, 2015, p. 202-203).

Trabalhamos três vezes por semana, quatro horas por dia, durante dois meses, até conseguir construir imagens que nos fortalecessem como negras mulheres do Piauí. Começávamos os ensaios com um aquecimento de reconhecimento dos corpos e dos espaços. Depois, eu propunha coreografias construídas a partir dos movimentos realizados por elas.

Figura 67 – Francisca Aguiar, no espetáculo “Ponha os olhos em mim”.



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 68 – Layane Cistina no espetáculo “Ponha os olhos em mim”



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

O trabalho coreográfico acontecia pensando no que nos interessava dizer por meio de nossos corpos. Em todos os ensaios procurávamos ler e problematizar a escrita de Esperança. Entendemos que ela sentiu raiva, dor, medo, angústia, mas, mesmo em meio a esses sentimentos oriundos de uma situação de escravização real, se colocou no mundo. Ousou enfrentar. Com a realidade que tinha, com o corpo que tinha, com a idade que tinha. Não se preocupou somente consigo, olhou para as outras companheiras. O que então a experiência de dançar a carta de Esperança poderia nos dizer para a nossa dança e existência no mundo hoje? Abrimos o microfone para suas vozes dançantes construírem outras formas de dizer: “ponha os olhos em mim”. Elas falaram, e falaram bonito.

Como mulheres de terreiros que sofrem discriminação religiosa. Como filhas e netas de mães solo, moradoras das comunidades rurais que são felizes pois estão vivas e podem lutar por um espaço na dança no Piauí. Podem seguir seus estudos, adentrar em alguma companhia de dança, se colocar como uma artista no mundo.

Figura 69 – Vânia Andrade no espetáculo “Ponha os olhos em mim”

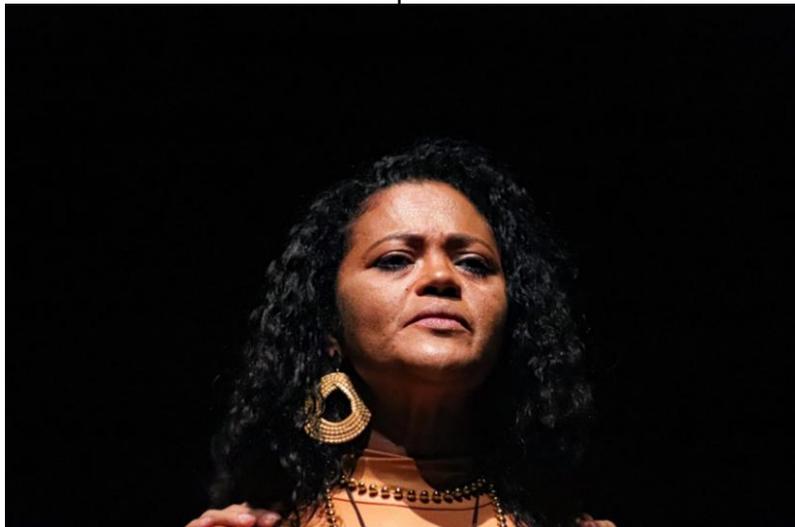


Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 70 – Kaline Gabriele dos Santos no espetáculo “Ponha os olhos em mim”



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Como mulheres que venceram o câncer e puderam realizar o sonho de dançar em um Teatro. Como mulheres que foram adotadas e que não conseguiam amar suas mães biológicas. Outras foram assediadas em seus empregos, abusadas por pais de santo, desamadas por suas mães, mulheres órfãs de mãe, mulheres lésbicas que amam outras mulheres negras e não têm medo. Todas falaram, uma a uma, suas histórias, muitas histórias de dor, resistência amor. Criamos uma constelação

ancestral de mulheres negras em situação de dança. Enquanto a que estava na frente do grupo falava, e muitas vezes se emocionava, as outras, com movimentos de acolhimento, movimentos de amor, a sustentavam emocionalmente, inaugurando danças que surgiam do silêncio, dos estados corporais criados pela sensação do toque, do amor. Nunca sozinhas.

A dança nos possibilitou viver essa experiência em nossos corpos negros, nos indicando caminhos possíveis, e alguns impossíveis, para ocupar e dançar. Dançar em coletivo. Foi possível experimentar procedimentos que se configuraram em novas construção de mundos. Mundos onde a sensibilidade, a imaginação, e a criação são valores imprescindíveis para a existência.

Figura 71 – Espetáculo “Ponha os olhos em mim”



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

A dança indica caminho transformadores para muitos campos de conhecimentos, pela sua destreza em testar, no corpo, suas hipóteses, concebendo novas ideias (Bittencourt, 2018, p. 108). Ao final, decidimos que deveríamos quebrar os jarros, e que deles saíam purpurina. Enquanto elas jogavam os jarros de barro no chão do Teatro 4 de Setembro e os mesmos se quebrando no chão, a fumaça brilhante subia permitindo ouvir as gargalhadas das mulheres negras dançantes e corajosas. Por ousarem, assim como Esperança, despedaçar as imagens sobre nós mesmas. Despedaçar imagens de dor, medo, opressão. Se dizem que mulheres negras são perigosas, elas mostraram que podem ser um perigo para esse mundo que está posto.

Figura 72 – Espetáculo “Ponha os olhos em mim”



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 73 – Espetáculo "Ponha os olhos em mim"



Foto: O poeta da Luz. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Por fim, o palco escureceu por completo. As mulheres trazem para a cena objetos de suas famílias. Elas os colocam com todo o cuidado em cima dos cacos dos jarros de barro. Em sequência se deitam sob os cacos e as imagens e objetos de suas famílias. Grandes focos de luz passeiam por entre seus corpos, imagens, retratos, roupas, objetos, purpurinas... Mulheres adormecidas, adentram no tempo ancestral, o mesmo tempo em que Esperança Garcia se encontra.

O público é convidado a subir ao palco e a pôr os olhos nas mulheres negras adormecidas sob os cacos. O público passeia por entre as mulheres.

Eis as mulheres negras que participaram desse projeto: Gerlane Araújo, Débora Oliveira, Vânia Andrade, Laila Rebeca Pilar, Valdenia Carvalho, Raquel

Cauvelo, Layane Cristina (Nega Criss), Kaline Gabriele dos Santos, Francisca Lenice Pereira (Leny Silva) e Sabrina Telmo.

E de novo me vejo agraciada e transformada.

4 A CHEGADA

Saio da dor, cruzo psicologicamente o imenso oceano que me atravessava. Agora sei que cheguei, América do Sul, Brasil, Bahia-Piauí, com movimentos perfurantes na areia pesada da praia da paciência me conecto com outras mulheres negras e elas dançam, aparecemos juntas para o mundo envolvidas pelo mesmo campo de forças, conexões ancestrais, mulheres em condição de dança. A negritude e a pretitude são acionadas e configuram-se em estéticas oriundas da demolição dos limites da modernidade. A categoria da amefricanidade (Gonzales, 2021), nos designa, nos orienta avançar, potencializando a nossa existência na América do Sul. Após um diálogo absurdo com o crânio de Luzia, nasce o “Solo” de *A Luzia* de dentro de nós, um “acidente de percepção” (Silva, 2019). *A Luzia* não dança sozinha. Mulheres negras em situação de dança podem destruir mundos e construir outros modos de existência e dança. Por fim, apresento minha conclusão rasteira: o meu encontro com uma cobra coral e outras cobras inofensivas entendendo que a força poderosa que as mulheres negras em situação de dança têm, nesse mundo, “veneno” para desestabilizar esse mundo que aí está posto.

4.1 AMÉFRICA EM DANÇA

Figura 74 – Coleção Afrofuturismo (1)



Foto: Laryssa Machada. Fonte: Acervo pessoal da autora.

*E minha boca se abriu como se fosse engolir o céu inteiro sobre minha cabeça, sem que dela saísse uma palavra. Senti um corpo deixar meu corpo um bicho que nasceu e afundou. Luzia! Luzia!*¹¹².
(Vieira Junior, 2023, p.143).

Agora, saio emocionalmente da África: é preciso. Reconheço que exagerei no aprofundamento das minhas dores. Cai em um poço da autocomplacência, extrapolei na subjetividade.

Lembro-me de que, dentro de meu sofrimento, quando eu estava quase imergindo, lá no fundo de um poço imaginário e solitário, senti como se eu realmente ouvisse alguém que me chamava. Alguém me fazia despertar daquele mal-estar. A valentia de passar por tudo sozinha, como um animal, me deixou sozinha outra vez. Voltei meu rosto para a terra e vi...¹¹³ Diferente ou igual a “Luzia”, personagem fictício do livro *Salvar o fogo que vê “Zazau”*, sua irmã, e por ela é salva de se afogar e deixar afogar seu filho nascido naquele instante no rio. Eu Luzia, voltei meu rosto e vi outras mulheres negras, eu vi a América do Sul, eu vi o Brasil, senti o vento na pele, estou na Bahia.

Figura 75 – Coleção Afrofuturismo (2)



Foto: Laryssa Machada. Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹¹² Trecho do livro *Salvar o Fogo* (2023) de Itamar Vieira Junior.

¹¹³ Itamar Vieira Junior: *Salvar o Fogo* (2023, p. 143).

E é da Bahia, com os pés fincados nessa terra onde ainda consigo sentir o cheiro do sangue negro estrumando o chão por onde danço e passo, que me conecto visceralmente com outras mulheres negras. Algumas dançantes, outras não, umas já ancestrais, outras no tempo presente e muitas ainda por vir, mas todas nós, ousou dizer, todas nós formamos “um campo de força”¹¹⁴, do qual emana uma espécie de energia envolvente de nossos corpos, e, ao mesmo tempo, nos envolve e nos faz aparecer para o mundo: Tietas, Lucianes, Santanas, Franciscas, Jamiles, Terezas, Rosários, Marias, Antônias, Elianas, Lúcias, Tércias, Constâncias, Denises, Socorros, Lúcias, Miúdas, Suelys, Luisas, Wilemaras, Déboras, Jaks, Marias, Adrianas, Michelles, Vals, Beneditas, Anas, Mundocas, Luzias... Mulheres negras que, por essa escrita, estão em condição de dança e que também se contam por meio dessa unidade, esse “campo de força” que nos envolve num emaranhado de corpos, pensamentos e ancestralidades.

E me senti envolvida, acolhida e mais uma vez modificada.

Você consegue nos ver nessas imagens? Por mais óbvio que possa parecer. Não apenas eu, Luzia. Você consegue ver agora?

Figura 76 – Coleção Afrofuturismo 3



Foto: Laryssa Machado. Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹¹⁴ Encontro esse termo no livro *A Dívida Impagável* (2019) de Denise Ferreira da Silva, na “Carta à leitora preta do fim dos tempos” de Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi. Esse termo será um dos aportes para a sustentação do que chamo de mulheres negras em situação de dança.

Como Luzia de *Salvar o fogo* vê “Zazau”, sua irmã, e é por ela salva do afogamento no rio, vi outras mulheres que me chamam para dentro do meu espaço de existência na dança contemporânea. Me convidam a habitar esse espaço de proporções continentais apelidado pelos intrusos de Brasil. Todas estamos aqui, dançantes nesse ajuntamento de sesmarias inventadas.

*Dançamos aqui.
Aqui.
Bem aqui.*

Aterro meus pés na areia pesada e molhada da Praia da Paciência¹¹⁵. Eles afundam, mas, mesmo quando ocultados por água e areia, insistem na locomoção. Se arriscam.

Caminhei, caminhei e dancei, lancei minha perna para o alto, os meus pés grossos – que carregam ainda os olhares de meus professores de balé que me diziam insistentemente que eu não “dava” para o balé clássico –, esses mesmos pés perfuram tenazmente o céu como se esse fosse um pirão de inhame: é preciso força para perfurar.

Enquanto eu me movo, meus pés adentram na areia, criando pequenos buracos de água salgada, como se fossem raízes profundas. Tenho dificuldades em me locomover. Essas raízes, teriam força e perseverança para atravessar o oceano e voltar para onde tudo começou. Mas eu não quero, não desejo mais voltar. Porque ouço uma profusão de vozes, ouço mulheres negras que me chamam, que me alertam: Luzia, Luzia, quando vai sair da dor?

*– Estou aqui.
Aqui.
Bem aqui.
Sou, estou, habito nesse Brasil.
É momento de assumir.
É fato que sou brasileira.*

¹¹⁵ Situada no bairro do Rio Vermelho. Salvador, Bahia, Brasil.

Figura 77 – Coleção Afrofuturismo (4)



Foto: Laryssa Machada. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Brasileira, negra, mulher, e agora, no tempo presente, sinto que o meu corpo se percebe como tal e, nessa percepção, não está mais acuado. Eu já consigo e posso habitar no espaço da dança. Localizada nesse território multifacetado chamado América do Sul.

Com os meus pés aterrados nesse chão, coloco meu corpo nordestino, teresinense, de frente para o Atlântico¹¹⁶, olho para ele e sinto que, finalmente, cheguei. É possível, agora, ocupar meu lugar e colocar meu corpo e até ousar, convidar outros corpos negros para estar em situação de dança comigo. Agora eu entendo, eu sinto nossa negritude e é com ela que desejo estar e dançar. É minha escolha. “Entender a negritude como uma rede de relações estabelecidas a partir da vivência do negro em diáspora é entender também a dimensão política que constitui a estética que é construída a partir dela.” (Costa. 2019, p. 11). É da nossa negritude que buscamos estabelecer relações com o mundo e construir uma estética própria que coadune com nossas questões negras.

¹¹⁶ Em conversa informal com Luzia Gomes sobre a possibilidade de criar um pequeno filme com essa tese, ela me diz, em como seria interessante “colocar esse corpo negro sertanejo de frente para o Atlântico”.

Seguindo, vou juntando forças, incorporo também a pretitude¹¹⁷ nessa jornada, buscando uma abertura para a presença das mulheres negras nesse campo de dança “A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de constrição telepática, a performance preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esses limites.” (SILVA. Denise, 2019, p. 17). Mulheres negras são visíveis! Se não nos veem é porque a norma cega humanidades. É preciso, então, acionar a pretitude, a negritude em uma conexão de mulheres negras, criando um campo de forças para fazer aparecer e gerar uma estética, uma ética, um campo que ilumine o que não está visto. Que apresente, exiba, intitule, postule, e que seja também destruidor de normas. Que rompa definitivamente com as lógicas modernas: “A destruição como experimento de um processo anticolonial; a destruição do mundo que conhecemos como possibilidade de imaginação política.” (Silva, 2019, p.17).

Acredito que posso e devo sair da dor, mas não vou sair sozinha. A dança que faço e aqui escrevo só é possível de acontecer porque me irmanei com outras mulheres, em especial as negras dançantes deste Brasil, buscando que nós possamos construir pontes umas para as outras, pontes onde possamos passar todas juntas, pontes de amor, não somente como um sentimento, mas como uma ação que transforme a nossa visão de mundo, que construa uma ética: “A ética do amor não tem nenhuma ligação com sentimentos compassivos ou conexões tribais. Ela constitui a última tentativa para gerar entre as pessoas oprimidas o sentimento de que elas são capazes de influir” (West, 1994, p. 29). Imagino se Mercedes Baptista não estivesse sozinha no balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, se houvesse, ao menos, mais uma mulher negra com ela, elas teriam se irmanado, se acolhido, teria sido mais leve, mas forte, mas gentil. Mercedes passou por todas as ações de racismo sozinha. Como é, olhar para todos os lados e não encontrar alguém que se parece com você? Por isso, vejo que precisamos nos rebelar, desobedecer a essa lógica moderna de que só uma de nós pode estar. Um consolo... É por isso que essa tese, embora parta de

¹¹⁷ "Pretitude" é a junção das palavras preta e atitude, uma provocação e um convite para as pessoas negras serem protagonistas ativas de suas histórias. Ressignificar lugares e existências, ocupando o lugar de cidadão, de sujeito de direitos, de pertencimento e de cura, frente ao racismo institucional e estrutural (Almeida, 2018) de mais de 500 anos de história brasileira. O convite que agora fazemos é ir ao encontro amoroso e cuidadoso de pessoas de pele preta, aquelas que ainda sofrem os efeitos da escravização no Brasil (Conselho Federal de Psicologia, 2017; Mbembe, 2018).

minha história pessoal, traz minhas irmãs mulheres negras na dança também. É nessa perspectiva ética que acredito.

Sem uma ética do amor que molde o rumo da nossa visão política e das nossas aspirações radicais, somos muitas vezes seduzidos, de uma forma ou de outra, a uma fidelidade contínua a sistemas de dominação (imperialismo, sexismo, racismo, classismo). Sempre fiquei intrigada que mulheres e homens que passam a vida inteira trabalhando para resistir e se opor a uma forma de dominação possam estar sistematicamente apoiando outra. Sempre me intrigou o fato de poderosos líderes negros visionários poderem falar e agir apaixonadamente em resistência à dominação racial, mas aceitando e abraçando a dominação sexista das mulheres; ou mesmo mulheres feministas brancas que trabalham diariamente para erradicar o sexismo, mas que têm grandes pontos cegos quando se trata de reconhecer e resistir ao racismo e à supremacia branca do planeta. Examinando criticamente estes pontos cegos, concluo que muitos de nós estamos motivados a se mover contra a dominação apenas quando sentimos o nosso próprio interesse diretamente ameaçado. Muitas vezes, portanto, o desejo não é de uma transformação coletiva da sociedade, do fim da política de dominação, mas simplesmente um fim daquilo que sentimos que está nos prejudicando. É por isso que precisamos desesperadamente de uma ética do amor para intervir no nosso anseio egocêntrico.¹¹⁸

Sair finalmente da grande África, aterrar os pés na América do Sul, aprofundar-se no Brasil, trazer no corpo alguns importantes desejos que se conformam como necessidades, quase como uma urgência para a existência: trazer todas as mulheres negras, criar um campo de força. Ancorar a negritude, ancorar a pretitude, ancorar o amor enquanto ação para que todas juntas possamos influir:

E, finalmente, gestar um discurso que também é prática de dança que desarticule as políticas do neoliberalismo¹¹⁹. Tais políticas, dentre outras tantas crueldades, confirmam a manutenção dos corpos negros na invisibilidade. Destruí-las nos permitirá, finalmente, existir. Mulheres negras em situação de dança.

As imagens que abrem este capítulo pertencem ao projeto “Afrofuturismo”, da Associação da Arte e da Cultura do Piauí. É um projeto de intervenções artísticas que acontece por meio de imagens de mulheres negras na periferia da cidade de Teresina. As artistas homenageadas e as artistas criadoras das imagens são todas mulheres e

¹¹⁸ bell hooks 278 Anãnsi: Revista de Filosofia, Salvador, v. 2, n. 2, 2021 ISSN: 2675-8385 Fundamentalmente, se estamos apenas empenhados numa melhoria dessa política de dominação que se refere diretamente à nossa exploração ou opressão individual, não só permanecemos apegados ao status quo como agimos em cumplicidade com ele, alimentando e mantendo esses mesmos sistemas de dominação.

¹¹⁹ “... segundo Marilena Chauí não é apenas uma mutação histórica do capitalismo, mas sim uma nova fórmula do totalitarismo.” (Bento, 2022, p. 118).

trazem questionamentos políticos e sociais por meio de seus trabalhos artísticos. O projeto tem ocupado espaços urbanos desprestigiados da periferia da cidade. Esses lugares ganham ressignificação paisagista e arquitetônica da cidade. Minhas imagens foram feitas por Larissa Machada¹²⁰. Essa coleção reuniu mulheres que já se ancestralizaram, como Esperança Garcia, e mulheres que estão em atuação no tempo presente. Nós, pessoas negras da diáspora, participamos de uma unidade maior que nos fortalece, nos potencializa, e, em algum nível, até nos liberta dos variados tentáculos do racismo. Nos liberta no sentido de que criamos um espaço de existência que contém, em sua amplitude, as marcas de nossa africanidade. Essa unidade, entre pensamento e ideia, é uma categoria estruturada, como ela mesma afirma, “partindo de outros que a sucederam”, ela, Lélia Gonzales. É a categoria da Amefricanidade:

Quanto a nós, negros, como podemos atingir uma consciência efetiva de nós mesmos enquanto descendentes de africanos se permanecemos prisioneiros, “cativos de uma linguagem racista”? Por isso mesmo, em contraposição aos termos supracitados, eu proponho o de amefricanos (“amefricans”) para designar a todos nós (Gonzales, 2021, p. 82).

É preciso que recorramos a uma unidade conceitual maior, em que estruturas colonizadoras possam se deparar com a resistência das pessoas negras e avançar os limites impostos pela empreitada colonial. A categoria da amefricanidade nos permite ultrapassar limitações no campo da dança.

As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (Amefricanity) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos iorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (Gonzales, 2021, p. 82-83).

A categoria da amefricanidade abastece este trabalho com possibilidade de acolher as marcas de nossa ancestralidade no tempo presente, nos tirando do

¹²⁰ Larissa Machada é fotógrafa e constrói imagens enquanto rituais de descolonização e novas narrativas de presente e futuro.

saudosismo, ou seja, sustenta o lugar do presente, sustenta que somos amefricanos e, assentados nessa categoria, conseguimos finalmente sair da dor.

[...] entendemos que ser mulher negra não nos sentencia apenas a habitar o lugar da dor, podemos e temos o direito de plantar nossos jardins com sementes de esperanças para florescer pétalas de poesia dentro de uma ética do amor (Gomes; Santos; Silva, 2022, p. 143).

Esse entendimento rompe limitações territoriais e acolhe a dinâmica própria de nossas individualidades e identidades que estão o tempo todo em relação com nossa negritude.

Essas e muitas outras marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano levaram-me a pensar a necessidade de elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas ao caso dos brasileiros e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências da interdisciplinaridade. Desse modo, comecei a refletir sobre a categoria da amefricanidade (Gonzales, 1988, p. 71).

Essas marcas que Lélia apresenta registram e evidenciam a presença de corpos negros na América Latina e são fundamentais na construção cultural desses países. São traços recorrentes que permeiam os povos desses países, como uma assinatura dos povos da diáspora negra na América Latina.

Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalçado por classificações eurocêntricas do tipo “Cultura popular”, “folclore nacional” etc., que minimizam a importância da contribuição negra (Gonzales, 1988, p. 70).

O fato é que a categoria da amefricanidade diz respeito a uma “unidade específica” que potencializa a nossa existência na América do Sul, na medida em que lança luz nas similaridades que existem entre os povos negros desse continente, e isso nos orienta a avançar frente às estratégias de dominação dos países europeus e dos padrões colonialistas de pensamento e ações que ainda e fortemente se debruçam sobre nossos fazeres e existências.

Seu valor metodológico, a meu ver, está no **fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica**, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram em uma determinada parte do mundo. Portanto na América, enquanto sistema etnográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados nos modelos africanos (Gonzales, 1988, p. 77. Grifo da autora).

Essa categoria traz informações relevantes para mulheres negras do campo da dança. Por meio da dança, é possível novas gestar narrativas para a história das pessoas negras. Narrativas em dança que valorizem a construção de pertencimento desse território em que habitamos. Narrativas que nos lembrem que estamos em casa, seguiremos aqui e buscaremos espaços de visibilidade e protagonismo em nossos fazeres artísticos. Que valorizemos esses territórios onde vivemos.

A categoria da amefricanidade evidencia que não somos corpos desenraizados, perdidos nesses espaços da América do Sul. Ao contrário, de nossas matrizes africanas, puderam crescer novas raízes. Elas cresceram porque lançamos mão de estratégias usadas por nossos antepassados, nos reinventamos. Se nossos antepassados tiveram de realizar, ao redor dos baobás, o ciclo do esquecimento, por meio da categoria da amefricanidade criamos os ciclos dos encantamentos, das lembranças e dos enfiamentos. Mulheres negras dançantes transformam a dor em marcos de resistência, e a resistência em produção de arte, de dança. Dessa forma, podemos, por meio da dança contemporânea conectada com a categoria da amefricanidade, contribuir para nossas presenças negras na América.

[...] por tudo isso, enquanto americanos, temos nossas contribuições específicas para o mundo panafricano. Assumindo nossa amefricanidade, podemos ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou multifacetada da África e, ao mesmo tempo, voltar o nosso olhar para a realidade em que vivem todos os americanos do continente (Gonzales, 1988, p. 78).

Se o racismo altera o modo como nós, mulheres negras, pensamos nossos processos artísticos, a categoria da amefricanidade certamente alterará com força os modos como pensamos nossos processos artísticos. Somos americanos. Conscientes e avocando essa categoria, podemos ultrapassar os padrões hegemônicos, questionar estéticas enraizadas nos conhecimentos culturais da Europa.

Américas, em dança, é a conexão por parte de pessoas negras, em especial mulheres negras, com a categoria da amefricanidade presente na América do Sul. Uma articulação poderosa entre mulheres negras por meio da dança. Um deslocamento conceitual que nos dá a possibilidade de oferecer respostas ao mundo por meio de nossos fazeres artísticos que evidenciam nossa condição de amefricanas.

4.2 UM “ACIDENTE DE PERCEPÇÃO”: MULHERES NEGRAS DANÇAM “A LUZIA”.

*“Nasce do solo sono uma armadilha
Das feras do irreal para as do ser*

– *Unicórnios investem contra o Rei.
Nasce do solo sono um facho fulvo
Transfigurando a rosa e as armas lúcidas
Do campo de harmonia que plantei*¹²¹

Figura 78 – Espetáculo “A Luzia” (1). Teresina, Teatro 4 de Setembro.



Foto: Andrea Fonseca. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 79 – Espetáculo “A Luzia” (2). Teresina, Teatro 4 de Setembro.



Foto: Andrea Fonseca. Fonte: Acervo pessoal da autora.

“Nasce do solo uma armadilha”, uma armadilha surge do solo, um solo pode ser uma armadilha? Um acidente? Uma arapuca? Uma cilada que confunde, embarça e, o mais relevante, não nasce sozinha, nasce como nascem os pés de milho, plantados de grupos em berços no solo. São necessárias quantas sementes de milho para gerar um único pé? Respondo: no mínimo três¹²².

¹²¹ “Brasão” de Mário Faustino dos Santos e Silva (Teresina/PI, 22 de outubro de 1930 — Lima/Peru, 27 de novembro de 1962).

¹²² Em conversa informal com o biólogo e agroecologista, Adriano Adinatha, ele explica que, “depende do espaçamento utilizado... Tradicionalmente se plantam três por berço... Mas, existe a relação plantio tradicional dos avós e plantio atual” (ADRIANO, Adinatha, 2023).

Minimamente um pequeno grupo de sementes trabalham juntas depois de lançadas no berço de terra, para que seja gestado um único pé de milho. Que potencial de criação tem um solo para gerar vida a partir de uma semente? E se foram mais? O solo responderia com mais eficácia? Sementes minúsculas. Juntinhas. Talvez lado a lado, talvez umas sob as outras, talvez uma com mais força, talvez uma mais distante e as outras mais próximas, talvez, das três, duas precisem não gerar para que a outra gere. O que deve acontecer dentro do solo, lá na escuridão? Acordos ou rebeliões até o fio de vida rasgar a terra e buscar a luz. Uma ação mínima necessária para a existência e a continuidade. Modos de acontecimentos... Armadilhas da natureza. “Acidentes de percepção”¹²³.

Gostaríamos de iniciar pondo um intervalo no domínio da visibilidade. Gostaríamos de iniciar traçando uma cartografia que não depende da ideia de localização. Gostaríamos de iniciar propondo uma prática composicional indisciplinar e fugitiva. Gostaríamos de iniciar pensando a destruição do mundo como conhecemos como uma forma de cuidado. Gostaríamos de iniciar pela descolonização da matéria colonizada. Gostaríamos de iniciar com uma espada a cortar o mundo-ferida. Gostaríamos de iniciar com uma convulsão na gramática. Gostaríamos de iniciar com um acidente na percepção (Silva, 2019, p. 17).

Figura 80 – Espetáculo “A Luzia” (3). Teresina, Teatro 4 de Setembro.



Foto: Andrea Fonseca. Fonte: Acervo pessoal da autora.

É da junção de mulheres negras que surge um “acidente de percepção” configurado em um solo de dança contemporânea chamado *A Luzia*.

A Luzia, solo de dança contemporânea, foi protagonizado por mais de 50 mulheres negras, em sua estreia na cidade de Teresina em 2012, no Teatro 4 de

¹²³ Esse termo é apresentado por Denise Ferreira da Silva no livro *A Dívida impagável* (2019)

Setembro. Diferentes mulheres se uniram em torno desse projeto: professoras, garis, médicas, atendentes, estudantes, umbandistas, presidiárias, atrizes, modelos, ativistas... Mulheres que desejavam estar em cena comigo. Mulheres negras que se juntaram para dançar e mover o mundo. Torcer a perspectiva, enganar a invisibilidade e a hipervisibilidade. Um recurso simbólico para afirmar ideias de resistência coletiva negra: forte, fraca, humana. Não para dizer que somos iguais, não para dizer que somos diferentes, talvez para marcar nossa existência no tempo presente.

Dançamos acompanhadas de 40 metros de papel marrom, que ora se configurava em pedra, ora em buraco, ora em caverna, ora em trilha, e depois de rasgado, foi lançado para o alto, revolvendo o passado, revistando os rastros que nos trouxeram aqui. Pedacos de tempo nos corpos que dançam. A dança sendo concretizada mesmo nas ações, nas ideias, nos movimentos e pensamentos de nossas presenças.

É interessante pensar que, em uma dança, o pensamento se materializa no movimento, na configuração, e nas formas como as conexões são realizadas em imagens, tornando manifesta sua estrutura e seus aspectos. O corpo, ao dançar, não carece da separação entre interno e externo, porque não há essa possibilidade. Seu pensamento se configura na aparência de suas imagens (Bittencourt, 2018, p. 113).

Figura 81 – Espetáculo “A Luzia” (1). Salvador, UFBA



Foto: Juliana Martin. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Inicialmente, mulheres balançavam seus corpos e cantavam, ao tempo em que eu mesma fazia uma grande trança e chamava meus ancestrais. Com a continuidade do processo, elas foram dançando mais e mais, assumindo seus corpos, suas limitações, suas potências. Fomos aprendendo a reelaborar nossas posturas, comportamentos, modos de respirar em movimento. Aprendendo por meio de

investigações simples, a lidar, pelo movimento, com os nossos próprios ossos, músculos, órgãos, pele, cicatrizes... Aprendemos a fazer nossos movimentos partindo da realidade de nossos corpos. Aprendemos a tomar decisões sobre como podemos nos movimentar, elaborando corporalidades.

Concebendo corporalidade como um entendimento do corpo enquanto construção social, considerando sua materialidade, os símbolos e o universo em que está inserido, agregando, portanto, dimensões biológicas, psicológicas e socioculturais, procuramos, na prática docente, estimular na pessoa que dança a consciência crítica sobre o mundo e sobre si mesmo. Dentro de um universo brasileiro onde a educação é, sobretudo, adestradora, trazemos à baila a educação para a consciência. Trata-se de nos contrapormos aos dispositivos e a discursos pedagógicos que controlam o corpo e impedem sua liberdade e autonomia, atraindo o self para a criatividade (Silva, p. 132).

Nossas corporalidades nos diziam que a dança seria um lindo caminho para a existência. Propus ações cotidianas, como, andar, abraçar, parar, rolar, olhar, carregar, sacudir, se deixar carregar. Ações possíveis para nossos corpos, essas ações iam desintegrando fronteiras entre nós e nos proporcionando trabalhar diversas qualidades expressivas. A pele, pelo movimento, ia se transformando em pedra, mas “até as pedras se encontram” e dançam, podem dançar, bastam acordos. Pedras rolam, se partem, unem-se, colaboram, sustentam-se. Em conjunto, as pedras se transformam em rochas. Rochas em movimento. Compostas por mulheres, pedras formam uma paisagem dançante.

Por outro lado, tenho insistido em dizer que esse “solo” é de dança contemporânea. E o que é a dança contemporânea? Esse trabalho não tem o objetivo de trazer uma resposta para essa questão, tampouco esmiuçar a história da dança contemporânea no Brasil. É importante que se compreenda que a dança contemporânea é um legado europeu e que, infelizmente, sua manutenção ainda decorre da falsa ideia de democracia racial. Desse jogo de poder é que nós, pessoas negras, tentamos existir na dança contemporânea sem que seja necessário criar um ajuste para esse termo, como dizer que fazemos dança negra. Me recuso e fazer tais ajustes. Eu compreendo que alguns ajustes são feitos por nosso povo negro para positivar nossa existência nesses lugares. Me orgulho de minha negritude, mas entendo que sou, estou e habito no Brasil e danço a dança chamada dança contemporânea brasileira.

Se pensarmos que o contemporâneo é o estado de viver no tempo da própria vivência, a dança contemporânea se apresenta nas questões,

conflitos, descobertas e modos pertinentes às experiências dos corpos como resultantes em processo e conexões evolutivas e assinala seu elo e diferenças com o passado. Já se delinea no tempo, mas não se pode delimitá-la, agora. Não há fixações por hora, mas possibilidades. Não há definições, a dança contemporânea não pede sumário. (Bittencourt. 2018, p. 112)

Figura 82 – Espetáculo “A Luzia” (2). Salvador, UFBA



Foto: Juliana Martin. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao dançar “A Luzia” fica evidente a escolha estética iluminando a postura ética. Escolhi dançar um solo com várias mulheres negras, experiência que pude vivenciar nas cidades de Teresina e Salvador.

Nesses processos em que me encontro com essas mulheres e divido essas questões, tenho conseguido compreender que dançar uma dança contemporânea me possibilita partir das próprias singularidades de meu corpo e de seus corpos. Corpos que, muitas vezes, estão fora do padrão de dança. Posso também, juntamente com as mulheres negras que dançam esse solo, explorar e mostrar em dança a inteireza de nossos corpos, as fraturas sociais que nos interpelam diariamente.

Por outro lado, *A Luzia* surge da rebelião no próprio campo da dança, campo de inúmeras possibilidades de existência numa imensa rede de conexões.

Não à toa, é possível observar o campo da dança como um conjunto de famílias que se conectam através de criações artísticas e de eixos epistemológicos. Estabelecem relações por semelhanças como forma de efetuar certa estabilidade. São relações de correspondências entre formalizações particulares e que se interagem numa perspectiva colaborativa de retroalimentação (Bittencourt, 2018, p. 114).

Esse campo, como já falei anteriormente, em especial o da dança contemporânea, tem algumas definições relevantes a respeito do que seja um solo:

Ainda que, hoje, o solo já não tenha historicamente o mesmo alcance, continua a servir ao bailarino como um caminho de autodescoberta,

um limiar para aceder à sua própria visibilidade. É um manifesto do ser, não a partir de um dado ontológico preexistente, mas de uma tensão que revela uma presença no movimento que o gera (Louppe, 2012, p. 294 *apud* Sousa, 2017, p. 25).

A definição de Loupe é maravilhosa. Para pessoas brancas. Porque pessoas negras têm desafios para além da autodescoberta. Somos negligenciadas diariamente em todos os modos de estar nas danças contemporâneas no Brasil. Nos autodescobrir não é garantia de termos visibilidade no campo da dança.

Figura 83 – Espetáculo “A Luzia” (3). Salvador, UFBA



Foto: Juliana Martin. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os territórios, espaços de fruição, curadorias de dança contemporânea são predominantemente liderados por um pensamento eurocêntrico e, portanto, deslegitimador, estigmatizado e retificador de tudo o que é diferente dele. Refiro-me aqui ao pensamento eurocêntrico como aquele que definiu o que é o “nós” e o que são os “os outros” (no nosso caso, “as outras”). O modo como se forjou o entendimento de arte contemporânea e por conseguinte, dança contemporânea, está fincado em Europa. Não se concebe a pessoa negra como forjadora do contemporâneo, já que a pessoa negra faz “dança primitiva”, “dança folclórica”, “dancinhas menores” ou, no limite, danças para entretenimento. No Brasil especificamente a hegemonia da dança é profundamente colonizada, isso impede de encontrarem valor naquilo que não está a priori nas premissas do contemporâneo. A invisibilidade também se relaciona com o racismo e suas estruturas de multiplicação da desigualdade (Luciane Ramos Silva em entrevista realizada em 10 jun. 2023).

Visibilizar nossas presenças e, ao mesmo tempo, construir desenvolvimentos de nosso fazer artístico é uma dupla ou tripla jornada para mulheres negra artistas da dança contemporânea brasileira.

De fato, a relação entre o corpo negro e a dança contemporânea tem sido bastante negligenciada na cena de dança brasileira (meios de financiamentos, festivais, produção de espetáculos, oficinas e pesquisa) (Correia, 2019, p. 2255).

Figura 84 – Espetáculo “A Luzia” (4). Teresina, Teatro 4 de Setembro



Foto: Juliana Martin. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Evidentemente a ideia aqui não é representar um corpo. No entanto, quando vejo solos de dança contemporânea me pego refletindo sobre quantos corpos negros são necessários para representar um único corpo em cena. A palavra “solo”, em dança, teria o mesmo peso entre negros e brancos, na dança cênica brasileira? Se sim, então será mais econômico pensar que a arte da dança está apartada da sociedade. Pois, se um corpo negro tivesse a mesma possibilidade de conseguir atenção como os brancos, em todas as situações, um barco cheio de pessoas negras refugiadas, quando afundasse em pleno Pacífico teria a mesma comoção e divulgação da imprensa de quando um submarino com seis pessoas brancas teve. Corpos negros, em situação de dança, teriam a mesma atenção que corpos brancos? Não se pode apartar a dança da sociedade.

A dança contemporânea em *A Luzia* estabelece paralelos entre arte e mundo, causando um acidente de percepção. Já que várias mulheres negras dançam um único e mesmo solo de dança, afirmam, ao mesmo tempo, a presença da sujeita artista e de outras sujeitas em situação de dança, para "afirmar a presença de um sujeito no imediato e na totalidade do seu ser e movimento" (Louppe, 2012, p. 293, *in* Sousa, 2017, p. 32). Juntas, realizamos movimentos conectados com nossas histórias. Movimentos construídos de gestos simples do cotidiano, como trançar os cabelos. Nos conectando também com nossa ancestralidade. Quis revelar, nesse trabalho, dinâmicas complexas que estão nas relações entre dança, raça, sexo e poder. Para isso, o solo se propõe a ser uma dança coletiva, onde, por meio de um programa de ações anteriormente criadas, mulheres negras de diferentes lugares

sociais dividem o palco comigo – nos nutrimos das diferenças e nos nutrimos de nossas similitudes.

Discuto também a questão: que corpos podem estar em determinados lugares de visibilidade? Uma mulher negra presidiária pode dançar em um palco de um teatro, e expressar-se? Ao que me parece, na sociedade contemporânea, corpos negros seguem fora dos lugares para o olho de quem vê. Todas essas questões podem e devem permear um solo de dança contemporânea. Não abandonei os pressupostos indicados pelo campo da dança para realizar um solo. Causei apenas um acidente de percepção pelas próprias relações estabelecidas nos contextos em que estávamos inseridas:

O solo de dança se apresenta como um momento de confronto consigo mesma(o). A criação solo demanda da(do) artista o desenvolvimento de um olhar para si, que mantenha a conexão com o mundo à sua volta e espera que a(o) artista seja capaz de perceber-se em meio às situações, lugares e pessoas com os quais estabelece relações (Sousa, 2017, p. 75-76).

Busquei desenvolver estratégias. Nesse sentido, o que pode ser um solo de dança para mulheres negras? Uma dança dançada por uma única mulher? Nós, mulheres negras, artistas de diferentes contextos, dançamos nossas danças em cenários sociais que não são favoráveis para nossa presença.

Recordando Louppe (2012), o solo pode ser um momento de passagem para a(o) dançarina(o) na criação de sua própria linguagem, um laboratório em que a(o) artista testa suas capacidades e, portanto, não há como compartilhar com outras(os) o que não sabe ainda como será (Sousa, 2017, p. 46).

Figura 85 – Espetáculo “A Luzia” (4). Salvador, UFBA



Foto: Juliana Martins. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Foi preciso construir uma outra lógica para se pensar fazer um solo de dança que abarcasse todas as minhas inquietações e abarcasse também a materialidade de nossos corpos. *A Luzia* surgiu como uma tentativa de confrontar o sistema vigente, capitalista neoliberal, estruturado pelo racismo e o patriarcado. Por isso, é preciso mudar o manejo, pensando o solo de dança como um solo, o chão, a terra mesmo, como um espaço de partículas orgânicas e minerais produzido pela natureza. É necessário e fundamental mudar nossas relações nos espaços e as criações na dança.

No primeiro capítulo de seu livro *Corpos de passagem* (2001), Denise Bernuzzi de Sant’Anna reflete sobre as transformações na percepção e na subjetividade ocasionadas pela ampliação das velocidades dos deslocamentos dos corpos, a partir da invenção dos trens a vapor, e, mais tarde, dos aviões, automóveis e foguetes. Um dos efeitos do tipo de mobilidade em alta velocidade que tais máquinas permitem, segundo a autora, é um apagamento das singularidades do espaço e dos corpos, uma vez que a velocidade com que se passa por eles implica torná-los cada vez mais neutros e abstratos, coisas pelas quais se passa, mais do que coisas ou lugares com que se possa estabelecer relações de diálogo e troca.¹²⁴

Para construir uma certa “torção de perspectiva”¹²⁵ – estabelecer, em nossas danças, diferentes práticas de mover o olhar, mover o próprio mover, propor formas que desarranjem o comportamento normalizado de quem dança e de quem vê uma dança –, transformando a percepção, é necessário reestabelecer a imaginação para o campo da dança. Imaginar é uma necessidade.

Figura 86 – Espetáculo “A Luzia” (5). Teresina, Teatro 4 de Setembro.



Foto: Andrea Fonseca. Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹²⁴ Pedro Penuela. Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 615-640, jul./set. 2018. Disponível em: <<http://ser.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

¹²⁵ Denise Ferreira da Silva. 2019, p. 17.

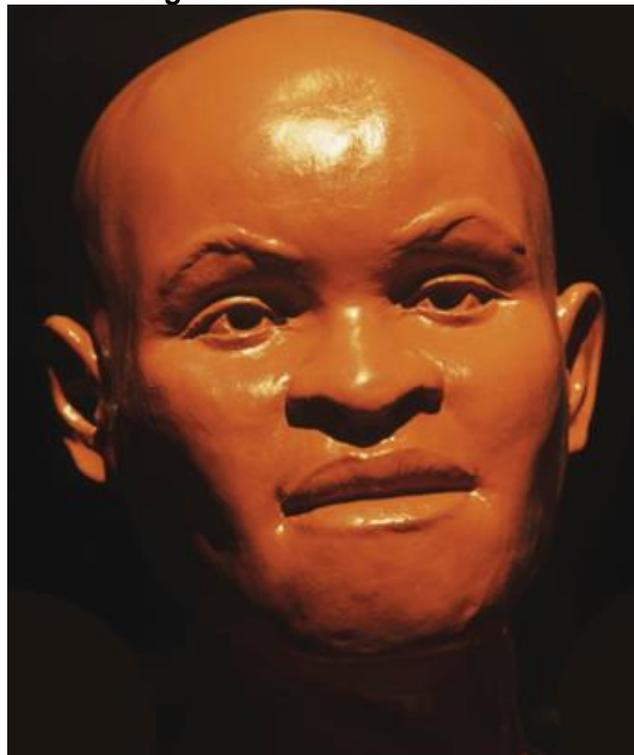
Figura 87 - O Crânio de Luzia e a reconstituição de sua Face



Fonte: <<http://cientistasengajados.com.br/noticias/o-cranio-de-luzia-a-mais-antiga-habitante-das-americas-pode-ter-desaparecido-no-incendio-do-museu>>.

4.3 O SOLO DE “A LUZIA” NASCE DE UMA IMAGEM E UM DIÁLOGO ABSURDO

Figura 88 – A Face de Luzia



Fonte: <<http://cientistasengajados.com.br/noticias/o-cranio-de-luzia-a-mais-antiga-habitante-das-americas-pode-ter-desaparecido-no-incendio-do-museu>>.

A luzia encontra uma outra Luzia¹²⁶ e toma um susto. Pasmem! Pensei: ela se parece comigo. Precisei de um tempo para me recuperar, pois sua imagem me assombrava. Sugava e confundia.

¹²⁶ Em 2012, em meio a minha pesquisa de mestrado, intitulada: “Grafias na Pedra: índices evolutivos da dança” defendida em 2012, li pela primeira vez a respeito de Luzia. Na ocasião, me desestabilizou considerando que a referida pesquisa seguia rigorosamente a proposição da arqueóloga Niède Guidon,

Passei pela negação, e pensava: Não mesmo! Eu sou bonita. Nada dela tem a ver comigo... “A supremacia da estética e de valores europeus ainda nos dias de hoje revela como o Brasil não gosta de se ver no espelho!” (Meireles, 2022, p 22). Na época, meados de 2012, meus cabelos ainda eram alisados. Eu pensava: “Não mesmo”. Mas, aos poucos, fui olhando repetitivamente para a imagem Luzia. Primeiro olhava para o crânio, e depois meus olhos iam enxergando a face reconstituída. E aí, me aproximando dela, procurei saber de onde essa mulher vinha e fiquei imaginando se ela desejou me encontrar. “Um encontro tardio” eu pensei. Chegamos atrasadas, perdemos nosso encontro. Como diz minha mãe: “Que Lástima!”. No entanto;

*Luzia estava lá, como se eu me olhasse no espelho.
Me afastei para enxerga-la melhor.
E quanto mais eu me afastava, mais ela se parecia comigo.
Pensei...De onde teria vindo Luzia? Para onde vai Luzia?
Finalmente, entendi: é uma viajante no tempo.
Luzia jamais será do passado. Nem do presente.
Luzia estará, assim como a dança que teimo em dançar, no futuro.
Não consigo alcançar.
Eu consigo alcançar?
Um imenso lapso de tempo nos separa.
Só que o passado, agora sou eu.*

*Parei.
Finalmente. Luzia move seus ossos, os pequenos ossos de sua face,
Luzia deseja falar, de mulher para mulher, de negra para negra, ela
me diz que não tem carne, nem músculo, salivas, nem fáschia, nem
lágrimas. Nem poros e nem pele.
Mas deseja falar.
Deseja me presentear.
Bem vinda Luzia!
Ela me diz:
Eu sou Imagem, evolução e dança.
Eu sou a Luzia, fêmea da espécie humana, e a convido a imaginar
minha existência. Assim como você, sou parte do longo e
interminável processo de transformações, da emaranhada teia que a
seleção natural nos envolveu e em que todos os seres vivos se
encontram.
Eu sou a Luzia. Internalizo o cosmos. Desafio o tempo. Insisto na
existência.
Venha comigo. Mas compreenda que nós, humanos, embora
sejamos “abençoados com mentes que, uma vez cultivadas e
deixadas em liberdade, são capazes de modelar o universo”
(DAWKINS 2005, p. 31), não somos a principal concepção da
evolução. Significamos apenas parte do singular e inacabado
processo de trocas incessantes com o meio. Importante que eu e
você nos coloquemos em direção contrária ao antropocentrismo, já
que essa visão de mundo, além de limitada, restringirá nosso*

que defendia que o homem americano teria chegado ao sudoeste do Piauí há cerca de 60.0000 anos antes do presente.

entendimento acerca da necessidade que todos os seres vivos têm de realizar processos colaborativos.

Eu sou a Luzia. Internalizo o cosmos. Desafio o tempo. Insisto na existência.

Vivi há mais de 11 mil e 500 anos. Eu e meu bando perambulávamos à procura de brotos, raízes, frutas e pequenos animais para nos alimentar. Nosso pequeno grupo cruzava muitos perigos. Eram outros tempos, aqueles. Nos comunicávamos com ruídos, sons, gestos. Meu povo, chamado hoje pela arqueologia brasileira como “O povo de Luzia”, ocupou a América há milhares de anos, acabou sendo dizimado em catástrofes naturais e guerras com outros grupos ávidos pela vida, assim como o meu. Morri jovem, aproximadamente entre os 20 e 24 anos. O meu corpo ficou jogado em um buraco escuro por um longo período de tempo. Encoberto por sedimentos, escondida, desconhecida, solitária. No entanto, mantive meu crânio, porque eu desejava cooperar com o presente. Precisei aprender a esperar, senti o tempo levar minha carne, desintegrar meu corpo.

Em 1970, meu crânio foi desenterrado pela missão arqueológica franco-brasileira dirigida pela arqueóloga francesa Annette Laming-Emperaire¹²⁷. No entanto, mesmo já tendo sido encontrado, ainda fiquei por anos dentro de uma caixa à espera de algum olhar interessado nas informações que eu trago para o presente.

Adormeci novamente.

Após anos, uma equipe de arqueólogos resolveu me estudar, fazer todas as medições, comparar informações. Meu crânio apresentou surpresas, não só para a arqueologia brasileira. Na realidade, descobriram que a minha existência desestabiliza as teorias até então apresentadas sobre o povoamento das Américas.

Formalmente, me chamam de “Lapa Vermelha IV Hominídeo 1”, mas Walter Neves, um arqueólogo brasileiro, me batizou de Luzia, a luz, aquela que ilumina, a Lucy¹²⁸ do Brasil. Cientistas da Universidade de Manchester, na Inglaterra, reconstituíram meu rosto em 1999, usando como base meu crânio. E com recursos tecnológicos altamente avançados reconstituíram pela primeira vez minha fisionomia.

Revelaram que fui uma mulher com feições nitidamente negroides, de nariz largo, olhos arredondados, queixo e lábios salientes.

Atualmente, sou considerada como um dos mais antigos fósseis humanos já encontrados nas Américas. Meu corpo podia fazer muitas coisas: subir, correr, rolar, saltar, rastejar e muitas outras ações necessárias à minha sobrevivência naquele tempo anterior.

Embora minha vida tenha sido curta, vejo hoje que ela foi extremamente importante para a atualidade. Ainda eu vivesse em um tempo em que muitas das questões perpassam, trago meu crânio

¹²⁷ Foi pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) da França e se dedicou à Pré-História, especialmente ao estudo da arte rupestre da Europa Ocidental, sob orientação de André Leroi-Gourhan. Trabalhou em sítios na América do Sul, sobretudo na Patagônia chilena e no Brasil. Liderou, nos anos 1970, a missão arqueológica franco-brasileira na região de Lagoa Santa (Minas Gerais).

¹²⁸ O fóssil Lucy é considerado o fóssil mais popular já encontrado, e pertence à fase da evolução do homem chamada *Australopithecus afarensis*. Lucy foi descoberta na Etiópia, há mais de 40 anos, e ficou famosa por possuir cerca de 40% dos ossos preservados. Ela viveu na África há mais de 3,1 milhões de anos, e sua descoberta foi um marco para os estudos sobre a evolução humana (Disponível em: <<https://www.hipercultura.com/curiosidades-sobre-o-fossil-lucy/>>. Acesso em: 12 maio 2019 às 15h30)

para que, a partir dele, possam pensar sobre a trajetória da mulher negra nas terras brasileiras, uma trajetória que, por meio de minha existência, não se inicia com a escravidão dos povos negros. Eu sou a mulher anterior, aquela que faz um corte no tempo. Sou a que resisto.

Olhe para minha face sem pele. Você consegue me ver agora?

Figura 89 – Ossos do crânio de Luzia



Fonte-face<http://cientistasengajados.com.br/noticias/o-cranio-de-luzia-a-mais-antiga-habitante-das-americas-pode-ter-desaparecido-no-incendio-do-museu>

Meus ossos deixam mais perguntas do que respostas.

Eu te pergunto: quais os sentidos que um crânio de 11.500 anos apresenta para a contemporaneidade? Irei mais fundo: quais os sentidos que o meu crânio apresenta para a sua dança? Quais as conexões que existem entre o meu crânio e o corpo que dança na contemporaneidade? E já que você, Luzia, é exageradamente preocupada com a pele, a cor da pele, eu lhe pergunto: qual a cor dos ossos de meu crânio?

Não consigo dizer nada. Meu corpo travado, perante a presença absurda de Luzia. Eu só consigo olhar para os seus ossos, os buracos negros dentro dos ossos. Eles são infinitos. O restante dos dentes, o fundo dos buracos onde seus olhos eram guardados.

Pensei... Pobre Luzia, pobre Luzia... Ela não consegue fechar os olhos. Não descansa nunca. Lembrei de minha irmã defunta. Agora eu entendo: sua pele rasgada por entre os dedos de nosso pai, pele rasgada. Mas sua existência já estava marcada em mim. Sim, irmã.

A pele não importa. Você estava certa.

Luzia me chama. Me acorda de meus pensamentos confusos e desnecessários.

Luzia” retoma a palavra. Por muito tempo, eu acreditei que seria apenas características... Mas, com o tempo, aprendi que “Em algum ponto, a inteligência humana tornou-se coletiva e cumulativa de uma forma que não aconteceu com nenhum outro animal” (Ridley, 2014, p. 14). Somos criativos, singulares, porque unimos nossos cérebros, o que permite que nossas ideias se misturem e se recombinaem, se encontrem, se cruzem. É o que nos torna diferentes. Todas as características específicas de nossa espécie, como a de ser a única que faz arte, de romper nichos, de cognição, e tantas outras aconteceram porque ocorreu um fenômeno coletivo. Tudo que brota, brota como forma que, mais adiante, por associação de semelhança,

ganhará vividez. Forma: atrator de similitudes e parecenças. No corpo, um contínuo representar como que inaugura, a cada vez, um novo universo. Química no útero gasoso. Sem placas, sem nome, sem esquinas. O movimento é um inventor de futuros (Katz, 268, p. 2003).

Depois de ouvir Luzia falar. Avancei para ela e pedi permissão para dançar em seu nome.

Luzia ficou em silêncio. Pura presença.

Exigiu. Que eu não dançasse sozinha.

Eu digo:

– Mas quero dançar um solo.

Ela me diz: Eu entendo. Porém, não será possível. Ainda não. Nesse tempo do agora, em que você está, mulheres negras nunca estão sozinhas.

E eu digo: Outras mulheres no palco comigo? Mesmo sendo um solo?

Ela diz: resolva! Resolva isso com a dança.

Luzia, finalmente, partiu.

5 MEU ENCONTRO COM UMA COBRA CORAL E OUTRAS COBRAS INOFENSIVAS: UMA CONCLUSÃO RASTEIRA.

Antes...

Um dia de sol. Um domingo com gosto de “cozidão”¹²⁹ e doce de goiaba.

Uma casa rosa, o chão frio vermelho aveludado.

Uma casa feita pelas mãos do meu pai, dos meus tios e da vizinhança. Recordo do vizinho que eu mais amava, o seu Raimundo, homem de poucas palavras, bondoso, tão alto que as vezes me fazia pensar a respeito do tamanho das pessoas. Um homem de pele clara, casado com dona Cristina, a costureira da Rua. Uma mulher elegante, de humor ácido. Existiam segredos absolutamente sem importância entre nossas famílias. Recordo de meu pai reclamar uma vez para mim, porque eu gritei chamando minha irmã para almoçar. Ele disse: “Melinha! A gente não fala alto essas coisas, porque as pessoas vão pensar: ah, agora eles vão comer”. Uma disputa? Nossos vizinhos eram brancos, mas sabiam muito, porque também viviam a escassez.

Seu Raimundo me parecia feliz.

Era silencioso, conformado, tinha um sorriso brilhante e se encantava com muito pouco.

Todos se juntavam para ajudar a construir casas ali na Rua Angélica.

Colaborações informais, combinadas meses antes, a palavra dos adultos bastava. Eles se olhavam nos olhos e diziam: “Pois estamos certos, tal dia eu chego aqui e a gente faz”. Naqueles dias, em que iam construir, ou levantar as casas, como diziam meus pais, era tudo festa. Os homens iam chegando com suas roupas de trabalho, calças remendadas, chinelas rasgadas, camisas desfeitas. No entanto, tinha uma felicidade nos olhares daqueles homens e mulheres, um acreditar no futuro. Minha mãe cozinhava para todos. Café e doce de goiaba depois do almoço. Dava para ouvir os planos futuros e as lembranças que os faziam rir. Risos e lembranças nos alegravam.

Depois de mais ou menos um mês, meu pai chegou com os olhos brilhantes, com sacos de tintas, um pó colorido, para nos mostrar a cor que ele escolhera para casa. Ele tinha escolhido rosa. Com o rodapé cinza, o chão seria vermelho. Eu e minha irmã nos sentíamos as meninas mais felizes do mundo, as cores, o piso lisinho, as telhas novas, as paredes bem rebocadas. Nós teríamos nosso quarto e depois papai e mamãe iriam comprar camas, cada uma teria sua cama. Era um sonho de nossos pais, e poderíamos até escolher os modelos. Que sorte nós tínhamos...

Naquelas noites, íamos dormir de barriga cheia de alegria e encantamento. Era uma mistura de futuro e presente, o cheiro do cimento molhado, o barro... Entre as telhas, poderíamos ver um

¹²⁹ Comida típica do nordeste do Brasil. Em Teresina, geralmente se usa carne com osso e algumas verduras: abóbora, quiabo, chuchu, batata, maxixe. Depois de muito cozer a carne se despreza dos ossos e as verduras misturam-se numa espécie de colorido, em que a cor da abóbora predomina, uma cor alegre, mistura de vermelho com a amarelo, se desfazendo nos outros legumes. O quiabo cria uma liga que bagunça o sabor, meio abóbora, meio ligamento. O azedinho do maxixe vem nos salvar, alertar, vem nos dizer que está tudo bem. O sabor do maxixe sempre me diz que estou em casa.

pedacinho da lua e das estrelas, o mato em movimento. Meus pais faziam planos. Naqueles tempos, eu ainda não conhecia a dança, não sabia que ela já estava lá em meu corpo.

Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas

Era noite, chovia e ventava.

Barulho dos pingos da chuva caindo nas telhas de nossa casa. Lembro-me do vermelho ardente surgindo entre espaços negros em seu formato sinuoso. Parecia uma tira de pano, um brinquedo, uma maravilha, bem perto de mim, a meu alcance. Um mistério, parecia sorrir para mim. Era tão viva e quente. E frágil, como se alguém a esquecesse ali pra me presentear. Eu a olhei e me aproximei, inclinei-me para ela, interessada em algo tão bonito e vivo. Criamos um espaço para nós, entre o corredor e a sala de jantar, entre os pés das cadeiras e os pés da mesa.

Os pés da mesa, as cadeiras, a chuva que caía em pequenas gotas pelas goteiras que nunca estavam resolvidas, goteiras em processo contínuo.

Ouçõ gritos, eu só os escuto, mas não dou atenção. Eu já conhecia os gritos de minha mãe, não era surpresa. Eu estava abobalhada com o que eu não conhecia. Me interessava. Me inclinei em sua direção.

De súbito, senti as mãos de minha mãe me afastando de perto dela. Me arrastava pelo chão. Enquanto meu corpo era movido por uma força externa, meus pés deixavam marcas no piso vermelho, chinelo molhado, marcando sinuosamente o chão, meus olhos fixos nela. Ela mudou de forma? Não percebi! Como ela fez? Mudou. Trouxe a cabeça para perto do rabo, não consegui perceber a diferença entra a cabeça, a coluna, o rabo. Um coisa só, encolhida. Numa reviravolta em seu corpo, ocupou menos espaço, o espaço todo se tornou um palco. O corpo cobra quando se modifica, modifica também o espaço. Desconsiderou o tempo e me propôs linhas absurdas. É para experimentar em meu corpo? Por que essa proposição inesperada? Como ela ousa?

Sem frente, sem costas, sem fim.

A pequeníssima coluna dava conta de todo o seu corpo. A atenção da casa se voltou para nós duas. Para nossa conexão. Meu pai a matou. Por que Deus não dá asas a cobra? Ela teria fugido rapidamente, saído pela janela e tomado conta do céu.

Escapado.

Meu pai amado a jogou para bem longe de mim, selando seu fim, mas nosso encontro já tinha acontecido. Nosso acordo já estava feito.

Meninas negras e cobras corais podem fazer acordos.

Proposições de corporalidades.

Acordos de vida e morte.

Realidade e fantasia.

Cosmos e caos.

Natureza e cultura.

Berço e cova.

Acordos que podem durar uma vida inteira.

O acordo foi feito.

A impressão que eu tive naquela noite, era de que a cobra coral queria me dizer uma coisa, uma coisa simples, mas necessária para meu futuro. O que seria?

Percebi que ela não entendeu o porquê de ser morta com tamanha agressão. Acredito que ela, pensou: “O que eu fiz?” “O que não fiz?” “Onde deveria estar?” “Não deveria estar aqui?”, “Algo de errado com meu corpo?”

Já era tarde demais. Mamãe chorou, imaginando o que poderia ter acontecido, ou se poderiam existir mais delas. Meu pai reclamou. “Para que tanto choro? matei o perigo!”. Meu pai, inocente, não sabia que matando uma, deveria haver outras.

O fato é que ela dançou para mim antes de morrer. Como se quisesse ritualizar, e, de fato, ritualizou o momento. Marcou-me para sempre.

Me deixou intrigada como não percebi a mudança de posição, uma relação espaço, tempo, fluxo e peso no movimento do seu corpo cobra.

Ela nunca poderia imaginar que ela era a cobra e que eu era a menina. Eu também, até aquele momento, não conhecia aquela diferença entre nós.

Ela só estava ali me mostrando torção no espaço tempo e dinâmica das cobras. Dois corpos dissidentes se encontravam na noite. A morte à espreita.

Depois, eu me encontrei outras vezes com cobras que eram inofensivas.

Quase todos os dias, no quintal de minha casa, vinham cobras enroladas na corda que segurava o balde, quando meu pai pegava água bem na hora que minha irmã e eu tomávamos café. Da mesa do café conseguíamos ver a cobra com cor de lama que nos confundia, me enojava. Minha irmã ria de mim, me mostrando o pão molhado no café com leite. Me dizia: – Olha luzia! Olha que parece a cobra, você come cobras? Ela ria e eu enchia os olhos d’água, me imaginando engolir a cobra.

Outra vez, quando eu brincava pulando os muros dos vizinhos, eu a vi rastejante em minha direção. Tinha a cor de telha. Ela levantou a cabeça, me olhou e deu uma volta muito rápida, se afastando de mim, rastejando muito rápido, uma cobrinha exibida.

A que mordeu minha avó e logo depois morreu, nunca soubemos o porquê. Minha avó Maria Luzia seria uma mulher mais venenosa do que a cobra que a mordeu? Soube que era uma cascavel de sete anos. Meus irmãos me disseram que aprenderam a contar a idade das cobras cascavéis pelos anéis em seus chocalhos. Nunca entendi porque essa cobra se matou. Cobra suicida.

Essa relação de vida e morte, A morte como uma realidade, a cobra coral poderia realmente me matar

Então, eu entendi meu pai.

Ele teve medo.

Do movimento.

O que faria a cobra coral me matar? O movimento.

O movimento traria minha morte.

Então, eu compreendo.

Se a cobra coral se movimenta. Se ela se move e ataca.

Os movimentos sempre partem de dentro, impulsos, para a vida ou para a morte, processos entre viver e morrer.

Agora, que eu já descobri a dança, penso que o perigo do movimento só está em alguns corpos. Em nossos corpos de mulheres negras, o

movimento é perigoso. É perigoso para esse mundo, estruturando pelo racismo. Esse mundo precisa morrer.

“A conclusão impõe-se” (Césaire, 1978, p. 60). Se o racismo é fato incontestável no Brasil e se nós, pessoas negras, vivemos cotidianamente suas sequelas – que vão desde agressões mais sutis até as terríveis violências que desumanizam e exterminam nossos corpos – a dança contemporânea brasileira é estruturada pelo racismo e pelas opressões de gênero. O campo da dança deve se comprometer em combater, de forma efetiva, o racismo artístico que nos atravessa e nos torna marginais, tanto para a invisibilidade quanto para a hipervisibilidade.

Existe uma força muito poderosa na presença da mulher negra na dança brasileira. O nosso fazer é sempre político e carrega, em si, uma desobediência própria dos corpos dissidentes.

Lembrei mais e mais uma vez de minha inocência e da inocência de meus pais adultos, que me diziam “engole o choro”, como se fosse possível engolir algo que é o seu corpo. Como engolir a si mesma. Engolir seu estado de dor, de rancor, de raiva, de ódio, de todos os sentimentos que, além de não serem permitidos a uma criança, era necessário que sumissem, sumissem por completo. Eu via o medo nos olhos de minha mãe quando eu estava com raiva. Ela tinha um pouco de medo de mim. Às vezes, eu vejo o mesmo medo nos olhos de pessoas brancas da dança quando o assunto do racismo na dança, e em especial na dança contemporânea, vem à tona. É como se elas desejassem que eu, mais uma vez, engolisse essa dor que o racismo provoca.

Engula o que desestabiliza.

Ande! Engula!

E o corpo trêmulo, balançante, soluçante, medroso, engole.

Engole e segue.

Engole e dança.

Engole, mesmo que o corpo balance.

Porque essa dor precisa parar. É saudável para a dança que pare.

Cansada de tentar engolir meu choro, que é meu corpo, cansada de me engolir a mim mesma, eu encontrei um jeito de seguir com a dor, mas não falando apenas dela. Eu encontrei este trabalho, esta escrita, a primeira tese de dança feita por uma mulher negra no Brasil. Escrever esta tese foi como se o choro engolido, em

meu corpo, se transformasse em outra qualidade de existência. Tudo dentro de mim, do coração ao estômago, aquela força arrebatadora que deseja sair de qualquer jeito, finalmente saiu. A força do amor.

Acredito que o debate que proponho pode, em algum nível, preencher um espaço ainda inexplorado no campo da dança, porque não se trata apenas do debate interracial nesse campo. A questão fundamental é compreender as hierarquias raciais e de classe que ditam invisibilidade e hipervisibilidade da categoria que está na base da pirâmide social brasileira, as mulheres negras. Quando essas mulheres estão em situação de dança, elas acabam por confundir o mundo estruturado pelos sistemas raciais e de gênero. Quando estão em situação de dança, desobedecem a esse mundo. Quando estão em situação de dança, são livres. Quando estão em situação de dança, é como se bradassem “ponha os olhos em mim”¹³⁰, e, por meio dos seus corpos em cena, invocam olhares, olhes que anunciam suas existências.

Escrever esta tese foi um ataque a meus maiores medos. O de ser incompreendida, emotiva demais, exagerada, sentida. Mas também foi um jeito de perguntar quais as implicações do racismo e do sexismo nesse espaço restrito, que é o da dança contemporânea hierarquizada e racista no Brasil. É com dor que concluo isso, que meu campo específico é racista e sexista. “Ah, Luzia, você não pode garantir que todo o campo é racista”. Eu digo que posso. E se você, que me lê agora, fizer um exercício simples de imaginar os espaços e ações de dança contemporânea que você conhece, no Brasil, eu pergunto: quais são as pessoas que estão em lugares de direção? De decisões? De poder?

Ser uma mulher negra artista da dança contemporânea no Brasil é, dentre outras coisas, a experiência de ser continuamente marcada como uma exceção. E a exceção só confirma a regra, não a faz mudar. Ao contrário, a fortalece. Ser uma exceção me fez aprender que eu não poderia jamais esquecer que o meu fazer artístico e acadêmico deveria estar imbricado no ativismo político, na luta pelo fim das desigualdades de raça, gênero, classe e outras opressões que limitam o meu corpo e o corpo das maiorias minorizadas. Marcas do racismo estão presentes nos espaços artísticos e acadêmicos da dança contemporânea brasileira. Repetitivo, não é? Imagine para nós, mulheres negras, essa repetição nos interpela a todo tempo. Nas

¹³⁰ Frase extraída da carta de Esperança Garcia, já explicitada no terceiro capítulo desta tese.

negativas de seleção de editais, nas mostras, nos festivais, nos debates. Nos espaços das universidades, em congressos, revistas, fóruns... Repetitivo.

O fato é de que a produção de dança de artistas negras é afetada pela história de escravização de nossos antepassados. A escravização e a exclusão de nossos corpos são atualizadas nas artes, na dança. Essa atualização, embora pareça mais leve, nos aprisiona em determinados espaços e nos exclui de outros.

A cor da pele é, infelizmente, um dos parâmetros de exclusão de nossos corpos negros na dança. As relações de poder desiguais, de raça, são, então, rearticuladas nas relações de poder desiguais nos espaços de dança. A pele é corpo, carne, cor, e evidencia a imagem desse corpo em cena.

A pele marca nossa existência, nossa beleza, nosso modo de ser, de existir, de ocupar espaços no mundo. A pele é o corpo, é vida.

A cobra coral representa, aqui nesta escrita, todas as mulheres negras artistas da dança no Brasil, em especial as da dança contemporânea. São mulheres criadoras que insistem na existência, embora sendo tratadas como verdadeiros perigos. Sim, nós somos verdadeiros perigos. É perigoso a visibilidade de uma mulher negra na dança contemporânea brasileira. E o que pode acontecer se tal visibilidade for instaurada? Imagine, mulheres negras na dança contemporânea brasileira, nem invisíveis, nem hipervisíveis. Apenas humanas, com suas peles à mostra, podendo apenas ser.

Algumas vezes, eu fico olhando para os tipos brancos que eu conheço, e que amo, muitas vezes eu amo. Mas não consigo resistir à tentação de pensar como deve ser, apenas ser. Para mim, apenas ser é muito. Porque eu sou a mulher negra Luzia. E é possível que eu não saiba o que é apenas ser. Ao menos nesta encarnação¹³¹.

A experiência do racismo em nossos corpos é uma experiência de dor, de dores profundas. Me sinto como a “Luzia”, personagem fictícia do livro *Salvar o Fogo* quando seu filho lhe pergunta a respeito de sua corcunda: “Há muitos anos ele me perguntava: ‘Dói, Luzia?’. E quando a amargura e a raiva me deixam responder eu dizia: ‘não, não dói nada, há palavras que doem mais, há desprezo que dói mais, há malcriação que dói mais, existem muitas coisas que doem mais’” (Vieira Junior. 2023. p. 97).

¹³¹ Até este momento, eu acredito em reencarnação.

Nessa escrita, apresentei textos frutos da minha imaginação. E me permiti escrever para além da realidade que se apresenta no mundo tal como o conhecemos, quiméricos devaneios. Me permiti divagar, fantasiar, me perder nas ilusões criadas. partindo da experiência que tive com minhas ancestrais e muitas outras mulheres que estão comigo: minhas tias, minha avó Luzia, mulheres que me incentivaram a imaginar. Igual a quando eu quase conseguia ouvir os sussurros de minhas tias confessando segredos que só elas podiam ouvir. Eu criava histórias do que seriam esses segredos. Assim, eu vejo que ainda sigo a criar mundos, agora na vida adulta. Neles, eu pego imagens da realidade que vivencio na dança, ao tempo que me ilumino com imagens da minha infância, as cobras que eu encontrei, o gato do mato que eu comi, o cachimbo da minha avó, o olhar da minha mãe, o choro das mulheres frente à morte de minha irmã defunta. Agarro-me a tudo isso, percebo toda essa confusão, de perto e de longe. Me aproximo e me distancio de uma grande África, que é distante e ilusória daquela que sou eu, que é parte de meu corpo, pois compõe 60% de meu sangue. É com toda essa confusão de matéria e ilusão que eu enfrento a questão das mulheres negras na dança contemporânea, assim como meu amado pai enfrentou a fantasma. E proponho que nós, mulheres negras na dança contemporânea, brasileira sejamos cobras corais verdadeiras¹³². Essas mulheres negras devem estar em situação de dança.

Não poderia trazer a imagem de cobras para esta tese sem encostar na mitologia indígena a respeito desse ser. Talvez seja os 20% de sangue indígena pulsando em mim: eu tive de encostar. Para esses povos, a cobra é um ser perfeito, capaz de transitar em todos os lugares pertencendo aos mais variados mundos. Para mim, a imagem da cobra é perfeita para encerrar esta pesquisa, pois sua imagem transita entre realidade e imaginação, a fantasia.

A cobra é vista por alguns povos indígenas e ribeirinhos da floresta amazônica como a própria imagem de um ser perfeito. Tome-se, à guisa de um simples exemplo, a sua capacidade de pertencer ao mundo aquático, de transitar com uma desenvoltura invejável pela terra e conseguir atingir os galhos mais altos das imensas árvores da floresta. Por isso, não é descabido concluir que ela enfrenta todos os reinos da natureza, o da água, o da terra, o do ar [...] o do fogo, uma vez que sua língua se movimenta em forma de chama e o veneno que

¹³² Existem, de fato, cobras corais verdadeiras e as falsas. A diferença está na peçonha, ou seja, se conseguem ou não inocular seus venenos. Existem cobras que produzem venenos, mas que não conseguem injetar, transmitir: são inofensivas. É interessante refletir a respeito dessa diferença, a *Micrurus altirostris*, a coral verdadeira, é mimetizada pela coral falsa, *Erythrolamprus aesculapii*.

ela injeta é tão ardente que queima o corpo (Fonseca, 2013, p. 24, *in* Doce; Delma) ¹³³.

Se desejamos destruir o mundo repleto de preconceitos de toda ordem é necessário injetar doses de venenos para destruir, matar esses mundos. Potencializar gestos, olhares, ações, pequenos maus-tratos, silêncios, negativas. É necessário ser, no mínimo, aquela cobra coral que brincou comigo: ocupar espaços, fazer acordos, propor corporalidades, encantar com a beleza, com o mistério, ousar existir mesmo se nossos corpos forem vistos como impróprios, mesmo que sejamos mortas. Os corpos das cobras congregam mistérios, realidades, sinuosidade, crenças, experiências, potencialidades... Numa perspectiva ocidentalizada, as cobras são nefastas, peçonhentas e traidoras. Numa perspectiva ameríndia, as cobras são perfeitas, belas, criativas, poderosas, e desobedientes também...

Há cobras inofensivas para a estrutura do racismo e do sexismo que insistem no cotidiano da dança. Pode ser você que me lê agora? Em algum nível, eu vejo você. Se você não expõe o seu perigo para derrotar esses mundos, onde está a sua dose de veneno para que matemos esse mundo estruturado pelo racismo? É preciso que o veneno seja injetado.

Na dança contemporânea, as inofensivas podem ser pensadas como aquelas fugidias, que simulam afetos, igualdades e dissimulam as dores de corpos negros. Podem ser os jogos obscuros que escapam a uma percepção imediata. Um prêmio de consolo quando uma mulher negra está em uma cena de dança ou é contemplada e se tem um sorriso largo, mas falseado. A permissão de estar nos contextos a de viver, concede-se assim. Inofensivas pelo seu aspecto, às vezes, quase imateriais, nubladas, mas violentas. Inofensivas porque capturam o prazer e agradecem simultaneamente com largos sorrisos. Inofensivas porque não cospem o veneno da cobra coral, mas cospem a toxidade para que as coisas, os acordos, os mundos permaneçam exatamente como são: hierarquizados, divididos, embranquecidos.

Meus pais: minha mãe que gritou, escandalizou, esbravejou, avisando a presença da cobra, destruindo o momento em que as mudanças realmente poderiam acontecer... Meu pai que matou a cobra, para mim representa o perigo constante quando não consideramos as diversidades dos corpos e os invisibilizamos ou hipervisibilizamos, flertamos com o racismo artístico, brincamos com a morte e o

¹³³ A importância da figura da serpente no mito cosmogônico sateré-mawé – disponível em: <<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/3220>> Acesso em: 25 jul. 2023.

aniquilamento de pessoas negras nas artes brasileiras. A invisibilidade mata. A hipervisibilidade igualmente.

Por fim, trago nesta tese, duas contribuições para o campo da dança, especificamente, a dança contemporânea. Uma que responde à realidade, e a outra à fantasia. Mulheres negras em situação de dança será minha contribuição para a realidade do campo. Mulheres negras como cobras corais verdadeiras é minha contribuição para a fantasia. Entre a realidade e a fantasia nossos corpos podem, finalmente, apenas ser... Ser: Luzia, Jaqueline, Luísa, Wilemara, Suely, Amélia, Luciene, Tieta, Lélia, Marielle, Esperança, Roberta, Déborah, Jamila, Eliana, Inaycira, Val, Maria, Keila, Gilsilene, Rose, Tércia, Sabrina, Cida, Marimba, Alice, Rosário, Da Luz...

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Feminismos plurais. Letramento. Belo Horizonte. 2018ANZALDUA. Glória. Falando em Línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Ensaios 1980.

ANI, Marimba. 1994. **Yurugu**: uma crítica africana – centrada do pensamento e comportamento cultural Europeu. Publicado em 07 ago. 2015. Disponível em: <<https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>>.

ARRUTIA, Jorge. **Leitura do Obscuro**: *uma semiótica da África*. Tradução de Luís Filipe Sarmento. Coleção Teorema. 2001.

ASANTE, M. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental**: *Introdução a uma Ideia*. Tradução: Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Ensaio Filosóficos*, Volume XIV– dez. 2016.

ASSANTE, M. **Ensaio Filosóficos**, Volume XIV– dezembro, 2016. Tradução Renato Nogueira. Marcelo J.D. Moraes e Aline Carmo.

BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. Companhia das Letras. São Paulo. 2022.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. EDUFBA. Salvador. 2012.

CANAL SAÚDE OFICIAL. Entrevista com Leila Leite Hernandez: **Ciência e Letras - África na Sala de Aula**. 1 vídeo (26min24seg). 23 jul. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2eqnBuVJOR8&t=701s>>. Acesso em: 16. Jan. 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Jandaíra. São Paulo. 2020.

CÉZAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. 1ª edição. Sá da Costa Editora. Lisboa. 1978.

CÉZAIRE, Aimé. **Le Discours Sur La Négritude**. Nandyala. Miame. 1997.

CONRADO, Amélia Vitória de Sousa. **Artes cênicas negras no Brasil**: das memórias aos desafios na formação acadêmica. Repertório, Salvador, ano 20, nº 29, p. 68-85, 2017. 2.

CONRADO, Amélia Vitória de Sousa. **Maria Meia Noite**: Pesquisa cênica Afro-Brasileira e Desafios do processo criativo em dança. Repertório, Salvador, ano 20, nº 24, p. 201- 2017, 2015. 1.

COSTA, Erika Villeroy. A dança negra de Mercedes Baptista – corporeidades afro-diaspóricas em diálogo. **Anais do 2º Encontro Internacional História & Parceiros**. 6ª Seminário Fluminense de pós-graduação em História. 2019. ISBN 978-85-65957-15-1.

DALLAQUA, Caio. **Professor da USP Walter Neves Explica Mitos sobre o Crânio de Luzia**. 1 vídeo (10min09seg). 02 set. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yo3MXwUrOoA>>. Acesso em 1º jul. 2023.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. Boitempo. São Paulo. 1944.

DOCE, Mateus William da Silva. A importância da figura da serpente no mito cosmogônico Sateré-mawé. 02 ago. 2019. **Ed. Universidade do Estado do Amazonas** (Núcleo de Ensino Superior de Maués – NESMAU). Disponível em: <<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/3220>>. Acesso em 25 jul. 2023

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2016.

FALCÃO, INAYCIRA. **Corpo e ancestralidade**; resignificação de uma herança cultural. 5 Congresso da Abrace. V.9. N.1. 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1968.

FANON, Frantz. **Peles Negras Máscaras Brancas**. Tradução de Renato de Oliveira. Edufba. Salvador. 2008.

FERREIRA, Luzia Gomes; SANTOS Jomara Ferreira Chaves; SILVA, Jéssica Santos. Patrimônios das Palavras: Memórias Afrodiaspóricas e a Arte Literária de Mulheres Negras. **Museologia & Interdisciplinaridade** vol. 11, nº 22, jul./dez. 2022. Disponível em: <<https://www.periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/43368/34971>>. Acesso em: 18 Jan. 2022.

GALINDO, María. **Desobediência, por tua causa vou sobreviver**. GLAC Edições. 18 de jun. de 2020, atualizado em 29 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.glacedicoes.com/post/desobediencia-por-tua-causa-vou-sobreviver-maria-galindo>>. Acesso em 10 fev. 2022.

GARCIA, Maria. **Desobediência Civil** - Direito Fundamental. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1994.

GASPAR NETO, Verlan Valle; SANTOS, Ricardo Ventura. A cor dos ossos: narrativas científicas e apropriações culturais sobre “Luzia”, um crânio pré-histórico do Brasil. **Mana**. 15(2): 449-480, 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/yXHphFx8mLSY3TkxzDCqL6d/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 11. jun. 2022.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/150/o/Anexo_C1_como_elaborar_projeto_de_pesquisa_-_antonio_carlos_gil.pdf>. Acesso em 30 ago. 2023.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**. Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Volume I. Globo Livros. Rio de Janeiro. 2019.

GONZALES, Lélia. **Por um Feminismo Afro Latino Americano**. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. ZAHAR. Rio de Janeiro. 2020.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82

GONZÁLEZ, Lélia. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**. v.15 n.1 2021 ISSN: 1984-1639.

Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/40454/31497>>. Acesso em: 25 ago. 2022

HIPERCULTURA. **7 Curiosidades sobre o fóssil da Lucy que você desconhece**. [Ciência] s/d. Disponível em: <<https://www.hipercultura.com/curiosidades-sobre-o-fossil-lucy/>>. Acesso em: 12 maio 2019.

hooks. bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Editora Elefante. 2019.

HURSTON, Zora Neale. Olualê kossola: **As palavras do último homem Negro escravizado**. Editora Record. São Paulo. 2021

INSTITUTO ESPERANÇA GARCIA. **A Carta**. s/d. Disponível em: <<https://esperancagarcia.org/a-carta/>>. Acesso em: 04 maio 2023.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2005.

KILOMBA., Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro. 1ª edição. Cobogó. 2019.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Autêntica. Belo Horizonte. 2021.

MACEDO, Carmen Paula Paes. **Vênus negra e as racialidades do século XIX: impactos do cientificismo da época na performatividade e no lugar da mulher africana no entretenimento europeu**. 04 jun. 2019. Disponível em: <<https://quilombocibernetico.home.blog/2019/06/04/venus-negra-e-as-racialidades-do-seculo-xix/>>.

MACHADO, Sueli Ramos. **Corpo/ensino/aprendizagem/metáfora por procedimentos. Metafórico: uma composição didático-metodológica para o ensino da dança**. 2020. Programa de pós-graduação profissional em dança (PRODAN) da Escola De Dança Da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

MARQUES, Luzia Amélia. **Grafias na Pedra: índices Evolutivos da Dança**. EDUFPI. 2012.

MARTINS, Gal. Corpa Escritura - Ensaio sobre corpas pretas e desobedientes. **Sesc Consolação**. 1 vídeo (38min41seg). 18 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V3he1ccnn_M>. Acesso em: 16. Março. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo espiralar**: poéticas do corpo – tela. Cobogó. 2021, p. 23).

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. N- 1 edições. São Paulo. 2018.

MOMBAÇA, J.; ATTIUZZI, M. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, D. F. (org.). **A Dívida impagável**. Oficina de Imaginação Política. A casa do Povo. 2019.

São Paulo: Casa do Povo, 2019. p. 15-19. MORRISON, Toni. **A origem dos outros**: seis ensaios sobre racismo e literatura. Tradução: Fernanda Abreu. Companhia das letras. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**. Autêntica. Belo Horizonte. 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Organização: Alex Ratts. Zahar. Rio de Janeiro. 2021.

NASCIMENTO, Elisa Lankin (ORG). A Matriz Africana no Mundo. Sankofa. Coleção I. Câmara Brasileira do Livro. São Paulo. 2008.

NEPOMUCENO, Bebel. **João Cândido Ferreira, o De Chocolat, e a aposta num teatro negro na década de 1920**. Chamada Pública de Artigos para Publicação “Mulheres e Homens Negros Invisibilizados”.

NEPOMUCENO, Talyta Marjorie. **A colonização e a inserção dos escravizados no Piauí, do século XVI ao início do século XIX**. Contraponto. Revista do Departamento de história e do programa de pós-graduação em história do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina. 2020.

OYÈWÙMI, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Posfácio: Claudia Miranda. Bazar do Tempo. 1ª edição. Rio de Janeiro. 2021.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7446831/mod_resource/content/1/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf>.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros. **Re-Elaborações Estéticas da dança Negra Brasileira na Contemporaneidade**: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. Tese de Doutorado em Artes – Programa de Pós- Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP. Campinas. 2009.

PARKINSON, Justin. Sarah Baartman: a chocante história da africana que virou atração de circo. **BBC News Magazine**. 11 jan. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab>. Acesso em: 13. Fev. 2022.

PODCAST. **Entrevista com Sueli Carneiro**. Entrevistador: Mano Brown. Maio 2022. 2h19min. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr>>. Acesso em: 22 março.2023..

Pontes, Katiúscia Ribeiro. **Kemet, escolas e arcádeas**: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ). 2017. 93f.; enc. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kati%C3%B4scia_ribeiro_-_dissertac%C3%A7%C3%A3o_final.pdf>.

QUILOMBO CIBERNÉTICO. **Vênus Negra e as racialidades do século XIX**. Disponível em: <<https://quilombocibernetico.home.blog/2019/06/04/venus-negra-e-as-racialidades-do-seculo-xix/>>. Acesso em 30 maio 2022.

RAIMUNDO. Valdenice José. Um olhar diaspórico sobre a experiência das feministas negras africanas: em busca de encontros e empoderamento. **Revista Ártemis**, vol. XXXII nº 1, jul-dez, 2021. p.236-254 (ISSN: 1807-8214). Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/61377/34659>>. Acesso em: 15. Fev. 2022.

RAMOS-SILVA, Luciane. **A Dança dos Outros**: imaginações diaspóricas para interpelar o mundo. Moringa Artes do Espetáculo. UFPB, João Pessoa. V.10 n. 02. jun.-dez. 2019, p. 91 a 98.

RAVELI, Nicoli. Acolhida pelo circo e alvo de espetáculos: Myrtle Corbin, a mulher de quatro pernas. **Aventuras na História**. 10 maio 2020. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/acolhida-pelo-circo-e-alvo-de-espetaculos-myrtle-corbin-a-mulher-de-quatro-pernas.phtml>>. Acesso em: 14. Julho. 20023.

REDAÇÃO TNM. Não existe racismo, nós é que vemos demais. **TNM**. 21 maio 2016. Disponível em: <<https://todosnegrosdomundo.com.br/nao-existe-racismo-nos-e-que-vemos-demais/>>. Acesso em: 8. Março. 2022.

REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. **Dados inéditos comprovam que negros são o alvo da letalidade policial nos cinco estados monitorados pela Rede de Observatórios**. 09 dez. 2020. Disponível em:

<<http://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/>>. Acesso em 25 out 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Feminismos plurais. Letramento. Belo Horizonte. 2017.

SANTIAGO, Lilian. **Balé de Pé no Chão** - a dança afro de Mercedes Baptista. 1 vídeo (51min46seg). 07 out. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=294s>>. Acesso em 30 mar. 2023.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. **Mulheres Negras do Brasil**. Senac. Rio de Janeiro. 2013.

SILVA, Alberto da Costa. **Imagens da África**. Le Livros. Companhia das letras. 2012.

SILVA, Denise Ferreira. **A Dívida impagável**. Oficina de Imaginação Política. A casa do Povo. 2019.

SOUZA, Leandro. **O Solo em Dança Contemporânea**: reflexões e investigações prático-teóricas do corpo em processos de criação. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Arte. UNICAMP. 2017.

SOUZA, Neusa. **Tornar-se Negro**. Zahar. 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2021.

SOUZA, Valdimere **Pereira. Como Falar de Coisas Invisíveis?** Dramaturgias de Vida Negras como Convocatórias Estética nas Performances de Mulheres Negras. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. UFBA. Salvador. 2018.

TÁ INDO PRA ONDE? **O imperdível Museu Egípcio de Turim (Itália)**! 03 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.taindopraonde.com.br/2016/06/museu-egipcio-turim-museo-egizio-torino-italia.html>>. Acesso em: 30 abr. 2022.

TENÓRIO, Jeferson. **O Averso da Pele**. Companhia das Letras. São Paulo. 2020.

VIEIRA JUNIOR, Antonio Otaviano; MOURA FILHO, Ferdinand Almeida; MATEUS, Susana Bastos. Inquisição, justiça eclesiástica, religião e religiosidades na Época Moderna. **Contraponto** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 9, n. 1, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/issue/view/552>>. Acesso em: Fev. 2022.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o Fogo**. Todavia. São Paulo. 2023.

WALKER, Alice. Prefácio. HURSTON, Zora Neale. **Olualê Kossola**: as palavras do último homem negro escravizado. Rio de Janeiro: Record, 2021. 240 pp.

APÊNDICE 1 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

Eu, Nome e Sobrenome, portadora do RG XXXXXXXXXXXX, CPF XXXXXXXXXXX-XX, autorizo a pesquisadora Luzia Amélia Silva Marques a utilizar os dados coletados e direito de imagem à pesquisa de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada “Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação de dança” sob a orientação da Prof. Dra. Adriana Bittencourt Machado (PPGDança/UFBA).

As informações fornecidas poderão, mais tarde, ser utilizadas para trabalhos científico-acadêmicos e sua identificação será feita de acordo com sua anuência e aprovação prévia (constante nesse Termo).

Local, data

Assinatura da Participante

APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

Linha de Pesquisa 2: Processos e configurações em Dança
Orientadora: Prof.^a dr.^a Adriana Bittencourt Machado
Doutoranda: Luzia Amélia Silva Marques

ROTEIRO DE ENTREVISTA 1: Mulheres Negras Artistas da Dança Contemporânea Brasileira

Nome da artista: _____

1. Como você entende o seu estado político? (Mulher? Negra? Indígena? Outre?)
2. Como você chegou a ser uma artista de dança?
3. Quais as principais questões que te inspiram na construção de seu trabalho?
4. Quais as implicações das questões de raça para seu trabalho. O povo preto historicamente vem sofrendo violências físicas, emocionais, económicas. São questões para seu trabalho em dança contemporânea?
5. Quais as táticas e resistência que você como uma artista negra e nordestina usa para adentrar no sistema dança contemporâneo brasileiro e tornar mais democráticas e transparentes as relações entre as artistas?
6. Quais suas principais referências na dança?
7. Como você compreende a dança contemporânea que é produzida no Brasil?
8. O que seria importante para você como artista de dança na atualidade?

**Você poderá enviar por áudio no zap (86) 99909-1969 Ou pelo e-mail
luziaamelia.2016@gmail.com**

APÊNDICE 3 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

Linha de Pesquisa 2: Processos e configurações em Dança
Orientadora: Prof.^a dr.^a Adriana Bittencourt Machado
Doutoranda: Luzia Amélia Silva Marques

ROTEIRO DE ENTREVISTA 2: Mulheres Negras Artistas da Dança Contemporânea Brasileira

Nome da artista: _____

1. Com base na sua produção artística, como você entende a dança contemporânea brasileira?
2. Como você percebe a participação de mulheres negras no cenário da dança contemporânea brasileira?
3. Nos encontros, festivais, mostra de dança que você é convidada a estar, geralmente você encontra outras mulheres negras? Como você se sente?
4. Como você se compreende, se percebe e se vê no contexto da dança contemporânea Brasileira e em especial no seu Estado?
5. O que você percebe sobre a invisibilidade (apagamento), a visibilidade (existência no contexto) e a hipervisibilidade (todo o foco em você) da mulher negra na Dança contemporânea?
6. Você acha que há perspectivas de padrões de dança, ou seja, a ideia de que as mulheres negras devem dançar e compor determinados tipos de dança e não outros?
7. Há um controle sobre o que pode a mulher negra da dança contemporânea?

8. Na criação, manutenção e apresentação dos seus trabalhos artísticos, você acredita que a cor da sua pele importa? Ou seja, ser negra se sobrepõe a sua capacidade como artista criadora de dança no Brasil?
9. Dentre seus trabalhos, qual deles, ou quais deles você compreende que entra nas questões raciais e de gênero?
10. Quais suas estratégias para enfrentar o racismo artístico no contexto da dança contemporânea brasileira?
11. Currículo Resumido
12. Gostaríamos de ter imagens com créditos de um dos seus trabalhos e um breve texto contextualizando-o.

**Você poderá enviar por áudio no zap (86) 99909-1969 Ou pelo e-mail
luziaamelia.2016@gmail.com**