



V

**SEMINÁRIO CORPO, CENA
E AFROEPISTEMOLOGIAS**

ENREDOS CÊNICOS EM PERSPECTIVAS NEGRAS

ORGANIZAÇÃO: JONAS SALES E LARISSA FERREIRA



UnB



Organização: Jonas Sales e Larissa Ferreira

Universidade de Brasília

**Brasília-DF
2023**



5 Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias - Enredos Cênicos em perspectivas negras está licenciado sob CC BY-NC-ND 4.0 © 2 por Jonas Sales e Larissa Ferreira

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

S471 Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias (5. :
2022 : Brasília).

Enredos cênicos em perspectivas negras
[recurso eletrônico] / organização: Jonas Sales
e Larissa Ferreira. - Brasília : Universidade de
Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2023.

66 p. : il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web.

ISBN 978-65-88507-07-0.

1. Artes cênicas. 2. Negros nas artes
cênicas. I. Sales, Jonas (org.). II. Ferreira,
Larissa (org.). III. Título.

CDU 792

5º SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS

Organização:
Jonas Sales e Larissa Ferreira

Brasília, dezembro de 2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

REITORA

Márcia Abrahão Moura

PRÓ-REITORA DE ENSINO

Enrique Huelva

DECANATO DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Maria Emilia Machado Telles Walter

DECANATO DE EXTENSÃO

Olgami Amância Ferreira

DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Fátima Aparecida dos Santos

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Gisele Rodrigues

REALIZAÇÃO

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Departamento de Artes Cênicas – Cena Sankofa: Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA

Licenciatura em Dança – Instituto Federal de Brasília
Grupo de pesquisa Corpografias – CNPq

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dr. Jonas Sales - UnB
Prof.a Dr^a Larissa Ferreira - IFB

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof^a Dr^a Lídia Olinto - Faculdade Dulcina de Moraes – UnB
Prof. Ms. Roberto Rodrigues – IFG
Prof^a. Dr^a Fabiana Lazzari de Oliveira - UnB
Prof. Dr. José Jackson da Silva – UnB

COMITÊ TÉCNICO-CIENTÍFICO

Prof^a. Dr^a Cecilia de Almeida Borges – UnB
Prof. Dr. Jonas Sales – UnB
Prof^a Dr^a Larissa Ferreira – IFB
Prof. Dr. Juliano Varela - IFsertãoPE
Prof. Dr. Flávio Campos – UFSM
Prof^a Dr^a Lídia Olinto – FDM/UnB
Prof^a Dr^a Mari Moura - UFRN

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Roberto Rodrigues (IFG/PPGCen -UnB)
João Batista da Silva (UnB/ProfArtes)
Jonas Sales (UnB)
Kalil Alencar (UnB/ProfArtes)
Larissa Ferreira (IFB)
Lídia Olinto (UnB/FDM)
Luciana Souto (UnB/ProfArtes)
Libiane Cristine Barroso (UnB/ProfArtes)
Thais Puccinelli (UnB/PPGCen)
Yasmin Coelho (UnB/ProfArtes)

MONITORES

Aysha Luíza Silva Sousa (CEN/UnB)
Helena Pinto Oliveira (CEN/UnB)
Igor Ferreira (CEN/UnB)
Marianne Marinho (CEN/UnB)
Vinicius da Silva Bento (CEN/UnB)
Mariane Marinho (CEN/UnB)

Sumário

Apresentação e agradecimentos Jonas Sales	07
Programação Geral	09
Ensino de dança e perspectivas antirracistas: um olhar para os cursos de bacharelado em dança do nordeste brasileiro - Victor Hugo Neves	10
Um convite ao lembrar: Umbigadas do Sudeste - Renato Mendonça	25
TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ - UMA ARTE DE ECO-RECONEXÃO ONISAJÉ (Fernanda Júlia Barbosa)	33
A FÚRIA DA FILHA RESIGNADA Julianna Rosa de Souza	48
Corpos e <i>Corpus</i> pretos suleando Performances Afrodiaspóricas - Régia Mabel da S. Freitas	63

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS

Após um período de grandes perdas e conflitos sociais, econômicos e culturais devido ao longo processo epidêmico da Covid-19, estamos felizes em apresentar mais uma elaboração de conteúdos e reflexões sobre as pesquisas afroreferenciadas no Brasil na área das Artes Cênicas. A quinta edição do Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias veio reforçar o fortalecimento do seu acontecimento desde que foi gerado a partir das discussões desenvolvidas nos projetos do grupo de pesquisa *Corpografias* (Dança/IFB) e do grupo *Cena Sankofa: Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea* (CEN/UnB), coordenados, respectivamente, pela professora Dr^a. Larissa Ferreira (Licenciatura em Dança – IFB) e pelo professor Dr. Jonas Sales (Departamento de Artes Cênicas – UnB). O fruto de nossos desejos, reflexões e preocupações em levar saberes para estudantes, artistas, professores e pesquisadores que buscam os saberes cênicos com matrizes africanas, se constitui neste seminário. O evento tem o propósito de promover reflexões sobre identidade cultural, ações decoloniais e questões raciais no campo das artes da cena, sobretudo no que tange as pesquisas acadêmicas em dança, teatro e performance. Em nossas mesas de discussões, oficinas e debates, interessa-nos situar e discutir as afroepistemologias enquanto produções de pensamento e práticas culturais críticas que expandem os limites estéticos e cruzam as complexas tessituras das relações sociais e simbólicas.

Considerando o contexto sociocultural da herança africana e das matrizes negras na cultura brasileira, há certos racismos epistêmicos construídos com o objetivo de desvalorizar as especificidades das corporalidades negras e afroreferenciadas. Nesse sentido, o V Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias mais uma vez vem colocar em prática os deslocamentos das teorias hegemônicas sobre o

corpo e as artes da cena. Portanto, apresenta-se como um evento que pretende fomentar e compor a produção de epistemologias com marcos em que as matrizes da África mãe estão presentes. Durante o período de nosso encontro no mês de dezembro de 2022, propusemos reflexões sobre o corpo e as artes da cena, considerando como princípio fundante o protagonismo das vozes que foram silenciadas ao longo da nossa história. Provocamos o olhar para o que está se construindo como rompimento da colonização do saber ao longo de séculos. Para isso, o seminário compôs-se de duas mesas temáticas, a saber: 1. Corpos pretos dançantes na cena brasileira e, 2. Dramaturgias e poéticas da cena negra no Brasil. Foi oferecida para a comunidade 4 oficinas, sendo; 1 - Vivência Motriz das divindades do Candomblé; 2 – O corpo negro LGBTQIAP+ no cinema contemporâneo; 3 – Um convite ao lembrar: Umbigadas do Sudeste; 4 - Teatro Negro brasileiro: a luta antirracista *in* cena. E contamos com duas conferências: Artes Cênicas e decolonialidade: um estado da Arte e Corpos e *Corpus* Pretos suleando performances afrodiaspóricas.

Nesta edição, contamos com a participação de conferencistas e palestrantes convidados das seguintes instituições: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade de Brasília (UnB), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Acreditamos no poder deste agrupamento de pessoas pensadoras e que contribuem para a transformação na formação e produção de conhecimento afrorreferenciado em nossos espaços acadêmicos. Agradecemos ao encontro que estas pessoas e instituições proporcionaram, e que venham tantas outras edições do seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias para a edificação da Arte e Ciência no Brasil.

Dr. Jonas Sales (UnB) e Dr^a Larissa Ferreira (IFB)
Coordenação Geral

PROGRAMAÇÃO

14 DE DEZEMBRO DE 2022

18:30 – Abertura solene

19h - Conferência de Abertura - Artes Cênicas e decolonialidade: um estado da Arte. Dr. Érico José-UnB

15 DE DEZEMBRO DE 2022

9:30 -12h - *Oficina 1 – Vivência Motriz das divindades do Candomblé* - Prof. Dr. Alisson Araújo UnB

Oficina 2 – O corpo negro LGBTQIAP+ no cinema contemporâneo Prof. Me. Marcus Azevedo – SEDF/Afronte

14:00 – Mostra de vídeos

15h – 17:30 - Mesa 1 – Corpos pretos dançantes na cena brasileira

Dr. Renato Mendonça Barreto-UFRJ / Dr. Victor Hugo Neves-UFPB

Mediação: Dr. Alisson Araújo-UnB

18:30 – Sarau Negro

16 DE DEZEMBRO DE 2022

Oficina 3 – Um convite ao lembrar: Umbigadas do Sudeste - Prof. Dr. Renato Mendonça Barreto- UFRJ

10h -12h - *Oficina 4 - Teatro Negro brasileiro: a luta antirracista in cena* - Prof^ª Dr^a Mabel Freitas - USP

14:30 – 16:30 - Mesa 2 – Dramaturgias e poéticas da cena negra no Brasil

Dr^a Julianna Rosa- OJU OBIRIN-UESB/UFRJ / Dr^a Fernanda Júlia (Onisajé) – TPC/BA.

Mediação: Dr. Jackson Tea - UnB

17h – Conferência de encerramento - Corpos e *Corpus* Pretos sulleando performances afro diaspóricas

Dr^a Mabel Freitas-USP

19h – Sarau negro

Ensino de dança e perspectivas antirracistas:

Um olhar para os cursos de bacharelado em dança do nordeste brasileiro

RESUMO

Este artigo colabora com discussões importantes sobre processos artísticos e pedagógicos aplicados à educação das relações étnico-raciais no panorama da formação em dança. O objetivo é identificar os grupos de pesquisa que desenvolvem ações de combate à opressão racial no contexto dos cursos de bacharelado em dança das universidades públicas federais do nordeste brasileiro, a saber: a Universidade Federal da Bahia [UFBA] e a Universidade Federal do Ceará [UFC]. O problema central da pesquisa situa-se na seguinte questão: “quais grupos de pesquisa têm como princípio o fortalecimento de propostas artísticas e pedagógicas antirracistas no contexto dos cursos de bacharelado em dança do nordeste brasileiro?”. Pressupõe-se que embora as universidades apresentem configurações curriculares eurocêntricas, os cursos superiores de formação em dança têm constituído espaços de resistência crítica ao racismo por meio de grupos de pesquisa que estruturam oposições à hegemonia do conhecimento historicamente determinado. Espera-se contribuir de maneira significativa na circulação de referências artísticas e pedagógicas não-hegemônicas e na consolidação de novos conhecimentos na área das Artes.

PALAVRAS-CHAVE

Universidade, dança, antirracismo, resistência.

1. Introdução

Este artigo colabora com discussões importantes sobre processos artísticos e pedagógicos aplicados à educação das relações étnico-raciais no panorama da formação em dança. O objetivo é identificar os grupos de pesquisa que desenvolvem ações de combate à opressão racial nos cursos de bacharelado em dança das universidades públicas federais do Nordeste, a saber: Universidade Federal da Bahia [UFBA] e Universidade Federal do Ceará [UFC]. A pesquisa integra o projeto *"Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém samba"*: apontamentos críticos sobre a formação universitária em dança (UFPB/CNPq) e surge a partir da verificação da existência de determinados grupos de pesquisa que estruturam oposição à hegemonia do conhecimento historicamente determinado nas graduações em dança por meio de posicionamentos antirracistas.

Nosso interesse encontra-se, portanto, relacionado às ações que as comunidades acadêmicas vêm estabelecendo para promover projetos voltados à educação das relações étnico-raciais no contexto dos cursos de bacharelado em dança. Para tanto, nos perguntamos “quais grupos de pesquisa têm como princípio o fortalecimento de propostas artísticas e pedagógicas antirracistas no contexto dos cursos de bacharelado em dança do nordeste brasileiro?”.

Desse modo, a investigação que propomos visa identificar a existência de grupos de pesquisa que coordenam ações de enfrentamento ao racismo no contexto dos cursos superiores vinculados à formação do bacharel e da bacharela em dança. Partimos do princípio de que a dança como área de produção de conhecimento representa uma territorialidade de formação hegemônica que consolida saberes de caráter eurocêntrico e destacamos, por isso, a urgência de colaborarmos na identificação das propostas que não só reivindicam o protagonismo das presenças negras e indígenas, como também combatem a invisibilidade dos conhecimentos afrodiaspóricos e originários no contexto da dança.

Compreendemos que estas práticas institucionais organizadas nas universidades do Nordeste, embora partam de perspectivas distintas, possuem algo em comum: expressam a implementação de políticas educacionais antirracistas e transgressoras aplicadas à dança. Essa pesquisa se justifica, portanto, pela importância de fomentarmos investigações com vieses antirracistas, mas também pela relevância de identificarmos práticas de pesquisa não-hegemônicas no processo de formação em dança. Para nós, a presença negra e indígena no contexto da formação em dança representa vida e vidas negras e indígenas importam.

2. Implicações coloniais na formação em dança

A questão do apagamento e do desconhecimento dos aspectos culturais de ascendência africana e indígena no contexto das universidades brasileiras é histórica. Desde a fundação tardia das escolas superiores durante o século XIX e das primeiras universidades brasileiras, no início do século XX, operou-se uma condição de colonização dos imaginários e dos saberes que determinou escolhas científicas,

filosóficas e teóricas a partir dos consensos hegemônicos e racistas historicamente estruturados pelo colonialismo moderno (CARVALHO, 2020).

Neste contexto, podemos declarar que o colonialismo moderno não apenas organizou o racismo como paradigma de exploração étnico-social para o trabalho escravo, como também estabeleceu, no âmbito dos saberes institucionalizados, uma lógica de dominação cultural e epistêmica a partir da qual as universidades brasileiras foram organizadas tendo como modelo as instituições de ensino europeias, operando uma negação de ordem científica e cultural, por meio da qual os saberes dos povos tradicionais – negros, indígenas, quilombolas – e suas práticas culturais foram excluídos, silenciados e estigmatizados (HARTMANN et al., 2019).

Por isso, uma das preocupações centrais das pesquisas sobre ações antirracistas encontra-se relacionada com a crítica à produção do conhecimento hegemônico como referência universal e desracializada (BERNARDINO-COSTA et. al, 2020; FANON, 2008; HOOKS, 2019; GOMES, 2020; GROSGOUEL, 2006; MALDONADO-TORRES, 2020; KILOMBA, 2019). O combate à colonização dos saberes dominantes expressa uma atitude que busca destronar o pretense universalismo dos conhecimentos eurocêntricos e gerar perspectivas pluriversais, baseadas em diversidades epistêmicas, que se opõem às razões intransigentes (RUFINO, 2020) ou às razões indolentes (SANTOS, 2006) e seus efeitos sobre a vida.

Especificamente no que diz respeito ao panorama da formação em dança no contexto universitário, desde a implantação do primeiro curso superior em dança no Brasil, na Universidade Federal da Bahia (1956), podemos observar que os projetos político-pedagógicos vêm fortalecendo a reprodução de inúmeras cenas coloniais onde o racismo é performado através da exaltação de princípios europeizados associados às noções de beleza, harmonia, equilíbrio, forma e ordem: um espaço de discursos estéticos e culturais, predominantemente, brancos. Entretanto, vale sublinhar, igualmente, a existência de esforços e atitudes críticas ao racismo, ao colonialismo e ao eurocentrismo que contrastam com a ideia da formação em dança nas universidades como projeto integralmente vinculado à reprodução das hegemonias epistemológicas.

Esses esforços buscam restaurar perspectivas pluriversais na produção do conhecimento em dança e remontam a uma história de orientação crítica aos impositivos coloniais e às perspectivas racistas desenvolvidas nas graduações em dança.

Destacamos como exemplos precursores de ações antirracistas no contexto da formação em dança nas universidades brasileiras, a criação do Grupo de Dança Odundê fundado por estudantes negros da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia nos anos 1980 e as proposições teórico-práticas pioneiras de Oliveira (1991), Santos (2002), Lobato (2002) e Damasceno (2003) como representações de lutas históricas que culminaram no fortalecimento de propostas voltadas para a educação das relações étnico-raciais nos cursos superiores de dança.

Desta maneira, podemos perceber que o campo dos debates antirracistas, no contexto da produção de conhecimento em dança nas universidades brasileiras, tem se desenvolvido em diálogo com perspectivas artísticas e pedagógicas que exploram o pluriversalismo na formulação de categorias, conceitos, experiências e, com isso, estabelecem estratégias de combate ao racismo na dimensão epistemológica.

Recentemente, estes estudos passaram a apontar para os efeitos da colonização na produção do pensamento em dança (OLIVEIRA & LAURENTINO, 2020; SILVA, 2018), para a valorização dos processos históricos não-hegemônicos na formação da dança brasileira (FERRAZ, 2017; SANTOS, 2018; SILVA, 2020), para a discussão de aspectos relacionados à pedagogia da dança a partir de perspectivas não-brancas (MACHADO, 2017; SILVA & LIMA, 2021; TAVARES & DIAS, 2020); para o esforço de definir e mapear as práticas coreográficas de origem africana (OLIVEIRA, 2017); dentre outros tantos temas relevantes.

A heterogeneidade de temas vinculados às pesquisas críticas ao racismo no contexto da dança surge como resposta à opressão colonial, à marginalização da presença negra e indígena no sistema de dominação racial branco, ao amplo debate sobre a educação das relações étnico-raciais na sociedade brasileira e à implementação de políticas públicas específicas para o combate ao racismo. Além disso, vale ressaltar o crescente desenvolvimento dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABIs) nas universidades, a formação da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN) e os múltiplos avanços da presença negra e indígena no ambiente universitário que variam desde a criação de diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nos cursos superiores até as ações afirmativas, por meio de reservas de vagas, como políticas de combate às desigualdades e de promoção das reparações históricas.

Outrossim, conforme Oliveira & Laurentino (2020), sublinhamos a importância da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança [ANDA] e da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas [ABRACE] que têm desenvolvido esforços para promover uma discussão institucionalizada sobre o tema. No ano de 2017, a ABRACE criou um Grupo de Trabalho intitulado *O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização* e, em 2019, a ANDA criou o Comitê Temático *Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras*. Além disso, em 2021, o Grupo de Trabalho *O Afro nas Artes Cênicas* (ABRACE) em parceria com a Universidade Federal de Uberlândia organizou o *NGIRA: Encontro Afro nas Artes Cênicas*.

Por isso, reconhecemos que o compromisso de inserir em nossa pesquisa um olhar para as ações antirracistas desenvolvidas no contexto das graduações em dança, especificamente nos cursos de bacharelado em dança da região nordeste, integra um conjunto de esforços históricos de resistência às violências raciais estabelecidas nos processos de ensino-aprendizagem e criação em dança. Desta maneira, a pesquisa em foco contribui para a continuidade das lutas históricas de enfrentamento ao racismo, ao mesmo tempo em que problematiza de maneira original a urgência da identificação dos grupos de pesquisa que desenvolvem ações antirracistas nas graduações em dança do nordeste brasileiro, colaborando, significativamente, na circulação de referências artísticas e pedagógicas não-hegemônicas na área das Artes.

3. Sobre frestas e articulações críticas ao racismo

A identificação dos grupos de pesquisa que desenvolvem ações de combate ao racismo nos cursos de bacharelado em dança da região do nordeste brasileiro instaura reflexões críticas sobre os efeitos da colonização moderna nos processos de ensino-aprendizagem aplicados à formação em dança. Além disso, o processo de reconhecimento das ações vinculadas à educação das relações étnico-raciais no panorama da dança integra complexas plataformas de estudos críticos que nos ajudam a pensar a situação colonial como a expansão, em escala global, de um modelo de desenvolvimento baseado na invisibilidade dos grupos racialmente minoritários.

Tais estudos cujas bases teóricas partem de confrontações e enfrentamentos à exploração colonial não apenas denunciam o desgaste gerado por meio do colonialismo moderno às antigas civilizações cortesãs (FANON, 2008), como também promovem estratégias para que pensemos possibilidades alternativas de reorganização do mundo. Por isso, embora percebamos que estas perspectivas teóricas variem de orientação, identificamos a coordenação de interesses em comum relacionados à crítica ao colonialismo moderno e à construção de experiências que se situem além do eurocentrismo ou norte-centrismo.

Dentre estas perspectivas, podemos destacar categorias analíticas como o quilombismo (NASCIMENTO, 2019), a afrocentricidade (ASANTE, 2009), a desalienação (FANON, 2008) e a decolonialidade (MALDONADO-TORRES, 2020; BERNARDINO-COSTA et al., 2020; MOTA NETO, 2016) que apontam para um movimento crítico à institucionalização do racismo na educação e indicam possibilidades de restauração das diversidades que compõem aquilo de que somos feitos.

Inspirados por estas perspectivas, partimos do pressuposto de que a colonização expressa um movimento de desencantamento do mundo, uma espécie de maldição de gente branca, que buscou destruir as ecologias dos saberes existentes, apagar formas alternativas de organização da experiência artística, religiosa, política, existencial e extinguir toda a diversidade da natureza humana. Compreendemos que a base deste desencantamento tem sido historicamente sustentada e reproduzida por meio de processos culturais ou tecnologias sociais que buscam conservar o poder estruturalmente estabelecido e proteger o supremacismo branco por meio da persistente colonização dos imaginários.

Situamos o racismo como uma destas tecnologias ou políticas socioculturais cujo objetivo é a manutenção das estruturas de poder por meio da geração de desigualdades. O racismo representa, portanto, uma estrutura de dominação relacionada à situação colonial a qual se expressa como uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento e que organiza as relações sociais por meio de práticas que criam privilégios ou desvantagens para indivíduos a depender do grupo racial ao qual pertençam (ALMEIDA, 2019).

O racismo pode ser considerado como um dos fenômenos que mais corroboram o desencantamento do mundo criando distorções, classificações e desigualdades através de um entendimento que associa o homem branco à imagem do homem universal e por meio de uma percepção mentirosa sobre neutralismos científicos ou consensos artísticos e filosóficos que utilizam a ideia de objetividade, beleza, harmonia, ética como valores civilizatórios, igualmente, universais. O racismo representa um processo de profunda alienação a partir do qual aprendemos a perceber o mundo como uma paisagem natural e, inquestionavelmente, branca (OLIVEIRA, 2022b).

Por isso, os processos educacionais vinculados à formação em dança nos contextos universitários são orientados por cânones brancos. O que representa um modo de legitimar o racismo nas artes por meio da consolidação de ideias, gestualidades e personalidades apreendidas como universais. Percebemos, então, que o privilégio social produz uma qualidade de privilégio epistêmico e que estes privilégios se encontram relacionados à exclusão das subjetividades pretas e indígenas. De um modo bem amplo, as referências bibliográficas estudadas, as perspectivas coreográficas analisadas, as histórias e trajetórias reconhecidas, os padrões de movimento executados, as poéticas e estéticas valorizadas são fatores que excluem a presença preta e indígena dos processos de ensino da dança no contexto universitário. Deste modo, o pensamento hegemônico estimula a ideia de uma dança branca como referência universal através da produção de consensos artísticos dominantes e racistas (OLIVEIRA & LAURENTINO, 2020).

Vale ressaltar, entretanto, que embora o espaço universitário de formação em dança no Brasil tenha sido tomado por sentidos coloniais e racistas, podemos perceber inúmeras estratégias que apontam para o fato do circuito da produção do conhecimento em dança não se encontrar totalmente desfigurado ou destruído pelo racismo ou colonialismo. Afinal, existem ações nas universidades que consolidam processos de pensar, modos de criar e formas de poder para além dos cânones pretensamente universais. São gestos e danças que buscam restaurar o encantamento do mundo favorecendo à constituição de saberes pretos ou indígenas como modalidades críticas ao racismo.

Nosso interesse é identificar essas estratégias de enfrentamento ao racismo desenvolvidas no contexto das graduações em dança das universidades federais do Nordeste. Como se sabe, a região nordeste do Brasil é composta por nove estados, a

saber, Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe. Dentre estes estados, apenas na Bahia e no Ceará existem cursos de bacharelado em dança ofertados por instituições federais de ensino: UFBA e UFC. Por isso, realizamos o levantamento dos grupos de pesquisa vinculados ao contexto da formação universitária em dança por meio de consulta aos sites dos cursos das respectivas instituições.

De imediato, percebemos que a pesquisa apresenta um amplo impacto social já que a identificação das ações antirracistas, que vêm sendo desenvolvidas no contexto das graduações em dança, encontra-se relacionada ao fortalecimento de políticas educacionais que visam às reduções das desigualdades, criticam à hegemonia do conhecimento historicamente determinado e contribuem, de maneira significativa, na circulação de referências artísticas e pedagógicas não-hegemônicas no campo da Dança. São verdadeiras frestas por onde brotam lutas, resistências, enfrentamentos e ações antirracistas.

4. Grupos de pesquisa e ações antirracistas

A crítica à universidade como territorialidade implicada nos processos sociais de reprodução de lógicas racistas é importante, tanto quanto a valorização das ações de caráter antirracista desenvolvidas no âmbito da formação superior. Por isso, com a finalidade de compreendermos quais grupos de pesquisa têm como princípio o fortalecimento de propostas artísticas e pedagógicas antirracistas no contexto dos cursos de bacharelado em dança do nordeste brasileiro, ou seja, na Universidade Federal do Ceará e na Universidade Federal da Bahia, utilizamos como fonte de pesquisa os sites dos respectivos cursos, efetivando buscas por dados sobre grupos de pesquisa em atividade.

A escolha pelos sites dos cursos se deveu ao fato de as páginas virtuais encontrarem-se associadas oficialmente às instituições de ensino. Após a definição dos sites dos cursos de bacharelado em dança como fonte das informações que constituem esse trabalho, realizamos o levantamento de todos os grupos de pesquisa em atividade, com a finalidade de percebermos como o debate sobre o racismo vem sendo organizado

nas descrições e apresentações destes grupos. Após a leitura de cada uma das descrições dos grupos de pesquisa, identificamos quatro eixos: i) aquele que se encontra relacionado às perspectivas de enfrentamento ao racismo na formação em dança e que trabalha especificamente com processos artísticos por meio de perspectivas antirracistas; ii) aquele que apresenta de modo explícito interesse por questões raciais, entretanto possui um campo de atuação polivalente ou versátil; iii) aquele que apresenta implicitamente, mas não necessariamente uma aproximação com as questões raciais; iv) aquele que não apresenta nenhum tipo de orientação, posicionamento ou debate de caráter racial. Compartilhamos, a seguir, a percepção destes grupos de pesquisa.

A Graduação em Dança ABI (Área Básica de Ingresso) da Universidade Federal da Bahia, oferece as habilitações em Bacharelado em Dança e Licenciatura em Dança. Os cursos possibilitam ao estudante, após a conclusão de um conjunto básico de disciplinas, a escolha entre uma ou outra formação. Os cursos vivenciam na prática uma proposta de educação em sintonia com a contemporaneidade, a reflexão quanto aos seus conteúdos e metodologias, e o entendimento da necessidade de novos comportamentos e atitudes nas relações humanas, artísticas, pedagógicas e epistemológicas. Os conhecimentos específicos e diversificados são organizados sob a forma de módulos e laboratórios o que permite a geração de abordagens trans e interdisciplinares do conhecimento, sendo a orientação metodológica, dialógica e inclusiva (UFBA, 2021).

No site da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, encontramos um total de dez grupos de pesquisa em atividade. Dentre os grupos de pesquisa divulgados no site, o *GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas e repertórios Afro-brasileiros e Populares* é o único que expressa interesse relacionado unicamente com debates e posicionamentos antirracistas no processo de produção de conhecimento. Os grupos de pesquisa *Corponectivos em Danças* e *PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança* apresentam o combate ao racismo ou a valorização de poéticas negras como um dos campos de interesse e elaboração do pensamento em dança. Os demais grupos não compartilham de modo expresso descrições vinculadas às perspectivas antirracistas, embora possamos considerar que os grupos de pesquisa *ENTRE: Artes e Enlaces* e *UMBIGADA: Dança, Cultura e Contemporaneidade* se vinculem implicitamente à dimensão dos debates raciais.

O GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas e Repertórios Afro-brasileiros e Populares, liderado pela Professora Doutora Amélia Vitória de Souza Conrado, fomenta a produção de conhecimento sobre os fazeres das artes e culturas indígenas, populares e da diáspora africana; seus desdobramentos no campo artístico, educacional e suas mediações e traduções na contemporaneidade. O principal interesse do grupo de pesquisa é investigar as epistemes da cultura popular e indígena, bem como as mediações desses saberes nos currículos institucionais; além de reunir os estudos dos saberes e fazeres engendrados pelas estéticas da diáspora negra no campo da dança e suas correlações históricas, filosóficas e antropológicas. O grupo congrega professores doutores, mestres no Brasil e no exterior, além de alunos de doutorado, mestrado, mestrado profissional e iniciação científica (graduação), assim como artistas e pesquisadores independentes em ações de pesquisa distribuídas em duas linhas: Linha 1 - Danças Populares e culturas indígenas: mediações artístico-pedagógicas, traduções e produção de saberes. Linha 2 - Poéticas Políticas Negras, Mediações entre tradição e Contemporaneidade.

No que concerne ao *Corponectivos em Danças*, o grupo de pesquisa se caracteriza por um espaço que aglutina investigadores e investigadoras vinculadas a uma compreensão não dualista do corpo. O grupo é constituído por duas linhas de pesquisa: “Danças, corpos e cognição metafórica” e “Filosofia da Dança e Artes Performáticas”. Neste contexto, as ações convergem para eixos de interesses como ciências cognitivas; corpos, danças e racismos; corpos negros; corpos e pedagogia queer; procedimentos didático-metodológicos emancipatórios; corpos, danças, envelhecimentos e velhices; danças situadas; corpos/ambientes; enação e ensino/aprendizagem; corpos em contextos filosóficos e históricos das danças; mulheres, corpos, feminismos; pensamento contemporâneo e dança. O grupo é coordenado pela Professora Doutora Lenira Peral Rengel.

Por fim, temos o Grupo *PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança* que compreende a necessidade de criar modos de fazer transitar no contexto acadêmico pesquisas, criações artísticas e epistemologias com características porra, ou seja, que emergem de falas e contextos subalternizados e nem sempre considerados como produção de conhecimento. São colíderes do PORRA, o Professor Mestre Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.), o Professor Doutor Lucas Valentim Rocha, a

Professora Mestre Marilza Oliveira da Silva e o Professor Doutor Thiago Santos de Assis. O grupo transita por 4 bifurcações de pesquisa: 1. Experiências Artístico e/ou Educativas em Dança: corpos, gêneros e interseccionalidades; 2. Experiências Artístico e/ou Educativas em Dança: corpos, periferias, movimentos de formação de si; 3. Experiências Artísticas e/ou Educativas em Dança: corpos, infâncias e deficiências; 4. Experiências Artísticas e/ou Educativas em Danças/Ancstralidades Negras.

Por sua vez, o curso de Bacharelado em Dança da UFC, situado na cidade de Fortaleza, tem por missão formar profissionais e criar um ambiente propício para o fazer artístico a partir de aspectos teórico-práticos da corporeidade e por meio de experiências estéticas inovadoras. Pretende-se, portanto, habilitar e desenvolver competências críticas, metodológicas, artísticas e criativas para que o bacharel em Dança possa atuar como criador-intérprete, performer e coreógrafo, em espetáculos, eventos e produções de teatro, performance, cinema e vídeo; como pesquisador, seja em projetos estéticos e/ou em campos teóricos; como curador, gestor, e programador cultural em departamentos públicos ou privados de Artes e Cultura, dentre outros segmentos que requeiram um profissional ético, responsável, competente, eficiente em termos técnicos e consciente de seu papel criativo, crítico e participativo no campo da Dança (UFC, 2021).

No site do Curso de Dança da Universidade Federal do Ceará, encontramos um total de dois grupos de pesquisa em atividade. Neste contexto, enquanto um dos grupos não apresenta nenhum tipo de orientação, posicionamento ou debate de caráter racial, o outro descreve de modo explícito interesse por questões raciais, apesar de possuir um campo de atuação polivalente ou versátil.

Intitulado *Grupo de Pesquisa Coletivo Areia: pesquisa artística e criação em/com dança*, a ação tem como objetivo realizar estudos no campo da prática artística como pesquisa de modo articulado à interculturalidade crítica, às estésias decoloniais e pós-coloniais, bem como à bioestética orientando processos de criação, aprendizagem e produção de conhecimento nas/com as artes. O grupo de pesquisa é coordenado pela Professora Doutora Emyle Pompeu de Barros Daltro e expressa a possibilidade de aprofundamento artístico das temáticas abordadas na disciplina *Raça, Etnia e Sociedade* oferecida pelos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UFC, articulando-as a questões interculturais, estéticas, políticas, socioambientais e ecológicas urgentes ao

tempo presente. Dentre as linhas de pesquisa encontram-se temas como: “Interculturalidade crítica, diversidade étnico-racial e estéticas de(s)coloniais e pós-coloniais na/com pesquisa artística”, “Pesquisa Artística, improvisação e composição em/com dança acionando repertórios plurais”, “Pesquisa Artística e bioestética”.

5. Conclusão

Mediante tais constatações com a finalidade de responder à questão principal desse artigo que trata da identificação dos grupos de pesquisa que desenvolvem ações de combate ao racismo nos cursos de bacharelado em dança das universidades públicas federais do nordeste brasileiro, verificamos que apenas um grupo de pesquisa se concentra, unicamente, às temáticas e debates relacionados às construções de perspectivas antirracistas na formação do bacharel ou da bacharela em dança: o *GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas e repertórios Afro-brasileiros e Populares (UFBA)*.

Além deste, três outros grupos de pesquisa apresentam o combate ao racismo ou a valorização de poéticas negras como um dos campos de interesse e elaboração do pensamento e da investigação em dança. Por isso, embora não estabeleçam o debate sobre o racismo e o estudo das danças negras ou indígenas como objeto estrito de suas investigações, colaboram de modo significativo para a consolidação de estratégias de combate ao racismo no âmbito da formação em dança: *Corponectivos em Danças (UFBA)*; *PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança (UFBA)* e *Grupo de Pesquisa Coletivo Areia: pesquisa artística e criação em/com dança (UFC)*.

O reduzido quantitativo de grupos de pesquisa com explícito foco de investigação nas questões raciais aponta para uma realidade histórica: a marginalidade dos saberes corporais das populações negras e indígenas em nosso país. Por outro lado, a existência de núcleos de debates, discussões e pesquisas relacionadas aos processos de conscientização étnico-racial expressa um movimento de luta e resistência e um processo emergente de valorização das nossas histórias e presenças. Reconhecemos, por isso, que um dos eixos que têm constituído espaços de resistência crítica ao racismo no contexto dos cursos superiores de formação em dança são os grupos de pesquisa.

Por meio destes grupos de pesquisa, os cursos de bacharelado em dança do nordeste brasileiro coordenam esforços críticos à hegemonia da produção do pensamento inovador em dança, à seleção de conteúdos históricos baseados em perspectivas colonizadoras, à invisibilidade de grupos e artistas pretas, pretos ou indígenas, à ausência de profissionais da educação não-brancos, à inaplicabilidade de políticas educacionais que buscam implementar espaços de equidade e representatividade, assim como a reprodução de estigmas e paradigmas raciais nos processos pedagógicos e artísticos em dança.

Esses esforços indicam uma insubmissão e desobediência à norma branca como referencialidade na construção do saber e, por isso, merecem destaque quando nos dedicamos a compreender as dinâmicas de aprendizagem e pesquisa associadas aos cursos de bacharelado em dança. Mas, além de uma arena de luta, esses grupos de pesquisa desenham territórios de vida e experiência a partir dos quais estudantes, pesquisadores, pesquisadoras e docentes negras, negros e indígenas se reúnem, se fortalecem e organizam narrativas a partir da consciência da dor como uma herança histórica e da importância da luta para a libertação. Esses grupos de pesquisa são espaços de afetividade a partir dos quais se estabelecem encontros sistemáticos, diálogos críticos e intervenções engajadas. Esferas de aquilombamentos que rompem com as tradições eurocêntricas por meio de um protesto radical que se baseia nas dinâmicas transgressoras da existência e da vida.

6. Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In.: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma Abordagem Inovadora**. São Paulo. Selo Negro, 2009.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. Introdução. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- CARVALHO, José Jorge de. Encontro de saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze et al. (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- DAMASCENO, Tatiana Maria. **Da dança do Candomblé ao corpo interpretante dilatado no espetáculo** - Poetizando o candomblé: a dança de Oxóssi e outros mitos. Dissertação (Mestrado

em Ciência da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói: [s/n], 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, Brasília – DF, v. 6, n. 2, p. 115-124, 2017. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/523>. Acesso em: 14 abr. 2023.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA et al. (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

GROSFUGUEL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. In: **Tabula Rasa**, n. 4, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600402>. Acesso em: 15 abr. 2023.

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge de; SILVA, Renata de Lima; ABREU, Joana. Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 33, p. 8-30, 2019. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32015>. Acesso em: 19 ago. 2021.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOBATO, Lúcia Fernandes. **Malê Debalê: um espetáculo de resistência negra na cultura baiana contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador: [s/n], 2002.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no jogo da construção poética**. Natal: Jovens Escribas, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze et al. (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

MOTA NETO, João Colares da. **Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. Curitiba: CRV, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Tentando definir a estética negra em dança. **Aspas**, v. 7, n. 1, p. 34-50, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/134013>. Acesso em: 15 abr. 2023.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança Afro: sincretismo de movimentos**. Salvador: EDUFBA, 1991.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de; LAURENTINO, Thiago da Silva. “O que é que a dança tem a ver com isso?”: considerações sobre perspectivas descentralizadoras e antirracistas em Dança. **Arte Da Cena (Art on Stage)**, v. 6, n. 2, p. 258–275, 2020.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. “E cante um samba na universidade”: Corporalidades marginais e práticas antirracistas na pesquisa em dança. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 9, n. 3, p. 1-18, 2022.

RUFINO, Luiz. Exu: tudo o que a boca come e tudo o que o corpo dá. In: TAVARES, Julio Cesar de. (Org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba. Appris, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Emilena Sousa dos. Intérpretes da dança de expressão negra: contextos da arte de estar em cena. **Revista de Ciências Humanas**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/3269>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, Bruno de Jesus. **Opaxorô, ofá e oxê**: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador: [s/n], 2020.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: [s/n], 2018.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 11, n. 3, p. 01-28, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/BcMBhPREFCvG8TQ45HwC7YXw/?lang=pt>. Acesso em 15 abr. 2023.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; DIAS, Fernanda Cristina Machado. A dança negra de Mercedes Baptista e o gesto cênico. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 38–53, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8659011>. Acesso em: 15 abr. 2023.

UFBA. **Escola de Dança**, 2021. Cursos. Disponível em: http://www.danca.ufba.br/pt/pesquisa/grupo_pesquisa. Acesso em: 15 abr. 2023.

UFC. **Cursos de Dança**, 2021. Bacharelado. Disponível em: <https://danca.ufc.br/pt/projetos/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

Um convite ao lembrar:

Umbigadas do Sudeste

Prof. Dr. Renato Mendonça¹

A experiência do dançar que se faz nas ruas e quintais é o que precisa ser germinado no chão da escola, na compreensão do corpo enquanto semente, logo, a presente relato tem como objetivo apresentar reflexão sobre o papel do corpo negro em cena, a partir experiências laboratoriais com o Jongo. Metodologicamente são acionadas memórias do gesto que reforçam identidades historicamente apagadas e princípios de coletividade como fio condutor de modelos civilizatórios, criando mecanismos artísticos de conexão, no exercício do convite ao lembrar e a escutar a si e ao próximo. São nas práticas populares que as referências do canto e dança reforçam um sentido de brincadeira, ação principal de reencontro com a ancestralidade.

1. Introdução

Nestes poucos anos como pesquisador negro em Dança foi possível perceber que a presença da corporalidade negra na cena artística é certamente um ato estético, político e pedagógico. Pontuo esses três aspectos (atos) sem hierarquias, entendendo que é pelo processo de transmissão geracional, daquilo que se conhece que seguimos a máxima orquestrada pela anciã preta Conceição Evaristo: “A gente combinamos de não morrer” (p.99).

Presentificando a lembrança que a morte é ressignificada. Provocar ações que impulsionam memórias, é manter a percepção do vivo, mesmo a perspectiva ocidental afirmando que não. A Dança, mais precisamente a Dança orquestrada pela reverência ao brincar e a ancestralidade, assume uma centralidade no rearranjo das sensações colonialmente construídas.

¹ Prof. O Dr. Departamento de Arte Corporal/EEFD/UFRJ. Atua como dançarino do grupo cultural Jongo da Serrinha, membro do grupo Boidaqui e coordena o Núcleo de Estudos Cultura Popular e Sociedade (UFRJ).

Os estudos e práticas artísticas na contemporaneidade têm assumido um papel de tentativa de desconstrução da lógica colonial, principalmente operadas nas experiências afro diaspóricas e pindoramas. Desde 2005 - quando ingressei no projeto do Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS)² - é que percebo a construção de uma pedagogia jongueira que apresenta construções diferenciadas das historicamente apresentadas no formato cartesiano de compreensão de mundo.

Nesse presente discurso sobre experiências pedagógicas afro referendadas, principalmente as ocorridas no **5º seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias**, realizado em Brasília-DF (Dez/2022). A manifestação Jongo, com recorte na região metropolitana do Rio de Janeiro, apresenta o arcabouço necessário para o exercício do convite ao lembrar, estratégia político pedagógica contra os processos de apagamento dos corpos de pessoas pretas.

2. Por que um convite?

Os estudos no campo da antropologia das artes revelam como a antropologia física, juntamente com as teorias evolucionistas encaminharam e interferiram através das concepções racistas os discursos e os significados das produções culturais de diversos povos, equivocadamente categorizados como “primitivos”, na qual o valor de mercado está atrelado ao aspecto histórico-antropológico e não a produção de sentidos estéticos.

Sally Prince em seu livro intitulado “Artes primitivas em centros civilizados” (2000) destaca criticamente os aspectos evolucionistas concebidos por categorização externa a experiências artísticas analisadas.

Qualquer tradição de arte visual produzida por seres humanos adultos mentalmente equilibrados, frequentemente é analisada no contexto comparativo de desenhos feitos por macacos, crianças e loucos. (p.20).

Qualquer tradição artística na qual o objeto ao ser retirado do seu ambiente cultural de origem, tem seu valor de mercado automaticamente inflacionado, alcançando um preço dez ou mais vezes maior. (p.21).

² Tem como missão criar mecanismos de preservação e divulgação do jongo na comunidade através de espetáculos e processos educacionais para crianças e jovens.

Mesmo a leitura sendo contextualizada nas áreas das artes plásticas, é possível encaminhar a percepção para o campo da Dança visto que a lógica da retirada das experiências artísticas do seu local de origem, também é algo comum no campo das artes cênicas, tendo na ideia de apropriação cultural um elo condutor. Barreto da Silva e Assis (2022) ao analisarem uma obra pictórica renegociam o sentido do gesto corporal negro através do ápice da umbigada, apresentando semânticas que superam a compreensão banal e promíscua atribuída pelo ocidente.

Estamos vivendo um momento histórico de disputas de narrativas, apesar dos longos anos de colonização e neocolonização. Neste sentido tento responder o questionamento deste presente tópico. O princípio metodológico e pedagógico do convite ao lembrar se estabelece primeiramente no campo de um trato educacional diferente do historicamente articulado, pois ancestrais africanas(o) e indígenas não foram convidados(a) no processo relacional com europeus, o convite então se orchestra como uma gentileza ao acessar a experiência do gesto/lembrança e gesto/memória na perspectiva afro diaspórica.

O convite acaba se estruturando como algo que oportuniza, há quem recebe, o exercício autônomo da negação. O não, princípio dialético, se estabelece como possibilidade de escolha, existência historicamente negada, da mesma forma que o verbo lembrar é uma sugestão, até porque é compreensível que muitos dos nossos ancestrais precisaram esquecer principalmente as dores para continuar. Sendo assim, a presentificação da lembrança (EVARISTO, 2017) é uma possibilidade diante de laboratórios de construção dos gestos que reforça a ligação com a linhagem ancestral.

Teu corpo é pedra/Madeira de dá em doido/ Sagrado profano, rio torto/Um convite ao lembrar/ Encruzilhada, rei Bakongo encontra a caboclada/Escreviver pro bem da moçada/ Um convite ao amar/Camarada da montanha/ Eu vi o vale pelo teu olhar/No bordado da avó/ Um convite a escutar. /Embaúba prateado/ Ipê amarelo e lilás/ O teu corpo é poesia/ Cartografia do seus ancestrais/Um convite pra que foi e praquele que vai.³

Encaminhar para a ruptura da cosmovisão ocidental, trilhando para o cosmo sentido Iorubano apresentado por Oyèrónké Oyèwùmí (2017), é uma tentativa de

³ Canção no ritmo Ijexá composta pelo autor do texto em 2021.

(des)hierarquizar os sentidos corporais que no ocidente tende a cumprir um determinante histórico da “sociedade do espetáculo” (Guy Debord) que pauta a relações humanas a partir e através das construções de imagens visuais.

De modo que não se trata de uma visão de mundo; mas, lançamos mão de olfatos de mundo, audição de mundo, tato de mundo, paladar de mundo. Daí, numa sinestésica articulação de sentidos de mundo, encontramos caminhos para nossa hipótese: espiritualidades e políticas que reestabeçam laços com a Infância. (NOGUERA, p.129)

O filósofo Renato Noguera (2019) faz a costura necessária com a socióloga nigeriana, apresentando ferramentas analíticas para remodelar a forma com a Dança e as artes no geral foram/são concebidas pelo ocidente. Sendo assim, a criança pela afro perspectiva é potencial de criação, atribuindo assim, aspectos positivos a qualquer produção que tenha a criança na centralidade.

É importante tomar como exemplo a historicidade do Jongo da Serrinha-RJ. A percepção política e pedagógica de Vovó Maria Joana⁴ em romper com a tradição, traindo-a, e inserindo as crianças como estratégia de manutenção e perpetuação do Jongo, o que reverberou futuramente no surgimento de grupos artísticos e ações sociais para o público infanto-juvenil no interior da comunidade.

Tenho aprendido que há uma pedagogia jogueira que comprova o valor do respeito a ancestralidade, as relações horizontais e consequentemente circulares, a roda do jongo concentra energia harmonizada ao som dos tambores, homenageia o equilíbrio do feminino e masculino no centro e no ápice da umbigada, demanda poeticamente, preparando os negros corpos para os enfrentamentos do dia-dia.

Na Serrinha, a linguagem do espetáculo é a tradição do grupo, as crianças aprendem o jongo na comunidade através desta cultura estética. Por isso nós vestimos branco, verde, estampas coloridas, brilhos e colares. São cores e adornos que nos aproximam das inúmeras Áfricas historicamente negadas. Também por isso defumamos

⁴ Aprendeu o Jongo em Valença-RJ, onde nasceu, migrou para a metrópole e se fixou na Zona Norte do Rio de Janeiro, mais precisamente no morro do complexo da Serrinha- Madureira, lá exerceu várias papéis sócio religiosos e de acolhimento das pessoas da comunidade.

e rezamos, pedimos proteção, pois acima de qualquer tipo de religião há na pessoa jogueira a espiritualidade e a relação sincera e orgânica com o espírito, faz quem as folhas dos quintais de nossas casas façam parte das cenas dos nossos espetáculos.

O recente livro lançado, de uma tríade, pela comunidade também revela que a proximidade do humano com a natureza é algo relevante, e tratado como pedagógico em muitos aspectos. O texto infantil “ A roda encantada” de Lazir Sinval narra uma brincadeira de jongo feita por diferentes animais, o aspecto lúdico da obra ensina que a linguagem metafórica do Jongo se opera pelo animalesco, ou seja, na perspectiva afro diaspórica fica nítida a assertividade no estado animal, ou melhor na humanidade não ocidentalizada.

A incessante luta de Franz Fanon contra a “desumanização sistematizada” produzida pelo colonialismo, conduz à uma nova forma de rupturas de hierarquias, apresentando formas relacionais de inserção da comunidade e serviços médicos, rompendo com a estigmatização da loucura, estado este, que parecer ser outra forma de humanidade que em muitos aspectos deriva de estruturas de violência e crueldade contra os corpos de pessoas escravizadas.

Visto isto convido a percepção da poesia de “O louco” de Khalil Gibran (1918):

Perguntais-me como me tornei louco. Aconteceu assim: Um dia, muito tempo antes de muitos deuses terem nascido, despertei de um sono profundo e notei que todas as minhas máscaras tinham sido roubadas – as sete máscaras que eu havia confeccionado e usado em sete vidas – e corri sem máscara pelas ruas cheias de gente gritando: “Ladrões, ladrões, malditos ladrões! Homens e mulheres riram de mim e alguns correram para casa, com medo de mim. E quando cheguei à praça do mercado, um garoto trepado no telhado de uma casa gritou: “É um louco!” Olhei para cima, para vê-lo. O sol beijou pela primeira vez minha face nua. Pela primeira vez, o sol beijava minha face nua, e minha alma inflamou-se de amor pelo sol, e não desejei mais minhas máscaras. E, como num transe, gritei: “Benditos, benditos os ladrões que roubaram minhas máscaras!”

Assim me tornei louco. E encontrei tanto liberdade como segurança em minha loucura: a liberdade da solidão e a segurança de não ser compreendido, pois aquele que nos compreende escraviza alguma coisa em nós.

Adapto para o mundo artístico duas interpretações para a não compreensão dos sentidos e significados das produções artísticas pretas. A primeira versa sobre a incapacidade do ocidente em perceber os aspectos sensíveis e cognitivos das obras, já está condicionado a somente cosmo(vê) a experiência, a segunda é a sugestão de manutenção do estado de loucura enquanto defesa anti dominação, ser incompreendido fornecer estados de segurança.

3. Um convite ao sentir

O laboratório corporal com o Jongo é sempre desafiador, pois simbioticamente lida com aspectos da ancestralidade facilmente acionadas somente no tocar do tambor, a capacidade comunicativa do instrumento, evoca sentidos de pertencimento e presentificação de energias anteriores a nossa existência.

Metodologicamente, estar em roda é concentrar a egrégora jongueira, há um foco no umbigo e no ator de umbigar (re) encontro. Sempre solicito a sobreposição das mãos no próprio umbigo e das pessoas ao lado, construindo assim um canal de comunicação e de sugestão de acesso e honra a ancestralidade materna de cada pessoa presente, a canção “Louvação e Fé” (Lazir Sinval - 2019) é entoada, e a abertura é feita saudando as comunidades jongueiras por seus territórios reconhecidos.

Oh vem jongueiro\Da Serrinha e Arrozal\Oh vem jongueiro\De
Piraí e Pinheiral\Sou candongueiro/Me chamam tenho que ir\Oh
vem jongueiro\Santa Rita Bracuí\Venha São José dos Campos.
Ora vem Tamandaré\Miracema e Vassouras e o Quilombo São
José\Em Campinas tenho um Dito que Ribeiro tem macete\Fui
dançar em Porciúncula, acabei lá em Piquete.\Em Cachoeiro
de Itapemirim, vi Carangola dançando assim\Dançando o Jongo
negro Bantu, Jongo em Pádua é Caxambu\Ai eu vou firmar meu
ponto, abrir terreiro, Ai eu vou firmar meu ponto, auê jongueiro.
Pra saravá tambor primeiro, tem que ter fé/Pra cair folhas no
terreiro, tem que ter fé.

Lazir Sinval, oferece vasto repertório de composições musicais no grupo, com uma vasta biografia artística, a jongueira que também é professora de dança, costura as roupas das (o) artistas. Sua trajetória exemplifica uma formação diferenciada da atual lógica mecanicista de produção fruto da revolução industrial, ou seja, dominado as

partes e o todo da gestação do produto, assumindo um papel de matrigestor de concepção da arte.

Saudar a ancestralidade faz parte do arcabouço das afros epistemologias, no entanto, partilho a necessidade de diferenciar a princípio de Adoração (Ocidental) e Reciprocidade (Afrodiaspórica). Herdamos da religiosidade cristã colonizadora a ideia do deus único onipotente e onipresente, localizado no céu e nas alturas, onde o extremo oposto se encontra abaixo do chão, no inferno. As narrativas de acesso ao reino dos céus corroboram com a unilateralidade devocional que opera a lógica punitiva e salvacionista dos corpos, a adoração ocidental visa um caminho retilíneo, único e subserviente. Já em cosmologias apresentadas em comunidade de povos de terreiros, e assim posso identificar no jongo (não pelo aspecto litúrgico religioso) a relação com deusas e deuses (ancestrais personificados) se opera no cotidiano e de forma pluridimensional, no contato com os elementos da natureza, sendo assim, a reciprocidade visa um caminho espiralar, diverso e interdependente, pois há uma retroalimentação entre o visível e o invisível.

4. Refletindo...

Compreendo que o corpo preto em cena na contemporaneidade tem por responsabilidade dialogar com os estados aforperspectivados da loucura, do animalesco e da infância. Visto que o ocidente ao categorizar as experiências lidas como “primitivas” e hoje “popular” fornece significados díspares e não provido dos sentidos próprios das comunidades geradoras. Reforço o princípio pedagógico da formação afro epistêmica, visto que o público apreciador da cena preta necessita ser também educado pela perspectiva do cosmo sentido, a fim de exercer presença pela lógica da reciprocidade e interatividade. Reivindico que o corpo na cena Afrodiaspórica seja ofertado e dimensionado como em *Ebó*.

5. Referências:

BARRETO DA SILVA, R.M; ASSIS, M. S de . **VASCULARIZAR: nossa dança vem do umbigo**. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 13, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/63330>. Acesso em: 17 jul. 2023.

EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**, Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GIBRAN, Khalil, **O Louco**. Disponível em: Blog Nkosi – blog de Deivison Mendes Faustino (Deivison Nkosi), Acessado: 06/08/2022.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. UFRJ, 2000.

NOGUERA, Renato. **O poder da Infância**. Disponível em: O Poder Da Infância Renato Noguera | PDF (scribd.com), 2019.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Tradução Alessandro Molengo Gonzalez. Bogotá: La Fronteira, 2017.

SINVAL, L e MONTEIRO, Deli. **Conversas de quintal: 60 anos do Jongo da Serrinha**.-1.ed- Rio de Janeiro: Associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2022.

TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ - UMA ARTE DE ECO-RECONEXÃO

ONISAJÉ (Fernanda Júlia Barbosa)⁵

RESUMO

O presente artigo visa narrar a relação Candomblé – Teatro, estabelecida como a poética cênica Teatro Preto de Candomblé, fruto de doze anos de criações teatrais e pesquisas cênicas realizadas pela autora, que tem por objetivo colocar a ética do Candomblé como matriz e motriz para a criação de montagens cênicas e como esse encruzilhamento estabelece com os atuantes um processo de eco-reconexão. Potencializando a relação de interação e reconhecimento do meio ambiente como espaço de descendência, ancestralidade, origem e pertencimento.

Palavras chaves: Teatro Preto de Candomblé, Eco-reconexão, Natureza, Meio ambiente.

O dia amanhece, ela acorda, se espreguiça, boceja um pouco. Abre os olhos e deixa a luz do dia entrar. Sente a brisa da manhã, levanta-se da esteira e ao longe ouve o som da voz da yalorixá (líder do terreiro de Candomblé), cantando para reverenciar a água e ativar seu axé (energia vital de realização). Descalça, sente o chão, sua textura e

⁵ Onisajé é Bacharel em Artes Cênicas, graduada em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA, mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, com a dissertação: *Ancestralidade em Cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora*, defendida em 2016, sob a orientação da Prof.^a dr.^a Sonia Rangel. Doutoranda no mesmo programa desenvolve a pesquisa: *Teatro Preto de Candomblé? Um estudo sobre encenação e atuação afrodiáspórica*, sob a direção do prof. dr. Luiz Marfuz. Escreveu e dirigiu os espetáculos Siré Obá – A Festa do Rei, Ogun – Deus e Homem e dirigiu as peças Exu – A Boca do Universo, Traga-me a cabeça de Lima Barreto! e Pele Negra, máscaras brancas. É yakekerê (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan na cidade de Alagoinhas – BA.

frieza, lentamente dobra os lençóis que forravam a esteira que lhe serviram de cama. Alguns pássaros cantam, num voo rasante por sobre o telhado do barracão (espaço onde se realiza as festas públicas do terreiro de Candomblé) de Oyá (divindade das tempestades, ventos e vendavais). Enrola a esteira, e sai do barracão, respira fundo e aspira com calma e profundidade o ar limpo daquela manhã. Há orvalho nas folhas, o sol sorri no horizonte, ainda um sorriso tímido. A yalorixá chama-a e a conduz ao banho matinal no asacá (local de asseio a céu aberto, espaço para os banhos sagrados do Candomblé). Entra, despe-se, sente o orvalho da laranjeira tocar sua pele. Sente o perfume, a terra úmida. A água que recebeu o sereno daquela noite, molha seu corpo e atinge a sua alma. A yalorixá saúda Ossãe (divindade das folhas e protetor da floresta), o orixá dela e banha-a com a água cheirosa do banho de folhas. Ela sente as águas sagradas daquele banho revigorante. O cheiro, o frescor, o aroma das folhas escorrem por sua pele, lavando os males, as dores, os dissabores. E foi assim todas as manhãs durante alguns meses. Ela acordava e se conectava com a terra, a água, as folhas, a brisa orvalhada, o tempo.

Não, ela não era uma omon orixá (pessoa iniciada no Candomblé), era uma atriz e estava no terreiro preparando-se para uma montagem teatral, estava num processo de imersão, num processo de eco-reconexão, estava vivendo uma das etapas do Teatro Preto de Candomblé.

A narrativa apresentada acima, conta um pouco do dia a dia dos atuantes (atores e atrizes) nos processos de criação dos espetáculos que enceno. Eles são convocados por meio do Candomblé e sua força de reconexão com a natureza a enxergar o meio ambiente, a percebê-lo dentro e fora do seu corpo. É provocado a descolonizar o pensamento, o comportamento e a se livrar da visão deturpada de que a natureza é apenas fonte de energia a ser dominada e explorada pela humanidade. É importante ressaltar que historicamente o pensamento ocidental ao tornar-se antropocêntrico criou uma distorção tenebrosa para o mundo: a de que a Natureza não faz parte da nossa humanidade, mas sim é um lócus de exploração de energia e dominação humana. Essa inverdade histórica foi inculcada em nossas mentes, valores, comportamentos e chegamos a essa realidade distópica e catastrófica atual, onde ao não se identificar com a Natureza os humanos a exploram e a destroem.

Muitos são os escritos entorno do fazer artístico em tempos de pandemia de covid-19, do teatro em tempos de mudanças climáticas. O mundo inteiro está convocado a repensar suas posturas com o meio ambiente e o teatro não pode se furtar desta discussão. Ao receber o convite de Elisabeth Doud para a escrita deste artigo, fui convocada a partilhar minha poética, e também percebi uma excelente oportunidade de dividir as experiências de eco-reconexão que venho passando nestes últimos doze anos de trabalhos teatrais. Os atuantes com que tive e tenho contato são convocados a uma eco-reconexão, a assumirem-se como animais que também são, a perceberem que contém e estão contidos na Natureza. Como isso se processa? Primeiro é preciso falar do poder de conexão com a Natureza que o Candomblé possui e depois falar do que vem a ser um Teatro Preto de Candomblé e sua capacidade de eco-reconexão. Começamos pelo Candomblé.

A colonização europeia no Brasil firmou um de seus mais fortes pilares de dominação na escravização de mulheres e homens africanos. A sanha escravista branca e seu mercantilismo desmedido retirou de milhares de pessoas negras a dignidade, a subjetividade, o território, toda e qualquer materialidade de existência; e, mesmo ao retirar-lhes a vida, o colonizador não conseguiu retirar sua identidade. Apesar de coisificados, animalizados e violentados, foram os poderes advindos da sua cultura que os auxiliaram a lutar e resistir durante os séculos de escravização.

No combate a toda crueldade colonial imperialista europeia, diversas estratégias de resistências foram desenvolvidas por africanas e africanos, e também por negras e negros nascidos no cativeiro. Uma das mais importantes e fundamentais foi o Candomblé. Sua importância transcende o recorte religioso empregado no Brasil e atravessa os limites da vida social, política, econômica e espiritual de negras e negros na diáspora brasileira, uma vez que o Candomblé uniu e reuniu comunidades étnicas africanas diferentes para a construção e execução de estratégias de reexistência em terras brasileiras.

Religião de matriz africana, o Candomblé surgiu na Bahia, em meados do século XVII. Quanto a etimologia da palavra Candomblé, contam os mais velhos do axé e

escreveu o babá Fernando de Oxaguiã⁶, que o termo vem da corruptela da frase em quimbundo Ka Nzo Ndombe que significa Pequena Casa de Negros ou Pequena Casa de Nativos. O Ka é utilizado como diminutivo; Nzo significa Casa (vide o nome de diversos terreiros de origem Angola, que carregam em seus nomes a palavra Nzo) e, por fim, Ndombe (Negro/Nativo). Assim, o Ka Nzo Ndombe tornou-se Ka Ndombe, até popularizar-se como conhecemos e falamos hoje Candomblé. Desse modo, os primórdios do Candomblé na Bahia, ou seja, os espaços de louvação às divindades africanas foram pequenos casebres localizados em quilombos, nas periferias dos vilarejos, ou em zonas rurais, em casas de negras e negros libertos, ou espaços de trabalhos para negros como casas de farinha, lavanderias coletivas e depósitos de grãos, onde se agrupavam os africanos e nativos.

Para melhor compreender o surgimento do Candomblé é importante conhecer um de seus ancestrais, o Calundú. Segundo conta os mais antigos do Candomblé e confirma o historiador Renato da Silveira, foi a partir dos Calundús, espaços importantes de organização e adaptação dos rituais negros africanos na diáspora brasileira, muito provavelmente primeira tentativa de uma construção cultural religiosa negra no Brasil, que o Candomblé pode se estruturar até chegar à configuração cerimonial da atualidade. Sobre a definição do termo, explica Silveira:

Antes de mais nada, definamos calundu, procurando inicialmente sua origem africana, segundo informação do pesquisador angolano Oscar Ribas, vem do quimbundo kilundu, derivado de kulúndula (herdar), “alusão ao modo de transmissão”; com um complemento: Representam almas de pessoas que viveram em épocas remotas, numa distância de séculos. (...) Até meados do século XVIII, era o mesmo que Candomblé ou macumba, festa religiosa dos africanos escravizados, com canto e dança ao som de batuques. E a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro: A mais antiga denominação de culto afro-baiano, registrada no século XVII na poesia de Gregório de Mattos, e em 1710 seguida por uma descrição de Nuno Marques Pereira em *Peregrino da América*”. A expressão teria vindo de Kalundu, termo quicongo, quanto quimbundo que significa “obedecer a um mandamento, realizar um culto invocando os espíritos com música e dança. O mais antigo Calundu brasileiro foi encontrado em Porto Seguro na capitania de São Jorge dos Ilhéus, em 1646. Seu animador era um liberto chamado Domingos Umbata, ex escravizado de um capitão do exército colonial. (SILVEIRA, 2006, p. 177-178.)

⁶ Texto disponível em: <https://ocandomble.com/author/fernandodosogiyam/>. Acesso em: 23 de abril, 2021.

“Pequena casa de negros”; “obediência a um mandamento”; “realização de um culto invocando os espíritos com música e dança”; Kandombe, Kalundu – o Candomblé é uma religião negra, calcada na memória, no conceito totêmico de pertença, de origem, de conter e estar contido na Natureza (ponto de partida da construção divina) e na ancestralidade. Como ocorreu no continente africano, no Brasil, as comunidades de axé são formadas por nações étnicas diferentes; as mais conhecidas são o Candomblé de Angola de origem bantu, o Candomblé de Jeje de origem fon, e o Candomblé de Ketu de origem yorubá.

As divindades (Inkisses, nação Angola; Voduns, nação Jeje; Orixás, nação Ketu) são ancestrais míticos, ancestrais primordiais que geraram todos os outros ancestrais. Trata-se de um conjunto complexo de preceitos que reuniu e ainda hoje reúne o povo negro em estado de resistência contra o domínio do colonizador, para manter vivas as tradições africanas e afro-brasileiras, reinventar e adaptar preceitos e preservar a memória das suas culturas; pois falamos de um continente que possui meia centena de países e milhares de línguas, costumes e valores. O Candomblé é um fenômeno civilizatório, um grande instrumento de resistência, tanto do ponto de vista energético-espiritual, quanto do ponto de vista prático, na luta do dia a dia de negras e negros para lutarem contra a escravização, como ressalta Marco Aurélio Luz:

O legado dos valores africanos que permitiu uma continuidade transatlântica está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional. Desde África, a religião ocupa um lugar de irradiação de valores que sedimentam a coesão e a harmonia social, abrangendo, portanto, relações do homem (leia-se humano) com o mundo natural. (LUZ, 2000, p. 32).

A religião, o culto às divindades e antepassados, permitiram a continuidade dos valores africanos na diáspora negra forçada. Sua constituição significou e ainda significa o fortalecimento da relação com o continente africano pelo viés da ancestralidade e da herança cultural legada pelos nossos antepassados negros. Ao irradiar os valores, a filosofia, a cultura e o pensamento africano pré-colonial, o Candomblé comprova a capacidade do povo negro de resistir, suas estratégias de luta e conservação da memória e dos costumes. É importante saber que ele é resultado da união de comunidades étnicas africanas diferentes e de seus descendentes nascidos no

cativo. Africanos de diversas nações passaram por cima de suas diferenças étnicas, religiosas, econômicas, filosóficas, intelectuais, políticas e se aliaram com negras e negros nascidos durante o regime escravista para encontrar formas de resistência.

Como afirmado anteriormente, o Candomblé é uma religião de matriz africana e se traduz em uma elaboração religiosa e cultural afro-brasileira que não reflete um único ponto de vista uma vez que no continente africano cada comunidade étnica era regida por uma, ou mais divindades, mas elas não se encontravam organizadas num panteão, e reunidas num mesmo espaço geográfico, no caso o terreiro. Esta elaboração surge no Brasil, uma vez que os africanos escravizados foram misturados para impedir a organização da resistência, mas a ancestralidade e a religiosidade se tornaram um caminho de unidade que fizeram com que comunidades étnicas rivais esquecessem as diferenças e se unissem. A escravidão era o inimigo e toda força era necessária para potencializar a luta e as resistências. E foi assim que a religiosidade os uniu.

O Candomblé reagiu e reage contra o racismo; seu surgimento é um demarcador dessa luta que atravessou séculos de afirmação da comunidade negra. Como sacerdotisa de axé, posso afirmar que o Candomblé é um espaço de religiosidade, de epistemologias, de manutenção das tradições ancestrais, de afirmação espiritual, emocional, intelectual, cultural, econômica, política e social. Formado por um rico tecido, no qual se amalgamam culturas e memórias diversas, é sobretudo um espaço de empoderamento negro. O ogan do Terreiro do Cobre e professor do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia, Samuel Vida, em depoimento ao já citado documentário *Povo de Santo* destaca matrizes dessa força: “O Candomblé é uma cosmovisão, é um projeto civilizatório de matriz africana, que se reproduziu e que se reinventou no território brasileiro adquirindo novas feições e mantendo essencialmente as tradições e referências éticas desenvolvidas pelas civilizações africanas, criando um projeto civilizatório para o país, que respeita a diversidade e que aposta na inclusão”. (VIDA, 2007).

Essa afirmação de Samuel Vida evidencia as várias contribuições do Candomblé nas diversas esferas da vida. Como um projeto civilizatório africano, uma cosmopercepção, o Candomblé representa uma possibilidade de existência com dignidade para muitas negras e negros, uma expressão religiosa pragmática, não

catequética, que aposta na inclusão, na liberdade do ser, e que respeita a diversidade. Ao longo de séculos ele vem devolvendo a subjetividade e a individualidade de cada pessoa negra, rompendo a animalização realizada pela colonização e restabelecendo o orgulho da negritude.

Além de todos os atributos apresentados, o Candomblé é um poderoso espaço de reconexão, seja ela identitária, ancestral ou ecológica. Um dos princípios fundamentais desta tradição cultural e religiosa é a reintegração do humano a Natureza, a compreensão de que a humanidade não a domina e sim faz parte dela, descende dela. Este princípio se fundamenta na cosmovisão africana pré-colonial de integralidade, pertença e origem do indivíduo ao meio ambiente.

A origem e pertença à Natureza está no alicerce desta cultura, e manifesta-se desde a mitologia até as ações do dia a dia. Por exemplo, cada divindade africana está intimamente ligada a uma função da Natureza e do corpo humano, e esta divindade a representa e a materializa. Por exemplo:

Exu – o grande mensageiro, aquele que estabelece a comunicação entre os diversos planos da existência, das divindades com Olodumare (deus supremo), das divindades entre elas, e delas com a humanidade. Senhor do movimento do universo, do prazer e da celebração da vida;

Ogun – divindade da tecnologia, o grande engenheiro do universo, senhor da guerra, da luta pela expansão e evolução da existência;

Oxóssi – o caçador, o grande provedor, senhor da mesa farta, protetor das florestas e de tudo que nela habite, orixá que traz o alimento da floresta;

Ossãe – divindade da cura, senhor da flora, junto com Oxossi é quem protege as florestas, senhor dos remédios à base de plantas;

Omolú – senhor da terra, da sabedoria, da vida e da morte, orixá da cura e da doença, possui o título de onixegun, o médico dos orixás;

Oxumarê – divindade da transformação, da prosperidade, transportador das águas do firmamento para o ayê e do ayê para o firmamento;

Xangô – rei do império yorubá, cuja capital ficava localizada em Oyó, atual Nigéria, protetor dos intelectuais, é senhor da justiça, da política, do fogo e dos trovões;

Iroko – divindade árvore, senhor do tempo cronológico e simbólico, é um dos orixás mais antigos, além de representar o tempo, rege a Ancestralidade. Foi a primeira árvore plantada na terra, portal de materialização dos orixás no ayê, por este motivo ele é o líder de todos os espíritos das árvores sagradas.

Logunedé – pulsão masculina de Oxum, divindade da abundância e da beleza, é um orixá caçador e guerreiro da cidade de Edé na Nigéria.

Oyá – divindade dos ventos, raios e tempestades, senhora que domina e controla os espíritos dos mortos e os conduz, mãe dos nove planos da existência;

Iemanjá – filha de Olokun (divindade oceano), senhora da sanidade e do equilíbrio da psique, senhora das águas dos rios e dos mares.

Oxum – divindade da beleza, das artes, do amor e da maternidade, senhora que zela pela criança do momento da fecundação do óvulo até o nascimento. Senhora das águas doces.

Obá – senhora das águas revoltas, divindade líder da sociedade Elekô (Sociedade secreta de mulheres guerreiras, amazonas e caçadoras) representa todas as mulheres caçadoras e guerreiras que chamam para si funções sociais, políticas, culturais e religiosas;

Ewá – divindade da sensibilidade, do mistério, e da vidência;

Naná – divindade relacionada com a origem do humano na Terra, senhora da justiça, da vida e da morte, responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne);

Ibeji – divindade criança, que protege todos os gêmeos, rege a alegria, a inocência, a ingenuidade;

Oxalá – o grande orixá, senhor da criação da vida humana e de todos os seres vivos no ayê, o grande modelador de gente.

Oduduwa – poder feminino da criação, divindade que criou o ayê, ou seja, o mundo material ao qual habitamos;

Orixá Okô – divindade protetora das plantações, orixá da agricultura;

Onilé – divindade chão, é a mãe terra, a profundidade;

Olokun – divindade oceano, pai e mãe de Yemanjá;

Yami Oxorongá – as mães ancestrais, o poder feminino.

As divindades apresentadas acima formam o panteão de orixás cultuados no Brasil. Além das funções apresentadas, cada divindade é regida por um ou mais elementos fundamentais da Natureza: ar, água, terra e fogo. Estes elementos formam a sua personalidade e seus campos de ação no mundo material. Ao adentrar no universo do Candomblé a pessoa é conduzida imediatamente a reconhecer, respeitar e valorizar a Natureza, mas de maneira efetiva, para além da retórica, na ação cotidiana da sua vida. É estimulada a olhar e validar todo tipo de vida em seu entorno e a incomodar-se com a destruição dos espaços naturais de maneira vigorosa. De aprender a manter o ambiente limpo e não desperdiçar água, passando pela valorização do alimento, encaminhamento reciclável do seu próprio lixo e validação das demais vidas animais, minerais e vegetais para além da sua. O indivíduo reconhece o meio ambiente como sua casa, a importância das florestas, a violência do abuso das indústrias, o extrativismo colossal.

Assim, ao reaver sua conexão com a Natureza esta pessoa reavém sua ancestralidade, sua simbiose natural com o cosmo, com todas as manifestações de existência e seu processo de desenvolvimento, sem hierarquizações, racismos e

quaisquer pensamentos de opressão. No ritual do Olubajé (cerimônia em reverência aos orixás Nanã e Omolú) por exemplo, louva-se a terra, saúda-a e a reverência agradecendo pelo chão, pelos alimentos gerados de seu ventre, pela possibilidade de permanência no plano da materialidade.

São com esses preceitos e fundamentos que venho a doze anos formando e preparando atuantes, por meio do Teatro Preto de Candomblé, poética teatral desenvolvida através da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral, concebida por mim desde 2009 e que geraram nove espetáculos: *Siré Obá – A festa do Rei* – 2009; *Ogun – Deus e Homem* – 2010; *Oyaci – A filha de Oyá* – 2012; *Exu – A Boca do Universo* – 2014; *Kanzuá – Nossa Casa* – 2014; *Macumba – Uma Gira sobre Poder* – 2016; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* – 2017; *Oxum* – 2018; *Pele Negra, máscaras brancas* – 2019. O Teatro Preto de Candomblé é uma poética cênica negra que visa colocar os atuantes e demais criadores da cena, em profundo contato com a ética do Candomblé, para que a partir dessa matriz e motriz cultural sejam criadas montagens cênicas. Elementos como identidade racial e cultural, pertencimento, origem, reterritorialização, descolonização estética e empretecimento pessoal e artístico são os orientadores para a formação e criação cênica.

Encruzilhada entre o Candomblé e o Teatro venho desenvolvendo além de descolonizações estéticas e poéticas, um profundo processo poético de eco-reconexão por meio da minha prática cênica. Chamo de eco-reconexão, pois trata-se da renovação, da religação do indivíduo com o meio ambiente, seu clima, flora, fauna, minerais. Reconstrução do respeito, do valor e do amor a Natureza. Essa reconexão faz com que esta pessoa perceba a desumanidade, a barbárie a qual estamos condenados por nossa selvageria capitalista, consumista, imperialista e colonizadora, que transforma todo e qualquer espaço em local de exploração.

Os atuantes são povoados, provocados e inspirados pela ética do Candomblé. A imersão no terreiro, apresenta aos atuantes outras formas de existência social, que assim como os povos originários do Brasil, os indígenas, quanto os povos africanos pré-coloniais, a relação entre a Natureza e a vida prática cotidiana não se separam. A eco-reconexão consiste num atuante e numa atuação cênica que toma a realidade

ambiental do nosso planeta como tema cotidiano de reflexão, problematização e criação artística, mas principalmente no dia a dia. Na vida real prática (FANON, 2008).

Pensar as artes cênicas, é sim pensar pessoas, é sim pensar e problematizar nossa existência e o impacto de nossas decisões no mundo. O Teatro Preto de Candomblé, além de conectar os atuantes com a sua ancestralidade negra, os convoca a uma tomada de atitude mais afirmativa e menos destrutiva da sua relação com o meio ambiente onde vive. Ainda estamos engatinhando nesta consciência, mas a existência de um processo descolonizante e que reintegra o humano a sua condição de pertencente a Natureza e não seu dominador, é fundamental para uma mudança de postura real, consistente e verdadeira.

O Teatro Preto de Candomblé é uma poética em construção e a cada montagem amadureço seus princípios e procedimentos. Para ilustrar o processo de eco-reconexão estabelecido durante o processo criativo, narrarei aqui uma das etapas onde a eco-reconexão estabelece-se de forma mais plena. Trata-se dos rituais instauradores: uma imersão artístico-sensório-espiritual, realizada no interior do Ilê Axé Oyá L'adê Inan terreiro no qual desempenho a função de yakekerê (segunda sacerdotisa da casa) na cidade de Alagoinhas Bahia, sob a minha condução e a de Mãe Rosa d'Oyá. Esses rituais tem por objetivo, realizar as cerimônias propiciatórias para a construção das montagens e reconectar os atuantes com a natureza.

A imersão inclui desde as oferendas rituais, os banhos energizadores, os pedidos de autorização para as divindades até as experimentações cênicas realizadas a partir do contato íntimo dos atuantes com os quatro elementos essenciais da Natureza, terra, fogo, água e ar. Cada um desses elementos primordiais é regido por certo número de Orixás, por exemplo, os Orixás *Ogun*, *Omolú* e *Ossãe* são regidos pelo elemento terra. Após organizar as divindades pelo seu elemento da natureza preponderante, nós saudamos as divindades em quatro rituais: Ritual do Fogo (Exu e Xangô), Ritual da Terra (Ogun, Oxossi, Omolú, Ossãe, Obá, Iroko e Logunedé), Ritual do Ar (Oyá, Oxumarê, Ewá e Oxalá) e Ritual da Água (Oxum, Yemanjá, Ibeji e Nanã).

O objetivo é colocar os atores em contato com as energias, as cores, as músicas, os alimentos e as lendas de cada um desses Orixás e as reverberações energéticas de cada elemento primordial presente na personalidade de cada divindade. Além de propiciar um contato mais íntimo com o dia a dia do terreiro, os atuantes

podem observar e aprender mais sobre a cosmogonia da cultura ancestral africana e afro-brasileira. Por meio dessa imersão afro-antropológico-poética, estabelece-se contato com as divindades, eles são preenchidos de imagens e sensações que serão matéria-prima para a construção cênica na sala de ensaio, discutimos questões éticas e litúrgicas que deverão nos orientar sobre o que e o como abordarmos a história e a personalidade das divindades na montagem e definirmos quais serão as diretrizes do espetáculo. Além de reconectá-los a seus orixás, aos elementos fundamentais da Natureza e a esta como um todo.



A atuante Fabíola Nansurê em experimentações cênicas no Ritual da Terra à esquerda e à direita Ritual do Fogo, no processo de montagem do espetáculo *Exu – A Boca do Universo – Ilê Axé Oyá L'adê Inan* – 2014 – Foto: Jô Stella.



Os atuantes Thiago Romero, Fernando Santana, Antonio Marcelo e Fabíola Nansurê em experimentações cênicas nos Ritual da Água, à direita e no Ritual do Ar a esquerda, durante o processo de criação do espetáculo *Exu – A Boca do Universo – Ilê Axé Oyá L’adê Inan* – 2014 – Foto: Jô Stella.

Os rituais instauradores foram as molas mestras na metodologia para a composição corporal a qual intitulamos *corpo templo*; trata-se da noção de um corpo sagrado, a morada da divindade, altar vivo no qual pode ser invocada a presença dos orixás. Essa definição de corpo me foi apresentada pelos mais velhos do axé, quando dos ensinamentos no meu processo de iniciação no Candomblé e cunhada academicamente por Ana Claudia Moraes de Carvalho⁷ em seu artigo *Corpo-encostado*⁸.

O corpo templo, no sentido religioso, é um corpo preenchido pelas forças cósmicas em contato íntimo com a divindade, em profunda eco-reconexão. No sentido teatral, é um corpo tomado, conectado com a ancestralidade, ciente de uma identidade cultural e em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética; formando, assim, o bios-cênico do atuante, elemento presente no Teatro Antropológico de Eugênio Barba (1994, p. 44) em que o bios-cênico nada mais é que:

A expressão cênica, que ocorre com a mudança da postura e do equilíbrio corporal que afeta o corpo do ator. É importante para o ator compreender a diferença entre o cotidiano e o extra-cotidiano, para poder criar seu “bios”, quer dizer, o seu corpo cênico, dando assim vida a sua personagem. Sem esta base, tanto a sua criação quanto a sua personagem, estão sujeitos à caricatura.

A busca por esse bios-cênico, presente nesse corpo templo, lança-nos a uma emergência no universo do Candomblé, percebendo e criando exercícios cênicos que potencializam a construção energética dos atuantes, sua presença cênica e estreitam a relação entre Candomblé e o Teatro.

⁷ Possui graduação em Pedagogia e Pós-graduação em Psicopedagogia Preventiva pela Universidade do Estado do Pará e em Estudos Contemporâneos do Corpo pela mesma instituição. Atualmente, é Coordenadora Pedagógica e professora de Educação Inclusiva na EEEM Alexandre Zacharias de Assunção/SEDUC e mestra em Artes pelo Instituto Ciências das Artes/ICA – UFPA. Trabalhou como instrutora de dança-teatro com as crianças do projeto de Iniciação Artística da Fundação Curro Velho. Tem experiência na área de Artes com ênfase em teatro e dança. É atriz e bailarina da Companhia Atores Contemporâneos e da Companhia Brasileira de Cortejos. É membro do Grupo de Pesquisa em Etnocologia e Carnaval – TAMBOR. Atualmente, trabalha como professora convidada no Parfor/UFPA no Curso de Graduação em Teatro e é a primeira Porta-Bandeira da Escola de Samba Rosa da Terra Firme.

⁸ Publicado na revista do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, intitulada Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.



O atuante Fernando Santana em experimentação cênica no Ritual do Fogo na montagem do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Ilê Axé Oyá L'adê Inan – 2014 – Foto: Jô Stella.

E assim venho desenvolvendo este trabalho, como uma abelha carregando baldes de água para apagar um incêndio, na busca de eco-reconexão, ancestralidade negra e afirmação destes três campos importantes para uma mudança qualitativa na nossa construção de uma sociedade de direitos, são eles: Candomblé, Teatro e Ecologia. Munida de fé no axé, no teatro e na vida para que toda essa religião, volte a ser a regra e não a exceção na formação dos indivíduos. Que a ética dos povos originários do Brasil, e dos povos africanos que herdamos e se mantém vivas em cada cerimônia realizadas nas comunidades de axé, nas aldeias indígenas espalhadas pelo país sejam tomadas como paradigma para que esse planeta seja amado, que seja melhor cuidado. E o teatro, nossa arte, essa arte inquieta, de poderosa possibilidade de encontro, reflexão e problematização coloque em seus repertórios processos criativos e espetáculos que nos eco-reconectem.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Lucia Rangel. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. 2ª edição; Salvador: EDUFBA, 2000.

SILVEIRA, Renato. **O Candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Maianga, 2006.

A FÚRIA DA FILHA RESIGNADA

texto teatral escrito por Julianna Rosa de Souza⁹

SINOPSE:

O que aconteceria se um dia a filha obediente resolvesse confrontar o fantasma da mãe que assola o seu próprio inconsciente? O presente texto teatral foi escrito a partir do livro "Famílias inter-raciais: tensões sobre cor e amor" (2018) de Lia Schucman e tem como objetivo retratar cenicamente as nuances do conflito racial nas relações familiares. **A fúria da filha resignada** é uma peça sobre amor e raça, sobre revolta e reconciliação. É um texto teatral curto com cinco cenas para ser protagonizado por pessoas negras.

QUEM ESTÁ EM CENA:

Esta peça foi escrita para ser protagonizada por pessoas negras em sua diversidade e multiplicidade de gênero, corpo e sexualidade. Aqui, opta-se pelo termo "atriz", entendendo a própria categoria mulher de modo não-universal, como as identificações trans, travestis, não-binária e cis. Para caso de trilha sonora, escolher músicas que mantenham a autoria e o protagonismo negro.

⁹ **Julianna Rosa de Souza** é ômo orisá no Ilê Axé Omi Olodo Tola. Se identifica como mulher negra cis, LGBTQIA +, nascida em região periférica no bairro Jardim Zanellato, em São José - Grande Florianópolis. Foi professora na Educação Escolar Quilombola em Santa Catarina no Quilombo Vidal Martins. É graduada em Pedagogia e tem mestrado e doutorado em Teatro - formação acadêmica feita em universidade pública, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Desde 2020 faz parte do NEN - Núcleo de Estudos Negros, e recentemente se tornou representante na CADARA - Comissão Técnica Nacional de Diversidade para Assuntos Relacionados à Educação dos Afro-brasileiros criada pelo MEC e organizada pela SECADI - Secretaria de Diversidade e Inclusão Educacional, Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. É professora e supervisora técnica nos cursos de Dança Educacional e Artes Cênicas nos programas de pós-graduação da faculdade CENSUPEG. Tem livro e artigos publicados sobre a operacionalidade das categorias raça e branquitude nos currículos de licenciatura em teatro, estuda dramaturgia de autoria negra e escreve peças teatrais com temas que refletem o protagonismo negro e LGBTQIA+. Seu artigo "As estruturas do racismo no campo teatral" é um dos 05 mais lidos na Revista de Teatro da UNICAMP. Contato: julianna.rosadesouza@gmail.com

ATRIZ 1 e ATRIZ 2 - atrizes em cena, pessoas negras que representam as tensões de se descobrir negra.

MÃE - fantasma, mulher branca, está fora do espaço cênico e representa os discursos raciais brancos hegemônicos.

Gatilhos - cenas com discursos de violência racial.

CENA 01 - PRECEDE A FÚRIA

ATRIZ 1 - Ei, acho que já nos vimos?

ATRIZ 2 - “Eu queria ser parecido com todo mundo da casa”¹⁰.

ATRIZ 1 - Ahhhhh, foi no evento da BATUK, lembra?

ATRIZ 2 - “Eu gostaria muito de ser mãe. acho que vai ser uma forma de exorcizar a fala da mãe que eu tenho”¹¹.

ATRIZ 1 e ATRIZ 2 (*falam juntas de frente para o público*) - “Eu lembro vagamente. Lembro-me das histórias da cândida, que eu queria tomar banho de cândida. Lembro de algumas coisas assim, tinha uma questão de eu não querer ser negro. A questão era querer ser parecido com todo mundo da casa”.¹² Não, a minha família não é racista! Não pode ser. Não, não!!!

breve silêncio.

ATRIZ 2 - Você acha que é possível?

¹⁰ Trechos de diversos depoimentos do livro: *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor* de Lia V. Schucman. Ao longo da peça serão feitas as referências em nota de rodapé. Estes trechos foram retirados de diversas páginas ao longo do livro, por isso, utiliza-se aspas para se referir literalmente aos trechos dos depoimentos de pessoas negras de famílias inter-raciais que foram entrevistadas por Schucman.

¹¹ Schucman, 2018, p. 53.

¹² Schucman, 2018, p. 53.

ATRIZ 1 - O quê?

ATRIZ 2 - Amar. Amar depois de um trauma.

ATRIZ 1 - Acho que as nossas cicatrizes contam histórias, nem sempre fáceis, nem sempre doces...

ATRIZ 2 - O amor me parece estranho.

ATRIZ 1 - **Sabe o que me faz tentar e tentar novamente?**

ATRIZ 2 - O que?

ATRIZ 1 - O Mar. As águas me ensinam a me mover. Nada é permanente, nem a dor.

ATRIZ 1 - Mãeeeeeeeeee. Mãeeeeeeeeeeeeeeee. Mãeeeeeeeeee.

luz baixa para transição de cena.

CENA 2 - A RAIVA PRECEDE O DESPERTAR

ATRIZ 1 - Boa noite. Boa noite. Boa noite a todas as pessoas presentes. Um aviso importante: as cenas contêm gatilhos de violência com teor racial. Então, sugerimos, gentilmente, as pessoas pretas da plateia que se acolham com afeto e a qualquer momento podem sinalizar à nossa produção que estará à disposição com água e abraços quentinhos.

ATRIZ 2 - Queríamos apenas encenar uma peça de amor, mas ainda é urgente trazer as questões sobre identidade racial, principalmente, porque Santa Catarina é o estado mais racista do país.

ATRIZ 1 - É preciso dizer que estamos aqui para refletir com vocês: Como é possível no Brasil: “(i) ser contra o racismo, (ii) achar que o racismo é um mal que todos devem combater, (iii) casar com negros e, ao mesmo tempo; (iv) ser racista?”¹³

¹³ Schucman, 2018, p. 61.

ATRIZ 1 - Vou repetir. Como é possível no Brasil: “(i) ser contra o racismo, (ii) achar que o racismo é um mal que todos devem combater, (iii) casar com negros e, ao mesmo tempo; (iv) ser racista?”

ATRIZ 2 (*interrompe*) - Mãeeeeeeeeeeeeeeee. Mãeeeeeeeeeeeeeeee. Mãeeeeeeeeeeeeeeee.

MÃE - Aperta. Aperta para não crescer. Aperta para não inchar, não espichar, não alargar. Já pensou se o seu nariz fica igual ao do seu pai?!

(*pausa*) - Cresce sim. Nariz cresce. E é por isso que você precisa cuidar. Quando for limpar, não fica abrindo muito não. Usa a pontinha do papel higiênico pra não alargar. E pelo menos uma vez na cena usa o grampo de roupa.

(*pausa*) - Tá! Segura o ar, respira pela boca. Não grita. Não grita. Respira. Então, se não vai usar o grampo de roupa, deixa que eu seguro pra você. Vem cá, daqui a pouco vai começar a novela e eu não quero perder. Senta aqui, que eu vou apertar e contar o tempo certinho.

ATRIZ 2 - “A minha mãe é branca e é de origem holandesa. Então, é aquela parte de Pernambuco, sabe? Que tem pessoas brancas, loiras, do olho claro. Meu pai é de Entre Rios, interior da Bahia, nascido e criado em uma fazenda que eu desconfio que é remanescente de quilombo. Meu pai é preto retinto. Eu soube que era negra desde pequena, nas vezes que a minha mãe brigava comigo e me chamava de macaca”¹⁴.

MÃE (*cantando*) - Plantei uma cenoura no meu quintal, nasceu uma negrinha de avental! Dança negrinha! Não sei dançar! Pega no chicote que ela dança já.

ATRIZ 2 - “O meu cabelo era um problema porque ela não tinha a mínima paciência, não sabia como cuidar, então, ela me batia para pentear o meu cabelo. Nas brigas que eles tinham ela o chamava de macaco, preto fedido, preto nojento. O estranho é que minha mãe só se relaciona com homens negros. Acho que ela se sente superior a eles. Nessa época nós éramos muito pobre, miserável mesmo, a gente pedia, ia à casa de algumas pessoas que eram conhecidas da minha mãe para pedir comida”¹⁵.

¹⁴ Schucman, 2008, p. 91-92.

¹⁵ Schucman, 2008, p. 93-95.

MÃE (*cantando*) - Plantei uma cenoura no meu quintal, nasceu uma negrinha de avental! Dança negrinha! Não sei dançar! Pega no chicote que ela dança já.

ATRIZ 2 - “Eu era uma criança que dormia com pregador no nariz. Porque a minha mãe dizia que o meu nariz ia afinar. Eu fazia. Fiz algumas vezes: colocava o pregador no nariz para ver se o nariz afinava. Eu lembro que eu pedia tanto para, sei lá! Deus, eu acordar um dia igual a ela. Eu queria tanto ser igual ela, eu queria tanto ter o cabelo liso, ter os olhos verdes. Eu não entendia porque eu tinha nascido igual ao meu pai, eu achava que era um castigo”¹⁶.

MÃE (*cantando*) - Plantei uma cenoura no meu quintal, nasceu uma negrinha de avental! Dança negrinha! Não sei dançar! Pega no chicote que ela dança já.

quebrando com a quarta parede

ATRIZ 1 - Não posso retratar essa personagem MÃE de um jeito maniqueísta, é preciso um pouco de ambivalência, um contraste de ingenuidade para conduzir a narrativa para um lugar de tensão maior.

ATRIZ 2 - Como você vai criar uma “suavidade” em uma personagem racista? Só me explica isso?

ATRIZ 1 - Por que ela não é só racista, ela é a figura materna também, preciso apresentar alguns contornos para não cair numa questão moralista.

ATRIZ 2 - Moralismo? Como você pode dizer que é moralismo! Colocar um grampo de roupas no nariz de uma criança é algo passível de compreensão?

ATRIZ 1 - Entendo a sua revolta, afinal, se uma figura materna ou paterna não desenvolve o seu papel de cuidado com a criança pode deixar traumas e violências severas.

ATRIZ 2 - Não, você não entende.

¹⁶ Schucman, 2018, p. 102.

ATRIZ 1 - Entendo sim.

ATRIZ 2 - Então, me explica, como o amor e o racismo podem estar no mesmo espaço? Explica, como o ódio e a rejeição podem ser camuflados, levando a própria criança a ter uma rejeição de si mesma? Explica como alguém embala uma criança com canções racistas? Existe amor ali? Que tipo de amor é esse, será que sabemos realmente nomear as coisas?

ATRIZ 1 - De quem você está falando agora?

ATRIZ 2 - Da Mãe da Mariana.

ATRIZ 1 - Não. De quem você está falando agora neste instante? Deixa eu te contar uma coisa: “Eu lembro uma vez que cheguei da escola chorando porque uma menina tinha me dito que meu nariz era de batata. Minha mãe olhou para mim e disse: você é linda, seu nariz é lindo, seu cabelo é lindo! Não deixe que o outro decida quem você é”.¹⁷

ATRIZ 2 - Posso te fazer uma pergunta? O que é ser preta para você?

CENA 3 - A FECUNDAÇÃO PRECEDE O NASCIMENTO

ATRIZ 1 - E como é aí dentro?

ATRIZ 2 - É quente e úmido.

ATRIZ 1 - Deve ser bem apertado, né?

JUNTAS - “Pra mim, ser preta, dói. É uma coisa que não está bem resolvida porque me traz muitas lembranças doloridas... Era muito confuso, porque minha mãe me agredia, ela dizia essas coisas pra mim, e algumas vezes eu chorava, e eu tinha muita raiva, então, imagina, eu ficava pensando: nossa, porque eu sou parecida com o meu pai? Eu

¹⁷ Schucman, 2018, p. 125.

tinha muita raiva de mim. Eu tinha ódio de ter nascido negra, muita raiva. Eu não conseguia me olhar no espelho”.¹⁸

ATRIZ 2 - Às vezes não consigo respirar, aí eu abro uma janela.

ATRIZ 1 - Você pode abrir uma janela agora pra eu ver?

ATRIZ 2 - Não, não dá.

ATRIZ 1 - Por quê?

ATRIZ 2 - Porque eu tô com frio agora.

ATRIZ 1 - Mas você falou que aí dentro é quente e úmido.

ATRIZ 2 - O racismo enquanto sistema de crenças, de ideias, vai fundamentando nosso imaginário, vai alimentando aos pouquinhos a ideia de que somos inferiores, vai sufocando. Diz onde a gente deve estar, o que a gente deve fazer. Nesse sistema, as associações são rápidas e diretas.

As falas são ditas numa espécie de pingue-pongue.

ATRIZ 1- se é negro no Brasil

ATRIZ 2 - gosta de samba

- Se é negro e está de vestindo roupa brancas
 - É macumbeiro
- Se é negro e passa correndo na rua
 - É suspeito
 - Se é negro no sul
 - Nasceu na Bahia
 - Se é negro e dança
 - Nasceu com o molejo

¹⁸ Schuman, 2018, p. 100.

- Se é negro
- É bom de cama
- Se é negro e alisa o cabelo
 - Não se aceita
- Se é negro e é ator
 - É ator negro
- Se é negro e é cantor
 - É cantor negro
- Se é negro e é poeta
 - É poeta negro
- Se é negro e fala de racismo
 - Tá de mimimi
- Mas, se é branco e fala de suas dores
- É só crise existencial, é só existência, é só sobre existir

JUNTAS - E TÁ TUDO BEM!!

- Se é branco e discorda de branco
 - É só opinião diferente
 - Mas se é negro
- “Vocês mesmos não se aceitam”
- Se é branco e usa roupa branca
- É médico, doutor, mas nunca enfermeiro
 - Se é negro na universidade
 - É filha da moça da limpeza
 - E quando o branco morre?
 - Comoção nacional
- Mas, se é um corpo preto no chão
- É bandido, ladrão e bandido bom...

JUNTAS - É bandido morto

- Se é branco e roubou
- É a exceção!
- E se matou alguém?

JUNTAS - “era tão bonzinho, falava com todo mundo aqui do bairro, ninguém sabe o que aconteceu”

- Se é negro e não estuda negritude?
- Não aceita a sua própria origem, não é politizado, é racista com ele mesmo

JUNTAS (*olhando para o público*) - mas se é branco e não discute a sua branquitude é o que?

Retomando a relação MÃE E FILHA.

ATRIZ 2 - Quantas vezes você foi questionada sobre a sua branquitude, mãe?

MÃE - De novo esse papo minha filha.

ATRIZ 2 - Mãe, eu tô falando de dar nome pras coisas. NOME. nomear. Eu sou negra. O pai é negro. E você é branca. E tudo bem. Só que eu não vou mais aceitar esse silêncio aqui em casa, vamos dar nome pras coisas: é racismo. E é isso que o racismo faz: silencia! Além disso, essa a lógica do embranquecimento... tornar a família cada vez mais clara... por isso...

MÃE - Quê? Minha filha, o que você tá falando aí... Depois que você foi pra universidade ficou assim, desse jeito. De onde vem tanta revolta? Você não é negra. Era só o que me faltava agora...

ATRIZ 2 - Mãe, eu só quero conversar, falar sobre as coisas, caralho, não consigo mais ficar fingindo e colocando tudo embaixo do tapete.

MÃE - Tapete? Ah, lá vem. Senhor, Jesus Cristo! Deve ter uma matéria lá na faculdade só pra ficar falando essas coisas aí e outra só pra falar palavrão, porque depois que tu entrou na universidade é só “porra” “caralho”. Olha, quando tu pegar o diploma, vai ser assim também? Quero ver se na colação tu vai falar essas coisas aí.

ATRIZ 2 - Eu sou uma mulher negra. E tá sendo bem difícil esse processo pra mim...

MÃE - Pára com isso. Você é minha filha. Você saiu do meu útero. Meu Deus, de onde veio essa conversa toda?! Olha aqui ô, vai começar aquela Novela que tu gosta, ô, já vai começar, vem.

ATRIZ 2 - Difícil conversar contigo, tu sempre muda de assunto.

MÃE - Tá. então, tá. Só que eu não entendo, por que tu quer ser negra?

ATRIZ 2 - Quê?

MÃE - É, por que tu quer ser negra?

ATRIZ 2 - Mãe, não fui eu que inventei isso. Raça é uma invenção dos brancos, eu só queria ser eu mesma. Foram os brancos que inventaram essa coisa toda de...

MÃE - interrompendo - Eu não inventei nada. Até porque pra mim, não tem isso de cor. Todo mundo é igual, foi assim que te ensinei, todo mundo é igual.

ATRIZ 2 - AH não. Que igual? Somos diferentes.

MÃE - Eu não entendo, tu não quer ser igual, aí diz que é diferente, aí eu pergunto, por que tu quer ser negra e tu diz que quer ser igual. Francamente, não sei quem anda colocando essas coisas na tua cabeça, olha cuidado pra não pitar hein? Outro dia, te vi chegando em casa com um monte de livro, tu lê aquilo tudo? O filho da Maria do Coral da Igreja, ficou doente tá? De tanto estudar, o guri foi ficando magrinho, magrinho, aí foram ver, ele tava lendo...

ATRIZ 2 - Ah, não!! nem me vem com essa do filho da maria do seu João da padaria...

MÃE - Não, É do Coral da Igreja, aquele que tu cantava também, como é o nome mesmo....

ATRIZ 2 - Ah mãe, eu não faço mais parte tem um tempão, esse negócio aí de Jesus Cristo, também não dá pra mim.

MÃE - Meu Deus, minha filha, não fala isso. Perdoa Senhor, Perdoa! Ainda bem que eu rezo por vocês todas as noites.

ATRIZ 2 - Eu quero é saber de onde veio o ouro do Vaticano? Isso que eu quero saber!!!!!! Exploração né, isso não falam na igreja, suor e sangue de pessoas africanas que foram escravizadas e a Igreja tem sua parte nisso....

MÃE - Olha não vem pra cá testar minha fé, se tu não quer ir pra missa, problema teu. Eu vou e rezo. Tô nem aí pro Vaticano. Agora, tu sabes que tem pagar água e luz, ou tu achas que a Igreja não tem despesa? Nem vem. Nem vem, porque a Bíblia é sagrada.

ATRIZ 2 - Mãe, eu tô falando de racismo. Aqui em casa ninguém quer dar nome pras coisas né. Porque dói. Dói saber das coisas. Eu sou o que? Todo mundo aqui em casa é branco, mas ninguém diz que é branco. Quando eu era pequena...

MÃE - ficando nervosa - Nem vem. Melhor parar por aí e trocar de assunto, vamos trocar de assunto, vamos!

ATRIZ 2 - Tá vendo, não dá pra conversar, tu não sabe ouvir. Queria que tu lesse o que o Kabengele Munanga escreve sobre Cam, o filho de Noé, aquele que foi amaldiçoado e seus filhos nasceram escravos porque desonrou o pai. E adivinha? Racismo. Na bíblia, versículo por versículo...

MÃE - CHEGA. CHEGA. Daqui a pouco vai dizer que eu sou racista também. Eu que te criei. Que racismo, o quê? Vai me chamar de racista agora. Se eu fosse racista não tinha casado com o teu pai, EU TE AMO. CHEGA CHEGA. Tu saiu do meu útero, de dentro de mim. EU TE AMO, te amo filha, e não sei mais o que te dizer chorando e em desespero TÁ, SE EU SOU ESSA MÃE RUIM, ME PERDOA, ME PERDOA, EU NÃO TIVE ESTUDO, COMO EU IA SABER?

Choro e desespero.

CENA 4 - A DÚVIDA PRECEDE A ESCOLHA

ATRIZ 2 - O que é amor? Gente, tem alguém aí? O que é o amor? Eu não sei falar sobre amor, não sei bem a definição desse sentimento... se amor é cuidado, se amor é carinho. Você acha que o amor e o ódio podem coexistir?

ATRIZ 1 - Só podemos odiar aquilo que amamos.

ATRIZ 2 - Eu me pergunto: por que as ofensas são tão naturalizadas? Indo ao encontro do público agora vamos crescendo internalizando a crença de que o amor é fazer sacrifícios. Você acha que o amor é se sacrificar? É abrir mão de algo para estar com a pessoa amada?

ATRIZ 1 - Eu sei do que você está falando. Aquilo de que internalizamos a ideia de que o amor é sacrifício. Isso nos faz duvidar de quem somos e também do que sentimos.

ATRIZ 2 - É uma dúvida... uma ideia constante, um pensamento repetitivo de que estamos fora de lugar, de que não pertencemos a nada e que não merecemos amor. Se aprendemos a duvidar de quem somos, a desconfiar de quem amamos, se internalizamos a ideia de que o espaço familiar não é um espaço seguro, então, onde está a segurança? onde está o afeto? O mundo vai ficando uma desordem só. Ninguém é confiável.

ATRIZ 1 - O futuro parece ser um lugar distante, incerto e às vezes até fantasioso. Porque é mais fácil imaginar como algo ideal, do que encarar a dor que a realidade traz.

ATRIZ 2 - Eu tenho medo de amar. Sou uma pessoa instável.

ATRIZ 1 - Também sou, vou querer fugir, abandonar tudo que estamos construindo e tudo aquilo que vamos construir.

ATRIZ 2 - Pode ser que eu queira chorar no meio da noite, e pra onde vou correr? Você me verá com os olhos inchados, ouvirá meus gritos de desespero.

ATRIZ 1 - O caos habita em mim, em nós. Mas, alguns dias serão lindos, cheios de amor.

ATRIZ 2 - Não posso dar aquilo que não conheço. A gente só dá o que tem, não é mesmo? E o amor, pra mim, tem uma cara disforme. O amor é confuso. A paixão talvez seja um terreno mais conhecido. Esse sentimento impulsivo, visceral... Mas, o amor...o amor parece confuso...

ATRIZ 1 - O que te faz pensar que tenho mais certezas e soluções? O que te faz pensar que o amor é meu chão? Também já me perdi pelas definições de amor... acho que fiquei um bom tempo procurando em outras pessoas essa ideia de completude. Esperei por muito tempo e acreditei realmente que um dia alguém fosse chegar e completar o vazio que sinto. Mas, não podemos viver achando que somos metade, né?

ATRIZ 2 - Não vou te prometer o “pra sempre”, “o incondicional”. Não te farei promessas, porque também não acreditaria em alguém que me promettesse a felicidade. O que posso te oferecer é o afeto sincero e uma dose de fracasso. Sim, porque vou fracassar.

ATRIZ 1 - Um brinde ao fracasso !

ATRIZ 2 - Existir é coisa complicada

ATRIZ 1 - amor é estrada de incertezas

ATRIZ 2 - amor é construção social

ATRIZ 2 - amor é um sentimento

ATRIZ 1 - amor é errar e errar de novo, não cabe penitência **ATRIZ 2** amor é permanecer atenta ao próprio sentir

ATRIZ 1 - amor é diálogo, sem idealizações

ATRIZ 2 - amor é um caminho a percorrer internamente

JUNTAS - É preciso coragem para abrir e encarar as lembranças. Que a arte seja cura como quem tem sido para muitas de nós.

CENA 5 - A EMPATIA PRECEDE A RECONCILIAÇÃO

MÃE (*chamando*) - Filhaaaaaaaaa. Filhaaaaaaaaa.

Filha, sei que o seu desejo é de que eu já não fosse mais esse fantasma que te traz lembranças de sofrimento e dor. Palavras que usei te magoaram profundamente e o seu desejo é de que já não exista entre nós qualquer tipo de mágoa. Sei também, que apresentei a você definições de “amor” e “mãe”. E que esse ciclo interminável de culpa te torna tão refém como eu. Também sinto em mim uma prisão que não sei nomear. Oscilo num papel de opressor e vítima da mesma sociedade que fabrica e atualiza discursos e crenças racistas. A palavra perdão parece tão urgente em nossas vidas. Te escrevo esta carta de um futuro onde percebo minhas limitações, onde minhas tentativas de reparação são tão frustrantes quanto o seu desejo de libertação destas memórias. Te escrevo de um futuro onde meu fantasma já não te assombra tanto, porque você construiu novos significados para as palavras “mãe e amor”.

Leitura dramática



*Leitura feita por Laura Bastos, Sara Lima, Julianna Rosa de Souza e Mariana Portella Milan -
17 de novembro de 2022 - Fonte: Foto de Júlia Dias Lopes.*

Uma versão deste texto foi lido pela primeira vez em 17 de novembro de 2022, no evento “O cultivo dos afetos e o cultivo que afeta a população negra no Brasil”, organizado pelo GEPER no Centro de Ciências Agrárias da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Contamos com o protagonismo de atrizes e não-atrizes, todas negras, para dar voz cênica às personagens da peça: Mariana Portella Milan, Sara Lima, Laura Bastos e Julianna Rosa de Souza.



*Leitura feita por Marianne Marinho e Aysha Luíza Silva Sousa - 16 de dezembro de 2022 -
Fonte: Foto disponível no Instagram do Evento @afroepistemologias_*

A segunda leitura dramática ocorreu no V Seminário Corpo, Cena e Afro-Epistemologias no dia 15 de dezembro de 2022 na Universidade de Brasília - UNB, evento coordenado pelo professor doutor Jonas Sales. No evento, contamos com a interpretação das atrizes: Marianne Marinho e Aysha Luíza Silva Sousa.

Corpos e *Corpus* pretos suleando Performances Afrodiaspóricas

*Régia Mabel da S. Freitas*¹⁹

Os Direitos Fundamentais, assegurados pela Constituição, e nucleiam a declaração de condições básicas para o pleno desenvolvimento das/os cidadãs/ãos. Invioláveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, eles são inerentes ao Princípio da Dignidade da Pessoa Humana. Pelo caráter universal, essas Liberdades Públicas não devem contemplar concessões do Estado apenas a grupos privilegiados, mas resguardar todas, todos e todes independentemente de classe, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras categorias sociais. No âmbito racial, apesar dos 135 anos de assinatura da Lei – dita! – Áurea (Lei 3.353/1888), que supostamente aboliu a escravatura sem extirpar a supremacia hegemônica caucasiana, as populações negras ainda não possuem uma vida digna perante a sociedade. Inconstitucionalmente, somos aviltadas/os diuturnamente ao termos violados nossos direitos indivisíveis, inegociáveis e intransferíveis.

Essa transgressão delata a explícita ausência de efetividade do conteúdo constitucional e os seus perversos limites paradoxais no que tange integridade dos nossos corpos e *corpus*. A inobservância da aplicabilidade imediata do direito à vida, da plenitude do direito à liberdade, da regulamentação do direito à igualdade e da otimização do direito à segurança evidenciam restrição e/ou exclusão desse núcleo essencial dos nossos direitos individuais e coletivos. Ademais, também não são positivados ainda meios que atendam às nossas necessidades primárias no que tange

¹⁹ Mulher Preta Feminista Antirracista. Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA) com Pós-doutoramento em Educação (USP). Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN). Pesquisadora do Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura (USP). Professora universitária e Ori-entadora de cursos de Graduação e Pós-graduação. Autora, Consultora, Palestrante e Organizadora de eventos, livros e periódicos acerca das Relações Raciais, com ênfase em Educação Antirracista, atuando em temas como Artes Negras, Culturas Africana e Afro-brasileira, Decolonialidade, Direito Antidiscriminatório e Feminismo Negro. E-mail: mabel_freitas@hotmail.com.

alimentação, educação, moradia, previdência social, saúde, trabalho entre outros. Enfim, nesta Pátria-Mãe-Hostil, diuturnamente, zoomorficam-se nossos corpos e deslegitimam-se nossos *corpus* negros. Por isso, a luta incessante pelo respeito à nossa cidadania através de estratégias negras de resistência ocorre desde o sequestro do continente a que devemos origens abissais: a África. Na pré-Abolição, fugas individuais e coletivas, criação de quilombos, escolas, irmandades e terreiros de candomblé, compras de alforrias, revoluções bélicas foram algumas formas de reação.

Na pós-Abolição, criaram-se associações, clubes e grêmios negros, imprensas antirracistas, sindicatos, dentre outras mobilizações cada vez mais políticas que ampliavam os conceitos de identidade, equidade e resistência, como a Frente Negra Brasileira (FNB) e o Movimento Negro Unificado (MNU). A negritude também utilizou/utiliza múltiplas linguagens artísticas para o seu contínuo processo de “desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 1986, p. 53). Indubitavelmente, as artes negras criadas na diáspora africana foram/ são utilizadas como uma forma reivindicatória que intensifica as forças político-ideológicas de combate ao racismo.

As/os artistas negras/os edifica(ra)m uma arena de ação política com o escopo de promover debates sobre questões raciais através das mais distintas linguagens (cinema, dança, literatura, música, teatro, visualidades dentre outras). Essas produções corroboram as lutas antirracistas do Movimento Negro, (re)afirmando identidades culturais em meio à eurocêntrica e elitista cena artística brasileira. Desde o desgracioso soerguimento da nação brasileira, os corpos e os *corpus* afrodiaspóricos são alvos de perversão com o escopo de aniquilar a expressão de nossa humanidade e intelectualidade. Outrossim, essa perversa postura caucasiana busca desumanizar as nossas tão plurais experiências e despersonalizar a nossa produção artística numa tentativa de fraturamento da continuidade do nosso legado ancestral. De forma resiliente, coadunamos a arte como expressão circunscrita no processo de integralidade, não sendo possível compreendê-la meramente pelo binômio corpo-mente ou mesmo por construções imagéticas maniqueístas. As nossas performances afrodiaspóricas encruzilham estéticas e poéticas disruptivas, insubmissas e insurrecionais de protesto e denúncia contra o racismo, lastreada pela força azeviche político-ideológica de nossos

discursos identitários de afirmação. A luta pelo pseudodesajustamento social, combate ao complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas das populações negras emergiu pelo universo artístico, “transgredindo fronteiras discursivas” (HOOKS, 1995, p. 468) pautadas nas falácias do mito da democracia racial e fábula das três raças.

O cinema, a dança, a literatura, a música, o teatro, as visualidades e tantas outras linguagens artísticas são exemplos de resistência negra em que permanecem os âmbitos educacional, político e cultural para continuar superando os entraves hegemônicos, etnocêntricos e colonialescos. Combatendo a folclorização e estereotipia, magistralmente, nossos corpos e *corpus* negros traduzem símbolos incorporados do seu manancial histórico-cultural; afinal, como Hooks (1995, p. 474) preleciona num contexto social capitalista, de supremacia patriarcal branca, urge descolonizar a mente para ser reconhecido como sujeito cognoscente. Como legítimos protagonistas de uma história longa de lutas e conquistas, cineastas, dançarinas/os, escritoras/es, músicos/musicistas, e atrizes/atores utilizam as artes negras que criaram na diáspora africana como uma estratégia negra de resistência. Assim, a partir dessa “conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os” (KILOMBA, 2008, p. 224), essas/es artistas promovem contínuos processos de descolonização para si mesmas/os e também às/aos que lhes assistem/ leem/ ouvem.

Da exímia corporalidade que desmitificou o estigma de exotismo do corpo negro da carioca e primeira bailarina clássica negra Mercedes Baptista até a hoje respeitada e reconhecida dança afro-brasileira, vê-se uma forma de expressão estético-política utilizando a linguagem corporal. De Xisto Bahia – ator, cantor e compositor baiano – com seus lundus (dança sensual e gênero musical jocoso) e suas modinhas (canções líricas) à contemporânea juventude negra da periferia com suas denúncias sociorracias pelo *rap* e pelo *hip-hop*, a música é utilizada como um veículo de comunicação para protestos verbais. Dos versos pretos de Luiz Gama à poesia azeviche hodierna do santoamarense Fábio Mandigo e também de Carolina Maria de Jesus à Conceição Evaristo, pululam em prosas e versos viscerais movimentos sociorraciais de caráter transgressor. Desde Monsenhor De Chocolat com as Companhias Negra de Revistas e Teatral Ba-Ta-Clan Preta até a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) por Abdias do Nascimento, de maneira célere e qualitativamente em todo o país, surgem companhias que promovem Teatro Negro brasileiro, um movimento sociocultural de

combate ao racismo, lastreado pela tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*), com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades artísticas de uma plêiade negra (FREITAS, 2019).

Esses coletivos teatrais discípulos do TEN promovem Militância Negrocênica – um projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro brasileiro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de suas insurreições cênicas (FREITAS, 2019). Em todas essas linguagens artísticas supracitadas, as/os artistas buscam enegrecer epistemes, democratizando o saber sobre pré, trans e o pós-13 de maio de 1888, preconceitos com as/os herdeiras/os dos estigmas escravistas, ideologia do branqueamento, fábula das três raças, mito da democracia racial e (des) valorização das culturas africana e afro-brasileira.

Se “para alcançar um novo papel de igualdade, é preciso também colocar-se fora da dinâmica colonial” (KILOMBA, 2008, p. 230), torna-se imprescindível (re)conhecer essas trincheiras artísticas que combatem com denodo a chaga social chamada racismo – “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam” (ALMEIDA, 2018, p. 25). Cônsua de que corpos e *corpus* negros podem *sulear*²⁰ performances afrodiaspóricas neste país não de discursos mas de práticas racistas, questiona-se: De que maneira as artes negras criadas na diáspora africana foram/ são utilizadas como uma forma reivindicatória que intensifica as forças político-ideológicas de combate ao racismo? O Objetivo Geral é Analisar nuances político-ideológicas de combate ao racismo de performances diaspóricas, enquanto os Objetivos Específicos são Averiguar como performances diaspóricas promovem comunicação, educação e protesto do/para o povo preto e Identificar o combate ao racismo através das seguintes linguagens artísticas: teatro, música, literatura, dança e cinema.

²⁰ Neologismo com referência à obra Epistemologias do Sul organizada por Boaventura Santos e Maria Meneses (2010).

Esta investigação justifica-se pelo fato de que há, lamentavelmente, grandes lacunas acadêmicas no que diz respeito a estudos sobre as artes negras como uma estratégia de resistência das populações negras; assim, esta coleta de dados pode contribuir para a diversidade científica decolonial, substanciando acervos institucionais e com isso descortinar o olhar colonizado de leitoras/es e ainda estimular outras possíveis pesquisas sobre as vertentes político- ideológicas no viés artístico. No que tange à Metodologia (GIL, 1999), quanto aos objetivos, utiliza-se um percurso exploratório-descritivo; quanto à natureza dos dados, trata-se de uma investigação qualitativa e, quanto às técnicas de coleta de dados, opta-se pela revisão bibliográfica exclusivamente negrorreferenciada, com autoras/es como Almeida (2018), Fanon (2008), Gilroy (2001), Hall (1996), Hooks (1995), Kilomba (2008), Mbembe (2011), Munanga (1986), Nascimento (1978), Santos (2002), Sodré (2005) entre outras/os.

À guisa de conclusão, urge uma retomada histórica contra o estrangulamento da condi o humana que tenta ainda hoje também obstaculizar nas nossas insignes trajetórias como sujeitos de conhecimentos.   inaceitável em pleno século XXI desconsiderarmos a gramática própria dos genuínos saberes e fazeres dos corpos e *corpus* negros; afinal, é a diversidade epistemológica que constrói o mundo. Reverenciemos, por conseguinte, as nossas disruptivas, insubmissas e insurrecionais performances afrodiaspóricas.

Palavras-chave: performances diaspóricas; corpos e *corpus* negros; estratégias artísticas antirracistas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S lvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- FREITAS, Régia Mabel da Silva. **A Orquestra Afropercussiva de Notas Negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a regência do maestro Er .** 2019. 250 p. Tese (Doutorado) – Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento. Universidade Federal da Bahia, Bahia.
- GIL, Ant nio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 1999.
- HOOKS, Bell. **Intelectuais Negras. Estudos feministas.** Ano 3, N  2, Santa Catarina: UFSC, 1995.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Cobogó: Rio de Janeiro, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.



UnB

| DEX | CEN | IDA

