

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

ANA CAROLINA ALVES DE TOLEDO

MOVIMENTO QUADRIL:
dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de
subjetividades afrocentradas

São Paulo
2021

ANA CAROLINA ALVES DE TOLEDO

**MOVIMENTO QUADRIL:
dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de
subjetividades afrocentradas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marianna F. M. Monteiro

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

| | |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| T649m | <p>Toledo, Ana Carolina Alves de, 1982- Movimento quadril : dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de subjetividades afrocentradas / Ana Carolina Alves de Toledo. - São Paulo, 2022. 185 f. : il. color.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Dança - Aspectos antropológicos. 2. Arte negra. 3. Negras - Narrativas pessoais. 4. Afrocentrismo. 5. Cultura afro-brasileira. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 784.1886</p> |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ANA CAROLINA ALVES DE TOLEDO

**MOVIMENTO QUADRIL:
dos rícochetes da bunda feminina preta à articulação de
subjetividades afrocentradas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 17/12/21

Membros componentes da banca examinadora:

Presidente e orientadora: Prof^a. Dr^a. Marianna F. M. Monteiro, IA/UNESP-SP

Membro titular: Dra. Deise Santos de Brito

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Ana Maria de São José, UFS-SE

Dedico esta imersão afetiva
à minha prima-irmã,
Barbara Simiramis (*in memoriam*).
Que nossos movimentos regenerem
as memórias dos nossos ventres.

Agradeço à minha ancestralidade por manifestar em mim o agora e me levar a entender que o caminho se faz na caminhada.

Agradeço à minha família pela continuidade... por materializar nesta vida a minha ancestralidade, por me ensinarem, desde sempre, a rebolar e a “seguir meu coração”.

Agradeço à minha mãe, Felicidade, pela coragem da luta; e à minha filha, Maria Tereza, pela iluminação do novo.

Agradeço à minha orientadora Prof^a Dr^a Marianna Monteiro por me mostrar o caminho aberto (enquanto me embrenhava mata fechada adentro para abrir outro *na unha*) ao questionar-me: “Escuta, você não vai prestar Mestrado?”. Agradeço também pela confiança de me deixar trilhá-lo seguindo meu coração.

Agradeço a generosidade e a abertura das treze sujeitas mulheres que articularam suas subjetividades complexas e *rebolativas* nesta pesquisa: Thais Santos, Julha, Renata Prado, Bia Graboschi, Larissa Vitória, Fabi Silva, Priscila Reis, Raína Santos, Madá Cris, Jhey Olliver, Isa Czar, Briê e Gabriela Black Barbie. Sem vocês, o grave desta pesquisa não bateria.

Agradeço às parcerias certeiras da transcritora Agnis Freitas, e da transcritora, revisora e tradutora Clariana Gonçalves Barbosa. Correndo junto à vocês pude ir mais longe.

Agradeço às parcerias do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas (IA-UNESP), da Coletiva Aliança (*grupa* de estudos independente), e a *todes* aqueles com quem cruzei e aprendi nesta grande encruzilhada chamada Mestrado. Com toda certeza, esta dissertação é só a ponta do *iceberg*.

Agradeço à instituição onde trabalho, SESC SP, pela Bolsa-Horário cedida, sem a qual esta realização teria sido muito mais difícil, e aos meus colegas de trabalho pelo reconhecimento e por segurarem as pontas das minhas ausências.

Agradeço à minha fonte, por nunca me deixar morrer de sede.

*O aforisma kicongo, Ma'kwenda! Ma'kwisa!,
o que se passa agora, retornará depois
traduz com sabor a ideia de que
o que flui no movimento cíclico
permanecerá no movimento.*

Leda Maria Martins

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo contextualizar as *danças de quadril* enquanto corpo-oralidade ancestral negra, articuladora de subjetividades femininas afrocentradas. Considero, em definição por mim criada nos caminhos de minha pesquisa de Mestrado, *danças de quadril* as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o “rebolado”), em diferentes níveis e intensidades. A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens a um único aspecto, mas, sim, reconhecê-las como uma rede identitária afroatlântica que se configura a partir do quadril. Proponho-me, aqui, a relacionar mobilidade e liberdade da articulação do quadril enquanto fundamento quando falamos sobre corpo-oralidade negra, e a pensar alguns sentidos estéticos afro-orientados das *danças de quadril*, ricocheteando com a bunda os valores epistemológicos ocidentais que tendem a ressignificá-las pejorativamente, invisibilizando-as enquanto local de memória, principalmente quando pensadas dentro da indústria cultural. A partir dos relatos de vivências de treze mulheres negras, e tendo a minha própria como fio condutor desta pesquisa, reflito sobre nossos processos de produção de subjetividade articulados pelas *danças de quadril*, considerando as subjetividades negras ancoradas no corpo em complexas coexistências com imagens de controle racistas e sexistas que tendem a nos objetificar. Em *Movimento Quadril*, a objetificação é entendida como desdobramento da outridade, mecanismo de diferenciação hierárquica do racismo. As (nossas) vozes de mulheres negras, em *Movimento*, estão articuladas enquanto centro de pensamento, praticando territórios negros e sendo, portanto, sujeitas.

Palavras-chave: DANÇA NEGRA; DANÇAS DE QUADRIL; CORPOREIDADE NEGRA; ANCESTRALIDADE; SUBJETIVIDADE FEMININA NEGRA.

ABSTRACT

This writing aims at contextualising booty dances as a black ancestral body-orality. I consider, as for a definition conceived by me in the paths of my master's degree, *booty dances* to be the dances from an African cultural matrix. In them, there is isolation or emphasis on the movement of the pelvic region, with an explicit accentuation of the hip in swing movements, lateral displacements, shaking, and sinuous and circular movements (such as the Brazilian *rebolado* and the Jamaican *wine*), at different levels and intensities. My intention with this definition is not to reduce these dances, these cultural manifestations, and their origins to a single aspect, but rather to recognise them as an Afro-Atlantic identity network that is shaped from the hip. Hence, I propose a brief reflection upon the mobility and the freedom of the hip joint as a foundation as we talk about black corporeity, and to think about some Afro-oriented aesthetic senses of hip dances, in shock with the Western epistemological values that tend to *resignify* them pejoratively, making them invisible as a place of memory, especially within the cultural industry. Based on the experiences of thirteen black women and having my own as the connecting thread of this research, I reflect upon our processes of production of subjectivity articulated by booty dances and regarding the black subjectivities anchored in the body within complex coexistences with the racist and sexist controlling images that tend to objectify us. In *Movement o' the Hip*, objectification is perceived as the development of the otherness, a mechanism of racist hierarchical differentiation. (Our) black women's voices, in motion, are articulated as the thinking centre, undertaking the practise of black territories and, therefore, being the subjects.

Keywords: BLACK DANCE; BOOTY DANCES; BLACK CORPORALITY; ANCESTRY; BLACK FEMALE SUBJECTIVITY.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - Elas primeiro! Mães e tias..... | 12 |
| Figura 2 - Eu, aos 16 anos, e meu melhor espelho de dança..... | 13 |
| Figura 3 - Eu, minhas primas e minha filha, juntas até o chão..... | 14 |
| Figura 4 – Festa Jamaicaxias (Duque de Caxias/RJ) | 24 |
| Figura 5 – Festa <i>Batekoo</i> (Salvador/BA, São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ e Belo Horizonte/MG)..... | 25 |
| Figura 6 – Perfis do Instagram com foco no ensino das Danças de Quadril..... | 28 |
| Figura 7 – Cabeça no chão e as <i>sabenças</i> das danças de quadril | 37 |
| Figura 9 – Cosmograma Bakongo..... | 41 |
| Figura 8 – Estrutura óssea do quadril | 41 |
| Figura 11 – Quadril em anteversão (báscula) | 43 |
| Figura 10 – Quadril em agachamento | 43 |
| Figura 13 – Quadril em retroversão (báscula)..... | 44 |
| Figura 12 – Quadril em posição ereta | 44 |
| Figura 14 – Dançantes em relação com o chão..... | 68 |
| Figura 15 – Danças de quadril na posição de cócoras..... | 69 |
| Figura 16 – O espaço praticado do círculo e o desenho curvilíneo da bunda dançante | 77 |
| Figura 17 – "Passarela do samba", com arco em destaque..... | 90 |
| Figura 18 - Representação de Sarah Baartman, intitulada "Sartjee, the Hottentot Venus"..... | 96 |
| Figura 19 – “A evolução das Globelezas”..... | 100 |
| Figura 20 – Entrevistada Thais Santos | 116 |
| Figura 21 – Entrevistada Julha..... | 117 |
| Figura 22 – Entrevistada Renata Prado | 117 |
| Figura 23 – Entrevistada Bia Graboschi..... | 118 |
| Figura 24 – Entrevistada Larissa Vitória..... | 118 |
| Figura 25 – Entrevistada Fabi Silva..... | 119 |
| Figura 26 – Entrevistada Priscila Reis..... | 120 |
| Figura 27 – Entrevistada Raína Santos..... | 120 |
| Figura 28 – Entrevistada Madá Cris | 121 |

| | |
|-----------------------------------------------------|-----|
| Figura 29 – Entrevistada Jhey Olliver..... | 122 |
| Figura 30 – Entrevistada Isa Czar | 122 |
| Figura 31 – Entrevistada Briê | 123 |
| Figura 32 – Entrevistada Gabriela Black Barbie..... | 124 |

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 AQUECIMENTO..... | 11 |
| 2 QUE MOVIMENTO É ESSE? | 24 |
| 3 DESPINDO O CORPO: SIGNIFICANTES COLETIVOS ANCESTRAIS SEM VERGONHA | 29 |
| 3.1 Despindo o quadril: entre-cruzamentos sobre aquilo que se articula | 38 |
| 4 A BUNDA DE TANGA | 47 |
| 4.1 O quadril nas danças afro | 52 |
| 4.2 O afro nas danças de quadril..... | 59 |
| 4.3 Dos ricochetes: sobre aquilo que não nos pertence | 78 |
| 5 PERCORRENDO OS “QUADRIS DA MULATA” | 89 |
| 6 EM MOVIMENTO... .. | 110 |
| 6.1 Onde estão os macetes..... | 115 |
| 6.2 O caminho..... | 125 |
| 7 AFRONTOSAS: DESCOBRINDO A BUNDA PARA SER, NÃO SERVIR | 130 |
| 7.1 “É sobre o corpo entender o movimento” | 131 |
| 7.2 “Não dá pra ser livre sozinha” | 167 |
| 8 LACRE | 177 |
| REFERÊNCIAS..... | 181 |

1 AQUECIMENTO

Movimento quadril são tantos movimentos que permeiam tantas histórias de vida. Histórias que falam de dança, movimentos do corpo. Histórias que falam de movimentos políticos materializados a partir de nossos próprios corpos. Histórias que falam de transmissão de conhecimento, movimentos de uma corpo-oralidade. *Movimento Quadril* é sobre dança num contexto direto de relações entre pessoas, relações de poder entre pessoas e de toda relação de poder como uma relação política. Nessas relações, a gente vai entendendo que praticar territórios próprios importa. *Movimento Quadril* é, então, sobre a minha e nossas histórias representadas e transformadas em conhecimento compartilhado como motivação primeira para realização deste trabalho. Por isso, assumo aqui a fala em primeira pessoa. E peço licença para começar pela minha história, numa ordem mais ou menos cronológica.

Não me lembro exatamente quando comecei a dançar com o quadril. Creio que foi desde sempre. Sou uma mulher negra, tenho hoje 39 anos, e sou de Rio Grande da Serra, uma cidade pequena e periférica dentro da região metropolitana de São Paulo. Cresci em uma família negra, com costumes negros, dentro de uma casa onde funciona um terreiro de religiosidade negra, ouvindo músicas negras, dançando danças negras. Cresci ouvindo minha avó materna contar sobre sua infância e mocidade nos batuques de Capivari, sobre as danças de minhas tias-avós, as fogueiras e as rezas, tudo junto. Eu nunca as vi dançar, mas hoje minhas tias dizem que eu danço como elas.

Tenho lembranças ternas de infância, dos dias em que (nós) as mulheres de minha casa (que, inclusive, só tinha mulheres na época) se juntavam para limpar a casa ao som de sambas e todo sortimento de MPB: música preta brasileira. Trabalhávamos e dançávamos juntas. Minhas tias e mãe (figura 1) cantavam alto com panos e vassouras na mão e sambavam muito. Eu aprendi que samba era isso. Sambava com elas. Minha escola era imitar o quadril de minha tia Mama, que fora Rainha do Carnaval em 1971, cujo quadril se movia solto pra lá e pra cá enquanto sambava miudinho. Seu movimento era leve, solto e faceiro. Foi assim que aprendi a sambar.

Figura 1 - Elas primeiro! Mães e tias.



Da esquerda para a direita: Valdete (Cida titia, *in memoriam*), Maria Rita (Tia Du), Felicidade (mãezinha), Maria Emília (Mama), Maria Conceição (madrinha), Izildinha (madrinha), Regina (Tita).
Fonte: registros familiares, 1996.

Via também as passistas nas apresentações de Escolas de Samba quando saía para farrear junto com minha mãe e tias, e me lembro de quando “rebolar até o chão” me chamou a atenção e passou a fazer parte de minhas alegorias ao sambar. Eu devia ter cerca de uns sete anos de idade. Também os rebolados das passistas junto aos pandeiros, televisionados em destaque nos carnavais, marcaram minha memória e meus passos de dança. Se arrisco a formular o que eu sentia ao vê-las dançar, eu diria que achava aquela dança um espetáculo de beleza e poder, nos sentidos mais simples que isto poderia ter para uma menina negra nos anos 80, época que ser “paqueta” era um desejo de todas as meninas de minha idade e inalcançável para meninas como eu.

Depois e junto, veio o pagode baiano que, na época, eu não sabia que era pagode baiano. Era axé. Na verdade, sempre foi axé... Era o Gera Samba trazendo Carla Perez e Débora Brasil “segurando o tchan” e propondo uma forma de dançar que, simplesmente, me atravessou. Eu tinha uns doze anos. Sem nenhuma dificuldade, eu reproduzia todos aqueles movimentos e dançava todo dia, o dia inteiro, sem parar. Dancei todos os CDs (sim, CDs) do “É o Tchan”, “Companhia do Pagode”, “Gang do

Samba”, “Harmonia do samba”, meus preferidos, entre tantas outras febres musicais e *dancísticas* que surgiram nesta época. Às vezes, no mesmo dia! Tudo na frente do melhor espelho que eu tinha: a porta de vidro da casa de minha avó (figura 2), onde cresci.

Figura 2 - Eu, aos 16 anos, e meu melhor espelho de dança.



Fonte: registros familiares, 1998.

Era divertido, era motivador. Era eu criando repertórios corporais para toda uma vida sem fazer ideia disso. Dançar as coreografias do pagode baiano e descer na “boquinha da garrafa” era o grande desafio das festas de família. Eu e minhas primas nos divertíamos em derrubar com a bunda, no ritmo, e em grande estilo, minigarrafas de refrigerante, enquanto facilitávamos a brincadeira para os joelhos de minhas tias com garrafas PET de dois litros.

Depois e junto, veio o Furacão 2000, com suas danças do *Tigrão*, da *Motinha*, do *Pikachu*. E o *cerol* não saía da minha mão. Mergulhei num momento funk e só queria ser feliz, “andar tranquilamente na favela onde eu nasci”. Dancei muito “tamborzão” enfileirada com *as prima*, mãozinha no joelho, e joga bunda pra cima e pra baixo... Hoje, arrisco passinhos na velocidade dos 150 BPM e brega funk ao lado de minha filha, ela agora com doze anos (figura 3).

Figura 3 - Eu, minhas primas e minha filha, juntas até o chão.



Da esquerda para a direita: Ana Abner (prima), Ana Lu (prima), Barbara (prima, *in memoriam*), Alba (prima), Maria Tereza (filha), Isadora (prima), Lorena (prima), Isabelle (prima), eu e Alessandra (prima).

Fonte: registros familiares, 2021.

Por fim, nos bailões da idade adulta cheguei, sem abandonar nada do que veio antes, nas danças urbanas de Áfricas que não chegavam até Rio Grande da Serra. Comecei a rebolar com os caribenhos *dancehall* jamaicano e *reggaeton* cubano. Desenhar também o quadril africano nas batidas marcadas do *kuduro* e *afrohouse* angolano, e do *ndombolo* congolês. E o contato com estas danças já me faria repensar aquelas tantas outras que me eram familiares. Passei a entendê-las em suas similaridades. E sigo aprendendo e misturando tudo, prerrogativa da própria configuração em rede.

O que estas danças têm em comum na trajetória da minha vida?

Eu aprendi todas elas em contexto familiar e comunitário. Nunca aprendi nenhuma destas danças em escolas de dança ou academia (como fui aprender jazz ou balé). Eu dançava (e danço!) com minha família, com minhas tias, com minhas primas, com minha mãe, com minha filha. Eu danço com minhas amigas, nas ruas, nos bailes, em

shows populares. Eu aprendi a dançá-las porque me faziam sorrir junto às pessoas que eu amava. Eu aprendi a dançar porque fez parte da minha criação, da minha constituição enquanto *sujeita*, das histórias que foram contadas a mim pela minha avó, porque faz parte da corpo-oralidade negra que me compõe.

Mas eu aprendi a dançar com o quadril também porque realizar as propostas coreográficas destas danças passaram a ser, para mim, um desafio corporal comparado a fazer cinquenta embaixadinhas (o que eu nunca consegui realizar, na real). Eu aprendi a dançar porque me sentia poderosa e especial quando olhavam pra mim e diziam: “caramba, você requebra muito! Devia ser Morena do Tchan”. Eu aprendi a dançar para vencer batalhas de dança. Porque aquele espaço do quadril ligeiro era o espaço onde eu melhor cabia dentro das representatividades que me eram apresentadas. Eu aprendi a dançar para ter espaço. Eu aprendi a dançar porque cresci em uma sociedade onde uma menina negra de periferia sofre opressões do racismo, sexismo e classismo, tudo junto e misturado, e aprende a ser (chamada de) “mulata” e “gostosa” como coisas coexistentes e diretamente ligadas ao rebolado. Aprendemos que meninas como eu “tem a dança no sangue” e “com certeza, se dão muito bem nisso”. Porque somente dançando eu ouvia que eu era linda.

O que eu não percebia, quando jovem, é que ser linda é totalmente relacional. A beleza está, literalmente, nos olhos de quem vê. Olhos. E, de acordo com o aforismo racista, “preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca para casar” (GONZALEZ, 2018, p. 46), a forma como enxergamos, descrevemos e padronizamos belezas está diretamente relacionada à forma como aprendemos a buscá-las: a estética, em nossa sociedade do “privilégio do olhar” (OYĚWÙMÍ, 2021) e de pensamento branco-patriarcal-capitalista, serve a funções sociais bem específicas. Sendo assim, quais belezas os olhos hegemônicos buscam em nós, essas “mulatas para fornicar”? Qual estética serve a isso? A estética de corpos que se posicionam para atrair? A estética de corpos que se abrem em disponibilidade? A estética de corpos que sorriem sem necessariamente sentir alegria? Uma escolha ou outra, não saímos do campo da apreensão visual. Me sentir linda não era uma percepção de minha inteireza, pelo contrário, estava relacionado a me posicionar de uma forma que eu me mostrava aberta, através de sorrisos corporais, para algo ou alguém, independente do que estivesse acontecendo dentro de mim. Era de fora para fora. Era sobre sentir-me

aceita e incluída. Um comportamento que aprendi de forma difusa, porém assertiva, até certo momento pouco refletido e, dado os acessos sociais que este comportamento me proporcionava, altamente viciante. Diria que é um alterador de consciência, uma vez que é um aditivo que vem de fora e catalisa a convergência de meus sentidos para algo de uma forma antinatural. Dá barato, mas pode fazer muito mal, uma vez que desloca e afasta processos subjetivos. Processos subjetivos se dão no campo do perceber, não somente do ver.

Sendo assim, a salvo dos *biologismos* racistas e falácias meritocratas, venho agora, a partir de minha própria voz, dizer que sim: eu me dei muito bem nisso. Mas eu me dei muito bem nisso porque, em algum momento, consegui definir, a partir de minhas próprias sensações, as duas razões quais me levaram a rebolar muito até o chão: ter estas danças como um lugar de relações comunitárias e identitárias, agregado a uma necessidade humana de ocupar um lugar socialmente positivo. Eu me dei muito bem nisso porque, em algum momento, ricochetei expectativas externas, e porque não estou aguardando nenhum tipo de autorização para questionar ou falar sobre isso.

Deixe-me aprofundar melhor, a partir de conceitos que me ajudaram a chegar até aqui.

Se, conforme nos ensina Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003), “ser mulher” é algo que aprendemos culturalmente a performar através de um comportamento coercitivamente proposto externamente e reproduzido através dos tempos de acordo com os contextos social, temporal e espacial em que vivemos; empresto aqui este conceito de performance de gênero da Butler para complementar que “ser mulher negra” é algo que também aprendemos culturalmente a performar. Muitas são as performances do ser mulher, dadas as diferenças impostas por marcadores sociais que vão além do sexismo, como o racismo, o *classismo* e o heterossexismo, sistemas normativos que estruturam nossa sociedade e direcionam diretamente estas construções. Às construções voltadas especificamente para regular o “ser mulher negra” dentro de contextos em que estes marcadores sociais configuram opressões de forma interseccional, Patrícia Hill Collins (2019) chama “imagens de controle”. Estas representações são articuladas “a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica” (BUENO, 2019).

Estas imagens propõem coercitivamente roteiros a ser cumpridos por nós, papéis que nos lembram todos os dias de qual é “o nosso lugar”, como deve ser a mulher negra “ideal” que, não por acaso, dentro de uma sociedade que pensa através de lógicas binárias de exceção, é o oposto “ideal” da mulher branca “ideal”. Por mais que nossas experiências sejam individualmente singulares, há uma similitude coletivamente conjuntural em nossas vivências. E nesta lógica, o “não-ser” (CARNEIRO, 2005) justifica abusos de toda ordem.

Aprendi desde cedo que eu era “mulata”. E este “ser mulata” que me diz respeito vai além da tonalidade da pele e um determinado fenótipo, falácias da nossa dita democracia racial. Diz respeito a todo um comportamento esperado, a todo um comportamento sexual esperado, a “elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global” (SODRÉ, 1998, p. 15). Diz respeito a toda uma dança. Diz respeito a sublimar o sentimento de abuso pelo sentimento de aceitação. Diz respeito a toda uma disponibilidade de ser externamente definida e ser feliz ao brilhar sendo externamente reconhecida por cumprir bem este papel.

Aprendi. Performei. Brilhei. Junto a um sentimento constante de que minha vida não era a MINHA vida. Afinal, a forma como sentimos o mundo, antes mesmo de entendê-lo guarda relações com a nossa subjetividade – aprendi isso com o mestre Salloma Salomão. E, persistente, este sentimento me acompanhou até o momento em que pôde ser elaborado, junto a erudição de pensadoras negras e experiências muito próximas às minhas:

[...] o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ ou exploradas, que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes. (HOOKS, 1995, p. 466).

Quando uma ideia revolucionária encontra um incômodo, toda uma potência de mudança acontece. Quando uma forma pessoal de sentir o mundo encontra seu território social, “as rosas da resistência nascem do asfalto¹”.

¹ Discurso da vereadora Marielle Franco, plenário na Câmara Municipal do Rio de Janeiro no dia 8 de Março de 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3ncDO5K>>. Acessado em: 02 out. 2020.

Se, conforme nos ensina Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1980), “não se nasce mulher, torna-se mulher”, pensadoras negras como Lélia Gonzalez e Neusa Santos descortinam a máxima de que também não nascemos mulher negra, nos tornamos mulher negra. É algo que aprendemos a reconhecer e revelar a partir de um território identitário. Muitos são os gatilhos para este desvendar da “mulher negra”, todos disparados pelos questionamentos advindos das opressões interseccionalizadas. Estes sistemas normativos estruturam nossa sociedade e nos direcionam diretamente as opressões que, elas mesmas, nos fazem rebelar. A este processo de “desafiar as imagens de controle e substituí-las pelo ponto de vista das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p. 202) como componente essencial da resistência à objetificação e desumanização inerentes ao funcionamento dos sistemas de dominação, Collins (2019) chama de autodefinição, a subjetividade do tornar-se mulher negra autodefinida.

Dentro de nossas experiências coletivas de ser mulher negra, muitos são os caminhos que nos levam a este confronto e, aqui, nossas histórias individuais, ainda que dentro de uma experiência de opressão coletiva, contam muito. Posso dizer, neste sentido, que o caminho que potencializou a insurgência de minha subjetividade foi o das *danças de quadril*, pois estas danças, de uma forma ou de outra, sempre estiveram significativamente no meu caminho, como lentes de aumento às opressões sexistas e racistas que recaíam sobre mim e sobre outras ao meu redor. E, finalmente, minhas elaborações de agora se conectam com meus sentimentos de outrora. Rebolar foi uma constante na minha vida como território de existência e rebolar sempre foi uma constante no embate entre minhas tentativas de erguer a voz (HOOKS, 2019a) como imperativo de subjetividade autodefinida em coexistência com uma objetificação construída externamente.

Se as subjetividades são cambiantes, como nos dizem algumas pensadoras como Sueli Carneiro e Suely Rolnik, a formação de minha subjetividade se dá no câmbio constante de objetificações alienantes, objetificações conscientes e “proveitosas” e negação total da objetificação. Nas encruzilhadas disso tudo, com especificidades temporais e espaciais de uma vida inteira, me componho “ser”. Tudo complexo e circular, nada binário ou linear.

Ao buscar minhas próprias respostas para entender o lugar da objetificação que obstacularizava minha subjetividade ao dançar e ao ensinar dança negra (um lugar no qual eu era constantemente colocada e que, definitivamente, não me representava), me vi imbuída de argumentos, significada em um lugar social. Um lugar que não é somente meu, mas ocupado por muitas semelhantes. Um lugar já muito questionado dentro de perspectivas alternas afrocentradas e feministas, mas também ainda muito silenciado nas práticas comunitárias.

Em um país onde as maiores expressões comunitárias negras de dança, estas que tornam-se ícones nacionais (samba, axé music, funk) são materializadas pela bunda feminina preta dançante, considero falar diretamente sobre isso um recorte necessário, um apontamento insurgente, um tabu para ser revelado, falado e, por que não, escrito em um trabalho acadêmico. Resolvi botar a bunda no papel!

O presente trabalho, fruto de um trajeto individual porém coletivo enquanto representatividade, tem por objetivo, portanto, estudar a potência daquilo que denomino *danças de quadril* como construção de subjetividade feminina negra em contextos de prática afrocentrados.

Considero, em definição por mim criada para este estudo, *danças de quadril*, as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o “rebolado”), em diferentes níveis e intensidades.

Estética de dança valorizada e praticada há séculos em comunidades africanas e afrodiáspóricas (GOTTSCILD, 2003), são muitas as danças que têm sua narrativa pontuada pelas movimentações de quadril. No Brasil, temos os exemplos já citados e reconhecidos por nós, dada a penetração popular e midiática destas manifestações culturais. Elizabeth Pérez (2016), em seu trabalho sobre a ontologia do *twerk* (*dança de quadril* afroamericana), pontua outras danças caracterizadas por esta estética como a *rumba* (Cuba), *dancehall* (Jamaica), *sabar* (Senegal), *makossa* (Camarões), *kuduro* (Angola) e *kwassa kwassa* (Congo). Apenas exemplos, dentro de uma infinidade de danças existentes.

A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens a um único aspecto, mas, sim, reconhecê-las como uma REDE IDENTITÁRIA AFROATLÂNTICA que se configura a partir do quadril. Um movimento cultural que se hibridiza entre suas diferentes vertentes e constantemente se reinventa, mantendo suas singularidades mas mantendo, também, domínios comuns.

A prática destas danças em ambientes comuns a partir de suas similaridades e sob uma perspectiva de identidade afrocentrada vem se multiplicando em territórios diversos como festas, aulas e encontros informais, e a estes ambientes, presenciais e virtuais, que só fazem crescer, chamo *Movimento Quadril*. E que por suas potencialidades contemporâneas como corpo-oralidade, identidade negra performada e afirmativa de autonomia corporal feminina, merecem ser pensados criticamente. Início o desenvolvimento, portanto, apresentando **que Movimento é esse**.

A partir daí, esta pesquisa gira em torno de duas dimensões.

Primeiramente, proponho-me a pensar estas danças enquanto estética de matriz africana, em choque com valores epistemológicos eurocentrados que tendem a ressignificá-las pejorativamente ou, ainda, torná-las invisíveis. Para isso, é necessário que entendamos o corpo no qual se articulam estes quadris. Vou, portanto, **despindo o corpo** de conceitos ocidentais e contextualizando o corpo negro a partir de suas próprias cosmopercepções relacionais que o fazem coletivo, ancestral e, por isso, repleto de sentidos e possibilidades. Entrecruzo estas percepções ao ir, também, **despindo o quadril** que compõe este corpo e mobiliza muitos dos seus sentidos. Com corpos e quadris despídos, sigo destacando a corpo-oralidade negra perenizada na **bunda de tanga**: ancestralidade significativa em memória performada. Jogo luz, primeiramente, à mobilidade e liberdade da articulação do **quadril nas danças afro**, destacando-o enquanto fundamento e aspecto marcante nas danças que produzimos. Sigo para localizar os sentidos estéticos ancestrais **afro nas danças de quadril**, falando-as enquanto corpo-oralidades africanas e afrodiáspóricas. E finalizo com **os ricochetes**, discutindo e desmontando o “olhar” (OYĚWÙMÍ, 2021) estigmatizante ocidental sobre a *raba* ancestral. “Olhar”, este, construído a partir dos estereótipos sexualmente instigantes atribuídos às *corpas* negras dançantes, diretamente

relacionados aos processos coloniais racistas e sexistas de “outridade” (KILOMBA, 2019) e consequente objetificação.

Estes “olhares” nos levam à segunda dimensão a ser focada neste trabalho. **Percorrendo os “quadris da mulata”**, vou refletindo que as *danças de quadril*, num contexto “normativo heterossexual branco específico de gênero”, passaram a ser associadas às “imagens de controle” (COLLINS, 2019) que objetificam mulheres negras dançantes: “mulatas”, “morenas”, “cachorras”, “novinhas” e contando. Associo os processos de produção destas imagens aos de apropriação cultural como um duplo da *outridade* e trago à tona o quanto ambos os processos obliteram nossas danças (enquanto expressão cultural) e nossas subjetividades ao dançar. **Em Movimento**, sigo, portanto, refutando a objetificação expressa por olhares externos e escurecendo mecanismos que fazem das *danças de quadril*, enquanto fundamento negro, grandes articuladoras de subjetividade feminina negra. Se dançar com os quadris é a expressão daquilo que somos e somos a partir daquilo que sentimos, somos sujeitas. Apresento, então, **onde estão os macetes** do nosso dançar revelando rostos, nomes e afetos das treze sujeitas entrevistadas nesta pesquisa: Thais Santos (praticante, São Paulo, SP), Julha (“Twerk Recife”, Recife, PE), Renata Prado (“Academia do Funk”, São Paulo, SP), Bia Graboschi (“Twerk na Quebrada”, São Paulo, SP), Larissa Vitória (“Coletivo Bote Fé”, Salvador, BA), Fabi Silva (dancehall, São Paulo, SP), Priscila Reis (passista, São Paulo, SP), Raína Santos (“Ai meu quadril”, Salvador, BA), Madá Cris (afrobeats, Ubatuba, SP), Jhey Olliver (dancehall, São Paulo, SP), Isa Czar (dancehall e funk, Rio de Janeiro, RJ), Briê (“Twerk Recife”, Recife, PE) e Gabriela Black Barbie (dancehall, São Paulo, SP)². E apresento **o caminho** metodológico da “história oral” (FREITAS, 2002), escolhido para aproximação e análise de seus depoimentos. **Afrontosas**, abro espaço para as vozes destas treze mulheres, as quais revelam singularidades em percursos únicos, porém similares em seus lugares sociais. Tranço, então, uma narrativa subjetiva coletiva **“sobre o corpo entender o movimento”**: o movimento do quadril enquanto mecânica corporal, e enquanto movimento coletivo e político da sexualidade autodefinida, que movimenta

² Caso esteja morrendo de curiosidade para saber mais sobre estas treze sujeitas mulheres, pule nove casas e siga direto para a página 115, *onde estão os macetes*. Depois, retorne ao *Aquecimento*. Assista também ao minidocumentário “Movimento Quadril” elaborado para a defesa desta dissertação e nos veja em Movimento. Disponível em <<https://youtu.be/VjBzDtGjMa0>>.

sentimentos e sentidos e nos movimenta ao encontro da nossa ancestralidade. E como “**não dá pra ser livre sozinha**”, elaboro uma análise de nossas vozes em coro, vozes que expressam subjetividades negras contra-hegemônicas ancoradas no território praticado pela bunda dançante, e reflito sobre alguns mecanismos envolvidos nestas produções de subjetividade. Finalizo esta escrita com um **lacre** insurgente (uma vez que as conclusões vou distribuindo durante toda a pesquisa), junto a novas questões levantadas que revelam os deslocamentos propostos e nossas inúmeras possibilidades subjetivas em aberto.

Isso porque esta pesquisa e, sobretudo, o processo de escrita tem sido, para mim, deslocamentos e possibilidades de abertura subjetiva. Sinto-me contemplada por Paul Preciado e suas “Crônicas da Travessia” (2020) ao dizer que começo e termino essa escrita em meio à encruzilhada, mas, absolutamente, não no mesmo lugar. Em meio a processos de vida e morte, atravessei. Portanto, essa escrita não revela somente a minha subjetividade, mas a subjetividade de três ou cinco Anas Carolinas em processo.

O que se segue é uma experiência afetiva expressa em letras grafadas, uma profunda conexão interna, que requereu um custo para não ser perdida e expressar os sentidos vividos pelo minha *corpa*, na qual habita um quadril desviante. Palavras escritas entre sonhos e lágrimas. Qualquer lampejo de defesa, de não sentir, me levava somente a reproduzir ideias lidas em algum lugar e este, definitivamente, não é cá meu objetivo.

Por isso, utilizo minha própria história como ponto de vista e fio condutor para levantamento de conceitos, de forma que auxiliem nas elaborações relevantes para este entendimento. A isto, somam-se outras subjetividades, outras histórias de mulheres negras que se autodefinem a partir dos ricochetes de seus próprios quadris, confrontando a *outridade* da objetificação.

Sendo subjetividades expressas, trago neste escrito termos criados por mim ou utilizados popularmente nos ambientes comunitários nos quais convivo e danço. Estes termos aparecerão em *itálico*. Confronto também, em muitos momentos, termos que revelam construções culturais e sociais ocidentais, e que por revelarem um pensamento difundido, muitas vezes são considerados “neutros” e “imparciais”. Uma vez que são extremamente parciais e, também, subjetivos, refletindo uma forma

hegemônica de ver o mundo, apresento estes termos entre “aspas” e não seguidos por citação. Por fim, falando eu a partir de uma *corpa* feminina negra, considero importante em alguns momentos destacar a gênero do “corpo” qual falo, uma vez que as relações de gênero são constructos desta pesquisa. Portanto, será recorrente em alguns momentos desta escrita o uso de termos que, gendrificadas em um masculino universalizante pela língua portuguesa, serão apresentados no gênero feminino (sufixados com a vogal “a”) ou neutros (sufixados com a vogal “e”) para destacarem-se do senso comum anestesiante e trazer imagens mais ou menos ligadas às ideias de gênero. Em outros momentos, somente pela escolha de facilitar o acesso àquilo que será conceituado – uma vez que considero a recepção deste estudo tão importante quanto sua escrita –, manterei alguns termos em seus usos comuns.

Todas estas escolhas fazem parte dos Movimentos através dos quais desenha-se esta pesquisa.

Se a linguagem é ela mesma produtora de materialidade e de sentido num sistema de dominação, os ricochetes iniciam-se, então, parafraseando a mestra guerreira Lélia Gonzalez (2018, p. 193): “neste trabalho assumimos nossa própria fala”. Minha pesquisa não tem objetos, somos todas sujeitas mulheres. Ou seja, agora a *raba* vai bater, vai bater por nós, e numa boa.

2 QUE MOVIMENTO É ESSE?

Pode quebrar na *swingueira*, ó como elas tão
E bota grave nesse paredão, fica bonitão
Joga o corpo na bateadeira, faz tremer o chão
Se perguntarem, cê pode responder
É o arrastão

(Trecho da música *Arrastão*, de Rincon Sapiência e ÀTTOOXXÁ)

Movimento Quadril é uma potência realizada. Um Movimento que se cria no popular território nacional, nas redes e no boca a boca: cada vez mais, *pipocam* encontros de *twerk*, *funk*, *pagodão*, *dancehall* e de todas as demais artes afroatlânticas de descolonizar a *raba*. São aulas e mais aulas que se multiplicam em progressão geométrica. Bailes e mais bailes voltados para a arte de descer até o chão (Figura 4).

Figura 4 – Festa Jamaicaxias (Duque de Caxias/RJ)



Fonte: Instagram @jamaicaxias

Movimento Quadril é o local africanizado da festa, impermanente e perene. É o *swing* da insubmissão com a subversão, é a transgressão da disciplina sentada para o gozo do “senta, senta, senta...”. É “esculhambação criativa: a capacidade de transformar

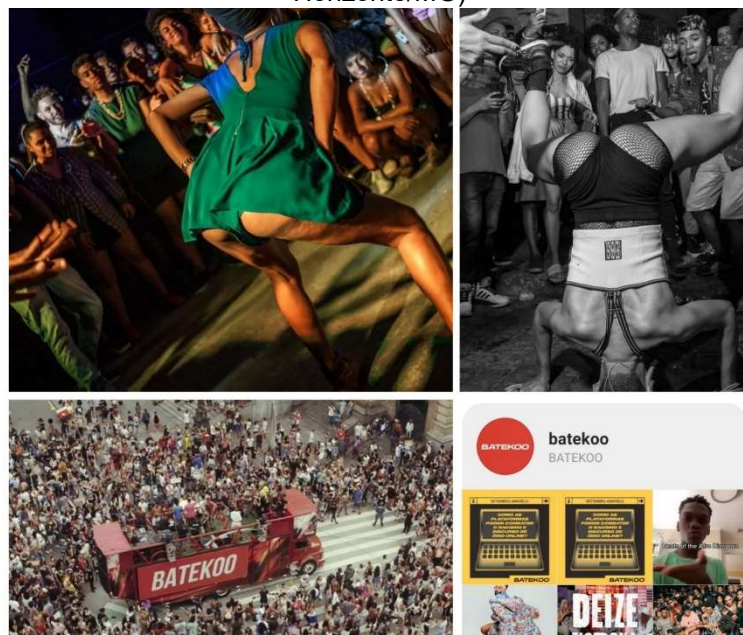
territórios, espaços de controle, em terreiro – espaços de encantamento” (SIMAS, 2020, p. 86). Afinal, “a gente não faz festa porque tá tudo bem”!

São *corpas/es/os* negras/es/os festeiras/es/os que elaboram lugares seguros de trocas, “locais privilegiados de resistência à objetificação como o Outro” (COLLINS, 2019, p. 185), de autoexpressão e autoafirmação mais do que locais de prática, estes lugares criam localidades, seus espaços de aparição (BUTLER, 2019). Territórios negros praticados e dançados por pretas/es/os na rua, na chuva, nas antigas fazendas ou em ocupações transitórias, nas festas de família, nos encontros com *migues*, das periferias ao Centro, do Sul ao Norte, em redes e nas redes: corpo-oralidades negras em relação, atualizadas em suas teias de transmissão. Ali,

lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é a flexibilidade de suas marcas (em oposição ao rígido sistema diferencial de posições característico do “espaço” europeu), graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização de um corpo (SODRÉ, 1998, p. 17).

Corpos identificados entre si que, por responsabilidade ética, constroem territórios na busca do eu pela preservação do nós. Corpos que reconhecem genialidade nos movimentos do quadril dançante, que rebolam para driblar adversidades, acrobatas na vida e na arte de sincopar a bunda quando a vida te coloca de pernas pro ar.

Figura 5 – Festa *Batekoo* (Salvador/BA, São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ e Belo Horizonte/MG)



Fonte: Instagram @batekoo

É arrastão (conforme vemos na Figura 5), tecnologia prima ancestral de aglutinação de corpos, reconstrução de nossas coletividades e subjetividades fragmentadas pelo trauma colonial de separações forçadas e pelo violento avanço da vida urbana e capitalista (KILOMBA, 2019; SIMAS, 2020).

Movimento Quadril é (re)existência na alegria, não somente como ensejo de felicidade, mas como uma alavanca que nos libera das amarras que nos sufocam, uma regência que possibilita a exaltação de nossas subjetividades (SODRÉ, 2017). É, portanto, alegria mimetizada em música que também é canto que também é dança, que também é pessoa-corpo-negro sendo reconfigurada pelo

ritmo que se afirma como uma verdadeira tecnologia de agregação humana. Por meio da dança e da festa, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização. (SODRÉ, 2017, p. 145).

Estimulando o poder expressivo do corpo através do quadril que articula símbolos negros, produzindo imagens próprias que nos libertam de imagens externamente reproduzidas sobre nossa bunda dançante é, sim, alegria exuberante e ancestral.

Esse é o Movimento da *raba* que narra.

Não estou dizendo aqui que *todes* seus dançantes sejam pessoas negras, esta é outra dissertação de uma mesma história. Mas são danças, sim, (re)inventadas e protagonizadas por memórias de corpos negros e, em grande medida, praticadas por corpos não-negros e apropriadas por um sistema de consumo branco (assim veremos).

Então, que Movimento é esse?

Primeiro, *Movimento Quadril* acontece por um objetivo declarado: balançar a *raba*. Esta é a grande motivação do encontro. Sejam encontros formais e regulares, como em formato de aula, ou informais, como festas espontâneas no meio da rua; seja na muvuca pessoal ou via mídia virtual, a *jogação* é para festejar nossas existências.

Segundo, os territórios de prática que correspondem àquilo que denomino *Movimento Quadril* são aqueles com recorte afrocentrado, ou seja, que consideram e propõe a prática das *danças de quadril* a partir de sentidos ancestrais africanos. Esta noção,

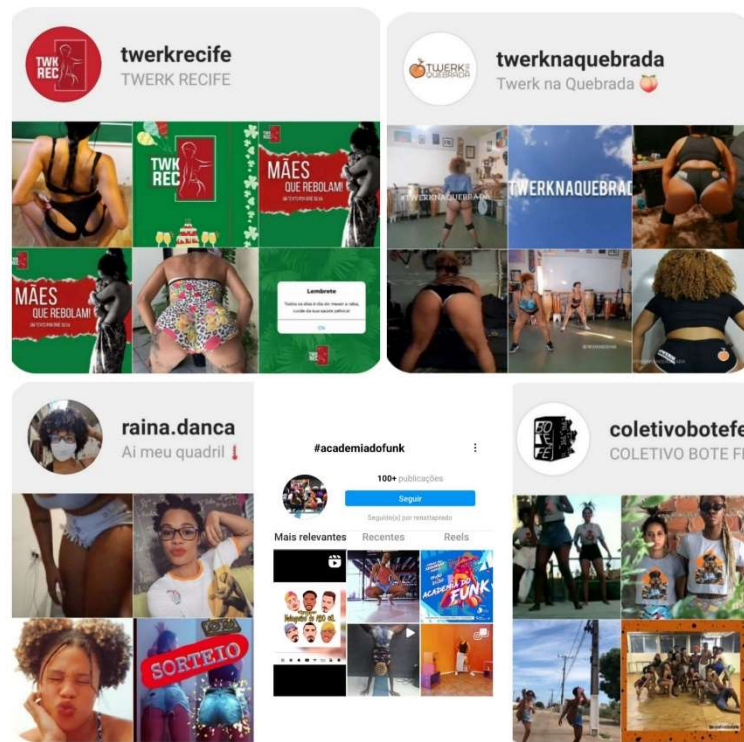
além de criar uma atmosfera identitária afetiva também cria um clima de insurgência, uma vez que resgata valores contra-hegemônicos manifestados a partir do corpo. Materializam-se, portanto, deslocamentos, instauram-se ações e discursos alternos caracterizando *Movimento Quadril* como, também, um ato político.

Afinal, mas não menos importante, relaciono o clima de insurgência às epistemes “outras” resgatadas a partir dos corpos dançantes, mas também aos próprios corpos dançantes que, neste recorte, se apresentam. Os corpos em Movimento são, majoritariamente, de pessoas negras, mulheres e LGBTQIA+, e estes dançam sob um imperativo anti-patriarcal³. Ou seja, negam todos os valores e comportamentos que justificam a opressão do sistema hierárquico-regulador-branco-capitalista-hetero-macho-normativo sobre seus corpos, e qualquer comportamento abusivo ou opressivo é duramente reprimido pelas próprias dançantes. Respeito é a palavra. Os sentidos que a mera presença destes corpos reunidos traz são tão importantes quanto os da dança que praticam, sem grau de hierarquia.

Somente como recorte necessário ao desenvolvimento deste estudo e considerando, também, minha história pessoal como subjetividade-fio desta pesquisa, meu estudo recai sobre mulheres negras dançantes, autodeclaradas desta maneira (Figura 6). Mas, em Movimento estão muitas outras histórias.

³ Neste *trabalho*, entendemos patriarcado enquanto “uma relação hierárquica que se faz presente em todos os espaços da sociedade, com uma estrutura de poder com sua base material e ideológica. O patriarcado é histórico e socialmente construído, marcado por contradições e antagonismos, que deve ser analisado enquanto sistema, [...] relação da classe, raça/etnia e gênero como um sistema de dominação e exploração das mulheres, configurando-se em opressão. A compreensão desses três elementos enovelados é essencial para a análise materialista histórico-dialética da dinâmica do patriarcado” (Saffioti, 2004 *apud* Azevedo, F. M. C. O conceito de patriarcado nas análises teóricas das ciências sociais: uma contribuição feminista. **Revista Três Pontos**. Dossiê Múltiplos Olhares sobre Gênero. v.13, n.1, 2016.)

Figura 6 – Perfis do Instagram com foco no ensino das Danças de Quadril



Idealizadoras foram entrevistadas nesta pesquisa.

Fonte: Instagram @twerkrecife, @twerknaquebrada, @raina.danca, #academiadofunk e @coletivobotefe.

Este é o *Movimento Quadril* a que me refiro. É TERRITÓRIO de prática que localiza as *danças de quadril* enquanto estética NEGRA. É território negra onde nos posicionamos, em pé ou de cócoras, enquanto sujeitas. É Movimento de mãe África que vem sendo e, também, é *agora*. É dança que nos conta nossa própria história...

3 DESPINDO O CORPO: SIGNIFICANTES COLETIVOS ANCESTRAIS SEM VERGONHA

meu corpo
eu nomearia
território

se pudesse
inventar
um idioma
próprio

meu corpo
conta
por si só
histórias
além de mim.

(Trecho do poema *Meu corpo é meu lugar de fala*, Lubi Prates)

Para contar e entender nossa história, “é preciso despir-se...”. Escutei essa afirmação do Babalorixá Professor Dr. Sidnei Nogueira de Sângó, em disciplina⁴ cursada com ele na travessia desta pesquisa e, desde então, esta frase reverbera dentro de mim.

“É preciso despir-se”.

Ao pautar esta frase em aula, Prof. Sidnei se referia a nos despirmos dos nossos conhecimentos ocidentais colonizadores para que possamos (re)conhecer, respeitosamente, as Áfricas. “Não dá para levar bagagem, é preciso ir sem nada”, dizia ele.

É necessário despir-nos de algumas formas de pensamento, de ver o mundo, de racionalizar e de criar conhecimento para, somente assim, estarmos disponíveis para sermos permeados por racionalidades diversas.

Mas sendo eu também “Atlântica”, sendo eu “África e América” (NASCIMENTO, 2018, p. 327), entendo que talvez não seja possível nos colocarmos totalmente nu(a)s frente a esta veste ocidental, uma vez que esta, hoje, em cruzos também funda nossos próprios entendimentos sobre o que é ser ou não ser pele e pelada(o). Entretanto,

⁴ Disciplina “Seminário Especial Concentrado II – Giro Epistemológico Antirracista”, realizada sob o regime de estudante especial, FE-Unicamp, 2020.

acredito, sim, que é preciso despir-nos suficientemente para “esculhambar as normatizações” (SIMAS & RUFINO, 2018, p. 22). De calcinha, então, a gente já promove o choque!

Para entender a bunda preta que dança é necessário olhar para ela despida. É necessário olhar sobretudo para a *corpa* que, despida, a comporta. E despir-nos também para refletirmos sobre nossos próprios olhares, já que “o olhar é um convite para diferenciar” (OYEWÙMÍ, 2021, p. 29). Trata-se de um diálogo corpo-oral. Iniciamos, portanto, entendendo que esta bunda compõe e é composta por uma *corpa* NEGRA, e assim precisa ser compreendida a partir de suas próprias referências epistêmicas dançantes.

Explico.

Quando falamos sobre movimento, seja lá qual for, dançado ou performado, particular ou cotidiano, o falamos a partir do suporte CORPO. E, *nascides e educades* sob a égide do pensamento ocidental, temos já estabelecido um conceito do que é este corpo. Este corpo que conhecemos comumente é definido pela sua materialidade – sendo a perspectiva cientificista biológica responsável por delimitá-lo e compreendê-lo a partir de sua fragmentação em sistemas orgânicos e capacidade de raciocínio – sendo, portanto, o corpo dicotomizado entre mente e “o resto”, onde a mente exerce um imperativo de domínio (senão de exclusividade) sobre o corpo que é, de forma controversa já que mente também opera no corpo, “o resto”.

Esta visão de corpo *pandemiza-se* desde o início da Idade Moderna, quando o homem (isso mesmo, o ser humano masculino) passou a se considerar o grande protagonista e mobilizador dos eventos terrenos e extraterrenos, e uma (uma mesmo!) forma de ver o mundo irrompeu em eventos colonialistas como a grande verdade a ser compartilhada por toda humanidade. Essa verdade é branca, patriarcal e capitalista. Essa verdade “descobriu” terras longínquas pregando em sua pele e em seu chão a “civilização” e o “desenvolvimento”. Essa verdade, na real, não descobriu nada: ela encobriu outras formas de ver e se relacionar com o mundo natural e social, formas expressadas por sociedades extremamente sofisticadas e complexas, como as africanas.

São muitos os braços desse polvo colonialista ocidental. Eu não daria conta e, também, não é meu objetivo pontuar cada um deles nesta pesquisa. De modo a não perder o foco desta discussão, que é o de pensar de alguma “outra” maneira o CORPO, destaco um dos braços que expressam bem seus modos de pensar e de fazer: o do pensamento científico. O pensamento científico tal qual o conhecemos hoje enquanto metodologia e disciplina reflete a epistemologia ocidental de inferir confiabilidade àquilo que é observável, experimentável e conferível. Tornou, portanto, o corpo um objeto científico: biológico e dicotômico-racional. Não tenho intenção de negar a relevância desta ciência. Mas tenho a intenção, sim, de apontá-la como parcial e questioná-la como única forma de conhecimento, ou seja, uma única versão da verdade, por que tudo isso recai sobre nossas *corpas*.

O território corporal é o primeiro lugar de ataque do colonialismo. Seja através da morte física, genocídio, objetificação, sequestro, tortura, estupro, ou da morte simbólica, regulação do corpo através das instâncias do pecado e da conversão. Em ambos os processos são praticados os ataques a outros modos de saber (SIMAS & RUFINO, 2018, p. 94).

Recai sobre nossas *corpas*, inclusive, ao ter de usar este termo como distintivo de “corpo” ao localizar-nos falando sobre o corpo feminino, uma vez que a língua colonial portuguesa, com a qual redijo esta dissertação, é tão gendrificada quanto o convencido privilégio do olhar branco cientificista ocidental, o qual “pressupõe a biologia como a base do social” (OYEWÚMÍ, 2021, p. 42) e, dentro de suas dicotomias polarizantes e hierarquizantes, criou, além de mente/corpo, branco/negro e outros tantos, também os opostos homem e mulher.

Esta bunda que se movimenta vem, há muito tempo, sendo lida sob uma lógica que, definitivamente, não lhe pertence. Sob essa ótica, seu corpo é esquarterado e ELA, em fragmentos, é objetificada, estuprada e assassinada simbolicamente. Retomo essa complexa discussão mais à frente, mas é inevitável ao menos citá-la para percebermos as diversas e sutis camadas envoltas ao corpo, as quais criam ruídos às nossas recepções.

Portanto, reforço: para entender a bunda preta que dança sob uma lógica afrocentrada é preciso despir-se.

Se o corpo ocidental (essa ideia que nos é comum quando pensamos em CORPO) pode ser definido principalmente por sua anatomofisiologia e racionalizações dicotômicas, o corpo negro pode ser definido em relação: ao ambiente, ao outro, ao imanente. A pessoa é o corpo, o corpo é o sujeito, o sujeito é coletivo, e o coletivo é força, em complexos emaranhados semânticos. Se somos matéria coisa, somos em relação a outras matérias coisas.

Em minhas buscas pelo que seria uma definição de CORPO sob diversas perspectivas africanas, eu não encontrei nenhuma definição. O que encontrei foi aquilo que conhecemos enquanto corpo em diversas categorias amalgamadas e dissolvidas em outras, todas em relação.

Aquilo que conhecemos como corpo pode ser “*maa*: pessoa receptáculo; e *maaya*: diversos aspectos de *maa* contidos na *maa* receptáculo”, assim como, também, “uma reprodução em miniatura da terra e, por extensão, do mundo inteiro” entre as tradições malianas (HAMPATÊ BÁ, 1981, pp. 181, 184). Pode ser força expressa em energia e matéria: *ntu* que habita *muntu* para os “preto tu” (Bantus) e *mooyo* que habita o planeta-corpo *fútu* dos Kongo; *axé* circulante em *agbara* para os Yorubá; é *Eyo*, a metafísica indissociável dos Fang; é imanência tutorada por *chi* para os Igbo. Pode ser consciência transcendente e expandida em formas, ou a vibração que emana nos tecidos materiais ou imateriais que as unem: *kra* + *sunsum* + *ntoro* + *mogya* + *tumi* entre os Akan, *ni* + *dya* + *téré* + *nyama* entre os Bambara. Pode ser expressividade ancestral entre os Mandinka e os Makonde (LOPES & SIMAS, 2021). Sem pretensões de definir ou delimitar, mas, sim, de expandir e chacoalhar.

Quando busquei entre referências afrodiaspóricas, encontrei algumas. Percebo, então, que essa busca de tentar definir de quais matérias é feita esta *corpa* negra que habito, certamente, não é somente minha. Então, coloco-me a somar.

São muitas as Áfricas negras espalhadas pelo mundo e, portanto, muitos os entendimentos que permeiam esse corpus. Minha busca não me levou a uma definição direta do que seria o corpo negro, e que arrogância minha partir de parâmetros ocidentais buscando definições do indefinível... Mas, entendi que o corpo negro não é algo materialmente delimitável e, tampouco, fragmentável para melhor compreensão das partes. O corpo negro é gigante.

Mais do que a noção de corpo, encontrei noções de PESSOA e meus achados são muito bem expressos pela máxima do *griot* e escritor malinês Amadou Hampatê Bá: “não é o corpo e o que nele há que faz a pessoa. É a pessoa que honra o corpo”.

Sem despir-me, parti da lógica errada. Busquei o corpo para entender uma lógica de pessoas quando, neste complexo inverso, é através das pessoas que entendo o corpo.

Resgato aquilo que já citei para compartilhar o que entendi, porém agora em destaque: a construção do ser nas comunidades africanas e seus descendentes é sempre em RELAÇÃO. A força que mobiliza o *ser* está em relação, em movimento. Se o corpo é o próprio ser, é a mídia de suas sensações e afetos, e estas são geridas pela força que está em movimento com outros seres, humanos ou não, animados ou não, atuando junto ou em oposição para fazer-se sentido, este corpo também está em movimento. O corpo, portanto, é em relação.

Proponho, então, uma ideia de corpo, a partir daquilo que meus olhos alcançam. Venho cá definir não para limitar, mas para fazer existir a noção de corpo de que necessito para tentar alcançar o entendimento afro-centrado do quadril dançante. Este corpo já é, só vou expandi-lo em palavras. É um trabalho de tradução, com seus vieses e adaptações conjunturais, mas respeitando a verdade negra que vivo.

Corpo é comum, comum-unidade, comunidade para fazer-se em unidade. É, portanto, pertencimento. É uma materialidade autoconstituída a partir do entendimento compartilhado do que sente. Este entendimento é influenciado pelo que veio antes, por onde e como caminha. Ou, em termos negros, este entendimento é influenciado pelas nossas memórias ancestrais corporificadas e pelas infinitas possibilidades que se abrem, sendo nosso corpo, também, encruzilhada. Parto, portanto, desta ideia toda vez que eu mencionar corpo ou *corpa* em *Movimento Quadril*. E, agora, in-corpo-oro em Movimento, despida e sem vergonha.

“Vamos abrir a roda, *enlarguecer*”⁵.

⁵ Trecho da canção de Sarajane, “A roda”, 1987.

Esse CORPO-COMUM-UNIDADE é o corpo do compartilhar. “Sem a comunidade, o indivíduo fica sem espaço para contribuir. A comunidade é uma base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros” (SOMÉ, 2007, p. 35). Como dedos em uma mão, somos diferenças que se aproximam por uma funcionalidade comum. Esse corpo-comum fala e se expressa estendendo-se em palavras de canto, gesto, dança e cuidado. Também ouve, olha, senta, sente, recebe e apre(e)nde. Comunica-se, atravessa-se, atualiza-se: é um corpo contador de histórias que, ao contar, conta a si próprio e ao seu grupo, criando, portanto, lugares de afeto, os nossos territórios seguros, transitórios e “transistóricos” (TAVARES, 2012, p. 63). É um corpo capaz de agregar e congregar pela sua própria lógica de entendimento do mundo e criação de sentido. É um corpo social, não se delimita pela fisicidade una, é maior. É *ubuntu*, *egbé*, família, bairro, rua, boteco, feijoada, torresmo, torcida, grupo de dança, grupo de estudos, muvuca e Movimento. *Movimento Quadril*, inclusive. O corpo é o território das sociabilidades negras que pratica territórios de sociabilidades negras. É território primeiro, portanto, estabelecimento necessário para elaborar, em si-musicados, terreiro: rituais de festa e gozo em sentidos de liberdade e pertencimento (SODRÉ, 1997; SIMAS, 2020; TAVARES, 1997; BENZINA, 2021). Juntas somos alegria enquanto força de realização e expansão, a alegria “regência, algo que possibilita experiências e sujeitos” (SODRÉ, 2017, p. 151). Isso fortalece. Juntas somos sempre mais fortes, por isso o coletivo sobrepõe-se ao individual (SIMAS, 2020; LEDA, 1997). O corpo é território pois é suporte material, sensorial, afetivo e imanente, sem ordem ou hierarquia, tudo junto e misturado. A ética colonial de destruição deste corpus tentou (e tenta!) amansar-nos, amputando-nos em restrições ocidentais produtivas, limitando nossa expansão e nossa liberdade (OLIVEIRA, 2005; SIMAS, 2020; TAVARES, 1997). Mas este corpo gigante é também subversão em movimento e, sincopando, dribla o controle e o pecado fecundando signos na organicidade de misturar-se a outros corpos. Somos potência de sentido que transita e avoa igual Besouro.

Trocamos com outros corpos para sentir. Não temos um corpo, somos um corpo. Um corpo-sentido. É pelo corpo que reconhecemos as sensações de troca, de um toque, de um olhar, de pular *juntas abraçades*, de suar, cair e levantar, cheirar, salivar o sabor de nossas comidas, dos afetos, das borboletas na barriga, da saudade de quem

deixou memórias vivas inscritas em nosso *corpar*. É o corpo que nos incorpora similar, nos faz uma coleção de caminhar, aquele coletivizar. Se a corporeidade é a condição própria do sensível, somos o que somos através do corpo, porque sentimos... e sentindo, estamos no mundo e o mundo está em nós (SODRÉ, 2017). Se somos um corpo, a nossa consciência de existência está associada, justamente, àquilo que percebemos. Somos, portanto, uma subjetividade corporal. Muniz Sodré (2017) irá chamá-la de “si-mesmo corporal”, a qual muito me contempla. E “que ‘nova’ subjetivação é essa [...]?”

Em princípio, uma diferença radical frente à unificação coercitiva implícita na noção de um sujeito consciente de si e idêntico a si mesmo, o moderno sujeito da consciência (cristã), que deixa perder-se, na hegemonia da representação, a potência da intuição e da comunicação com a diversidade fenomênica. Decorre daí a grande importância outorgada ao corpo, já que não se trata de uma subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território. Seja entre nagôs ou entre hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades (SODRÉ, 2017, p. 101).

Essa subjetivação ancorada no corpo refere-se a um micropensamento corporal, um conhecimento intuitivo do mundo ligado à dimensão própria da mecânica e inteligência dos movimentos corporais (SODRÉ, 1997). É a sabedoria da máxima ancestral que muito escutei da minha vó Mãe Sinira, “segue seu coração”, que aposta na capacidade do corpo de entender dinâmicas pessoais e sociais. É o CORPO-SENTIDO que faz do sentir compreensão primordial do mundo, que encarna sentidos em mediações simbólicas, que incorpora primeiro e diligência depois. O nosso corpo-sentido é quem comunica o vivido. Ancoramos nossos pés no chão, nos nossos territórios, e nos comunicamos via linguagem da percepção. Nossos ancestrais confiaram na nossa cosmopercepção⁶ (OYĒWÙMÍ, 2002) nos significantes flutuantes inscritos nos nossos corpos para salvaguardar memórias em signos suspensos (TAVARES, 1997), no ritmo e em grande estilo. Deu certo.

⁶ “O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo cosmopercepção é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] cosmopercepção será usada ao descrever os povos [...] ou culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYĒWÙMÍ, 2021, p. 29).

O corpo é, portanto,

local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. (MARTINS, 2020, p. 4).

Esse corpo que conjura memórias é resgate e projeção de uma cultura dinâmica em movimento (OLIVEIRA, 2005), seja nos movimentos do próprio corpo, seja na dinâmica-teia das transmissões que tece com outros corpos, mapeando caminhos energéticos. Corporeidade, como coleção de corpos em coletivo, é CORPO-ORALIDADE, aquela capaz de nos firmar para (re)significar nossos signos flutuantes: memória ancestral é chão. Nossa vivência mundana necessita do chão para caminhar, é apoio fundamental da matéria que cai em gravidade. Nossa vivência ancestral necessita do chão para caminhar, é *religere* fundamentado nas matérias que transbordam em circularidade. É no chão que se encrustam as raízes que se aprofundam e “caminham literalmente para o outro mundo” da nossa ancestralidade bantu-kongo (THOMPSON, 2007, p. 141), e ancoram *corpas-black-power* que se elevam em direção ao céu. Chão primeiro. É no chão que se espalham as verdades rizomáticas que se amalgamam questionando a lógica do “somente um por vez”. “De chapéu de palha e pé no chão”, diz o ponto de preto-velho. Pé no chão, joelho no chão, umbigo no chão, cabeça no chão (Figura 7): assim aprendi a saudar, lembrar e pedir a *bença* aos que vieram antes de mim e não estão mais aqui. *Sabença*⁷ das corporeidades...

Mesmo o espírito precisa rastejar o chão para se relacionar com o mundo. [...] Posição ancestral por excelência, rastejar no chão é pisar a terra (humildade). O chão é a regra. É universal. É singular. O corpo é chão da gente. Do barro do corpo ao corpo de carne. A carne é o barro do corpo (OLIVEIRA, 2005, p. 124).

⁷ Termo de pesquisa do prof. Dr. Lau Santos (UFBA), apreendido na ocasião do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual, o qual remete a “sabedorias abençoadas”.

Figura 7 – Cabeça no chão e as *sabenças* das danças de quadril



Fonte: Entrevistada Gabriela Black Barbie

O chão é sustento. O corpo é sustento. O corpo é signo. A ancestralidade é sustento dos signos. Logo, o corpo é chão porque sustenta signos ancestrais. Ir até o chão é a sabedoria da troca sensível com a terra, nossa *protomatéria*, nossa matéria de origem, segundo alguns mitos cosmológicos (SODRÉ, 1997). É, também, a força em dinamismo com nossos antepassados que habitam a terra: levamos o corpo ao chão para nos ligar a eles, como signo resistente de profundo respeito e força, “porque aqueles que estão de cabeça para baixo, que morreram, são os mais fortes” (THOMPSON, 2007 p. 143).

De onde viemos e para onde vamos.

Pro “chão, chão, chão” também vão nossos quadris, atendendo a pedidos e atualizando memórias no tempo/espaço em que é praticado este corpo sitiante e sincopado.

Se o corpo negro é memória comum que se atualiza em unidades de corpos em relação e em movimento, são múltiplas, também, as suas possibilidades. Caminhamos sobre a mesma terra, sob a mesma *sabença*, mas não sobre os mesmos pés. E ainda que o façamos sobre os nossos próprios pés, praticamos o corpo do

“escorregar não é cair, é um jeito que o corpo dá”⁸. É o corpo do jogo de cintura (TAVARES, 2012), da flexibilidade e do meneio, do drible à adversidade, do rebolar pra dar um jeito. É a *paradinha* da bateria, seguida da retomada imprevisível, expressão da nossa síncope corpo-oral, que subverte os limites da linearidade traçada pela lógica ocidental e outorga nossa permanência. As culturas de síncope “só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos e caminhos” (SIMAS & RUFINO, 2018, p. 18). É o CORPO-ENCRUZILHADA que, entre seguir adiante e *go ahead!*, escolhe olhar para trás e seguir para onde caminha sua força, insubmisso a uma determinante evolucionista. E de novo, e de novo. Corpo dos encontros e atravessamentos, é o corpo do “e também” (BENZINA, 2021). E, também, com ritmo. E, também, com poder: poder emergir toda e qualquer coisa. Recupera possibilidades, recupera aqueles signos flutuantes e chama de *macete*, né Isa⁹? Hoje é *macete*, ontem foi ontem, amanhã, quem sabe? Mas as pegadas sobre o chão de terra permanecem traçando mais e mais caminhos possíveis, ampliando corpus.

Para segui-las, é preciso enxergá-las. E, para enxergá-las, é preciso despir-se. Despir o corpo negro para não somente vê-lo, mas senti-lo sem fronteiras e em pelos arrepiados, em seus coletivos sentidos ancestrais iminentes.

Sentidos in-corpo-orados, é preciso despir também o quadril para não somente vê-lo, mas senti-lo sem fronteiras em seus coletivos sentidos ancestrais imanentes. Em movimento e em 360°, tais quais as possibilidades em uma encruzilhada.

3.1 Despindo o quadril: entre-cruzamentos sobre aquilo que se articula

“...o luxo da minha gata é o rabo.
ela pensa que é serpente.”

(Trecho do poema *A minha gata*, de Pagu)

⁸ Trecho de música de capoeira.

⁹ *Macete* é um termo que remete, ao mesmo tempo, a uma maneira engenhosa de resolver algo, e movimento das danças de quadril, onde se bascula o quadril em agachamento total. Citado, enquanto dança, pela entrevistada Isa Czar.

Quadril, bunda, bumbum, *raba*, rabo, *rabetão*, *popô*, *popozão*, pandeiro, balaio, traseiro, cadeiras, ancas, glúteos e contando... Os vocábulos que aqui apresento são aqueles que imediatamente recuperam-me a ideia desta massa em movimento. São vocábulos que, indiscriminadamente, aparecem em músicas chamando o movimento, e que correm soltos na boca do povo à sua própria maneira. É desta maneira, indiscriminada e com total liberdade poética, que vou recuperá-los ao longo desta dissertação.

Entretanto, são muitas as inflexões sobre esse complexo sistema que articulamos. Articulamos biomecanicamente o quadril do corpo científico ocidental. Articulamos enquanto ideia, vocábulo malicioso, a etimologia safe das palavras que enchemos a boca para reproduzir: BUN-DA. Enche a boca tanto quanto os signos de suas imagens enchem nossas mentes.

Muito se articula a partir de pontos de partida visuais. “Objeto parcial por excelência da cultura brasileira” (GONZALEZ, 2018, p. 208), a bunda é, sim, o objeto de um modo de pensar biológico-visual que fragmentou *corpas* negras e passou a destacá-las pelos seus aspectos anatômicos, que muito se diferenciavam da bunda branca padrão. Esteatopigia, né? É o nome que a sociedade da ciência médica resolveu dar para bunda preta grande. Parece doença, mas é só a diversa sendo colocada em caixinhas de classificação para se ter certeza de que é a “outra”. Nos aprofundaremos em breve nesse recorte, ao falarmos sobre os “quadris da mulata”.

Agora, na verdade, eu quero falar de uma outra lógica. Não a lógica que fala da bunda preta dançante, mas a lógica da bunda preta dançante que fala, não a partir daquilo que se articula sobre o quadril, mas a partir daquilo que ele articula.

Se o corpo negro é território primeiro, terreiro praticado, mídia dos encontros, recuperação de signos ancestrais, (re)elaboração de sentidos e lugar de atravessamentos, assim também é o sistema semântico da bunda que o compõe. E ousar dizer que, em especial o quadril, esse território articular específico, é “o” lugar dos ATRAVESSAMENTOS: é nos movimentos dos quadris, articulação fundamental de nossos corpos individuais e das sociabilidades negras, que se direcionam as inteligibilidades do corpo-que-pensa.

Aqui, vou inverter o velho sentido ocidental de valor norte-sul, cabeça-corpo, céu-inferno, no qual tudo que está em cima é melhor, mais valoroso e virtuoso, e o que está em baixo corruptivo ou, como o próprio termo julga, de baixo calão.

Neste trabalho, vamos descer nossos centros de pensamento para mais perto da terra, nossa protomatéria mitológica, aquele território de força onde habitam nossas raízes ancestrais, “o mundo das Grandes-Mães ctônicas, a Mãe Terra vinda de uma África violada” (Gomes e Pereira, 1988 *apud* MARTINS, 1997, p. 56). Terra-mãe, feminino ventre. Aqui, os quadris enquanto sistema são não somente um sistema biológico, mas um sistema de pensamento, um microcosmo instaurado no grande cosmo-corpo negro.

Vamos despir o quadril!

Quadril-sul, quadril-corpo, quadril-magia, quadril-inferno, quadril- quente, quadril-quegoza, quadril-contra-hegemônico. Por tudo aquilo que movimenta, por sua inteligência distributiva, poder das possibilidades: encruzilhada.

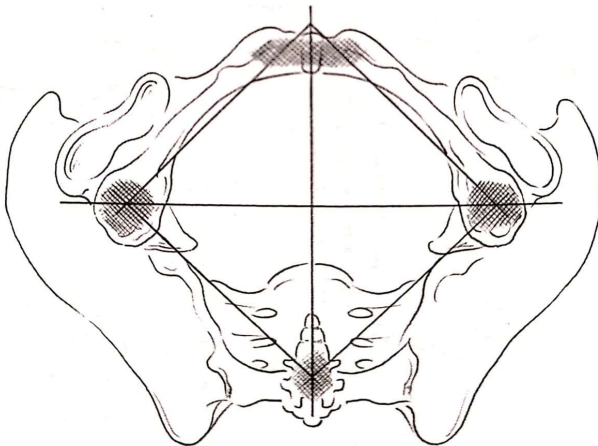
A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performativas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2002, p. 73).

Falar daquilo que se articula sobre o *multiverso* bunda a partir das inflexões do quadril me atravessa em muitos lugares, de muitas maneiras. Encruzilhada é operador conceitual que melhor ajuda-me a gestar estes entrecruzamentos que me compõem e que estendo para o quadril que dança em mim e sob meus olhos. *Eu*, herdeira da sabedoria corpo-oral negra que me habita, percebo diálogos cíclicos, fluxos e refluxos, aqui e lá, através de um quadril identitário repleto de signos que nos fazem muito sentido. *Eu*, mulher negra como categoria social, permeada por imposições de controle sob meu quadril deslizante, vejo possibilidades de liberdade e potência movimentadas pelo meu quadril afrocentrado. *Eu*, educadora física e pesquisadora, também sob o olhar cientificista ocidental, vejo mecânicas corporais repletas de metáforas que me articulam poesias dançadas.

Vejo encruzilhadas no quadril que dança porque, nele, se cruzam territórios negros, territórios femininos, passado, presente, planos de futuro, anatomia, fisiologia, mecânica de significados, anacronismos, contemporaneidades, dor, cura, equilíbrios e desequilíbrios, encontros e desencontros, guerra e paz, “confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 2002, p. 73).

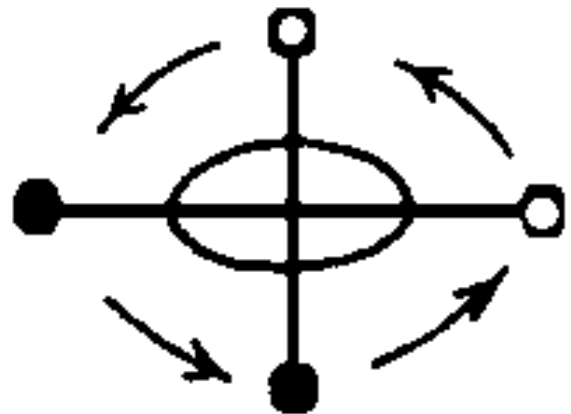
Quadril para mim é encruzilhada porque a encruzilhada habita o quadril: como gestação de possibilidades é ventre, cabeça, é fertilidade, é feminino pela sua própria natureza cosmogônica. Como articulador anátomo-muscular, é equilíbrio e alinhamento dinâmico.

Figura 9 – Estrutura óssea do quadril



Fonte: FRANKLIN, 2012, p. 88

Figura 8 – Cosmograma Bakongo



Fonte: THOMPSON, 2011, p. 113

Com um recorte anatômico que por demais me contempla, trago a primeira imagem (Figura 8) pela nitidez com a qual ela ilustra a encruzilhada que habita nossos quadris. Ela apresenta a estrutura óssea que forma o quadril em um recorte horizontal, visto de cima para baixo: “o cóccix e o sacro na parte posterior, a sínfise púbica e os ossos púbicos na parte anterior e os ísquios nas laterais” (FRANKLIN, 2012, p. 88).

Na segunda imagem (Figura 9), a encruzilhada que, para nós brasileiras/os da diáspora negra, é principalmente lembrada, cultuada e operada como sistema conceitual a partir de nossa herança ancestral bantu, mais especificamente dos povos kongo. O cosmograma kongo ou bakongo (onde o prefixo *ba* indica plural,

coletividade) “aponta para o movimento circular do cosmo e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção” (MARTINS, 2002, p. 73).

Sobre o cruzo propostos na estrutura quadril, sobre os quais traço paralelismos semânticos já em encruzilhada, o autor esclarece:

Se você desenhar uma linha imaginária entre os ísquios, dividirá o assoalho pélvico em metade anterior e metade posterior ou dois triângulos, um em cima do outro. Se desenhar uma linha entre as sínfises púbicas e o cóccix, criará duas metades ou dois triângulos posicionados próximos um ao outro. Se imaginar essas linhas se cruzando, criará quatro triângulos. Essas seções triangulares precisam ser equilibradas em forma e força para que o alinhamento do assoalho pélvico seja sustentado (FRANKLIN, 2012, p. 88).

Essas linhas não foram propostas à toa. Elas traçam paralelismos e oposições entre pontos que direcionam movimentos, cujas realizações dependem justamente das forças aplicadas em um mesmo sentido ou em oposição. Força aplicada para gerar movimento entre seções triangulares preenchidas de músculos, tecido conjuntivo, órgãos e possibilidades: encruzilhada. Além das linhas e triângulos, o círculo formado pela própria anatomia da estrutura promove a conexão entre esses espaços em continuidade, lembrando que os traçados são somente recursos cognitivos para entendermos o sistema que antes existe em sua totalidade e em fluxo.

Fisicamente, podemos pensar no quadril como a maior viga arquitetônica deste nosso corpo físico. Se pensarmos em construções de prédios e edifícios, a viga é utilizada para distribuir o peso das estruturas entre as colunas. Assim funciona nosso quadril: não é possível pensarmos nossa coluna vertebral sem pensar junto nosso quadril, pois a funcionalidade de um depende da do outro. A articulação fundamental se localiza no nosso centro. Ou, nosso centro se localiza nela... Se sozinhos vamos mais rápido, ou juntos vamos mais longe, de uma forma ou de outra, vamos mediados pelo quadril: para caminhar precisamos, primeiramente, aprender a sentir-nos distribuídos neste disco de equilíbrio. O quadril ampara a porção superior de nosso corpo, incluindo nossa cabeça e coração, distribuindo seu peso em vetores sobre nossas pernas, nos possibilitando não somente caminhar, mas caminhar com estilo: sendo uma de nossas articulações com a maior possibilidade de amplitude de movimento e uma das únicas que nos permite desenhar circunferências em 360°, nos permite ser em flexibilidade e jogo de cintura (TAVARES, 2012).

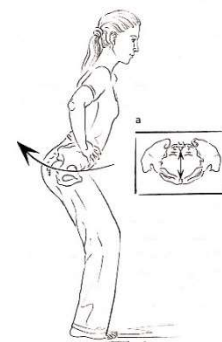
Nossos movimentos ancestrais de descer e subir, circular, bascular e chacoalhar os quadris são também potentes exercícios para a mobilidade destas articulações e fortalecimento das musculaturas do assoalho pélvico, dos estabilizadores do tronco, das pernas e glúteos que, de muitas formas interconectam-se com nossos quadris e coluna. Para trabalhar fortalecimento e amplitude da musculatura do assoalho pélvico, por exemplo, de funcionalidade fundamental para as mulheres durante e após o trabalho de parto, assim como para geração de prazer sexual, exercícios muito específicos são requisitados, os quais necessitam focalizar a consciência corporal. Consciência espontaneamente gerada nas *danças de quadril*, para chegarmos a diferentes qualidades de movimentos. No bater de nossa *raba*, uma complexa lógica de ativações e relaxamentos é requisitada. Descer até o chão, por exemplo, com o quadril em anteversão, com consciência na pelve, sentindo o prazer que este movimento é capaz de nos proporcionar, é um potente exercício para o aumento da amplitude da musculatura pélvica. Se o movimento for dinamizado entre *batidas* (básculas) adicionadas a descidas e subidas, é trabalhado o fortalecimento dessa musculatura, que se estende e contrai. Subvertendo o *plié* e a imagem do “corpo padrão”, as figuras abaixo (Figuras 10 a 13) ilustram de forma didática os movimentos narrados com as respectivas ações pélvicas.

Figura 11 – Quadril em agachamento

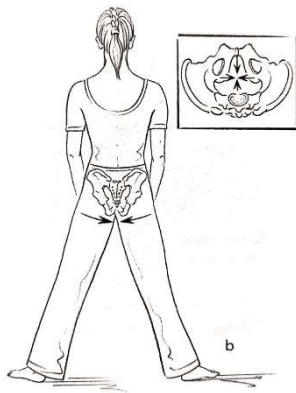


Fonte: FRANKLIN, 2012, p. 90

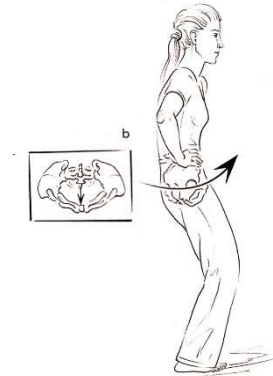
Figura 10 – Quadril em anteversão (báscula)



Fonte: FRANKLIN, 2012, p. 89

Figura 13 – Quadril em posição ereta

Fonte: FRANKLIN, 2012, p. 89

Figura 12 – Quadril em retroversão (báscula)

Fonte: FRANKLIN, 2012, p. 90

Nada simples, tudo extremamente técnico, ancestral, funcional e emancipatório. Nossa *sabença* nos deixou trilhas em meio a muitos cruzos de possibilidades para cuidarmos de nosso corpo, de nossa saúde coletiva e de mobilizarmos forças em equilíbrio, biológica e metaforicamente falando.

O alinhamento, mobilidade e força funcional das estruturas musculoesqueléticas que formam cintura pélvica também influenciam diretamente o alinhamento, mobilidade, funcionalidade de nossa coluna vertebral. Sob uma perspectiva negra e sobre o corpo gigante e imagético, pensemos na coluna como “serpente” (imagem compartilhada por outras culturas, como a *kundalini* hindu) ou “árvore da vida”, conforme nos conta a grande mestra da dança negra Germaine Acogny (2018). Que tamanha função é a de nosso quadril, diretamente interligado com o equilíbrio e bom funcionamento de nossa árvore da vida: uma árvore plantada nesta bacia, de onde retira sua nutrição e estabilidade para movimentar-se no sentido de seu crescimento. Quadril-solo-sagrado, que ancora nossa árvore da vida, nossa coluna vertebral no sentido de nosso crescimento. Se pensarmos nesta região como, justamente, onde habitam as centelhas de vida em nossos corpos, tudo faz sentido. Qual lugar seria melhor para nutrir e amparar a árvore da vida senão, exatamente, a região onde a vida é gerada? Nos quadris habita a energia dos começos, nossas partículas disparadoras, a força de gerar nossos filhos carnis e ideais, a nossa potência criativa, o alimento da alma. Por isso, quadril é fogo.

E, também...

É terra, quando o movimento de agachar nos amplia material e imaterialmente. Nos ancora no chão baixando nosso centro, seja para nos colocar em diálogo com a força ancestral da Terra-mãe ao som do *batidão*, seja para suportar a aterrissagem de nossos voos, não importando de quão longe venhamos.

É água quando, em movimento cíclico de sentir-se, faz correr água em nós. É sistema circulatório quando faz fluir dentro da gente, assim como quando flui junto a tantos outros quadris que vieram antes, reiterando os símbolos que nos fazem sentido agora, gestando tantos outros para amanhã, e nos fazendo coletivas sempre. Sempre potência.

É vento, quando, ao mover-se, provoca mudanças, faz virar o tempo. Se no quadril habita a força da encruzilhada, também nele habita a liberdade, e liberdade não fica sentada. Movimento é fundamento e tudo que se move muda porque, ainda que minimamente, se desloca.

Quadril é cruzo da natureza em *orixalidade* porque os sinto em meu quadril. É sagrado, é descarrego, é esquina, é também (e como é!) povo da rua: gira debaixo da saia que gira, pombagira.

A pombagira, a partir de nossas leituras, é resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam, presente no inquite dos bantos, e a trajetória de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras. [...]

A energia pulsante destas entidades cruzadas, como se o domínio delas já não fosse as encruzilhadas, é libertadora, mas nunca descontrolada. Ela é sempre controlada pela própria potência do poder feminino e se manifesta em uma marcante característica da entidade: a pombagira é senhora dos desejos do próprio corpo e manifesta isso em uma expressão corporal gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo (SIMAS & RUFINO, 2018, p. 92).

Quadril-pombagira, quadril-que-gira porque cruza a força do território negro com a força do ser mulher. Atravessando-se, corpos negros germinaram em diáspora. Atravessando-se, *corpas* negras semearam em diáspora. E para um ou para outro, a inteligência dos nossos quadris nos colocou no jogo, nos multiplicando de cintura para cintura...

Na gira, guarda-se no quadril a potência de um acelerador de partículas, já que a concentração de energia que é capaz de acumular transborda seu tamanho físico.

Potência de equilíbrio em todo e qualquer corpo. É corpo negro quando em Movimento. Não é energia gasta, é energia aplicada, investimento preciso e de retorno seguro. Energia investida é movimento iminente. É afastar-se, portanto, da linha reta tal e, qual a bunda redonda que *trava*¹⁰ no ritmo e surpreende em movimento, insubmissa, imprevisível... O imprevisível que assusta a expectativa-padrão.

Metonímia das culturas negras (empresto gentilmente este termo de Martins, 2018), o quadril opera a encruzilhada pois opera o lugar cultural africano na diáspora: o “entrelugar” (OLIVEIRA, 2005, p. 127).

Entre uma batida e outra, entre subir e descer, entre sentar e levantar, pôr e tirar, entre ontem e hoje, entre a coluna e a *raba*, a proa e a popa, entre o centro das periferias e as periferias no centro.

Articulação fundamental em Movimento.

¹⁰ Movimento feito com o quadril, presente em diversas *danças de quadril*, onde o quadril paralisa por um instante, pontuando a síncope musical, para depois retornar, muitas vezes de forma surpreendente, em movimento contínuo. O termo “trava” é muito presente, no momento atual, em músicas de funk e brega funk.

4 A BUNDA DE TANGA

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, umas das designações do tempo, [...] insinuando que a memória dos saberes, inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance (MARTINS, 2002, p. 88).

Esta palavra, *tanga* ou *ntanga*, é aqui diretamente oferecida para que nos aproximemos de imediato dos sentidos deste termo. Se o corpo afrocentrado é palavra, venho aqui propor uma breve reflexão sobre a bunda preta dançante como uma de suas escritas possíveis.

Conforme nos diz Lélia González (2018, p. 208): “bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa”. *Bundo* é aquele indivíduo dos Bundos ou *Mbundu*, “pertencente ao segundo maior grupo etnolinguístico de Angola” (LOPES, 2006, p. 47). O racismo tentou transformar bunda em ofensa por entender que era sujo, bunda-suja, “indivíduo reles, ordinário”, conforme nos conta Nei Lopes (2006, p. 47). Mas não sabiam que somos jogo. E sincopando, nossa bunda virou símbolo nacional. E, de repente, recupero, bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. E significa.

Bunda de tanga: ancestralidade significativa em memória performada.

Bunda de tanga: a bunda que dança escrevendo, entrelinhas, suas próprias regras.

Escrita esta pensada sob a percepção de seu conteúdo: aquilo que preenche a escrita de significado, que lhe dá uma razão de existir; e continente: neste caso, um continente móvel africano que guarda, dá forma e transporta este conteúdo, fundamentando sua multiplicação em territórios.

Existências dançadas, em seus modos de ser e fazer, para celebrar, para ensinar, para aprender, para construir, uma vez que, segundo o filósofo Busenki Fu-Kiau,

[...] a África é o *continente dançante*, na medida em que a música e a dança permeiam toda e qualquer atividade, sendo uma forma de inscrição e transmissão de conhecimentos e valores. Todo som, todo gesto, em África, significam [...] (FU-KIAU *apud* MARTINS, 2003, p. 74).

Se as culturas negras são culturas da oralidade, que se sustentaram e se reinventaram nas diásporas a partir de suas histórias contadas, é importante

contarmos e lembrarmos sempre que algumas destas histórias vieram grafadas no ventre das *corpas* de nossas ancestrais ao cruzar o Atlântico.

Histórias já nascidas e histórias a nascer.

Não trouxemos livros, nem malas, nem objetos indispensáveis. Toda materialidade que nos acompanhou nesta longa viagem sem rumo certo foi o corpo como “local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado” (MARTINS, 2003, p. 16).

Se *tanga*, como nos conta Leda Maria Martins (2003, p. 64-65), remete aos “verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo”, viemos, literalmente, de *tanga*... E de *tanga* permanecemos imortalizando e remontando os *quebra-cabaças*¹¹ de nossas bundas dançantes, em todos os sentidos que esta frase possa abarcar.

Existem fundamentos neste fazer de quadril dançado que remetem à ancestralidade de matriz africana. Ancestralidade que, através dos Movimentos presentes, nos articula a (re)conhecer Movimentos passados, os quais corpo-oralmente nos guiaram até aqui.

Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura (OLIVEIRA, 2005: 125).

As corpo-oralidades negras que nos (re)constituíram na diáspora são, e sempre foram, culturas dinâmicas em movimento, seja este o movimento expresso pelo próprio corpo em danças (ou outros gestos), seja o movimento expresso pelas dinâmicas das transmissões que estes corpos são capazes de desenhar com outros corpos. Corpos em relação.

¹¹ Cabaça, em algumas mitologias e simbologias africanas, refere-se ao ventre feminino.

Nossos Movimentos originam-se de onde partimos, nossos corpos-chão-terra-territórios-quilombos, aqui (na diáspora) ou lá (em África), e são prospectivos, já que lançam no agora um futuro de atualizações em suas formas, mas sem deixar de ser fonte e fundamento.

Ser o que fomos nos possibilita reconhecemo-nos enquanto comunidade e enquanto indivíduos em territórios assentados via corpo. Pensar dança negra, então, é pensar contações de histórias: aquelas que nos formam enquanto sujeitos negros, com “a estética do corpo que fala, desse corpo impregnado de valores, marcado pela sua história e condições de vida” (SANTOS, 2005 *apud* PAULA, 2019: 7).

Dança negra é manifestação individual e coletiva de memórias em atravessamentos e (re)construções. A dança nas culturas negras é capaz de agregar e de congregar pela sua própria lógica de sentido e de existência. Deste mesmo modo são as *danças de quadril*.

A bunda preta dançante, como toda gama de danças negras que conhecemos através da corpo-oralidade, é um meio de presentificar a nossa ancestralidade. Dançamos, então, muitas vezes sem saber, nos conectando com esses sentidos e os estendemos à comunidade, nossas comum-unidades.

Nossos Movimentos significam, mesmo quando mimetizados aos olhos de quem vê mas não enxerga. Ou, melhor dizendo, vê, mas não *percebe*, já que nem tudo se apreende no privilégio do olhar... (OYĚWÙMÍ, 2021).

Portanto, quando começo a pensar na *bateção de raba* enquanto dança negra, reconheço um quadril que dança e vai além da “bunda quente” que o olhar ocidental é capaz de conceber. É quente, sim, mas até o calor gerado por este Movimento não é ao acaso. Para entender a *raba* ancestral que dança sob seus próprios sentidos em detrimento da ótica do observador obliterante, precisamos nos deslocar um pouco para esta “outra” lógica de corpo.

Relembro: aqui, pessoa é o corpo, o corpo é o sujeito, o sujeito é coletivo, e o coletivo é força, em complexos emaranhados semânticos.

Falo, portanto, de dança negra enquanto expressão, de dança afro enquanto termo de origem, de dança preta enquanto dançada por pretas efervescentes porque é,

sobretudo, uma dança de ebulição de identidades transitadas pela corpo-oralidade, mediadas pelo afeto e hasteadas pela sua potência.

Penso em *corpas* negras dançantes que se reinventam nas possibilidades diversas e criam localidades, territórios que, com resistência, sabedoria e sagacidade, ocupamos: *corpas* imanentes, que imantam olhares com sua intensidade apreendida através dos sentidos.

A identidade dos afrodescendentes, na Diáspora, tem-se dado por intermédio do discurso proferido pelo uso do corpo. É pela capacidade de perceber, captar, processar, recalcar, dizer, sentir, traduzir e enunciar mensagens pela via do corpo que, desde quando os africanos aqui chegaram, tem permitido a construção desta experiência de mundo que chamamos, hoje, de Diáspora africana. O corpo, assim, torna-se tradutor das racionalizações de experiências cósmicas [...] e cotidianas [...], que derivam em ação; transita na história dessas identidades africanizadas na Diáspora. É o que ocorre com o *Soul*, o *Funk*, o *Reggae*, o *Break*, o *Hip-hop*, entre outros, os maiores exemplos destas marcas transistóricas, numa série infinita de expressões em várias nações do Planeta (TAVARES, 2012, p. 62-63).

Seguindo por estas linhas “transistóricas”, olhamos para as danças negras a partir das (nossas) lentes protagonistas. Danças praticadas em contextos comunitários, como o fazer coletivo e expressão particular espontâneos: *Movimento Quadril*. Thomas DeFrantz (2016), ao discorrer sobre o contexto de dança afro-americano, nos apresenta o termo “dança social”, que contempla o cenário traçado por este escrito:

A dança social oferece um lugar onde o movimento negro pode ser gerado, acomodado, afinado e apreciado; oferece um lugar de possibilidade estética conectado à expressão pessoal. [...] É uma dança criada em situações em que não há separação entre artista e audiência, sem intenção predeterminada de expressão. [...] [...] a dança social constitui uma prática ritual que caracteriza a ação individual dentro de uma troca e comunicação comunais (p. 17).

No fluxo e *em fluxo*, o transmitir do quadril dançante faz parte de toda uma cadeia de escrita e expressão.

Como educadora física e dançarina, tenho o costume prático e didático de desmembrar movimentos complexos em suas mínimas fases de execução, afim de entender sua morfologia, seus pontos disparadores e reverberações corporais. Passei, portanto, a partir da prática, a identificar semelhanças morfológicas na movimentação do quadril entre diversas manifestações negras.

Comecei a entender que, durante o processo de popularização e mercantilização da bunda dançante, principalmente por meio da mídia massificadora universalizante capitalista, algo se perdia. Ficava o movimento e todos os seus aspectos de apelo atraentes, mas perdia-se uma história. Uma não, várias. Na sociedade de consumo, a dança também se tornou uma indústria e passamos a consumi-la por sua rítmica e sequências coreográficas envolventes, porém sob o modelo *fast food*: prontas para o consumo rápido e altamente perecíveis. Ou ainda, produção *just in time*: produção sob encomenda para o consumo momentâneo, sem sobras.

“Sobras” seriam tudo aquilo que rodeia estas manifestações culturais: a dança é um aspecto de todo um modo de fazer social.

Sobre isso, DeFrantz (2016) bem discorre que

As correntes neoliberais contemporâneas de troca empurram as formas de dança sociais afro-americanas para audiências globais com uma contundência que esvazia seus imperativos estéticos de regularidade e de expressão física de base comunitária. Lamentavelmente, as correntes neoliberais dirigem essas danças com a intenção de assimilar os participantes que não têm contato direto com a realidade corporal da população negra do mundo. Os brancos endinheirados podem desfrutar das danças sociais negras, sem considerar as relações com a vida negra que cercam sua música e sua dança (p. 30).

Das danças sociais afro-americanas, estendo esta mesma lógica de apropriação ao Brasil.

Percebo neste raciocínio três pontos, de certa forma, invisibilizados pelas formas quais a lógica de mercado nos instiga a produzir e consumir a BUNDA DE TANGA, e que precisam ser discutidos para que possamos contextualizá-la no *pluriverso* de cosmopercepções afrocentradas:

- a) Mobilidade e liberdade da articulação do quadril são fundamentos quando falamos sobre corporeidade preta e, apesar de bastante apontados, pouco discutimos com profundidade nos estudos brasileiros sobre dança negra o quanto este aspecto é marcante nas danças que produzimos;
- b) As *danças de quadril*, enquanto manifestações culturais comunitárias, são corporalidades ancestrais africanas, mas pouco as discutimos, em estudos brasileiros sobre dança negra, estas danças como tais.

- c) O fato de as *danças de quadril* serem pouco discutidas enquanto dança negra ou o fato de, dentro das discussões sobre dança negra, as movimentações de quadril serem apenas apontadas reflete, muitas vezes, um olhar estigmatizado sobre esta temática, a partir de um ponto de vista ocidental. E este ponto de vista também é pouco discutido em estudos brasileiros.

Discorro, portanto, sobre estes três pontos a partir de um ponto de vista afrocentrado e de suas reverberações em meus estudos.

4.1 O quadril nas danças afro

Os pretos veios dos cativeiros costumam dizer
que só se risca para sacramentar o que já foi dito.
Nos arriscaríamos a atar o verso de que
Seguindo o perspectivismo *exusíaco*
Só se diz para sublinhar o que o movimento já enunciou.

(*Fogo no Mato*, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino)

Ao falar daquilo que fundamenta uma estética corporal de movimento de matriz africana, a mobilidade dos eixos articulares do quadril é, com certa frequência, apontada.

Há tanta variação anatômica dentro do chamado grupo étnico negro quanto no chamado grupo branco; mesmo assim, uma vez que nádegas proeminentes são cultural e esteticamente valorizadas na África e nas comunidades afrodiáspóricas, tanto as posturas cotidianas quanto a estética da dança enfatizando as nádegas têm sido praticadas há séculos (GOTTSCCHILD, 2003, p. 146).

Nadir Nóbrega (2017, p. 47), grande referência vinda das danças afrobaianas, pontua como elementos técnico/estéticos de uma dança afro-brasileira, entre outros, os “movimentos de requebrados com quadris relaxados e reagindo aos sons percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão” e a “bacia óssea em movimentos de retroversão”, que, no senso comum, são conhecidos como “bacia desencaixada”.

Vejo a presença deste quadril reconhecida e enfatizada também em ambientes práticos da dança afro. Caminho, portanto, em busca de um aprofundamento estrutural e simbólico do recorrente e expressivo uso do quadril em nossas danças

pois, apesar de ter sido mencionado, são poucos os estudos que se aprofundam em seus aspectos.

Júlio Cesar de Tavares (2012), ao aprofundar-se nos aspectos corpo-orais que compõem a narrativa da Capoeira, faz uma análise detalhada da importância deste eixo articular, sob múltiplos aspectos. Eixo este, fundamental ao nosso modo de ser corporal, negro brasileiro, permeado pela *ginga*. Crescemos ouvindo esta moda nacional. *Ginga*, substantiva feminina, é a rainha que veio de África e caminha conosco, passo a passo, de quadril solto.

Sendo o corpo uma expressão materializável da cultura, os usos marcantes do quadril refletem aspectos culturais específicos, e “a identidade corpóreo-gestual dos negros é marcada pela movimentação dos quadris” (TAVARES, 2012, p. 105). Usamos o quadril de uma determinada maneira e para determinadas funções. E sobre o *como* e *por que* ainda o fazemos, reflete ainda os caminhos e perenidades da transmissão destes saberes corporais.

A arquitetura do corpo é, portanto, uma arquitetura de sua cultura, assim como nos mostra Oliveira (2005, p. 142), ao destacar que

[...] baseado na ideia geral de africanidade, [...] desestrutura-se o corpo da racionalidade moderna ocidental (vertical, estático, linear, rígido, teleológico; que privilegia o cognitivo) para afirmar o corpo da ancestralidade africana, que ressalta a horizontalidade, as dobras, o baixo corporal e o movimento.

A partir da ideia de africanidade apresentada pelo autor, vemos serem confrontados os esquemas lineares vetorizados para cima da corporeidade moderna ocidental, pelo corpo articulado a partir de baixo da ancestralidade africana, no qual a pélvis (baixo corporal) ganha grande destaque como função articular e simbólica.

Neste sentido, Tavares (2012) nos propõe esquemas corporais que indicam “os termos do corpo considerados mais relevantes em uma determinada cultura ou em uma determinada sociedade” (p. 58), confrontando os usos do corpo em culturas ocidentais e em cultura negro-africanas, nas quais o quadril, ou “baixo corporal”, destaca-se em comparação:

[...] o corpo ocidental seria, em geral, marcado por três partes essenciais – cabeça, tronco e membros [...]

Se fôssemos dizer dos marcadores corporais quanto aos movimentos nas culturas negro-africanas, diríamos que os quadris apareceriam como um quarto componente [...] (pp. 58-59).

E completa, expandindo a análise do quadril como elemento de destaque nas culturas de movimento afro referenciadas:

[...] Esta predominância dos quadris, no campo da cultura corporal, revela-se como um eixo articulado – o que permite que uma região do corpo adquira demasiada autonomia, a ponto de ser denominada como “cintura solta” [...], a variável somática responsável por dribles magníficos, como os de Garrincha; ou os requebros das passistas no carnaval, no samba; ou, então, nos movimentos plásticos, religiosamente constituídos na Umbanda ou no Candomblé, principalmente; ou, ainda, nas movimentações dos capoeiras, dos *breakers*, do *reggae*, do *soul* ou do *rock* (p. 60).

A importância deste “eixo articulado”, propulsor da autonomia das partes do corpo, é reforçado por Gottschild (2003) ao destacar os usos do quadril na estética das danças africanas:

[...] a estética da dança africana favorece as posturas flexíveis, pernas relaxadas, com as porções do tronco articulando-se independentemente para frente, para trás, para o lado, ou em círculos, bem como em ritmos diferentes (pp. 147-148).

Neste sentido, se o corpo ocidental é um corpo ‘sem quadril’, um corpo onde o quadril não ocupa uma posição de destaque, é indesejável ou não deve ser notado, nos corpos negro-africanos o quadril é síntese de sentidos, mediador de autonomia das diferentes partes do corpo e de flexibilidade circular de 360°, em seus significados mais amplos. Entender o quanto um eixo articulador destas variáveis é importante para uma cultura é entender, ao mesmo tempo, o quanto estas variáveis são importantes para esta cultura ou sociedade. E como, em sociedade diáspórica negra, somos permeados por estes saberes e fazeres em nosso cotidiano

Para nós, no Brasil, surgiu, inclusive, uma categoria que classifica a capacidade de flexibilidade diante do autoritário e militarizado cotidiano que o negro enfrenta há séculos: *ter jogo de cintura, estar pronto!* (TAVARES, 2012, p. 103)

“Ter jogo de cintura”, termo bastante popular, que guarda relação direta com nossa “cintura solta”, exemplo destacável do corpo como altar da cultura, reforçando a ideia de que “o corpo que dança deve ser visto como produto e produtor de cultura” (JOSÉ,

2009, p. 7). Há, ainda, outros valores fundamentais, simbolismos e funcionalidades impressas nas movimentações do quadril negro-africano, fortemente representados através das danças, conforme nos conta Tavares (2012):

No contexto das danças africanas, existe algo que diz respeito às características estilísticas que os agentes de uma cultura são capazes de veicular através do movimento. [...] os quadris devem ser considerados uma linha de força de uma dada sociedade e, como tal, tornam-se cruciais nos agenciamentos responsáveis pelo desenvolvimento, reprodução, continuidade e adaptação da cultura. [...] podemos falar da habilidade na execução de movimento de quadris como uma característica particular, em África, fortemente presente nas danças em sua forte relação com os rituais de passagem (nascimento, casamento e morte), transições das estações (festival das primaveras, tempo de colheita) e em festas de iniciação e de fertilidade (pp. 59-60).

Sonjah Stanley-Niaah, socióloga jamaicana, reforça a relevância dos usos do quadril e nádegas no *dancehall*, manifestação cultural que eu aproximaria aos modos de viver e dançar do nosso *funk*, e também os interliga diretamente a aspectos rituais de matriz africana: “tudo isso remonta às raízes africanas e ao contexto do ritual do parto” (MOVE, 2020). Mais adiante, veremos os sentidos que interligam os quadris a estes rituais de passagem.

L’Antoinette Stines, coreógrafa jamaicana, complementa nos dizendo que “o corpo, a pessoa no *dancehall*, faz movimentos que escravos faziam nas plantações” (MOVE, 2020).

Também nas plantações sul-estadunidenses, negros escravizados performavam, em festivais e celebrações, quadris sinuosos e dançantes que mais tarde fundamentariam o *twerk*, conforme nos conta Elizabeth Pérez (2016). Estas danças seriam compostas por movimentos pélvicos originários da região do Congo e, assim como o *twerk* atual, tanto pontuavam esteticamente algumas danças como compunham-se enquanto uma *dança de quadril* por si só.

Assim como na Jamaica, Estados Unidos e outros territórios da diáspora negra, no Brasil não é diferente. Nossos quadris dançantes do samba, pagode baiano e funk rememoram e atualizam danças de outrora, formadas ou remodeladas de África e de outras diásporas até aqui. Sem dúvidas, nos territórios praticados pelo corpo, nossos ancestrais ritualizam com os quadris há muito tempo.

Ana Maria de São José (2005) nos apresenta relatos presentes em Pierre Verger (1999), como a carta escrita por Ferdinand Denis, que residiu no Brasil entre 1816 e 1819, que ilustram as matrizes remotas de nossos requebros nacionais:

(...) o que há de surpreendente é a mobilidade incrível de seus traseiros, que devem estar sempre em movimento. A faculdade que tem quase todos os pretos de fazê-los girar como uma bola, surpreende muitos os europeus. De resto seria preciso um volume inteiro para descrever os bailes selvagens que eu testemunho todos os dias. Terminarei dizendo que os dois sexos participam separadamente deste divertimento favorito e que eu penso que a maior parte destas danças poderia muito bem-estar ligadas à religião (p. 47).

Também nos ajudam a (re)construir estas imagens as descrições do viajante Henri Koster (*apud* JOSÉ, 2005) pela cidade do Recife, em 1823:

(...) os negros livres dançavam diante de uma das choupanas. As danças lembravam a dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola senta-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e frequentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem ia ao centro da roda e dançava minutos tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançara, repetindo os meneios menos indecentes, e esse divertimento durava às vezes até o amanhecer (p. 47).

Tais descrições, ainda que enviesadas pelo míope olhar europeu, que lê as movimentações do quadril afro como “selvagem”, “obscenas”, “lascivas” e “indecentes”, nos fornecem valiosos registros etnográficos da época, remetendo aos batuques do século XIX. A presença de um homem e uma mulher dentro de uma formação em roda, “repetindo meneios indecentes”, me faz remontar, em mente, danças de umbigada, que nada possuem de indecente. Possuem, sim, uma relação com um sentido cósmico de complementaridade, homem e mulher, unindo seus umbigos em *mimesis* harmônicas. Estas manifestações “foram extremamente significativas, pois era ali onde os escravos, que aqui chegaram, podiam reviver seus costumes, amenizar saudades, extravasar seus sentimentos em momentos de diversão” (JOSÉ, 2005, p. 48). Práticas que, como estamos vendo, perenizaram corpo-oralidades.

E como toda tradição se remonta, também os batuques foram tomando outros contornos.

Os batuques modificavam-se ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem a vida urbana. As músicas e as danças africanas transformaram-se perdendo alguns elementos e ganhando outros em função do ambiente social. (...) Desde a segunda metade do século XIX, começaram aparecer, no Rio de Janeiro, traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu e o samba (SODRÉ, 1998, p. 13).

O lundu “é considerado uma dança derivada das rodas dos batuques africanos, extremamente sensual, de gestos considerados na época “licenciosos e obscenos” (JOSÉ, 2005, p. 51). Ainda com a autora:

Considerada por muitos como a dança mais erótica de todas, imoral e escandalosa, o lundu saiu das ruas e das senzalas, incorporando-se aos palácios, tornando-se a diversão predileta dos segmentos da burguesia e da aristocracia, que se apropriaram do produto lúdico cultural do escravo, denominando-o de “lundu de salão” (p. 52).

Através dos relatos dos batuques, vamos entendendo a presença enfática dos quadris nestas danças pelos adjetivos utilizados para qualificá-las (ou, sob o ponto de vista parcial eurocentrado, desqualificá-las). Nestas descrições, os valores culturais refletidos nos esquemas corporais prevaletentes em cada sociedade, se sobressai. Mas, ainda sim, mostram-se úteis para breves apontamentos históricos que nos contam a história de nossos corpos negros dançantes, agora, sob *nossa* ótica.

O lundu, dança de umbigada, foi um antecessor de outras tantas variações de danças permeadas pelos requebros e sensualidade do quadril, presentes até os dias atuais nos nossos sambas, “do *etmo semba* que, na África banta, quer dizer *umbigada*”: “os sambas de umbigada referem-se ao conjunto de manifestações caracterizadas pela presença da umbigada ou a menção desse gesto, característico de danças de lúdica amorosa banto-africana” (CARNEIRO, 1961, p. 33 *apud* SILVA, 2010, p. 148).

Abro um breve parêntesis para destacar o recorrente apontamento por diversos estudiosos, das mais diversas áreas e nacionalidades, sobre a origem bantu-africana destas danças pontuadas pelo quadril (SILVA, 2010 / STEARNS & STEARNS, 1964; HARTMAN, 1997 *apud* PEREZ, 2016 / TINHORÃO, 1991; ALVARENGA, 1946; ELMERICH, 1964; CALDAS, 1989; LOPES, 2003 *apud* JOSÉ, 2005 / SODRÉ, 1998). Sendo a África um continente permeado por culturas negras diversas, ter um indicativo de uma possível região de “origem”, ainda que influenciado por outras dinâmicas

culturais, pode nos ajudar a entender (e vai, nesta pesquisa) os simbolismos agregados às movimentações de quadril, assim como suas ligações a rituais e expressões tradicionais e contemporâneas africanas e das diásporas com grande concentração de povos bantu.

Aqui, na nossa diáspora, retorno para as danças de umbigada que são caracterizadas, dentre outros elementos estéticos, pela coluna levemente inclinada à frente, flexão de joelhos e “muita mobilidade de quadril”, conforme nos conta a pesquisadora Renata de Lima Silva em sua pesquisa sobre *Sambas de Umbigada*, nossas “memórias de um passado presente” (2010, p. 153). A autora relata movimentos de quadril mais ou menos explícitos nas mulheres dançantes dos batuques do interior paulista, jongo e tambor de crioula, através dos quais denotam certa sensualidade, e um quadril bastante presente e cheio de *requebros* no samba de roda. É destacado, ainda, o uso e efeito das saias rodadas, as quais reforçam a estética do movimento dos quadris nestas danças, o que remete ao “valor inscrito nos artefatos, que são peças de reforço dos sentidos que o corpo quer expressar” (TAVARES, 2012, p. 61). Lembrei dos meus *shortinhos* curtos e folgados dançantes, propícios para o *deixar balançar* de minhas cadeiras...

Seguindo por estas circularidades bantu-históricas, que se sucedem ao mesmo tempo que se sobrepõem, entre o fim do século XIX e início do XX temos, também, o maxixe, “primeira dança social brasileira de par unido e enlaçado [...] de movimentos amplos e largos, com acentuações exageradas, de extrema agilidade de passos, mobilidade dos quadris em movimentos requebrados, encaixe das pernas e do rosto colado” (JOSÉ, 2005, p. 55).

“É a dança do maxixe, é a dança do maxixe”, entre surgir e virar *hit*, um século no meio fazendo sanduíche¹² – mas, com a mesma permanência destacável dos quadris.

E vamos, em meio ao século XX, chegando ao samba, “substituto do maxixe como forma musical popular” (SODRÉ, 1998, p. 35), cuja rítmica sincopada acompanhada

¹² Paródia do refrão da música “Dança do Maxixe”, do grupo de *swing* baiano Companhia do Pagode, grande sucesso popular no Brasil na segunda metade da década de 90.

pelo “balanço violento dos quadris” (p. 30) nós, brasileiros, conhecemos e reconhecemos no corpo, ao menos como tentativa.

Diante disso, retomo uma pergunta lançada por Ana Maria de São José (2005, p. 2) como mote de abertura a outras reflexões: “Seria a dança do lundu a matriz estética da dança do *Créu*?”

Com certeza, sim. E, na matriz estética da “dança do créu” habitam, ainda, outras muitas reminiscências identitárias negras que, não somente dão sentido à esta estética, como a dão contornos.

4.2 O afro nas danças de quadril

Viver sob os auspícios da imanência não é uma escolha. É um fato!

(*Filosofia da Ancestralidade*, Eduardo David Oliveira)

Não somente a “dança do créu”, mas todas as *danças de quadril* que dançamos na contemporaneidade guardam reminiscências históricas e simbologias de nossos antigos batuques, assim como nossos antigos batuques remontam a tradições ainda mais antigas.

Sambamos de pé no chão, reverberando os pés percutidos nas ancas, e dançamos até o chão, levando nosso baixo corporal abaixo. O chão, que é sustento, matéria que constrói e que ampara. Mas que, sobretudo, é ancestralidade e subjetividade.

Certa vez, estava eu dançando junto a um grande grupo de dançantes negras e negros, em um bloco afro. Uma banda fervia o ambiente com *percutida* afrobaiana. Dançávamos livremente, ora *puxando* passinhos, ora *fervendo* livre, leve e soltes. Num determinado momento, uma roda se abriu, e foi dada a largada ao *entra na roda*, o improvisado é todo seu. Adoro! Dançantes se alternavam soltando o verbo corporal, no maior estilo *blocos afro de Salvador*. Mas meu corpo chamou outra coisa: meu corpo chamou *swinguera*, *pagodera* da Bahia à *la Rosiane Pinheiro*, dançarina de pagode baiano nos anos 90, quando saltitando girava o quadril e atravessava os palcos de forma flutuante, no instrumental final de *Cada macaco no seu galho*,

entoado pela Gang do Samba¹³. Aquele movimento que ela fazia me encantava e eu adolescente, obviamente, reproduzia a todo momento, em tons de alegria. Mas, quando eu adulta reproduzi esse movimento, quase sem pensar, completamente tomada pela energia daquela percussão ao vivo e daquele monte de mãos erguidas, eu recebi... silêncio. Não recebi o *frisson* que eu esperava porque era o que eu sentia, não teve gritos ou palmas de incentivo, teve silêncio na roda... e eu, sem entender nada. A música seguiu vibrante.

Até hoje, quando penso nesta experiência, uma parte de mim não entende nada. Outra parte entende que naquele momento, eu cometi um “sacrilégio”: eu meti *bunda* onde o que estava sendo louvado era a *tradição*. Aquele dia, eu saí da roda com vergonha e com um questionamento que me proponho a responder agora: *não estava eu dançando afro?*

Gosto das palavras do escritor nigeriano Chinua Achebe para ilustrar o caráter movediço das tradições: “devemos falar da tradição não como uma necessidade absoluta e inalterável, mas como metade de uma dialética em evolução – sendo a outra parte o imperativo da mudança”. Abro a roda, então, e grito, de mãos erguidas e palmas sustentando a alegria: “chão, chão, chão...”. Quero falar sobre e entender esse chão ancestral não de forma estanque ou romantizada mas, sim, aquele que verbaliza hoje as *danças de quadril*, essa corporeidade que grita, essa corpo-oralidade que persevera como danças afro-atlânticas: a *jogação* é tão tradição quanto movimentar braços, pernas ou cabeça.

Sendo tradição, como as explico a partir de fundamentos negros?

Kariamu Welsh Asante (1990), coreógrafa e acadêmica negra norte-americana, em estudo sobre as semelhanças identitárias nas danças africanas, nos diz que a estética das danças africanas é composta por certos fundamentos que ela denomina “sentidos”, responsáveis pelas sensações e movimentos expressos por elas.

Os fundamentos de uma estética podem ser encontrados na cultura de uma sociedade. O sistema de valores e o *ethos* religioso normalmente fornecem e estimulam o cenário criativo para a "arte estilizada", isto é, arte que não está

¹³ Gang do Samba foi um dos mais populares grupo de axé music, como ficou popularmente conhecido o pagode baiano, na década de 90.

mais diretamente associada à religião ou ritual. As qualidades particulares de um grupo étnico fornecem os ingredientes que distinguem a estética e permitem a expressão individual, bem como a expressão coletiva manifesta. Todas as culturas africanas se expressam através da dança [...] (ASANTE, 1990, p. 72).

A oralidade, sob a ótica da autora citada e contemplando esta voz que vos fala, seria o princípio fundamental da estética africana manifestada em suas danças, uma vez que, conforme vimos, está intimamente ligada com os processos criativos de criação gestual e espacial. E, deste processo da corpo-oralidade, intimamente conectados ao *ethos* africano, derivam sete sentidos estéticos, denominados por Asante (1990) como polirritmia, policentrismo, *curvilinearidade*, dimensionalidade, memória épica, repetição e holismo.

Há algum tempo, colhendo informações teórico-práticas sobre as características funcionais e simbólicas das *danças de quadril* – aqueles nossos signos flutuantes – identifiquei a possibilidade de agrupá-las dentro de alguns destes sentidos estéticos a fim de registrá-las e facilitar a análise figurativa destas danças. Mas, sobretudo, caracterizá-las dentro de sentidos estéticos africanos é uma possibilidade de reconhecê-las a partir de nossos próprios CENTROS, a partir de pontos de partida negros, dada a “invisibilidade’ da estética africana nas economias globais de dança” (GOTTSCHILD, 1998 *apud* DeFRANZ, 2016, p. 29). Apesar de a brutalidade genocida e “semiocida” (SODRÉ, 2017) do processo colonial (que vivemos até hoje) ter nos afastado de alguns destes sentidos, nossas palavras corporais são permanentes e continuam sendo proferidas, em larga escala. Se nossas danças são escritas corporais e esta palavra veio de África, que recuperemos os sentidos próprios sobre aquilo que dizemos.

Importante dizer que entre as *danças de quadril*, assim como entre as danças africanas, as diferenças são tão variadas quanto as comunidades que as produzem. Porém, neste estudo, assim como no estudo de Asante (1990), nos interessam as semelhanças identitárias estéticas destas danças e de seus sentidos, e não os princípios particulares de cada manifestação cultural.

Início pela *polirritmia*, primeiro sentido destacado por Asante (1990). Trata-se do próprio sentido de mover-se, uma vez que se refere às relações entre ritmo e movimento nestas danças, que não podem ser separados. “Prevê que cada parte do corpo pode movimentar-se com um ritmo e uma forma diferente” (MANZINI, 2016, p. 82) sendo que estas múltiplas contrações do corpo dançante seriam responsáveis por refletir com a devida qualidade a polimetria rítmica da música africana. A dança participaria, portanto, da estrutura rítmica da música de forma sofisticada, pontuando cada um dos ritmos que compõem a cena ou ainda distanciando-se destes e encontrando um ritmo adicional que complemente e medeie esses outros ritmos (ASANTE, 1990). Este sentido de movimento está, ainda, ligado ao aspecto integral das composições, que reflete também aspectos comunitários africanos: “em um contexto de múltiplos ritmos, as pessoas, aos mesmo tempo em que se distinguem umas das outras, permanecem relacionadas dinamicamente” (ASANTE, 1990, p. 74). O exemplo da autora para este sentido performado vai diretamente ao encontro deste estudo: “o corpo inteiro do dançarino se move, com a cabeça e as mãos executando movimentos vibratórios, enquanto a pélvis contrai-se dobrando o ritmo e os pés marcam o tempo” (p. 74).

Não é difícil identificarmos esta lógica performada nas *danças de quadril*, até porque elas também são constituídas sobre este sentido.

A energia física que se inicia pelos diálogos não uniformes entre os pés e que reverbera na coluna e no quadril, ou que age com esses pontos corporais, transforma-se numa série de movimentos, configurada no que Gottschild (1996) enuncia como polirritmia [...] (BRITO, 2019, p. 189).

Tal série de movimentos me remete, rapidamente, às coreografias febris do pagode baiano, mais conhecidas como o axé music dos anos 90 que, pela popularidade, acredito, podem ser mais facilmente recordadas: “joga a mãozinha pra cima, bate na palma da mão”, chamam os intérpretes, enquanto os pés percutem, ora no lugar, ora pra frente e trás, e os quadris circulam dobrando o tempo de um lado e para o outro.

Thompson (1974 *apud* MARTINS, 2015) diz que “em termos de ideais, a Polirritmia na dança promove meios de articular o corpo humano de forma mais complexa do que seria possível numa expressão ordinária” (1974, p. 16). Essa complexidade da

polirritmia, continua Martins (2015), “exige do corpo físico determinadas habilidades [...], tais como o desenvolvimento da agilidade e coordenação motora, através das quais são assimilados movimentos com qualidades antagônicas” (p. 25).

Stanley-Niaah destaca estes aspectos de controle corporal e qualidades polirrítmicas do quadril e nádegas como de grande importância na execução do *dancehall*:

Dancehall é mais técnico do que parece. A parte mais importante do corpo da mulher no *dancehall* são os quadris. As nádegas fazem parte da área do quadril e a ênfase está na habilidade de rotacionar, girar, balançar, remexer, ou até parar de modo acentuado o movimento das nádegas. Então, mulheres capazes de controlar suas nádegas têm um lugar de primazia (MOVE, 2020)

Estendo todas estas habilidades a danças como o *funk* brasileiro, *twerk* norte-americano ou *ndombolo* congolês. Nas *danças de quadril*, não somente cada parte do corpo marca e reage diferentemente a cada batida musical, mas o quadril tem lugar de destaque em desenvolver, de forma autônoma, cada rítmica pontuada. O quadril narra a dança e é parte principal da marcação polirrítmica. Quanto maior a capacidade do quadril de dançar distinguindo as métricas rítmicas musicais sobrepostas, uma de cada vez ou, também, de forma sobreposta, maior a qualidade estética da dança: “é o mundo dentro de outro mundo, o quão fundo você viaja na dança, o quanto você sente, ouve; é multidimensional” (ASANTE, 1990, p. 74).

Não há quem não vibre ao ver nádegas chacoalhando rapidamente ao som do 150¹⁴ enquanto, ao mesmo tempo, o movimento dos joelhos permite ao quadril deslocar-se para cima e para baixo. Ou, quadris que se movem *polirrítmicamente*, enquanto todo o corpo dançante trabalha pelo equilíbrio em uma parada de cabeça. Só quem já tentou fazer entende a complexidade desta polirritmia...

Se a polirritmia se refere a diversas partes do corpo reagindo a diversos ritmos em uma mesma métrica, nas *danças de quadril* ela pode ser também flagrada pelo enquadramento dos quadris ao longo do tempo, reagindo em diversidade rítmica

¹⁴ Refiro-me ao funk 150 BPM, que nada mais é do que um funk com batida acelerada. Para saber mais: <bit.ly/2MqtzND>. Acessado em: 04 fev. 2021.

sequencialmente. Desta maneira, entendo que o sentido do movimento em destacar cada unidade dentro de uma integralidade dinâmica, além da forma como é exemplificado por Asante (1990), pode ser expresso nestas danças de outras duas maneiras.

Na primeira delas, considero o movimento rítmico escolhido (rotacionar, rebolar, balançar, bascular, remexer, travar, chacoalhar) a unidade dentro da integralidade do corpo dançante, e não a porção corporal. Isto porque, apesar de o corpo inerentemente dançar como um todo, nas *danças de quadril*, como já dito anteriormente, o recorte visual recai sobre os quadris e a bunda movente. Sendo assim, a somatória dos movimentos rítmicos escolhidos, sequencialmente, traria o efeito polirrítmico.

Sendo, ainda, cada um destes movimentos performados escolhidos pelo indivíduo dançante e pensando que as *danças de quadril* são dançadas em contexto de corpo comunitário, considero, como segunda forma alterna de manifestar a polirritmia dentro destas danças, a individualidade do dançante como uma unidade dentro de uma comum-unidade que dança como um só corpo que se retroalimenta. Vejo aproximações deste ponto de vista com os apontamentos que DeFrantz (2016) faz entre dança social afro-americana, improvisação e ritmo. Estas danças constituiriam “uma prática ritual que caracteriza a ação individual dentro de uma troca e comunicação comunais” (p. 17), na qual a ação individual seria expressa pela improvisação e esta seria a estruturação da oralidade e espontaneidade retórica, ou seja, estaria diretamente ligada às movimentações escolhidas pelos dançantes para expressar a dimensionalidade de seu encontro com a música.

A própria dimensionalidade é um sentido estético das danças africanas destacado por Asante (1990) e, assim como o holismo, expressam-se aqui a partir do estímulo polirrítmico, de forma interconectada, como não deixaria de ser, já que todos os sentidos partem do fundamento da oralidade.

A *dimensionalidade*, “ligada à textura e à percepção, é entendida como a possibilidade de exprimir as várias camadas dos sentidos” (MANZINI, 2016, p. 82). Para Asante (1990), a dimensionalidade traz a percepção da presença além da presença visual e é característica de todos os outros sentidos, uma vez que se trata da reverberação

extrassensorial da dança, nos ligando a sensações e a uma textura conceitual diretamente relacionada à vibração que ocorre durante a dança. O exemplo dado pela autora vai ao encontro de nossas *danças de quadril*: em torno do movimento da cintura e quadris da dança Jerusalema do Zimbábue, criam-se texturas de sons e impulsos que são inseparáveis da atmosfera central da dança, e que em muito me lembram a atmosfera corporal dos passinhos¹⁵ do funk carioca. A dança, então, é “concebida como uma dimensão visual da forma musical” (SODRÉ, 1998, p. 22). A dimensionalidade também é bastante ilustrada em músicas que chamam o movimento, como acontece muito no funk, pagode baiano e *dancehall* jamaicano, manifestações quais ritmo, letra e dança tecem uma atmosfera multissensorial. Memória afetiva minha e de muitas que vivem este universo, não tem quem não fique maravilhada ao ver o Bonde das Maravilhas “deslizaando” ou “bum bum bum girando”¹⁶, enquanto a letra chama e a rítmica pontua cada um destes movimentos executados de forma acrobática: a sensação causada é de hipnose, somos cooptadas/os sensorialmente. É a nossa cosmopercepção quicando na cara da sociedade.

O sentido *holístico* guarda relações diretas com os sentidos da unidade como parte de uma integralidade dinâmica, uma vez que “prevê que as partes de uma criação ou o indivíduo não se destacam em relação ao conjunto. Esse deve ser entendido como um todo, onde dançarinos, músicos, ritmos, movimentos [...] inter-relacionam-se e integram este todo que é a dança” (MANZINI, 2016, p. 82). Trata-se do sentido que recupera o corpo negro: o corpo dançante por inteiro (inclusive e principalmente seus aspectos subjetivos), a *performatividade* dos signos expressados, assim como a comunidade com quem se efetivam as trocas formando a integralidade das manifestações que exprimem as danças, tal e qual as *danças de quadril*. O sentido holístico é, para mim, aquele que define aquilo que aqui denomino *Movimento Quadril*.

¹⁵ Dança popularizada a partir de jovens da periferia carioca, com coreografias realizadas em ritmo acelerado, com torções de tronco, abaixando e subindo, enquanto as mãos são responsáveis por movimentos que se comunicam, seja com o oponente na batalha, seja com o público, e com presença marcante do quadril como eixo articulador destes movimentos. Para entender as bases do passinho, acesse: <encurtador.com.br/ahmBQ>. Acessado em: 20 out. 21.

¹⁶ Trecho da Música *Aquecimento das Maravilhas – Quadrado de Oito*. Para se maravilhar com esta dimensionalidade, acesse: <encurtador.com.br/QTY17>. Acessado em 20 out. 21.

Caminho dos sentidos do corpo movente para aqueles que direcionam os movimentos deste corpo que se move. Vimos o *como* movemos. Caminho agora na direção *daquilo que* movemos e *porque* os movemos de determinada maneira. Afinal, os movimentos executados em polirritmia são executados e existem por uma determinada razão. Se os sentidos identitários das danças negras relacionam-se, primeiramente, com a oralidade, algo está sendo contado por eles. A memória épica nos traz, portanto, um sentido daquilo que está em *Movimento*.

A *memória épica* é o alimento da expressão artística africana. Trata-se da memória, “o aspecto ontológico da estética africana fluindo e se sobrepondo à experiência, precedendo, alimentando e imprimindo suas qualidades estéticas” (ASANTE, 1990, p. 79). O elemento espiritual está incorporado no sentido de memória épica não como religião, mas como um “canal de contato com a ancestralidade, com o transcendente que predispõe o dançarino a um estado que permite o fluxo de energia para criar algo” (MANZINI, 2016, p. 82). Há uma dimensão espiritual neste conceito que evoca uma coletividade, enquanto sua expressão enuncia a individualidade da escolha artística.

Está diretamente conectada com a tradição da oralidade, assim como todos os outros sentidos estéticos, mas aqui nos remetendo aos sentidos simbólicos da ação expressada, àquilo que movemos. Esse sentido é a imagem dentro da estrutura do pensamento que fornece o *ethos* (ASANTE, 1990).

Para Germaine Acogny (2018), dançarina e coreógrafa senegalesa, “as danças africanas são um diálogo permanente com o cosmos” (p. 10), de maneira que o corpo é considerado um *minicosmos*, sendo retomadas por ela, através de imagens, aquelas porções corporais fundamentais nas corporeidades negras. Retomo sua percepção da coluna como “serpente da vida” e “árvore da vida”, de onde reverberam todos os movimentos para o peitoral – o sol –, para a pélvis – as estrelas –, a bunda – a lua –, e todo o corpo, que deve estar em movimento contínuo como o cosmos. Mais do que uma técnica, trata-se de uma filosofia, uma vez que sua transmissão de movimentos se dá a partir dos sentidos de orgulho e pertencimento à sua cultura dançante. Pélvis e bunda assumem lugar de destaque em sua filosofia de dança não somente pela forma como se articulam mas, principalmente, por aquilo que representam. Vejo nos movimentos cíclicos da lua, a circulação do conhecimento dentro e através de nós, as

fases e faces daquilo que somos e compartilhamos. Na pélvis, a potência de iluminar, a explosão de energia que emana a luz das estrelas, a ponto de ser vista a longas distâncias, tal qual o que acontece em nossos chacoalhos, a iluminar nossas percepções e suas reverberações.

Sobre esta construção figurativa de movimentos, que em tudo remetem o sentido da memória épica, o escritor senegalês Leopold Senghor elucida seu valor simbólico ao escrever em seu prefácio:

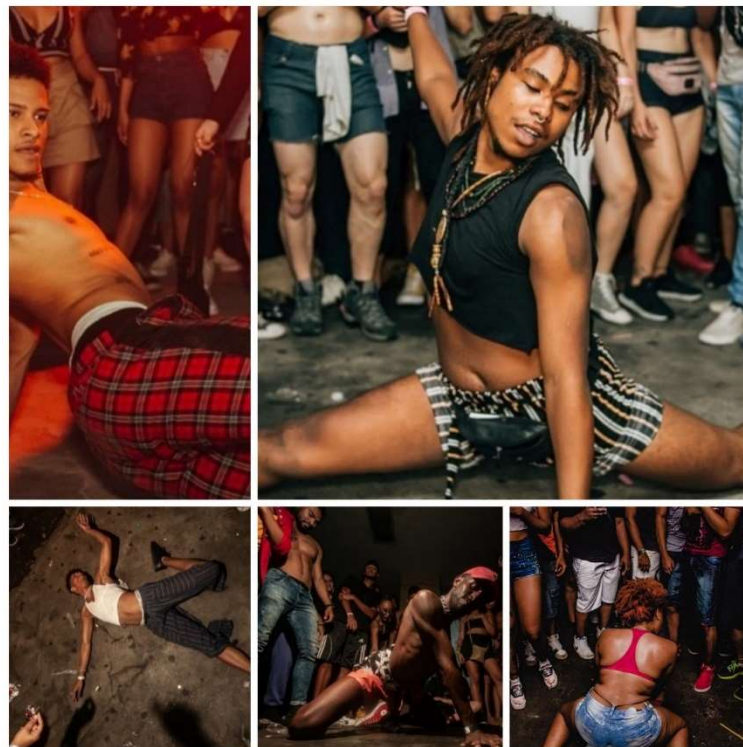
Gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da Sra. Acgony. No balé clássico, eles chamam de "passo" as figuras formadas por um conjunto de movimentos exigidos pela performance da dança. Ao usar a palavra "passo", os europeus fazem da dança um jogo de abstração para retirar a pessoa da terra e elevá-la ao céu. Ao preferir a palavra "movimento", Sra. Acgony destaca o valor simbólico figurativo da dança e o enraizamento ao chão dos dançarinos. À mãe Terra que lhes dá sua alma (SENGHOR *apud* ACOGNY, 2018, p. 11).

A mãe Terra que nos dá alma em movimento, assim como a própria natureza se move: inesperada. A natureza é cíclica, mas não ensaiada. Identificamos quatro estações no ano, mas não podemos dizer com absoluta certeza como será o dia de amanhã. Assim como em uma encruzilhada, o movimento é o espaço do fluxo, do reconhecimento de alguns padrões mas não a sua determinação. Assim entendo esta dança em fluxo, em movimento, com alguns padrões que nos unem, mas respeitando a nossa expressividade singular. Entendo, aqui, *passo* como uma marcha: organizada e contida. Entendo *movimento* como uma onda: orgânica e sentida. A nossa ancestralidade nos dá um ponto de partida, mas nunca determina um ponto de chegada. Isto é movimento, a tradição remontada.

Dentre toda a importância narrativa desta citação, que muito nos conta sobre o tema em questão, recupero o aspecto do enraizamento ao chão, às ligações com a mãe Terra. Em movimento e como uma onda, de Germaine caminho ao seu filho, Patrick Acgony, com o qual aprendi na prática que, em se tratando de danças de matriz africana, dançamos *com* o chão, não *sobre* o chão. Como dançarina e pesquisadora, esta frase me traz revelações em diferentes níveis. No nível prático, altera toda minha interação e sensibilidade para com esta interface: o chão, além da base que apoia meu corpo trabalhando pelo meu equilíbrio conjuntamente com minha pélvis - onde habita meu centro de gravidade corporal -, é toda uma representatividade cósmica

que me horizontaliza e me inspira: o chão é bússola. No nível simbólico, creio que poderíamos discorrer uma outra dissertação somente com as simbologias possíveis em se considerar o chão enquanto memória épica nas danças africanas. Sugeri apenas algumas ao tratar do chão como nosso próprio corpo. Por ora, neste estudo, me interessam as memórias que dialogam com as razões de estarmos immortalizando e atualizando os diálogos entre quadril e chão, nas mais diversas posições: seja de cócoras, de joelhos, em quatro apoios, em posição de prancha, ou decúbitos ventral e dorsal. O chão é memória permanente (Figura 14).

Figura 14 – Dançantes em relação com o chão.



Fonte: Instagram @batekoo

Barbara Ramos Caballero (2018), dançarina cubana, ao discorrer sobre as características das danças afrocaribenhas, destaca a atenção dada ao “chão”: “trata-se de assumir o significado terreno da humanidade” (p. 38). Por isso, ao dançar, completa a autora, batemos o pé no chão e descemos até o chão.

Retomo alguns sentidos épicos das *danças de quadril* que, a despeito de não serem exclusivamente femininas, são historicamente (re)inscritas em *corpas* negras, com potencial de transmitir, portanto, simbolismos que circundam o corpo feminino a partir

da matriz cultural africana: danças rituais de parto, de fertilidade, de sexualidade enquanto conceito de concepção ampliado, uma força geracional *de vida e para a vida*. Neste sentido, ouvi certa vez (de fonte desconhecida, mas não desprezo a relevância da oralidade!) que os movimentos de bascular o quadril para cima e para baixo, em posição de cócoras (Figura 15) – como nosso contemporâneo *agachadinho*¹⁷, ou o já citado *macete* – seriam uma saudação da mulher, capaz de gerar vidas, à terra, fonte geradora de vida. Seria uma forma de conectar, através de movimentos vigorosos, a energia do útero feminino (localizado na região pélvica) à energia da terra e vice-versa.

Figura 15 – Danças de quadril na posição de cócoras



Fonte: Instagram @ralachao

Considerando-se que tais danças sejam de origem centro-africana e conforme a já citada presença destas danças entre os escravizados que falavam línguas bantu, Sodré (2002) elucida sobre a dinâmica acima exemplificada que,

Diferentemente da metafísica ocidental de inspiração judaico-cristã, que entende o ser como algo estático, como “aquilo que é”, o pensamento banto equipara ser a força. A força não é um atributo do ser, mas o próprio ser, encarado numa perspectiva dinâmica [...]

As forças não existem, portanto, como unidades individualizadas, isoladas, mas sempre em conexão e em exercício da influência umas sobre as outras (p. 93).

¹⁷ “Agachadinho” refere-se a movimentos de dança do swing baiano, onde bascula-se e circula-se o quadril de cócoras.

Considero, portanto, que essa perspectiva dinâmica da força enquanto conexão pode ser uma memória ancestral expressa nesta estética de dançar com os quadris próximos ao chão, revelando sentidos de harmonia entre pessoa e natureza como requisito necessário para que qualquer energia de concepção aconteça. “Orgulho e autossatisfação vêm da harmonia alcançada com os ancestrais, a natureza, a família e o grupo social.” (ASANTE, 1990, p. 79). Contemplada, pois é exatamente o que sinto!

Thompson (1974 *apud* BRITO, 2019) destaca que este *abaixar-se*, inerente aos movimentos de quadril acima descritos, assim como o *ajoelhar-se* “são posições assumidas em processos rituais de devoção religiosa em comunidades da África Ocidental e Central” (p. 191). Flectir joelhos e tronco seria, portanto, uma reverência à ancestralidade e aos mais velhos, sendo que para algumas culturas centro-africanas estes “joelhos dobrados ocupam posição vital, quase obrigatória” (idem, p. 191). Segundo o autor, a combinação deste movimento com seu oposto produziria, ainda, um grande efeito na relação com a música, o que nos remete também ao sentido da dimensionalidade.

Para além das relações com o chão, balançar os quadris é uma memória épica de outras danças negras, mais antigas e que remontam outras histórias, conforme vimos em capítulo anterior. Esta memória, impressa dentro de diversas linguagens contemporâneas de dança negra, foi o que fundamentou, por exemplo, o espetáculo *Revelations*, de Alvin Ailey, sua marca indelével nas mentes do público de dança (ASANTE, 1990).

A combinação destes movimentos sequenciais de quadril, como abaixar-se e levantar-se, bascular, chacoalhar ou rebolar em retomadas, além de denunciar um sentido épico e gerar atmosfera dimensional junto ao efeito polirrítmico da música, nos remete, também, ao sentido de repetição.

Repetição, aqui, não se trata daquela repetição das nossas formas com o intuito de nos colocar em fôrmas, como a realizada pela mídia massificadora ao banalizar nossos movimentos ao esvaziá-los de sentidos. Pelo contrário, aqui a repetição é o *próprio sentido*. Segundo Asante (1990), é um sentido muito importante na estética das danças africanas, pois trata-se do aspecto de intensificação, seja de um

movimento, uma sequência, ou da dança como um todo. Como a intensificação não é algo estático, a repetição proporciona que transmutemos de um estado físico-emocional a outro até que “êxtase, euforia, possessão, saturação e a satisfação sejam alcançados” (p. 81). Não importa por quanto tempo durará esta repetição, isto não é pré-determinado, trata-se apenas do suficiente para que tenhamos estes estados alcançados.

Sendo uma constante nas danças de matriz africana, não é difícil identificarmos o quanto repetimos os movimentos nas danças negras, por exemplo, de nossa cultura popular. Quanto tempo somos capazes de permanecer no *miudinho* do samba, movendo as *cadeiras* de um lado pro outro e batendo palmas? E o calor e alegria que isto nos proporciona: euforia. E, se tratando de euforia, quem já foi a um baile funk ou de *bateção de raba*, sabe os estados emocionais que somos capazes de alcançar depois de uma noite inteira repetindo os mesmos movimentos. Eu diria que todos: êxtase, euforia, possessão, saturação e satisfação, muita satisfação. Por meio da repetição, intensificamos o movimento, o corpo aquece, os hormônios respondem, e nossos estados emocionais, sim, mudam.

Esta repetição, responsável pelas respostas físico-emocionais de nossos corpos, estão claramente demonstradas nas letras das músicas que embalam o *Movimento Quadril*, como este *pagofunk*¹⁸ de Nêssa, Yan Cloud e Nininha Problemática:

“Quica, quica, quica, quica, quica, quica
 Quica, quica, quica, quica, quica, quica
 Que calor!”

Quicar, na linguagem do *bate-bunda*, é retroverter a pélvis, seguida de anteversão, e assim sucessivamente, com nádegas bem relaxadas, o que proporciona seu balanço. Este movimento, repetido de forma rápida e por sucessivas vezes, dá a impressão visual de que a bunda está batendo em alguma superfície abaixo dela e retornando em reação, como uma bola quicando no chão (trata-se, portanto, da dimensionalidade). Pensando que este é somente o refrão e, não somente o refrão,

¹⁸ Pagofunk são musicalidades que mesclam a rítmica do pagode baiano com o funk contemporâneo, o que reflete também no amálgama de suas danças. Para quicar com o pagofunk citado *Que Calor*, acesse: <encurtador.com.br/juTU9>. Acessado em 21 out. 21.

mas toda a música suscita o sentido de repetição; e pensando também que este refrão é repetido quatro vezes cada vez que é exclamado, eu diria que os estados de intensificação são o grande objetivo destes estímulos, com a proposição de intensificação já reconhecida e previamente declarada ao já denunciar: “que calor!”.

Outro exemplo, a música *Desce*, pagotrap¹⁹ do grupo Àttooxxá, onde o chamado é: “Desce bum-bum-bum-bum-bum-bum...”. Neste, a onomatopeia “bum”, que se refere ao mesmo tempo ao termo *bumbum*, denotando bunda e, também, à dimensionalidade sentida nas *batidas* da bunda ao retroverter, conotando um som tal e qual uma explosão, é repetida mais de cinquenta vezes cada vez que é chamada (eu contei!). E sabemos que cada “bum” é uma repetição também do movimento...

Pensando que nestas manifestações culturais negra-urbanas a música não é somente um estímulo, mas um chamado para o movimento, muitas vezes até “cantando” o movimento desejado, vou concluindo que, a despeito de o senso comum declarar que estas músicas não possuem letras, sim, elas possuem. E suas letras, a meu ver, podem refletir o sentido estético africano de repetição pois, muitas das vezes, é a isto que servem. Não somente as letras, como também a ideia rítmica:

Essa reiteração do movimento alinha a prática da dança social com um imperativo estético africano que valoriza ciclos de repetição, os quais podem cumprir a recuperação encarnada, ou a relembração, de gêneros musicais e ideias rítmicas que definem eras e estilos da música popular negra. Esse ato de olhar para o passado a fim de imaginar o futuro também cumpre imperativos africanos de homenagem aos antepassados, quando nos jogamos em movimento para a frente (DeFRANTZ, 2016, p. 21).

Sendo, então, os ciclos de repetição valorizados por letra e ritmo, cuja ideia cíclica resgata imperativos africanos ancestrais, penso que não é por acaso que a repetição nos sirva a uma transcendência: a intensificação proporcionada gera igualmente uma alteração de estados físico-emocionais que vejo relacionarem-se diretamente ao bem-estar corporal, denotando aspectos de cuidado.

[...] a repetição [...] é uma das regras básicas da dança africana [...] O saber transmitido pela dança tem tanto a ver com a repetição ritmada de uma memória mítica fundamental para o grupo (por propiciar uma “intuição de mundo”) quanto com ensinamentos presentes relativos, por exemplo, à

¹⁹ Pagotrap se refere à musicalidade que mescla a rítmica do pagode baiano com beats de trap. Para descer até o chão com *Desce*, acesse: <encurtador.com.br/fvHKY>. Acessado em 21 out. 21.

posição do corpo em face de momentos cruciais, como os de proteção à saúde, terapia, júbilo [...] (SODRÉ, 2002, p. 138).

Como educadora física, transito entre os termos de “proteção à saúde” e “terapia”, os quais diretamente conectados com os estados físicos-emocionais que a repetição é capaz de proporcionar, para as alterações fisiológicas que o caráter aeróbico²⁰ da repetição proporciona. Estímulos corporais de caráter aeróbico, além de favorecer a circulação de oxigênio no corpo, provocam a liberação de um hormônio chamado *endorfina*, o popularmente conhecido “hormônio do prazer”. Sua liberação proporciona um aumento da disposição física e mental, alivia dores, melhora a tolerância ao esforço físico e o humor, gerando sensação de bem-estar. Não considero que nenhum modo de fazer ou saber ancestral negro necessite ser validado por qualquer método científico ocidental, mas vejo possibilidades de ampliação de nossos entendimentos quando aproximamos uma epistemologia do saber à outra, sem hierarquizá-las. Nossos modos de fazer ancestrais, à sua maneira, e por caminhos holísticos, são sábios. A intensidade de nossos quadris, literalmente, pode nos fazer respirar e sentir prazer.

Seguindo por caminhos ancestrais, Gaunt (2006 *apud* PEREZ, 2016), em sua pesquisa sobre *game-songs* (jogos em formato de canções) de meninas negras norte-americanas, descobriu que a interpretação literal das letras, muitas vezes, denunciava busca da cura para algo que as afligia, por meio da aplicação de ritmo a partes de seu corpo (cabeça, mãos, pés e pélvis).

Cuidado corporal este que, acredito eu, podem ter servido a fins específicos na nossa ancestralidade africana. E que serviram, também, como fonte de memória e energia corporal quanto tudo mais nos faltava. As *danças de quadril* e seu sentido de repetição também nos alimentaram enquanto indivíduos e enquanto comunidade, como nos conta Elizabeth Perez (2016) sobre os movimentos do *twerk* afro-americanos:

²⁰ “Trata-se de exercícios contínuos, geralmente de longa duração e intensidade de baixa a moderada, que utilizam os grandes grupos musculares. Este tipo de atividade aumenta o consumo de oxigênio pelo organismo e, também, o metabolismo de gorduras, principal fonte energética durante a atividade aeróbia”. Disponível em: <<http://citrus.uspnet.usp.br/biomecan/pet/arquivos/Exercicio-Aerobio-e-Flexibilidade.pdf>>. Acessado em: 30 jan. 2021.

Para avaliar se o *twerk* pode ser entendido como sagrado, pode-se começar refletindo sobre como tais movimentos contribuem para a integridade corporal dos dançarinos. Dançar de forma vigorosa historicamente neutralizou os efeitos negativos da má alimentação e das doenças na diáspora africana (PEREZ, 2016, p. 9).

Uma vez que todos os sentidos estéticos da dança africana se fundamentam na oralidade, inerente, portanto, à imanência da nossa ancestralidade, e sendo a ancestralidade o fundamento de nossos rituais físicos sagrados, como não relacionar os aspectos e benefícios da repetição ao senso de sagrado? Considero destacável pensar nos benefícios físicos destas danças, desde a simples satisfação até seus benefícios fisiológicos, como sagrados. Nas cosmopercepções africanas, o sagrado não é algo distante de nós, não está no céu ou em qualquer outra dimensão, nem é algo a ser alcançado diante algum tipo de deferência. Nosso sagrado habita em nós, todos os dias. Não é algo que ficou para trás ou está no passado, é algo que vivenciamos no corpo, como vimos, e agora: resgatamos o passado, (re)criamos o presente e projetamos o futuro.

“O que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico [...]”, nos diz Leda Maria Martins (2003, p. 4), citação que trago aqui como fluxo que incorpora, filosófica e esteticamente, este sentido da repetição com o da *curvilinearidade*, último a ser discutido.

Creio ter deixado este sentido por último porque, para mim, foi o começo de tudo. Na cultura do rebolado, do quadril que circula, foi através dos sentidos da *curvilinearidade* que os movimentos do quadril, enquanto movimento ancestral, começaram a me fazer *outro* sentido.

A *curvilinearidade* está na forma do corpo, configuração espacial e estrutura. Esse sentido se aplica e aparece na maioria das danças africanas, e pode ser vista como a antítese da dança ocidental, que conta fortemente com a forma simétrica, proporcional e orientada para um perfil ereto. Entre os povos africanos, acredita-se que o círculo tem “poder sobrenatural de criar a estabilidade fora do tempo” (MANZINI, 2016, p. 82),

por isso deve ser ininterrupto. Há poder no círculo, na curva, na atmosfera circular (ASANTE, 1990).

Martins (2002) fala sobre uma *temporalidade espiralada*, “na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (p. 84), a partir da performance ritual negra dos congados, “o lugar do que curvilinearmente *ainda* e *já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença” (p. 87), sendo que “as coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha” (p. 86). O círculo em seu poder ininterrupto de criar estabilidade fora do tempo, expresso na forma e na estrutura.

A partir da leitura de Martins, já há algum tempo, estendi, quase que automaticamente, o olhar que ela aplica aos Congados para as movimentações do quadril, manifestação negra que vivo com intensidade. E não pude deixar de perceber aquilo que é óbvio: o quanto nossos quadris desenhavam circularidade, seja meia-lua ou inteira. Pensei: *será?* Eu não tinha nada que “comprovasse” que, sim, nossos quadris também contavam histórias de um tempo circular, além do fato de que as *danças de quadril* fossem manifestações negras, e as referências circulares do Congado de Leda Maria Martins.

Mas, tinha minha intuição, e essa me levou a ler, em um outro momento, que estas movimentações de quadril eram de origem bantu (conforme já citei).

E, depois, sobre o cosmograma bantu-kongo²¹, complexo sistema ontológico cuja dinâmica e relação com a circularidade pode ser brevemente compreendida no trecho abaixo:

Na concepção filosófica nagô/ioruba, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do

²¹ Para saber mais, sugiro a leitura de *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*, de Tiganá Santana Neves Santos. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/pt-br.php>>. Acessado em: 30 jan. 2021.

cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (MARTINS, 2003, p. 7)

Junto a mais detalhes deste cosmos circular, Thompson (2011) nos conta que esta cosmogonia cíclica era expressada, entre os povos Kongo, “arquiteticamente, com os espaços concêntricos do recinto real (*luumbu*)”, sendo que o novo rei percorria “um percurso circular de seu domínio, [...] e adquiria, através disso, as percepções místicas próprias apenas de um rei Kongo” (p. 110). Também, as mulheres do kongo penteavam “seus cabelos com esplêndidos padrões concêntricos e espirais” (p. 110).

Assim sendo, se a circularidade era expressa em costumes, em gestos, na arquitetura e em artesanias corporais dos povos Congo (bantu); sendo a dança negra uma expressão de sua memória épica e o corpo um minicosmos que expressa, reconhecidamente, a circularidade em manifestações bailadas como os Congados (de forte influência bantu); e, sendo as *danças de quadril* de origem bantu, proponho: *não seriam os movimentos circulares e cíclicos dos nossos quadris também representações cósmicas?*

Creio e sugiro, neste trabalho, que sim, uma vez que “as qualidades curvilíneas da dança, arte e música envolvem, curvam e esculpem imagens que são semelhantes e se assemelham a aspectos da sociedade africana e da mitologia, mesmo que apenas em essência” (ASANTE, 1990, pp. 75-76). Ainda mais considerando que muitas destas danças estavam (ou ainda estão, pensando nos termos de um tempo espiralar) ligadas à rituais de parto, danças de um ventre repleto de água, e que este cosmos cíclico considera que “a água é tanto uma passagem quanto uma barreira. [...] a vida do homem não tem fim, ela constitui um ciclo e que a morte é meramente uma transição no processo de mudança” (JANZEN & MacGAFFEY, 1974 *apud* THOMPSON, 2011, p. 110).

Creio e sugiro que nossos quadris dançantes representam e recuperam *curvilinearidades* em suas formas corporais dançadas e, igualmente, nas configuração de tempo e espaço (Figura 16):

As danças parecem atemporais e inebriantes: a estrutura circular do *wine* (rebolado), executada pelas mulheres, e a estrutura dos corpos dançantes voltados para o espaço circular de dança criam uma forma de solo sagrado.

O sagrado não tem duração temporal que o prossiga ou o siga; o sagrado é primordial e está fora da consciência comum dos participantes... Na verdade, é a reconstituição contemporânea ou ressurgimento da prática tradicional do transe da África Ocidental... O sagrado e o secular se fundem na música e dança do *dancehall*, através do transe e catarse... criam uma libertação individual e coletiva que empodera o povo para fora de suas “prisões” sociais e políticas. (SMALL, 2012, pp. 4-5)

Figura 16 – O espaço praticado do círculo e o desenho curvilíneo da bunda dançante



Fonte: Instagram @batekoo

Do *dancehall* jamaicano às nossas rodas de samba, ou às rodas de batalha de dança na cena urbana, do desenho curvilíneo de nossos quadris exaltados e apropriados ao rebolado circular que nos chama, da repetição do canto e da sonoridade que clama à repetição de nossos movimentos que inflama: ciclos em ondas que nunca nos levam ao mesmo ponto, mas sempre a um ponto além, configurando, portanto, espirais (MARTINS, 2002). Neste sentido, o passado, a memória e a ancestralidade não estão afastados de nós conforme ilustra o tempo linear, mas em aproximações contínuas, sobrepostas. Dançamos hoje o que dançávamos ontem e o que dançaremos amanhã. E, a cada volta, (re)inventamos novas formas de dançar, já que nunca retornamos ao mesmo lugar.

Seu tempo não era o da linearidade histórica, mas o da pregnância ancestral, em que a corporeidade coletiva dos fundadores, os mortos ilustres e

significativos, apenas confirma-se, sem discursos, por ações nos corpos vivos de seus descendentes (SODRÉ, 2017, p. 115).

Estas são as formas e os sentidos das danças africanas, inerentemente entrelaçadas no seus cosmos e desenvolvidas a partir de seus fluxos, vivas em nossos quadris.

Que recuperemos os sentidos estéticos africanos perenizados em nossas bundas dançantes, e dancemos com eles novos sentidos também para nossas *corpas*.

4.3 Dos ricochetes: sobre aquilo que não nos pertence

Uma mulher não pode tornar a cultura mais consciente apenas com a ordem de que se transforme. Ela pode, no entanto, mudar sua própria atitude para consigo mesma, fazendo com que projeções desvalorizadoras simplesmente ricocheteiem. Isso ela consegue ao resgatar o seu corpo. Ao não renunciar à alegria do seu corpo natural, ao não "comprar" a ilusão popular de que a felicidade só é concedida àquelas de uma certa configuração ou idade, ao não esperar nem se abster de nada e ao reassumir sua vida verdadeira a plenos pulmões, ela consegue interromper o processo. Essa dinâmica do amor-próprio e da aceitação de si mesma são o que dá início à mudança de atitudes na cultura.

(*Mulheres que Correm com os Lobos*, Clarissa Pinkola Estés)

Para recuperar os sentidos estéticos africanos presentificados nas *danças de quadril*, é necessário também confrontar aquilo que não faz sentido para nós. Se as estéticas das danças africanas são construídas sobre sentidos cosmogônicos de ver o mundo, alguns outros sentidos de outras cosmogonias, jogados sobre nossas *corpas* e que leem nossos movimentos pejorativamente, não nos pertencem. Portanto, agora, os ricocheteamos com a bunda!

Ocupando o lugar da encruzilhada, o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa (OLIVEIRA, 2005, p. 143)

A bunda preta dançante, desde a implementação do regime colonial europeu e da diáspora negra forçada pela economia escravocrata, vem sendo lida, falada e reproduzida sob a ótica destes padrões autodefinidos como hegemônicos.

Pelos padrões europeus, a pele negra guarda inúmeros atributos que justificam sua exploração. Pelos padrões europeus, estes atributos são inatos ou inerentes a um certo primitivismo dos povos negros e, portanto, se justificam. Pelos padrões europeus, os povos negros são primitivos porque não evoluíram, como eles, sobre uma lógica linear na qual o passado é algo de que se afasta. Pelos padrões europeus, reviver a ancestralidade a partir do corpo em dobras de tempos espiralares é fetichismo, uma vez que se afasta de uma lógica evolucionista e cristã. Pelos padrões europeus, corpos que comunicam outros padrões para além dos seus estão errados, pois sua lógica binária tudo julga sob dois opostos. Pelos padrões europeus, corpos negros, “primitivos”, que movem os quadris em festas fetichistas são vulgares e lascivos. Pelos padrões europeus, isto se chama *racismo*²².

Não somente os padrões europeus construíram o racismo, como também construíram a categoria “mulher”. Oyèrónké Oyewùmí (2021), professora e pesquisadora nigeriana, descreve de forma ímpar “A invenção das mulheres”, a partir de sentidos africanos das relações sociais:

A ideia de que gênero é socialmente construído – de que as diferenças entre machos e fêmeas devem estar localizadas em práticas sociais, e não em fatos biológicos – foi uma compreensão importante que emergiu no início da pesquisa feminista da segunda onda. [...] O gênero como construção social tornou-se o pilar de muitos discursos feministas. (p. 36)

A biologização inerente à articulação ocidental da diferença social não é, no entanto, universal. [...] devido ao imperialismo, esse debate foi universalizado para outras culturas; e seu efeito imediato é **introduzir problemas ocidentais onde tais questões originalmente não existiam**. (grifo nosso, p. 37)

Desse modo, o gênero, sendo uma construção social, é também um fenômeno histórico e cultural. Consequentemente, é lógico supor que, em algumas sociedades, a construção de gênero não precise ter existido. (p. 39)
No mundo iorubá, particularmente na cultura Oyó prévia ao século XIX, a sociedade era concebida para ser habitada por pessoas em relação umas

²² Sinto-me extremamente contemplada pela definição de racismo de Grada Kilomba (2019, pp. 75-76) na estrutura que se segue: “No racismo estão presentes, de modo simultâneo, três características: a primeira é a *construção de/da diferença*. [...] A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os “*outras/os*” raças “diferem”. [...] A segunda característica é: essas diferenças construídas *estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos*. [...] a construção da diferença e sua associação com uma hierarquia formam o que também é chamado de *preconceito*. [...] Por fim, ambos os processos são acompanhados pelo *poder*: histórico, político, social e econômico. É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo.”

com as outras. Ou seja, a “fiscalidade” da masculinidade ou feminilidade não possuía antecedentes sociais e, portanto, não constituía categorias sociais. **A hierarquia social era determinada pelas relações sociais.** [...] O princípio que determinava a organização social era a senioridade, baseada na idade cronológica. [...] Não se pode localizar as pessoas nas categorias iorubás apenas olhando para elas. O que se ouve pode ser a sugestão mais importante. **A senioridade como fundamento da relação social iorubá é relacional e dinâmica; e, ao contrário do gênero, não é focada no corpo** (grifo nosso, pp. 43-44).

Faço honra a esta extensa citação, porque eu não poderia resumir ou dizer melhor tudo isto que a autora expressa. O que Oyewùmí (2021) *escurece* em relação à construção (ou não) de gênero nas sociedades africanas é de importância ímpar para repensarmos nossas relações sociais gendrificadas, estratificadoras e opressivas, e fundamental para este trabalho. Apesar de seus estudos partirem da estrutura social das sociedades iorubá, lançam um gérmen de dúvida em relação à existência ou não de alguma construção de gênero em outras sociedades africanas pré-coloniais e, com certeza, focalizam o quanto padrões e problemáticas ocidentais e europeias contagiaram o mundo afora, como um vírus, no advento colonial. O que Oyewùmí (2021) destaca é a importância das **RELAÇÕES** como determinante nas estruturas sociais e o corpo, portanto, lido a partir destas relações, não o oposto. Conforme vimos ao pensar o corpo a partir de uma perspectiva negra, não é o corpo que define a pessoa, mas a pessoa que define o corpo, e a pessoa é em relação. E nesta sociedade que a autora nos apresenta, o fundamento das hierarquias sociais não é gênero, tampouco raça, como nas nossas sociedades ocidentais, mas sim a senioridade, a experiência vivida. Não à toa, somos herdeiros de uma cultura que valoriza a oralidade, a história contada, a experiência vivida corpo-oralmente, os sentidos daquilo que dançamos como verdadeiras bibliotecas móveis, nas quais “o que se ouve pode ser a sugestão mais importante” sobre uma pessoa. Não seu corpo, não se é homem ou mulher, gordo ou magro, baixo ou alto, feio ou bonito.

Ser em relação, conforme vimos, é uma experiência compartilhada pelas sociedades africanas, cada qual a sua maneira. Para os bantus, povos quais os saberes filosóficos muito me interessam devido à sua relação histórica com as *danças de quadril*, o sujeito se funda em movimento constante, de forma relacional e dinâmica, a partir dos que vieram antes prospectivamente para os presentes e aos que estão por vir, tal e qual

os iorubás, mas com suas especificidades conforme nos explicita Leda Maria Martins (1997, p. 36) a partir das palavras de Vincent Mulago:

Para o banto, a vida é a existência da comunidade; é a participação na vida sagrada (e toda vida é sagrada) dos ancestrais; é uma extensão da vida dos antepassados e uma preparação de sua própria vida para que ela se perpetue nos seus descendentes.

Sem generalizações ou romantizações, mas grandes questões, a partir destes fatos, borbulham-me nesta pesquisa: o que seriam as *danças de quadril* em sociedades não definidas pela raça? O que seriam as *danças de quadril* em sociedades não definidas pelo gênero? O que seriam as *danças de quadril* em uma sociedade que valoriza a experiência vivida? O que seriam as *danças de quadril* para corpos que se definem em relação? O que seriam as *danças de quadril* em uma sociedade onde “os meros fatos biológicos da gravidez e parto importam apenas em relação à procriação, como devem ser” (OYEWÙMÍ, 2021, p. 42)?

Me proponho a problematizar estas questões ao longo deste trabalho. Mas, de imediato, uma resposta intuitiva surge dentro de mim ao pensar em pretas velhas sambando e umbigando, girando os quadris embaixo de saias rodadas, *iluminadas* por fogueiras, embaladas pelo couro quente, tilintadas por pulseiras, banhadas em alfazema, até o sol amanhecer... Penso mesmo que ricochetear começa por escancarar os “problemas ocidentais introduzidos onde tais questões originalmente não existiam” ...

O quadril negro dançante guarda inúmeras memórias afetivas e simbologias ancestrais, como já vimos. Seja nas *danças de quadril* ou em danças *com* o quadril, mobilizamos sentidos. A mobilidade do quadril está associada a aspectos funcionais do corpo negro, a aspectos rituais, comunitários e subjetivos. E, há muito tempo, este sistema de valores vem sendo colocado em xeque pela lógica de pensamento europeu acima descrita.

Creio que todo este trabalho trata deste confronto entre pontos de vista. Creio até que este trabalho, dentro de um espaço acadêmico, seja um confronto de pontos de vista. Mas, o caminho desta pesquisa é partir do entendimento das *danças de quadril* por olhares e práticas afrocentradas para a construção de subjetividades femininas negras dançantes auto-definidas. Se faz necessário, portanto, um espaço nesta discussão

onde este choque de lógicas dançadas receba uma lupa, onde as principais razões de críticas e inferências controladoras sobre a bunda preta dançante sejam prontamente desmontadas. Daí, seguimos.

Os pontos de partida distintos das cosmovisões ocidentais e cosmopercepções africanas (OYĚWÙMÍ, 2021) refletem formas de relacionar-se com o outro, com o mundo e com o próprio corpo de formas, muitas vezes, antagônicas. Gottschild (2003) denuncia este choque cultural sobre a expressividade do quadril que dança:

Nesta dialética do selvagem vs. domesticado, as nádegas simbolizam a dicotomia histórica entre os princípios estéticos africano e europeu. Os valores africanos baseados na autonomia democrática das partes do corpo estão em nítido contraste com os valores europeus de unidade e alinhamento (que significa ordem) *trabalhando* em direção a um objetivo. [...] Este alinhamento vertical da coluna é o primeiro princípio da dança europeia, e depende da eliminação das protuberâncias naturais do corpo: nádegas, barriga e seios.

[...] Do ponto de vista africano, uma postura verticalmente alinhada e uma presença estática indicam inflexibilidade e esterilidade. Pelos padrões europeus, o corpo dançante africano – articulando o tronco, o qual abriga características sexuais primárias e secundárias – é vulgar, lascivo. A presunção da promiscuidade leva estereótipos sexualmente instigantes atribuídos aos corpos negros dançantes. Este é o lugar onde a pélvis negra está, e o porquê ela tenha de ser "controlada", sendo quesito necessário aos dançarinos negros formados em técnicas tradicionais africanas que desejam entrar no mundo branco dos espetáculos de dança. Era *sexy demais*, e as nádegas femininas negras suportavam o peso dessa crítica (pp. 147-148).

Gotschild (2003) consegue nos aproximar com nitidez deste confronto de sentidos. A bunda preta dançante vem sendo um símbolo facilmente destacável desta dicotomia de princípios, lembrando que a própria ideia de "dicotomia" já reflete o pensamento binário europeu. Este pensamento binário e retilinear não acessa, em sua complexidade, a *curvilinearidade* da bunda dançante.

Se os sentidos estéticos da dança africana nos remetem ao fundamento sagrado da oralidade reverberada em dimensionalidades polirrítmicas, memórias contadas de forma holística, e circularidades em senso repetição; a dança europeia reflete outros sentidos, como o alinhamento vertical (busca da elevação corporal), unidade (que reflete também sentidos de individualidade) e ordenamento (não autonomia) das partes do corpo, conforme descritos acima, também relacionados a um sistema de crenças. Estas podem ser identificadas na estética elevada e história social do balé, grande referência da dança ocidental, conforme nos conta Monteiro (1998):

O balé foi uma invenção do Renascimento Italiano, descrita em uma série de documentos do século XV (p. 170).

O balé como uma arte cortesã, no interior do processo de constituição dos Estados Modernos, confunde-se na França, na Espanha e em Portugal com o processo de afirmação das monarquias absolutas. Em estreita harmonia com o sentido geral do projeto teológico-político – a contrarreforma – das diversas monarquias católicas, atualiza-se em festas e solenidades, bem como na pedagogia jesuítica [...] (pp. 171-172)

Esquecido, sistematicamente, é o fato de que o contexto do aparecimento do balé, há mais de três séculos, na Europa renascentista, possuía uma segunda face, igualmente importante, no interior da qual manifestavam-se formas baléticas que também lançavam raízes em terras de além-mar, recém-descobertas, a serviço de um projeto ideológico solidário com a empreitada colonizadora. Ignorar o papel da dança nesse projeto implica em excluir da história oficial do balé sua presença marcante nas festas político-religiosas, nesse momento de esplendor cultural das colônias portuguesas e espanholas. [...] Aquilo que tem sido considerado o *ethos* próprio de uma elite cortesã também atinge, na nova situação gerada pela empresa colonialista, a plebe, os camponeses, os artesãos e os escravos, sem falar nos índios e nos alforriados (pp. 173-174).

O balé vem sendo, há séculos, o grande modelo de dança de matriz europeia ocidental, universalizando-se e influenciando modos de dançar em todo mundo, desde sua criação. Sem generalizações e entendendo que são muitas as Europas quanto são muitas as Áfricas, destaco aqui o aspecto referente às “formas baléticas” de colonização, pois é a partir deste olhar e do sistema de crenças sobre o qual o balé foi constituído que a bunda preta dançante é considerada “vulgar” e “lasciva”. A isto, soma-se a “mentalidade que se incentivava desde a Baixa Idade Média no pensamento estético gótico-romântico, que tinha a mulher como símbolo do pecado” (SOARES, 2002, p. 12). É este olhar que vem excluindo *corpas* negras, ambientes de memória, do “mundo branco dos espetáculos de dança”. Ou que impregna nossas *corpas* de valores outros para nesse sistema adentrarmos objetificadas (como veremos logo menos).

Os conflitos deste olhar teológico-político com os aspectos telúricos do baixo-corporal são tão antigos quanto a constituição da própria estética do balé e, com certeza, estão interconectados. Mikhail Bakhtin (2008), ao tratar da cultura popular na Idade Média a partir da obra de François Rabelais, importante escritor francês da época do Renascimento, destaca as relações entre manifestações populares com foco no “rebaixamento” corporal e as ideologias político-religiosas vigentes:

A cultura popular do passado esforçou-se sempre, em todas as fases de sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do

“baixo” material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais (pp. 345-346).

[...]

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. [...] Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes (pp. 4-5) [...]

O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). [...] o alto é representado pelo rosto (cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro (pp. 18-19). [...]

Se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do Carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte e do antigo (pp. 346-347).

[...]

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal (p. 325).

Entre tudo que vimos, algumas coisas não podemos deixar passar. Primeiramente, o fato de a estética da dança que colonizou o mundo e, junto a outros mecanismos de controle, passou a agregar valor aos corpos negros dançantes ter surgido na mesma época desta cultura popular marcada pelo princípio do “rebaixamento”. Não nos é estranho que os processos de apropriação e higienização das culturas populares para consumo das elites, ou ainda, afastamento dos valores populares venham com o intuito de diferenciação, sofisticação, erudição. Este foi o princípio do balé: os velhos bons modos da “alta cultura”. Em segundo lugar, na estética do balé, arte cortesã afirmativa de Monarquias absolutistas e pedagogia jesuítica, são apresentadas “diferenças de princípio” em comparação às culturas populares do baixo corporal, gerando “dualidades”. Estas dualidades, já existentes dentro da cultura europeia, são transportadas para o resto do mundo em meio ao processo colonial. Em terceiro, a presença dos valores religiosos cristãos marcando, a seu critério, as estéticas dualizadas dentro de relações sociais estabelecidas hierarquicamente: o balé, representante dos valores oficiais, apresenta uma estética de elevação; as posturas alinhadas e eretas e as movimentações direcionadas para cima favorecem com a cabeça (alto corporal, imperativo da razão), esta aproxima-se do céu, e isto é “bom”. Todas as outras expressões, sejam elas da cultura popular europeia quanto de outras

culturas colonizadas, as quais apresentam estéticas que destacam as movimentações do baixo corporal e direcionam-se para a terra, aproximam-se do inferno cristão, e isso é “mau”.

Não pretendo, com isto, criar relações hierárquicas entre as estéticas de danças negras e europeias. Mas, sim, destacar as hierarquias já existentes e postas a partir de um olhar europeu de dominação histórica, situado a partir da “matriz da colonização branco-europeia, cuja matricialidade judaico-cristã e platônica, agrega como característica a prevalência das dicotomias [...]” (FELIZARDO JÚNIOR, 2017, p. 181). Hierarquia esta que impôs um modo de ser corporal em detrimento de tantos outros, mas, principalmente, em detrimento dos movimentos do baixo corporal, que ameaçavam sua ideologia em expansão.

O medo e a contenção do poder das nádegas, especialmente das nádegas dançantes, é um componente fundamental na dialética do cristianismo sobre a iminência corporal para o pecado. De maneira essencialista, a igreja, em seus primórdios, se diferenciava das práticas “pagãs” em sua postura radical em relação ao corpo (dançante) [...].

Foi essa energia que teve de ser refreada e controlada para construir um corpo europeu “civilizado” (GOTTSCCHILD, 2003, p. 147).

Este olhar, que julga negativamente o quadril dançante, toma ainda proporções maiores quando se sobrepõem o fato de serem *corpas* femininas, dadas as imposições do patriarcado e, ainda mais, se estas forem negras, dadas as opressões racistas.

Antigamente, como agora, as mulheres negras julgadas por dançar de maneira incivilizada foram alvo das mais escandalosas denúncias, especialmente quando aparentavam se alegrar com suas cinturas, quadris e nádegas. Essas zonas do corpo feminino – acentuadas em muitas danças africanas iniciáticas, pré-nupciais e funerárias – foram julgadas como encarnando os próprios pecados cometidos pela escravidão, opressão sistêmica e exploração sexual: luxúria, preguiça e gula. Exploradores europeus, cientistas e outras elites citaram algumas vezes a forma “monstruosa” dos quadris das mulheres africanas para justificar a exploração sexual da supremacia branca; o caso da “Vênus Hotentote” Sarah Bartmann, foi apenas o episódio mais divulgado. As mulheres negras não conseguem dançar sem serem acusadas de cometer crimes contra o próprio Deus: despertar a tentação, cortejar sob possessão demoníaca, servir ao diabo (PEREZ, 2016, pp. 23-24).

Estes olhares não nos pertencem. Têm sido pressionados sobre nós há séculos, imprimindo marcas profundas, mas não nos pertencem. Julgamentos históricos que

deslocam significados de palavras simples para nos oprimir e inferiorizar. Mas, guardamos também nossos sentidos próprios.

Nossos quadris são, até hoje, acusados de vulgares. Vulgar é aquilo relacionado ao vulgo, ao popular, ao povo. Então, sim, nossas danças são vulgares, porque o *ethos* africano está intimamente relacionado com o senso de comunidade, coletividade. Nossos quadris são, até hoje, acusados de lascivos. Lascivo é aquilo relacionado à sensualidade, ao prazer sexual e à libido. Ora, nossas pélvis serpenteiam em danças de fertilidade e pré-nupciais, indicando movimentos do coito, remetendo à concepção da vida, energia de criação; nosso baixo corporal é requisitado em cerimônias funerárias, indicando que ali também habita o ciclo da vida, como na terra mãe. Não há pecado no prazer sexual ou em remontar a concepção da vida em forma de dança nas culturas africanas. A culpa e o pecado em torno destes aspectos, conforme vimos, remonta a outras matricialidades.

Na África, é pela dança que os antigos ensinam muito cedo às moças como jogar a bacia para a frente, independentemente das coxas e do abdômen, e como também não ter uma bacia rígida, dura, recuada, retraída. Sabe-se que o bloqueio da bacia traz péssimas consequências para os casais, situações que criam frustrações e complexos de todas as ordens (SODRÉ, 2002, p. 138).

Sobre esta energia sexual movente enquanto sentido comunitário africano e apontando os tabus como sendo de outra ordem, Somé (2007), professora e escritora de Burkina Faso, ilustra magistralmente:

Antes de vir aos Estados Unidos, eu achava que todo mundo sabia dançar. Quando as pessoas me pediram para ensinar passos de dança, fiquei surpresa. De qualquer forma, pediram-me para ensinar alguns adolescentes como dançar. Quando os instruí a mover seus quadris de um certo jeito, eles resistiram. Acharam que era “sujo”. Do ponto de vista africano, não havia nada de errado naquilo. É uma forma de mover energia sexual, de incorporar a própria sexualidade e também de desbloquear energias sexuais reprimidas. Mais tarde, descobri que mexer os quadris era considerado muito provocativo neste país, e que uma pessoa que fazia esse tipo de coisa deveria ter vergonha (p. 103).

Mover a energia sexual em África não somente não é um problema, como é bem querido. Entre os Lubas (povos bantu da região do Congo) e outros povos africanos, Nei Lopes (2021) afirma que há uma grande valorização do vigor sexual expressa nos rituais e em sua estatuária, conforme nos conta:

[...] quando a estatuária africana representa características ou manifestações sexuais, por exemplo (seio, órgãos genitais, mulheres grávidas etc.), ela não está pretendendo ser “erótica”, “pornográfica” ou qualquer coisa desse teor, porque aí a sexualidade está associada à fertilidade, à fecundidade, à sobrevivência social, econômica, biológica e espiritual do grupo; e nunca apenas ao prazer (p. 152).

Estes movimentos pélvicos, testemunhados em danças rituais, estatuária e onde mais nossa cultura ancestral corpo-oral alcança, uma vez que “a linguagem dos gestos e dos movimentos corporais se articula aos objetos que reificam os fetiches de uma dada civilização, ou por outro lado, assegura e constitui nesta sua articulação dispositivos de identidade coletiva” (TAVARES, 1997, p. 221), além de guardar relações com diversos sentidos coletivos e espirituais já apontados, também favorecem os usos mais funcionais do quadril, conforme nos conta Sodré (2002) ao observar como se ajeitam ao sentar as mulheres negras num terreiro baiano, apoiando-se nos quadris de modo a liberar a coluna, com pés bem apoiados no chão. Ou como a agilidade e velocidade de quadris africanos treinados para rituais de fertilidade também favorecem sua projeção na execução de rotinas diárias, influenciando no equilíbrio nas “subidas de ladeira quando os pesados cestos são carregados à cabeça e as mãos devem permanecer ocupadas com bolsas repletas de produtos do mercado” (TAVARES, 2012, p. 60). *Na subida do morro não é diferente...*

Os movimentos contemporâneos de nossos quadris, de nossa bunda, de nossa pélvis reproduzem, ainda e sempre, esta energia sexual em relação, quer seja nos movimentos performados individualmente, quer seja nos movimentos de fertilidade performados entre homens e mulheres, como simbolizam as umbigadas em nossos sambas, a *vacunao* (Perez, 2016, p. 22) da rumba cubana, ou mesmo os encaixes de nossos funks, pagodes e arrochas, semelhantes ao que nos conta L’Antoinette Stines sobre o *dancehall* jamaicano:

As mulheres do *dancehall* são sexy. Para os homens, Jamaica é uma mulher. Para as mulheres, é um homem. É um país sexy. [...]
Eu nunca pediria para alguém dançar *dancehall* sem ser sexy. Isso faz parte do *dancehall*. [...]
Elas se inclinam, mexendo a bunda, enquanto o homem a segura. Ela não está submissa. De modo algum. Talvez ela se veja assim sexualmente. Mas, na sua cabeça, ela não está sendo submissa (MOVE, 2020).

Dançar com os quadris sob esta ótica afrocentrada não é versar sobre submissão. Pelo contrário. Ativar a energia sexual vem tomando contornos de ação afirmativa feminina sobre o próprio prazer e sobre o próprio corpo. Mover a bunda a partir de sentidos ancestrais é mover, também, lugares sociais, declarar nossa autonomia corporal, nossos desejos, e confrontar tanto a repressão da liberdade sexual feminina quanto a leitura “sexualmente incivilizada” das *corpas* femininas negras.

Assim, contemplada por Kimiko, dançarina de *dancehall* jamaicana,

Essas pessoas que dizem que *dancehall* é pornografia, eu diria que elas são perversas. Não estamos tirando a roupa. Não tem ninguém fazendo sexo. Estamos apenas movimentando nossos ativos. Os peitos dela são um ativo, a bunda dela é um ativo. Imagine ter uma bunda boa e grande, mas não saber rebolar. Ela só está ali, e você fica sentada nela. Nós apenas descobrimos formas criativas de usar a bunda. [...]

Eu não danço para os machos. Eu danço para me expressar, como me sinto enquanto mulher e mulher negra (MOVE, 2020).

Eu danço para me expressar. Eu danço para expressar como me sinto como mulher e como mulher negra. Eu danço a partir de um lugar de dança autodefinido por sentidos africanos. A pornografia parte do olhar do outro, de velhos hábitos obliterantes. Eu danço a partir de minha própria subjetividade.

Para chegar até ela, um caminho precisou ser percorrido. Trilhemo-lo, novamente, agora.

5 PERCORRENDO OS “QUADROS DA MULATA”

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

(Trecho de *Mulata Exportação*, de Elisa Lucinda)

Ao pensar no caminho percorrido para afastar-me das imagens de objetificação e aproximar-me de meus próprios modos de expressão subjetiva, uma palavra surge, recorrente: “mulata”. Não tem como pensar a objetificação das mulheres negras brasileiras sem pensar nesta palavra que é, na verdade, um conceito. E quando penso neste conceito, uma imagem simbólica vem a mim, quase que automaticamente: o arco da Marquês de Sapucaí (Figura 17), o Sambódromo do Rio de Janeiro ou, como é popularmente conhecida, a “passarela do samba”.

Figura 17 – "Passarela do samba", com arco em destaque



Fonte: Site "Rio de Janeiro aqui"

Desde que me entendo por gente assisto aos desfiles de Carnaval com minhas tias, mãe e avó. Certa vez, assistindo aos desfiles, e ainda bem criança, lembro de ter questionado minha tia Mama sobre o porquê daquele arco ser dividido ao meio, já que, na minha visão infantil, aquela divisão atrapalhava a passagem dos carros alegóricos. Minha tia me explicou uma coisa que me marcou para sempre: aqueles arcos simbolizariam os "quadris da mulata", das passistas que ali reinam absolutas, e a divisão remeteria ao biquíni entre suas nádegas. Não sei de onde minha tia tirou esta explicação, mas é absolutamente lógica, me convenceu e é passível de confirmação:

Oscar Niemeyer sempre gostou de trabalhar com arcos e linhas curvas e, a menos que ele tenha explicado ou deixado escrito, podemos formular hipóteses para entender o que significa o arco da Praça da Apoteose. A primeira hipótese poderia ser uma forma meramente abstrata baseada no seu estilo pessoal de criar ícones arquitetônicos. Se entendermos neste sentido, o tirante central que desce do arco foi pensado em termos estruturais e plásticos (criar beleza) para sustentar uma marquise ou laje que fica mais abaixo. Talvez o tirante nem tenha função estrutural, mas a idéia [sic] inicial pode ter sido ligada, também, a este fato. A segunda hipótese, para entender o significado do arco, seria associá-lo a uma mulher de bikini [sic]. Observe que, no topo do arco, existe um pequeno triângulo que poderia ser a parte baixa do biquíni [sic], podendo-se imaginar a mulher ou passista tanto em pé como deitada de bruço [sic].²³

²³ Rio de Janeiro aqui. *Sambódromo/Passarela do Samba*. Disponível em: <<https://www.riodejaneiroaqui.com/Carnaval/sambodromo-rio.html>>. Acessado em: 31 out. 21.

Ainda que partindo de fontes “não oficiais”, esta informação está em um site de turismo da cidade do Rio de Janeiro, disponível no mundão para quem quiser ler. Isso, somado à informação oral vinda de minha tia em meados da década de 80, quando o Sambódromo foi construído e inaugurado e sobre o qual muito devia se falar e comentar na época, representa que, ao menos, há um consenso popular instaurado acerca desta simbologia. E, como aquilo que está na *boca do povo* já é informação simbólica, vou assumir nesta pesquisa a minha crença na segunda hipótese, já que vem compondo minha subjetividade (também) desde o momento no qual minha tia me disse isso e eu fiquei, realmente, tentando vislumbrar essa imagem. A partir desse dia, não há uma só vez em que eu veja este arco e algum pensamento sobre sua simbologia não passe em minha mente.

Nesta pesquisa, o pensamento que me vem é que o samba, enquanto manifestação cultural negra, é repleto de signos e simbologias ancestrais atualizadas em nossas festas populares. Os quadris moventes das passistas são um deles. E teria sido exatamente o símbolo escolhido pelo arquiteto Oscar Niemeyer, homem branco que, sendo homem branco, representa a subjetividade masculina branca em uma sociedade capitalista branca e patriarcal. Sendo assim, essa escolha não foi ao acaso.

Pelo menos no que se refere ao Brasil, que se atende não só para toda uma literatura [...] como para as manifestações das fantasias sexuais brasileiras. Elas se concentram no objeto parcial por excelência da nossa cultura: a bunda (GONZALEZ, 2018, p. 323).

O arco da Marquês de Sapucaí refere-se à bunda das passistas que ali desfilam, e não necessariamente ao samba. Os quadris enquanto símbolo do samba como manifestação negra são MOVENTES. O corpo negro movente quando representado em esculturas – ou qualquer outra arte negra – tem sua mobilidade destacada por flexões articulares, aquelas que também revelam sentidos, conforme visto anteriormente. No arco do Sambódromo não houve a preocupação em destacar o movimento, ou esta preocupação não foi relevante o suficiente para que isto estivesse destacado na obra e, por isso, não se vê. Eu não vejo movimento ali e, com certeza, a pessoa que escreveu o artigo do site de turismo também não vê uma, vez que escreveu que ali poderíamos “imaginar a mulher ou passista tanto em pé como deitada de bruço [sic]”. Pergunto eu qual a relação entre o samba e uma passista deitada de

bruços... e já respondo: nenhuma. Ali, da forma qual exposto o “objeto parcial por excelência da nossa cultura” não se refere ao samba, se refere às “mulatas” do samba. E a imagem das “mulatas” do samba nem sempre se refere ao samba...

As “fantasias sexuais brasileiras” referentes à bunda são imaginadas por alguém. Este alguém é homem e branco e está, historicamente, no topo das atuais hierarquias sociais do sistema colonial *europeizado* vigente. Se há remetente, há destinatário. Portanto, as bundas fantasiadas também têm endereçamento:

[...] pensemos na maneira como são vistas as brasileiras, particularmente as jovens que não são de classes altas [...]. Em termos gerais, essas brasileiras são consideradas alegres, simpáticas, com vocação para a domesticidade e maternidade. Mas elas também são “racializadas” como morenas, isto é, percebidas como marcadas por essa cor, em um procedimento que as situa em um lugar inferior aos europeus, que se consideram brancos. Além disso, elas são “sexualizadas”, isto é, vistas como pessoas que tendem a agradar os homens mediante o sexo [...] (PISCITELLI, 2009, p. 142).

Recortes de raça, gênero e classe interseccionalizados, sem hierarquias e expressos em algumas imagens bem conhecidas: “morenas”, “mulatas”. Termos relativos à mestiçagem típica do racismo brasileiro²⁴, mas que se referem a mulheres negras.

A palavra-conceito “mulata”, associada às mulheres negras passistas, símbolos nacionais do nosso samba, é uma imagem construída em torno de (nós) mulheres negras a partir dos referenciais do homem branco, logo, definida externamente e que, portanto, nos objetifica como as “outras” dizíveis. Etimologicamente ligada à palavra “mula”, é relacionada às origens híbridas desse animal comparada à mestiçagem de negros e brancos (LOPES, 2004, p. 457), mas também é inegável o símbolo da mula enquanto “objeto de trabalho”, animal utilizado para transportar cargas que os “senhores” não desejavam suportar:

A “mulata” foi criada pela ideologia do embranquecimento. Nós sempre somos vistas como corpo, que trabalha, que é burro de carga, que trabalha e ganha pouco, ou se é um corpo explorado sexualmente, que é o caso da “mulata”, símbolo dessa ideologia. Quantas empregadas domésticas não sofrem investidas de seus patrões etc. A “mulata” ficou como símbolo dessa exploração, mas não é só em sua figura que a mulher negra é explorada. Tanto a empregada, como a “mulata” são expressões modernas daquela que,

²⁴ Racismo brasileiro, como em outras sociedades de origem latina, é o racismo disfarçado ou, conforme classificado por Lélia Gonzalez (2018), racismo por negação, onde “prevalecem as ‘teorias’ da miscigenação, da assimilação e da ‘democracia racial’” (p. 324).

no passado, foi chamada de mucama. Temos vários depoimentos de empregadas e outras mulheres negras de diversificadas funções sociais que relatam as investidas que sofrem de patrões ou superiores de trabalho (GONZALEZ, 2018, p. 260).

Segundo Kilomba (2019), no racismo a *outridade* negra é construída pela branquitude por um processo de negação: a pessoa negra será aquilo ao qual a pessoa branca não quer ser relacionada. Portanto, “a branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os ‘Outras/os’ raciais ‘diferem’” (p. 75), sendo que nesse processo de diferenciação hierárquica, o *sujeito negro* vem sendo identificado como *objeto “ruim”*, “incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade” (p. 37). Como mulas, viemos carregando seus fardos em nossas costas. E palavras-conceito como “mulata” reforçam a imagem de *outridade* roteirizada sobre nós e constantemente atualizada como *remakes* de filmes que não saem da moda.

Esses roteiros têm uma finalidade bastante específica: controle. É através destas imagens que nossa *outridade* é reforçada e, mais do que isso, que os aspectos de agressividade e sexualidade, negados pela sociedade branca, prevalecem em nós, homens e mulheres negras. Essas imagens alimentam e são alimentadas pelas subjetividades brancas – que estão em um lugar de privilégio e conforto em relação a elas – através de todos os nossos mecanismos de produção de imagem: filmes, revistas, novelas, propagandas veiculadas em massa, arte e monumentos que (re)criam a história... Essas imagens também produzem e são produzidas por nossas subjetividades negras reguladas pelos processos de objetificação, cumprindo sua função de nos cercear a papéis sociais pré-estabelecidos.

A esta roteirização ideológica de *corpas* negras, Patrícia Hill Collins (2019) vai chamar “imagens de controle”, que podem ser definidas como “uma representação específica de gênero para pessoas negras, que se articula a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica” (BUENO, 2019). As imagens de controle corroboram os processos de objetificação descritos:

A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de

controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres (p. 140).

[...] a sexualidade das mulheres brancas de classe média não poderia ser construída sem as imagens de controle que são aplicadas às mulheres negras [...] (COLLINS, 2019, pp. 229-230).

Estas imagens funcionam, portanto, como aparato ideológico para manutenção da dominação a partir de um comportamento outorgado ao “outro” ou, neste caso, às “outras”, ou seja, às mulheres negras. À custa da submissão de um grupo social, mantêm-se como predominantes os valores daqueles que detêm o poder. Portanto, o objetivo destas imagens

[...] não é refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas. Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana (COLLINS, 2019, pp. 135-136).

Inúmeras são as possibilidades destas imagens, sacramentadas desde a escravidão, e que permanecem nos estigmatizando ao serem “historicamente manipuladas como uma forma de controlar o comportamento e os corpos de mulheres negras, obstaculizando os processos de subjetivação dessas mulheres, sua autonomia e, também, o exercício da cidadania” (BUENO, 2019).

Ao sermos faladas enquanto “outras”, somos desumanizadas. Ao sermos chamadas por um termo que nos aproxima de mulas, somos animalizadas. Não-humanas e animais, nos tornamos, portanto, “disponíveis” para a função servil sem qualquer preocupação ética sobre para que servimos e como servimos. E para que servimos?

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

Se (nós) mulheres negras são “vistas como ‘mulheres fáceis’ e prostitutas, suas queixas de estupro necessariamente carecem de legitimidade” (DAVIS, 2016, p. 186).

De forma parcial, estas imagens normatizam e normalizam alguns comportamentos em torno das mulheres negras, inclusive dentro de sua própria comunidade, esperando que ajamos desta forma e atendamos às expectativas sexuais de uma sociedade patriarcal branca – sem que sequer pensemos em nossas próprias expectativas; “as imagens de controle não são meros estereótipos são, antes de mais nada, uma forma de articular roteiros sociais a partir dos quais a sociedade irá visualizar e tratar mulheres negras” (BUENO, 2019).

Esta ideologia vulgarizante de *corpas* negras são, portanto, uma declaração tácita não somente da objetificação e consequente desumanização, mas, também, de uma leitura fragmentada, tutelada há séculos pelo patriarcado branco, conforme nos historiciza Collins (2019) sobre o tratamento dispensado às *corpas* negras nos leilões de escravizados do século XIX. Ela cita Sander Gilman ao recuperar o “exemplo perturbador dessa objetificação” (p. 236), Sarah Baartman, a “Vênus Hotentote”:

É importante notar que Sarah Baartman foi exibida não com o objetivo de mostrar sua genitália – mas de apresentar mais uma anomalia que o público europeu [...] achava fascinante. Refiro-me à esteatopigia, ou nádegas protuberantes, outra característica física da mulher hotentote que atraiu o olhar dos primeiros viajantes europeus [...]. A figura de Sarah Baartman foi reduzida às suas partes sexuais. O público que pagava para ver suas nádegas e fantasiava sobre a singularidade de sua genitália quando ela estava viva pôde, depois de sua morte e dissecação, examinar ambas (p. 237).

Figura 18 - Representação de Sarah Baartman, intitulada "Sartjee, the Hottentot Venus".



Produzida por Frederick Lewis, 1810.

Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-3712>.

Qualquer semelhança com o recorte dado aos “quadris da mulata” não é mera coincidência. O recorte dado ao corpo de Sarah Baartman como objeto pornográfico (Figura 18) é um precursor da forma como as mulheres são representadas nas imagens pornográficas atuais, reduzidas às suas partes sexuais. “Na pornografia, as mulheres se tornam não pessoas, e muitas vezes são representadas como a soma das partes fragmentadas de seu corpo” (COLLINS, 2019, p. 242). A fragmentação histórica da *corpa* negra tem relação direta, portanto, com a difusão das imagens de controle, uma vez que estas duas faces de um mesmo processo, de forma dinâmica, nos apartam da completude de nossa própria história e nos desautorizam a contá-las, nos subordinando e subvalorizando a partir de uma hipersexualização que desumaniza, indeferindo nosso direito de ser e nos colocando no lugar de servir.

Em seus escritos, Lélia Gonzalez (2018) fala com primazia deste processo, trazendo à luz esta posição servil ilustrada pelas “investidas” de exploração sexual em torno de *corpas* negras através dos tempos, nos lembrando de que as imagens da “doméstica” e da “mulata” “são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da

situação em que somos vistas (p. 196). A “mulata” seria a transfiguração da empregada doméstica para um “produto tipo exportação”, onde os atributos da mulher negra brasileira teriam um lugar de destaque para fruição e consumo de seus idealizadores racistas e sexistas, assim como foi outrora Sarah Baartman e nossas ancestrais escravizadas:

A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante “mulata” não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de “mulata” é exercida por jovens negras que, num processo extremo de **alienação** imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupas possíveis), através do *rebolado*, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetivos sexuais, mas como provas concretas da *democracia racial* brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista: “*preta pra cozinhar/ “mulata” pra fornicar/ e branca pra casa*”. Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria **dignidade** (GONZALEZ, 2018, p. 46).

Mestra Lélia (2018) nos traz aspectos importantes para o pensamento da imagem da “mulata” neste trecho. Antes de discutí-los, preciso, entretanto, salientar os desconfortos que me geram, especificamente, os contextos quais aparecem os termos “alienação” e “dignidade”, em destaque. Utilizados de forma absoluta nesta citação, creio que precisam ser relativizados.

Alienadas, nós? Pelo que? Por que? Qual processo envolvido?

Não dignas, nós? Será?

Ao menos, preciso abrir aqui a dúvida. Porque se mulheres negras nos colocamos rebolativas e com pouca roupa, temos, sim, alguma consciência daquilo que estamos fazendo. Foi preciso despir-se... E despidas por alguma escolha, rebolar não diminui nossa dignidade. Pelo contrário, “até aumenta”, ao tomarmos posse, em algum grau, do nosso próprio corpo, conforme nos afirma Larissa Vitória, em entrevista para esta pesquisa (p. 150 desta dissertação).

Por estas questões e por outras tantas, este trecho da mestra Lélia (2018) traz aspectos importantes a serem (sempre) discutidos, em busca de vieses que ampliam

nossas percepções acerca da “mulata” e de outras imagens terceirizadas que visam nos controlar.

Primeiro, a fetichização destas opressões. Estando nós, mulheres negras, num lugar social ausente de privilégios, onde as opressões de raça, classe, gênero e sexualidade não nos favorecem, a “mulata” é, entretanto, louvada como possuidora de muitas qualidades admiráveis. Todas estas qualidades são, porém, reflexos de um olhar pornográfico branco *heterossexista* masculino. Não há favorecimentos, sob este ponto de vista, para a figura da “mulata”, mas há, sim, abusos *travestidos* de agrados, o que nos leva ao segundo aspecto a ser observado: a “alienação”.

A “alienação”, suposta e imposta pelo sistema, por um lado nos leva a crer em uma “invisibilidade com igualdade” frente aos mecanismos racistas (KILOMBA, 2019, p. 218), por outro nos faz acreditar que somos especiais por causar admiração e, educadas numa lógica de mercado, passamos a desejar esta posição. Num contexto no qual as possibilidades dadas a uma jovem negra de classe baixa são limitadas (o serviço doméstico ou serviços operacionais similares de baixa qualificação e baixos salários) e no qual ela é responsabilizada individualmente por sua própria ascensão social (meritocracia), sentir-se admirada e acessar lugares sociais de destaque a partir de sua própria beleza corporal pode parecer uma opção bem melhor.

A “alienação” se dá, entretanto, no entendimento parcial desta opção. Sem a compreensão sistêmica da situação na qual historicamente fomos colocadas, permanecemos em uma posição servil, já que manter-se em destaque social no papel da “mulata” denota alguma disponibilidade sexual, segundo a ideologia que justifica esta “imagem de controle”. A coerção sexual “era uma dimensão essencial das relações sociais entre o senhor e a escrava” (DAVIS, 2016, p. 180), e agora tende a ser atualizada por estes papéis reguladores que reiteram esta opressão.

É muito importante dizer aqui que (nós) estas mulheres negras NÃO estamos sendo colocadas como seres inertes, meramente levadas a agir a partir de fora. Há, dentro do contexto colocado, uma escolha feita e, portanto, ação, ou seja, há agenciamento e subjetividades em curso. O que não há no contexto de alienação é um posicionamento autodefinido que opere uma resistência à forma como a ideologia dominante nos regula.

Pelo exposto talvez se conclua que a mulher negra desempenha um papel altamente negativo na sociedade brasileira dos dias de hoje, dado o tipo de imagem que lhe é atribuído ou das formas de superexploração e alienação a que está submetida. Mas há que se colocar, dialeticamente, as estratégias de que se utiliza para sobreviver e resistir numa formação social capitalista e racista como a nossa (GONZALEZ, 2018, p. 49).

Terceiro, a imagem da “mulata” traz um aspecto inerente ao seu constructo: o *rebolado*. Seus corpos expostos e fragmentados junto à pretensa disponibilidade sexual opressiva, são reforçados pelo atrativo de sua dança. E não se trata de qualquer dança. A dança aqui é aquela dança protagonizada justamente por seu atributo “admirado” há séculos: seu quadril. Ou, como diria Lélia (2018), sua bunda mesmo!

As “mulatas”, enquanto profissionais, são dançarinas ímpares. O rebolado ao qual Lélia Gonzalez (2018) se refere aqui é o movimento do quadril inerente ao samba moderno, aquele dançado na avenida que, conforme vimos em capítulo anterior, é uma manifestação de matriz africana na qual o movimento do quadril se destaca. Associar os passos marcados pelo pé à rítmica síncope do quadril e à comunicabilidade polirrítmica que trazem ombros, braços, mãos e olhares não é uma tarefa simples. Podemos concluir isto ao observar qualquer estrangeiro se aventurando em passos de samba. Trata-se de uma dança complexa e, como qualquer outra dança desta magnitude, exige técnica. E esta técnica corporal negra vem sendo imortalizada através da corpo-oralidade. Estas mulheres negras crescem em seus contextos comunitários aprendendo e aperfeiçoando suas formas de dançar como uma grande brincadeira, com a ludicidade que caracteriza a transmissão destas manifestações populares. E, após uma vida de prática, exibem com maestria sua dança, seu samba rebolado, representações das mais significativas da cultura afro-brasileira. Sendo assim, sou contemplada pelo questionamento de Lélia (2018) ao perguntar

Por que essas jovens negras não são consideradas como profissionais de dança? A gente saca, então, que elas constituem uma “espécie diferente”, que não pode fazer parte de uma categoria profissional já existente, justamente pelo fato de serem negras. De repente, a “mulata” é o outro lado da mucama: o objeto sexual (p. 111).

Chegamos ao ponto em que esta questão problematiza, ao mesmo tempo, duas dimensões desta pesquisa: as razões pelas quais as danças negras com grande enfoque do quadril são invisibilizadas enquanto dança negra, e as razões pelas quais suas dançarinas são desqualificadas enquanto tal. E estas razões são duas faces de uma mesma moeda: a *outridade* de nossas *corpas* objetificadas, a *outridade* de nossa cultura apropriada²⁵. Um olhar que invade culturas e suas expressões corpo-orais e as ressignifica a seu dispor, conforme demonstra a Figura 19, criando imagens midiáticas hipersexualizadas de passistas.

Figura 19 – “A evolução das Globelezas”.



De 1990 a 2017 mulheres negras figuraram hipersexualizadas na TV Globo, reiterando a imagem da “mulata” passista.

Fonte: Revista Veja. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/a-evolucao-das-globelezas-do-nude-ao-vestido/>>. Acessado em 31 out. 21

²⁵ O termo refere-se à apropriação cultural: “o poder que uma sociedade, que se colocou no posto de dominante, no caso pela colonização, tem para definir que as demais culturas e, conseqüentemente, os integrantes dessa cultura, são inferiores em relação a ela, mas, a partir do momento que essas culturas ou seus elementos são apropriados pela estrutura dominante, esses elementos perdem a inferioridade e ganham o status de exótico e/ou se tornam lucrativos. Portanto, apropriação cultural é um fenômeno estrutural e sistêmico” (RIBEIRO, S. *Afinal, o que é apropriação cultural?* Portal Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/stephanie-ribeiro-afinal-o-que-e-apropriacao-cultural/>>. 2017).

Um sofisticado procedimento de apropriação cultural, o qual é um duplo da objetificação, já que atua no sentido de fazer a cultura popular negra servir ao propósito de manter seus interlocutores em segmentos subordinados:

Acho que a Carnavalização do samba – aquele processo de vinculá-lo apenas ao perfil de música que borda nossa suposta simpatia – foi e continua sendo em larga medida uma tentativa de domá-lo (seja por parte do Estado, da indústria fonográfica, da mídia, do mercado publicitário, de alguns sambistas etc.), exatamente porque o samba é muito mais complexo e problemático – no sentido de não se domar a análises superficiais – do que isso.

Muito mais do que gênero musical ou bailado coreográfico, o samba é elemento de referência de um amplo complexo cultural que dele sai e a ele retorna, dinamicamente. Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deuses e louvar os ancestrais. Reduzir o samba ao terreno imaginário onde mora a alegria brasileira do Carnaval é um reducionismo completo (SIMAS, 2020, p. 114).

Apagada nossa história corpo-oral manifesta, apagamo-nos também enquanto sujeitas/os. Reduz-se à produto mercadológico manifestações negras higienizadas e, concomitantemente, controla-se seus corpos levando-os a explorar tais imagens em troca de algum lucro por isso:

A origem de tal “profissão” encontra-se no processo de comercialização e distorção (para fins não apenas ideológicos) de uma das mais belas expressões populares da cultura negra brasileira: as escolas de samba. Sua invasão, de início, por representantes dos setores ditos progressistas e, em seguida, pelas classes média e alta que introduziram uma série de valores diretamente oriundos do sistema hegemônico culminou com esse tipo de manipulação/exploração sexual, social e econômica de muitas jovens negras de origem humilde (GONZALEZ, 2018, p. 46).

Os quadris moventes são samba, mas samba não é só Carnaval, tal e qual Carnaval enquanto festa negra não é somente os “quadris da mulata”. Conforme já vimos, nossas *danças de quadril* estão associadas a complexas cosmopercepções negras e são repletas de sentido, apagados em processos de apropriação.

Tal processo não se limita, de toda maneira, ao samba. Patrícia Hill Collins (2019) exemplifica processo semelhante no contexto norte-americano do *hip-hop*, universo do *twerk*, onde a imagem da *hoochie* desenha uma função muito específica para a mulher negra.

A crescente influência de televisão, rádio, cinema, vídeos, CDs e internet constitui novas maneiras de fazer circular as imagens de controle. A cultura popular se tornou cada vez mais importante na promoção dessas imagens, especialmente com as novas tecnologias globais [...]. Nessa nova estrutura corporativa, a misoginia de algumas vertentes do *hip-hop* negro se torna especialmente preocupante. Grande parte dessa música é produzida por uma indústria cultural negra na qual os artistas afro-americanos têm pouca influência sobre a produção. Por um lado, o *rap* negro pode ser visto como uma resposta criativa ao racismo dada pelos jovens negros das cidades que foram abandonados pela sociedade estadunidense. Por outro, imagens de mulheres negras como *hoochies* sexualmente disponíveis persistem nos vídeos de música negra. Como “aberrações”, as mulheres negras estadunidenses agora podem ser vistas “*poppin’ that coochie*” [“remexendo o popozão”] [...] (p. 160).

Estas imagens, que permanentemente se reinventam, se adaptando aos seus diferentes contextos e expressando valores do pensar ocidental, agora são ainda mais detalhadamente e massivamente trabalhadas. Se antes eram mercadorias em leilões de escravizadas, evoluíram junto ao capitalismo e ganharam contornos de indústria cultural, o que também multiplica seus lucros. Portanto, seguindo ainda a ótica da objetificação e fragmentação corporal, antes mesmo de serem desmascaradas e terem suas significações escancaradas, estas imagens tomam novas formas sutis de ludibriar, uma vez que sobrevivem explorando símbolos já existentes ou criando novos (COLLINS, 2019).

No contexto brasileiro, a imagem da “mulata” enquanto passista, apesar de duramente discutida ainda persevera. Entendendo, entretanto, que a eficiência de uma imagem de controle tem relação direta com o número de mulheres relacionadas culturalmente com ela e, também, com a possibilidade destas imagens se atualizarem respondendo não somente a contextos geográficos mas, também, geracionais, não é difícil concluirmos que a grande manifestação do momento seja o funk brasileiro. Dentro desta manifestação popular negra, a imagem da “mulata” é atualizada nas “funkeiras”, sofrendo um processo de apropriação e objetificação similar ao do samba. Luciane Soares (*apud* FORNACIARI, 2011), pesquisadora negra sobre o universo funk, afirma sobre esta imagem:

Eu não acredito que se possa afirmar que, por elas usarem o corpo, elas são aquilo que elas apresentam, apenas. Eu gosto demais de pensar em performance. Eu acho que há uma performance dessas mulheres. Aquelas que trabalham nisso entenderam que esse nicho de mercado é um nicho onde o corpo é o elemento mais importante para geração de renda. [...] o espetáculo se sobrepõe à letra e ao protesto, esse é um ponto que eu acho

que tanto para mulheres quanto para homens. Para a mulher ainda mais, porque **essa imagem atualiza o estereótipo da “mulata” sensual, a mulher brasileira sensual.** [...] esse lugar dessa mulher é muito narcotizante; as pessoas – homens e mulheres – veem nessa forma de usar a roupa, essa forma de dançar e mexer o bumbum, uma ideia de descolamento e hiper sensualidade. E eu acho que essa é uma ideia muito construída, muito performática – de fato, nem todas essas mulheres são esse *boom* de sexualidade, mas é um produto que gera renda, renda para elas, inclusive (p. 69, grifo nosso).

Sabemos quais são as origens e ideologias que permeiam estas construções. Atualizando a “mulata” construída como “produto de exportação”, as funkeiras, em processo similar, rendem. Porém, trata-se de uma imagem ainda mais elaborada quando comparada à imagem da “mulata”, uma vez que se apresenta dividida em categorias, como nos conta Lopes (2011):

Na cena do mundo funk, as performances de gênero são encenadas de modo polarizado: entre o espaço da sexualidade e o espaço do compromisso com o casamento. [...] a personagem “fiel” (como aquela que estabelece vínculos do casamento) e a “amante” (aquela que está apenas no espaço da sexualidade). Além de amantes, as mulheres também se posicionam no funk como “cachorras”, “putas”, “piranhas” etc. Cabe destacar que, para as mulheres, não é possível cruzar as fronteiras ou circular publicamente entre esses dois espaços – o da sexualidade (incorporando a performance da “amante”) e o do casamento (incorporando a performance da “fiel”), o que provocaria, de alguma maneira, uma quebra nesse padrão de dominação masculina (p. 171).

Uma imagem, em contraponto, torna possível a outra. Isto é inerente ao pensamento diferenciador-binário-hierárquico que possibilita a criação das imagens de controle. Porém, “consideradas em conjunto, essas imagens predominantes da condição de mulher negra representam o interesse da elite masculina branca em definir a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p. 159). Seguindo com o enfoque nas imagens situadas no espaço da hipersexualidade, Lopes (2011) destaca e se aprofunda em duas, especificamente, popularizadas no meio comunitário desta manifestação e reproduzidas nas letras de suas músicas: a “novinha” e as “cachorras”:

A novinha é outra personagem feminina típica encenada nos atos de fala da cena funk. Trata-se de uma “amante” que é significada pela sua pouca idade. Essa também é cantada nas músicas de funk como um objeto de desejo ou como aquela que dá prazer ao homem [...] (p. 173). [...] ao incorporar, principalmente, a performance de “cachorra” e seus inúmeros desdobramentos (“piranha”, “puta”, “boa”, “solteira”, “mulher fruta”,

“cicciolina”, “cachorra” etc.) é que a maioria das mulheres tomou conta da cena funk (p. 177).

Ainda que nas descrições feitas pela autora prevaleçam as construções enquanto marcação de gênero e ainda que estas não sejam, na pesquisa referenciada, articuladas enquanto imagens de controle, sabemos que, por ser o funk uma manifestação cultural diaspórica negra, estas imagens são, também, racializadas.

Destaco, na construção destas imagens, as escancaradas declarações de *coisificação* (“mulher fruta”) e *animalização* (“cachorras”, “piranhas”) que acompanham historicamente o processo de objetificação e hipersexualização da mulher negra. Essas imagens, fixadas no imaginário social, perpetuam a ideia de “um corpo superexplorado, sexualmente falando. Nunca somos vistas como pessoas e há reprodução dessa situação mesmo no interior da comunidade negra” (GONZALEZ, 2018, p. 233). Conforme também reafirma Collins (2019):

Por mais doloroso que isso seja – especialmente no contexto de uma sociedade racialmente tensa, sempre atenta a sinais de desunião na população negra –, é importante abordar a reprodução das imagens de controle da condição de mulher negra pelas organizações da sociedade civil negra, e sua incapacidade de se posicionar contra as imagens desenvolvidas fora dela (p. 161).

“Mulatas” ... “novinhas”. Entre os processos de massificação de uma e de outra tivemos, ainda, as dançarinas de pagode baiano, popularizado na década de 90 como *axé music*.

[...] a juventude que hoje canta e dança o funk era a criança que assistia ao Faustão apresentar, em seu programa dominical, os concursos de loira e morena do Tchan!, e aprendeu a “ralar na boquinha da garrafa” (FORNACIARI, 2011, p. 70).

Estas imagens hipersexualizadas vendem. Sem novidades. Vendiam escravizadas com seus corpos nus expostos em leilões. Vendem “mulatas tipo exportação” junto ao samba como produto nacional. Vendem inúmeras coreografias febris protagonizadas por “morenas” ralando até um chão destituído de sentidos. E agora, também, vendem “liberdade sexual” *voyeurizada* ao *beat* do tamborzão²⁶. Longe de julgar ou classificar

²⁶ *Beat* de funk criado, no final dos anos 90, a partir da cadência de batidas de atabaque reproduzidas eletronicamente, difundida e agregada a outros elementos musicais. Esse ritmo disseminou-se

ainda mais as mulheres que protagonizam estes movimentos e lembrando, sobretudo, que eu sou uma delas, o enfoque aqui é destacar que, à parte da afetividade cultural que nos faz dançar com satisfação cada uma destas manifestações, há uma indústria nos vendendo. E a forma que esta indústria nos vende não somente não favorece nossos processos de subjetividade autodefinida, como a *obstaculariza*, já que nossas subjetividades, pelo exposto acima, colocam todo este sistema prontamente em choque. O que vendeu e continua vendendo é a leitura de nossas *corpas* dançantes e nossa autoexpressividade como produto pornográfico.

Importante que entendamos, neste contexto, que estas imagens de controle não estão sendo absorvidas pela indústria da pornografia mas são, elas mesmas, parte das fundações daquilo que chamamos, hoje, de pornografia. Fundamental entender, também, que o pensamento que a constitui remonta há séculos, desde o tratamento dado ao corpo das escravizadas, conforme destacamos as brutalidades sofridas por Sarah Baartman:

O tratamento que se dava, no século XIX, ao corpo das mulheres negras na Europa e nos Estados Unidos pode ser o fundamento sobre o qual se assenta a pornografia contemporânea como representação da objetificação, da dominação e do controle das mulheres (COLLINS, 2019, p. 236).

Esta objetificação e esta ideologia racista e sexista da dominação criaram imagens iconográficas, representações a partir do corpo das mulheres negras que orientam os espectadores para determinadas “qualidades” da pessoa retratada, desconsiderando o conjunto de subjetividades que a humanizam. A pornografia é, portanto, um “hábito de pensamento que reproduz relações de dominação e submissão” (idem, p. 243), que permite usar a imaginação “para se entregar à autossensação que oblitera a subjetividade do observado” (ibidem, p. 245), segundo Collins (2019).

É importante entender, ainda, que neste contexto em que a objetificação possa se estender para todas as mulheres, a forma como essa objetificação se operacionaliza é, ainda, racializada. Sendo assim, enquanto todas as mulheres, inclusive mulheres não-negras, podem ser objetificadas, mulheres negras são *animalizadas* e

nacional e internacionalmente como grande “ritmo do funk carioca para o mundo” (*A história do tamborão griado* [sic] por DJ Luciano DJ Cabide, ano 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAkUgs&feature=youtu.be>>.)

coisificadas (conforme vimos) sendo, portanto, não somente um ser desprovido de subjetividade, mas desprovido de humanidade. E esta condição na qual nós, as mulheres negras, nos deparamos na pornografia contemporânea, reforçada também nas imagens de controle vendidas pela indústria cultural, nos mantém sob o foco do já retratado sortimento de agressões sexuais históricas que busca nos regular.

Desta maneira, o sexo pornográfico que, conforme vimos, sempre nos forjou como uma mercadoria altamente vendável, agora toma contornos midiáticos e se utiliza da apropriação e esvaziamento ontológico de nossas manifestações culturais (onde nossas *corpas* dançantes e mal interpretadas pela ideologia dominante reinam) para consumirmos sua lógica da dominação e esta lógica nos consumir. Conforme já apresentado, este “hábito de pensamento” comercializou nossas *corpas* no samba, no pagode baiano e, agora, se reinventa forjando novidades na cena funk. Digo forjando novidades, pois a embalagem pode até ser outra, mas o conteúdo ainda é o mesmo.

Nos colocando no lugar de “mulas” de morros e quebradas, como corpos descartáveis, a indústria da objetificação segue atenta às nossas atuações, aguardando a próxima oportunidade de nos vender aos pedaços, nos fragmentando enquanto comunidade e enquanto indivíduo. Quando nossas batidas musicais e corporais ecoam nossa potência, quando nossas vozes soam alto e autodefinidas se afastando e ameaçando ideários hegemônicos, são rapidamente absorvidas, cooptadas, domesticadas e transformadas em comercial feliz e inclusivo de cosmético ou cerveja.

Entender nossos contextos econômico-político-sociais nos abre caminhos para compreender o porquê de nossas potências serem ameaçadoras e quais os esforços externos aplicados para que nos tornemos SOMENTE “mulas”, “mulatas”, “morenas”, “novinhas” ou “cachorras”. E isto é fundamental para não perdermos de vista quem somos e aquilo que tentam nos ludibriar a ser. A empreitada externa de nos esvaziar de sentido não pode nos esvaziar de sentido. Concordo com Souza (2019) ao afirmar que

A tentativa de cristalização do funk como reduto musical da pornografia pela classe dominante evidencia a lógica de esvaziamento dos símbolos positivos do gênero, e o apagamento sobre as potencialidades dos sujeitos negros e periféricos partícipes da engrenagem desse segmento. As manifestações de poder das mulheres funkeiras expressam as entranhas da ressignificação

desde o lugar de subalternização. O processo de tornar o funk como rota musical extremamente pornográfica, no tocante à presença feminina, suprime o teor do poder erótico dessas mulheres (p. 150).

E o reconhecimento do poder erótico, assim definido pela pensadora negra Audre Lorde (2019), pode ser uma chave possível para engrenar esta mudança de perspectiva a partir de nós e da recuperação de nossos sentidos próprios em contextos comunitários.

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (p. 67).

Se considerarmos o quadril feminino negra dançante do samba, pagode baiano e funk sob um contexto afrocentrado, podemos considerar que estas danças trabalham com e a favor da força de uma sexualidade erótica ancestral, para além de nossas construções ocidentais de raça e gênero, conforme já vimos. As imagens de controle sob o olhar patriarcal branco heteronormativo, entretanto, tornou estas danças, assim como suas protagonistas, pornográficas e “plastificadas”, como segue Lorde (2019):

O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento (p. 68).

A pornografia suprime sentimentos e nos sujeita, não nos faz sujeita. A pornografia nos oblitera. O erótico, entretanto, nos conecta com nossas *corpas* negras em seu amplo espectro, com os sentidos de nossas danças, e às possibilidades de autofruição. Portanto, enquanto a indústria pornográfica de “mulatas” nos oferece uma “dança das cadeiras” onde para ganhar o importante é “sentar”, o poder do erótico nos possibilita outra dança, a de *sentar* concentrada em nossas próprias prioridades, ser autoconsciente.

[...] todos os sistemas de opressão tiram proveito do poder do erótico. Em contraste, a sexualidade das mulheres negras pode se tornar um importante

lugar de resistência quando é autodefinida por nós mesmas. Assim, do mesmo modo que aproveitar o poder do erótico é importante para a dominação, reivindicar e autodefinir esse erotismo pode se mostrar um caminho para o empoderamento das mulheres negras (COLLINS, 2019, p. 225).

As danças de quadril, sob a ótica da *autodefinição* e (re)apropriação de nossas *corpas*, ameaçam um ideário hegemônico quando ameaçam os próprios “ideais” de ser mulher, e ameaçar os “ideais” de mulher é ameaçar todo sistema patriarcal capitalista que se constrói sobre ele.

Sendo assim, creio que renunciar à dança que objetifica não resolverá a questão da objetificação. Porque a objetificação jogada sobre a dança é, ela mesma, um sintoma, não a razão. Não creio que abandonar ou negar expressões corporais repletas de sentidos ancestrais, como as *danças de quadril*, resolverá o problema de nossas opressões. Enquanto os “ideais” que objetificam forem o parâmetro, não haverá soluções em definitivo.

Busquemos, então, pontos de vista independentes dos hegemônicos, que partam de referenciais que nos contemplem enquanto sujeitas. Vislumbremos os parâmetros ideológicos, sociais e filosóficos que se adequam à expressividade que constrói nossa dança, nossa identidade.

As danças de quadril, conforme contextualizadas neste *trabalho*, são expressões culturais negras e, sob a ótica afrocentrada, podem favorecer a autodefinição das mulheres negras a partir da potência movimentada por suas energias sexuais e reivindicação de seu próprio erotismo. A diferença entre ser uma manifestação criativa e de resistência ou ser a manutenção de imagens de controle é a ação corporificada nesta (re)criação: subjetividade autodefinida. Ser e não servir. Assim, “quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, [...] nossas vidas” (LORDE, 2019, p. 70).

Dançar enquanto autodefinida, aqui, sugere que estou partindo de pressupostos que me fazem sentido pessoalmente, que me valorizam enquanto ser humano integral e, sobretudo, que ampliam minha consciência acerca do contexto imanente que me

cerca. Muitas são as lentes oferecidas para nossa própria leitura, mas a questão aqui não é somente nos vermos, mas sim nos autopercebermos. Quando habitamos nossas cosmopercepções negras, as imagens construídas pelo sistema do “privilegio do olhar” são confrontadas.

Reconheço as imagens de controle e não me vejo nelas. Não sou representada por uma dança que me vende como exótica, mas sou representada, entretanto, pela ideia de uma dança negra que carrega sentidos que me conectam ao meu passado histórico, atualiza em mim um movimento ancestral e que é capaz de criar redes identitárias com outras comunidades negras. Não sou representada por uma dança que me fragmenta para me objetificar, mas sou representada por uma dança que favorece minha conexão com meu corpo, com minha sexualidade, e ter consciência de todas as partes do meu corpo, inclusive daquelas negadas por prerrogativas ocidentais, que é o ideal para mim.

Sigamos, agora, para o reconhecimento deste poder do erótico em nós enquanto percepção, enquanto potência de ação e enquanto subjetividade ativa manifesta. (Re)conhecê-lo é deixar viver a força ancestral feminina que habita em nós. Uma vez manifesta, esta força produz voz. E vozes, juntas, produzem transformação.

6 EM MOVIMENTO...

“Nunca foi poesia
 Sempre foi empírico
 Nem sempre, nem nunca vivido
 Céus, infernos e meu caderno entre eles
 Tijolos mal-rebocados, telhados
 Sonhos não decifrados
 Reflexão e solidão
 Nunca foi poesia
 Sempre foi intenção
 Nem sempre, nem nunca coragem
 Disposição
 Nadando em fogo, queimando em água
 Nunca foi poesia
 Sempre foram danças
 Matanças
 Pontas
 Flexões
 Extensões
 Introspecções
 Nem sempre
 Nem nunca amor
 Desejo
 Paixão e emoção
 Nunca foi poesia
 Sempre foi mata adentro
 Corte, trabalho, alento
 Balanço, mar, palavra
 E vento
 Nunca foi poesia
 Nunca foi só poesia”

(Poema de Larissa Vitória, entrevistada nesta pesquisa)

Até a agora, nesta pesquisa, busquei construir uma perspectiva afrocentrada do que são as *danças de quadril* e desmontar os olhares coloniais-controladores projetados sobre nossas danças e nossas *corpas*. Ricochetes articulados, chegamos ao momento de não somente manifestarmos nossas VOZES, refutando a objetificação, mas de *escurecer* mecanismos que fazem das *danças de quadril*, enquanto fundamento negro, serem articuladoras de subjetividade.

Tendo a minha própria subjetividade como fio desta pesquisa vivida e escrita, tenho consciência de que o trajeto percorrido até aqui já demonstra isso. Até agora, escrevi a partir da minha perspectiva porque era muito importante para mim falar aquilo que articulo a partir de meu centro. Sobre aquilo que me conforta e me machuca, sobre aquilo que me paralisa e, sobretudo, sobre aquilo que me move, uma vez que “é o

entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo *sujeito*” (KILOMBA, 2019, p. 69). Minha escrita emerge como possibilidade de reflexão e cura. Entretanto, sei que, apesar de minhas vivências serem socialmente muito similares à de outras mulheres negras, somos, também, muito diversas. A minha história é uma, entre tantas outras que guardam, sim, *similitudes*, mas que também expõem muitas diferenças. Eu habito uma *corpa* negra que se define em relação e, durante todo o trajeto, eu sentia que estava num caminho de encontros.

Eu precisava falar com elas. Me interessa, nesta pesquisa, além de articular os fundamentos negro-africanos das *danças de quadril*, entender como estes atravessam nossas vidas, em quais pontos tangenciam nossos entendimentos sobre SER mulher negra. E eu não poderia perder as especificidades das nossas diferenças neste entendimento.

Eu precisava também de alguma metodologia que me ajudasse a pensar a articulação de nossas subjetividades, a minha e as delas, academicamente falando.

Muitos pensadores negros que versam sobre o corpo negro já o trazem sob a perspectiva da subjetividade uma vez que

O corpo negro não se separa do sujeito. A discussão sobre regulação e emancipação do corpo negro diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente. Isso não significa que estamos descartando o negro enquanto identidade pessoal, subjetividade, desejo e individualidade. Há aqui o entendimento de que assim como “somos um corpo no mundo”, somos sujeitos históricos e corpóreos no mundo. A identidade se constrói de forma coletiva, por mais que se anuncie individual (GOMES, 2017, p. 94, *grifo nosso*).

Junto aos pensamentos de Nilma Lino Gomes, o já citado “si-mesmo corporal” de Muniz Sodré (2017) me levavam a entender que a subjetividade, em termos afrocentrados, estava ancorada no corpo, por isto a importância de construir a ideia de corpo negro nesta pesquisa.

Mas restavam questionamentos. Ainda que eu estivesse aqui propondo a ideia de uma subjetividade autodefinida articulada a partir da potência dos quadris moventes, esta subjetividade se amalgama a outras camadas de subjetividade por nós vivenciadas a partir das “imagens de controle” (COLLINS, 2019), as quais nos forja em papéis

sociais roteirizados desde o nosso nascimento. Tenho plena consciência que, em uma sociedade onde os espaços de visibilidade e escuta são reduzidos para as mulheres negras (conforme vimos), de alguma forma e por escolha, estamos tirando proveito destes papéis, ainda que seja para questioná-los. Estava *escuro* para mim que nossas subjetividades são atravessadas por estas construções de diferentes formas, em diferentes momentos da vida e que, portanto, não se tratava de pensar objetificação vs. subjetivação, mas pensá-las enquanto conceitos coexistentes e que se inter-relacionam de uma forma complexa em nossa subjetivação, já que revelam duas faces de uma mesma moeda. Viver a objetificação é condição primeira para precisarmos afirmar nossa subjetividade. Caso contrário, esta não precisaria ser afirmada ou falada, bastaria a nós existirmos.

bell hooks²⁷ usa estes dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que *sujeitos* são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” [...]. Como *objetos*, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são *sujeitos*” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Ao me falar, sou sujeita. Estabelecer esta ideia central me ajudou a delimitar alguma fronteira entre a objetificação branco-centrada e nossas subjetividades autorreferenciadas na negritude.

Ainda assim, um pensamento não se fechava em meus entendimento: se temos voz e somos sujeitas de nossas escolhas, que escolhas estamos fazendo? Em alguma medida, me perguntava sobre como estamos resistindo ao sistema de opressões dentro do próprio sistema de opressões. Me questionava se estamos, de alguma forma, “vendendo uma buceta quente” (HOOKS, 2019b, p. 128), ainda que com consciência desta escolha, e questionando as políticas de gênero e raça envolvidas. Afinal, muitas de nós temos nossas vidas configuradas em torno das *danças de quadril* dentro dos contornos estabelecidos pelo sistema, como eu, cá escrevendo uma dissertação sobre isso e galgando uma posição acadêmica. Ganhamos dinheiro e

²⁷ Pseudônimo da escritora Gloria Jean Watkins, grafado intencionalmente em letras minúsculas.

notoriedade resistindo à ideia de que somos objetificadas. Não estaríamos, de alguma forma, servindo ao capital?

Até que um dia, pesquisando sobre subjetividade, me encontrei com o pensamento sobre produções de subjetividades de Suely Rolnik. Sou uma pesquisadora multidisciplinar da dança e entendo que pensar subjetividades, de alguma forma, atravessa o campo da psicologia, com o qual somente flerto. O pensamento de Rolnik ajudou-me a acessar, portanto, os mecanismos psicológicos desta articulação, entender suas multiplicidades justamente nos pontos que não se fechavam em meu pensamento.

De forma muito resumida, uma vez que se trata de um pensamento extremamente complexo, o que Rolnik (ROLNIK, 2018; Associação Juízes para Democracia – AJD, 2020) nos diz é que nossos processos de produção de subjetividades estão ligados por um lado às nossas capacidades “pessoais” cognitivas e simbólicas, definidas pela nossa cartografia sociocultural colonial, e manifesta-se na representação daquilo que entendemos como indivíduo; e, por outro lado, às capacidades “extrapessoais” de afetar e sermos afetadas/os pelo ambiente que nos cerca, um ecossistema que reverbera forças em nossos corpos nos proporcionando novos estados vitais. Estas capacidades não são sistemas de opostos e operam de modo simultâneo e inseparável. O que ocorre é que as forças ambientais, quando afetam nossos corpos, implantam em nós um gérmen de mudança, provocando um estado de incômodo, um “estranho-familiar”, como a autora define, que mobiliza nosso desejo a agir em função de nos reequilibrar. As respostas do desejo a este alarme vital constituem duas esferas micropolíticas²⁸: as micropolíticas reativas, que resultarão na produção de um sujeito “blindado”, “colonial”, o indivíduo da conservação do *status quo*; e as de micropolíticas ativas, que resultam na produção de subjetividades “em-processo”, “descolonizadas”, aquelas que abrem frestas no sistema.

O fato é que nunca produzimos somente uma subjetividade ou outra em estado puro: somos um amálgama de ambas e o peso que cada uma destas micropolíticas tem em

²⁸ Falarei com mais detalhes sobre estas micropolíticas adiante, ao pensar a produção de subjetividade a partir das falas das entrevistadas.

nosso processo de subjetivação vai depender do peso que os reguladores ativos ou reativos têm sobre nós naquele espaço/momento de vida. E, estando nós lotados de reguladores sociais que nos incentivam a seguir no regime do “inconsciente colonial-*racializante*-capitalista” (as “imagens de controle”, por exemplo) as micropolíticas reativas predominam na gestão de nossa fábrica de mundos (AJD, 2020). Importante destacar que estes dois extremos são fabulados por Rolnik (2018) apenas para nos permitir “distinguir com mais nitidez as características essenciais das micropolíticas com poder potencial de escapar do domínio do inconsciente *colonial-cafetinístico* daquelas que, ao contrário, nos levam a nos submeter a ele e reproduzi-lo ao infinito” (p. 59), mas sabendo que as subjetividades se compõem de gradações entre uma e outra experiência subjetiva, em diferentes situações e momentos de vida.

Com isso, construí uma base para pensar estas subjetividades articuladas pelo quadril negra dançante: somos sujeitas mulheres, porque estabelecemos narrativas próprias sobre nós (KILOMBA, 2019), mas somos também subjetividades fortemente reguladas reativamente pelo sistema (pelas “imagens de controle”). Nossos “respiros”, nossos gérmenes de subjetividades descolonizadas se dão quando em contato com territórios e sentidos afrocentrados, nossos reguladores ativos. Portanto, territórios negros, territórios do “si-mesmo corporal” (SODRÉ, 2017) são esferas de uma micropolítica ativa (ROLNIK, 2018).

Está aí o caminho que se revela ao caminhar: somos sujeitas mulheres ativas quando afetadas pelos sentidos ancestrais de nossos quadris. E afeto (enquanto ação e enquanto manifestação de carinho) talvez seja a ideia que mais se aproxime do que senti ao realizar as entrevistas, do que eu senti ao me aproximar da história de vida de cada uma destas mulheres, de me envolver nos signos de seus quadris: eu saí do lugar. Caminhei na direção delas. Era como se estivéssemos em um enorme círculo e déssemos todas um passo à frente. O círculo ficou menor e eu pude vê-las.

Percebi que *Movimento Quadril* é circularidade em movimento de *sankofa*, é circularidade em movimento de dança, é circularidade em prática territorial e é, também, um círculo de mulheres. Muita coisa para ser dita. Mas, primeiramente, deixe-me apresentá-las.

6.1 Onde estão os macetes

Arreda homem, que aí vem mulher!

(Ponto de Pombagira na Umbanda)

Eu adoro esse termo, *macete*, desde que o descobri como movimento das *danças de quadril*. Gíria popular, o termo é difundido como uma certa técnica, cheia de truques, para realizar algo. Enquanto dança, *macete* ou *macetinho*, segue a mesma lógica: trata-se do movimento de bascular ou circular o quadril em agachamento total. Só quem já fez, sabe o *macete* envolvido. Outra frequência corporal, o *macete* de pensar a partir de outras referências, o *macete* da nossa bússola chão. Penso que não existe palavra melhor para definir estas mulheres que vem por aí.

Acrobatas na vida e na arte, estas mulheres assumiram a bronca e a voz para falar a partir daquilo que sentem e acreditam. Atentas aos seus sentidos, reconhecem a potência mobilizada pelo quadril em suas vidas. Astutas em distribuí-los, articulam estas potências em prol da produção de novos mundos possíveis. Elas, definitivamente, têm o *macete*.

A escolha por estas mulheres se deu, primeiramente, pelo seu alto envolvimento com as *danças de quadril*. Quase a totalidade destas mulheres são idealizadoras e profissionais destas danças. Isso porque acredito e percebo que o nosso engajamento com as *danças de quadril*, enquanto cultura negra se dá, num nível primeiro, a partir de aspectos identitários, à sensação de “estar em casa”, de pertencer, de estar em nossos lugares seguros. Os entendimentos deste processo se dão depois, quando afetadas sentimos alguma necessidade de elaborar esta presença em nossas vidas. Entendo que o tempo de prática e envolvimento destas mulheres com nossas danças lhes deram possibilidades de elaboração subjetiva.

Todas as entrevistadas são mulheres negras, e isto era uma prerrogativa deste estudo, já que o aspecto central é pensar os processos de subjetivação de nossos rebolados a despeito dos olhares objetificadores que recebemos e, conforme vimos, estes olhares são conformados por imagens que conjugam gênero e raça interseccionalizados.

Me preocupei em trazer mulheres de diferentes regiões do Brasil, principalmente na quais a presença das *danças de quadril* enquanto manifestação negra é reconhecidamente relevante. E, também, porque imaginei que diferentes dinâmicas regionais poderiam trazer novas informações à pesquisa.

Ser proveniente de regiões periféricas não foi um recorte previamente estabelecido por mim, mas não é de surpreender que, dado o grau de identificação e vivência espontânea das entrevistadas com este tipo de dança, todas as entrevistadas viessem de locais considerados, pela geografia política e social capitalista, periféricas.

E, por fim, mas igualmente importante, todas as entrevistadas foram convidadas por um processo intuitivo-afetivo, ou seja, elas simplesmente foram vindo por lembranças de vivências que tivemos juntas ou indicações que confluíram. Aqui, também segui meu coração.

Seguindo esta lógica intuitiva, farei as apresentações pela ordem na qual ocorreram as entrevistas e a partir daquilo que me chama a atenção nestas mulheres.

Figura 20 – Entrevistada Thais Santos



Fonte: cedida pela entrevistada

Primeira entrevistada (Figura 20), Thais Santos, tem 28 anos, é de Carapicuíba (SP), é gerente de projetos em uma gigante transnacional e uma grande batedora de *raba*. Thais é minha amiga pessoal e “A” amiga que me vem à mente quando preciso de companhia para bater a minha bunda nos bailões da vida. Ela, simplesmente, não poderia ficar de fora. Nos conhecemos no corpo de dança do bloco afro Ilú Obá de Min em 2014 e nunca mais nos separamos. Ela é a amiga que procurei para dizer que estava com um projeto de pesquisa babado sobre bunda e queria opinião.

Está na construção deste trabalho desde que este era apenas um gérmen. Uma frase dita por ela nas entrevistas e que a define? “Finalmente sendo reconhecida pelo tanto que bato minha bunda!” Sempre te vi.

Julha (Figura 21), 24 anos, de Recife (PE), é professora de *twerk* na coletiva *Twerk Recife* e uma figura! Conheci a Julha em um curso online que fizemos juntas (presentes da quarentena!) sobre discurso neoliberal e feminismo, no início de 2021 e, literalmente, nos encontramos em nossas falas. Durante o curso trocamos contato e aqui estamos. Julha é o holismo em pessoa, é capaz de expandir e atravessar olhares sistêmicos naquilo que a cerca, muito inteligente, articulada e engraçadíssima. Uma frase dita por Julha para Julha: “Eu nasci... na verdade eu já cheguei chegando no mundo....” Concordo.

Figura 21 – Entrevistada Julha



Fonte: cedida pela entrevistada

Figura 22 – Entrevistada Renata Prado



Fonte: cedida pela entrevistada

Terceira entrevistada (Figura 22), Renata Prado, 31 anos, da Zona Leste de São Paulo (SP), idealizadora e professora de funk no projeto *Academia do Funk* e fundadora da Frente Nacional de Mulheres no Funk. Renata é pura atitude. Nos conhecemos, junto à Thais, no bloco afro Ilú Obá de Min, em 2014. Na real, Renata foi a primeira amizade que fiz lá. Saímos já conversando e comemorando juntas quando, por sorteio, entramos no corpo de dança do bloco. Companheira, *sarrávamos* horrores durante os ensaios empinando nossas bundas ao som da bateria enquanto se afinavam. E depois gargalhávamos com *migues* tomando cerveja na calçada. Cheia de posicionamento político desde sempre, a Rê é hoje um símbolo feminino na cena funk nacional. Portanto, sua frase não poderia ser outra: “A revolução vai vir do funk e o mundo vai ter que aceitar! E vai vir do funk proibidão!” Assim seja.

Bia Graboschi (Figura 23), 24 anos, da Zona Leste de São Paulo (SP), idealizadora e professora de *twerk* no projeto *Twerk na Quebrada*. Bia é mil mulheres em uma. Formada em Educação Física e empreendedora de si, dança, faz *pole dancing*, desfila em *ballrooms*, desenvolve seu próprios figurinos e perucas e tem uma linha de roupas que carrega o nome de seu projeto. Vaidosa e determinada. Conheci Bia por meio da Thais quando, no meio de 2020, fizemos um vídeo batendo a *raba* juntas para curtir nas redes, e me chamou a atenção seu pragmatismo. Bia é admirável, inspira-se e inspira muitas mulheres, sagaz, sabe o que quer e sabe se posicionar para isso. Uma frase: “[...] eu apareço *meixxmo*, não saio de casa se não for pra aparecer...” Impossível não perceber.

Figura 23 – Entrevistada Bia Graboschi



Fonte: cedida pela entrevistada

Figura 24 – Entrevistada Larissa Vitória



Fonte: cedida pela entrevistada

A quinta entrevistada (Figura 24) foi Larissa Vitória, 24 anos, do bairro de Cajazeiras em Salvador (BA). Dança, ensina e milita pelo pagode baiano. Fundou, junto às amigas Mirela e Jana, das quais fala com muito afeto, o *Coletivo Bote Fé*, que começou como uma marca de camisetas identitárias e evoluiu, junto a elas, para um coletivo de dança e ativismo político em prol do reconhecimento do protagonismo negro no pagode. Cheguei em Larissa por meio de pessoas queridas de Salvador ao buscar mulheres do pagode. Nessa busca, o Coletivo Bote Fé me veio algumas vezes. Entrevistar Larissa foi como conversar com alguém que eu conheço há muito tempo, tamanho sincronismo que sentimos. Larissa

traz em si, com o mesmo peso, sensibilidade e força. Sua fala é inspiradora e reflexiva, e sua frase: “[...] eu danço pagode baiano mas, enfim, eu danço a dança que me vem, né?” Você dança a vida.

Fabi Silva (Figura 25), 36 anos, de Minas Gerais mas vive em São Paulo (SP). Mãe. Professora e pesquisadora da cultura *dancehall*, em especial os movimentos femininos ou *female steps*. Conheci Fabi em 2015, através da Renata Prado, quando comecei a pesquisar esta cultura e passei a, literalmente, segui-la em eventos, aulas e *workshops*, tamanho o conhecimento vivido e apreendido que ela trazia em suas falas. Além

Figura 25 – Entrevistada Fabi Silva



Fonte: cedida pela entrevistada

de, é claro, ela dançar demais e sua aula ser uma experiência de *cremosidade*²⁹. Fabi é uma referência em *dancehall* para mim e para o Brasil e um dos primeiros nomes que vieram à minha mente neste *trabalho*. Sua frase revela a potência de seus ensinamentos: “[...] eu fiquei no dancehall pela potência que me trouxe como mulher, pela valorização e essa potência, também, do lugar enquanto mulher negra.” Sinto-me contemplada.

²⁹ Termo utilizado por praticantes das *danças de quadril* para denotar movimentos corporais executados de forma mais lenta, sensual e com muita consciência corporal.

Figura 26 – Entrevistada Priscila Reis



Fonte: cedida pela entrevistada

Priscila Reis (Figura 26), 42 anos, da Zona Leste de São Paulo (SP), foi um achado! Mãe. Passista *show*, Eterna Rainha da X9 Paulistana e atual Madrinha de Bateria da Estrela do Terceiro Milênio. Nos encontramos por indicação de uma amiga querida em comum, coordenadora da comissão de frente da X9 Paulistana, na ocasião desta pesquisa. Priscila me causou o mesmo efeito que nos causa a bateria de uma escola de samba: alto astral, agitação, vontade de me mover, de sambar, de festejar. Generosa, abriu o coração desde nosso primeiro contato. Rimos muito! É um poço de oralidade e de sabedoria ancestral dignas de uma ESCOLA de samba. Sua frase: “Eu acho que o rebolado é um pouco isso, né. É mostrar

seu poder feminino, até onde você é capaz de ir com seu bumbum... Então a gente ganha muita confiança.” Ganhou a minha.

Raína Santos (Figura 27), 30 anos, vem da cidade de Valença, no interior da Bahia, e hoje mora em Salvador (BA). Dançarina, educadora, pesquisadora, coreógrafa, produtora, caminhante da dança. Caminhando, chegou no seu atual projeto *Ai, Meu Quadril: Anti-retroversão*, através do qual mobiliza quadris e emoções. Conversar com ela em muitos momentos me emocionou, também. Foi a entrevista mais longa e, com certeza, ainda temos muito a conversar. Raína é uma sábia, *griota*, contadora de histórias, detalhista.

Figura 27 – Entrevistada Raína Santos



Fonte: cedida pela entrevistada

Conheci Raína em 2019, quando veio a São Paulo apresentar o espetáculo *Por que, Zé?*, junto ao coletivo *Experimentando-nus*, o qual integra. Quando vi a pesquisa de

quadril presente no espetáculo, já quis conhecê-la. A frase de Raína é sua prática: “[...] eu costumo dizer que meu ouvido é o quadril.” E eu escutei.

Figura 28 – Entrevistada Madá Cris



Fonte: cedida pela entrevistada

Madá Cris (Figura 28), 30 anos, de São Paulo, vivendo atualmente em Ubatuba (SP), foi a nona entrevistada. Madá é passista *show*, professora e pesquisadora de *afrobeats*, trabalha principalmente com danças afro-urbanas. Atenta, Madá é puro movimento. Nos conhecemos no curso de formação em Pedagogia da Dança, na Escola de Dança do Theatro Municipal de São Paulo, em 2016. Nos divertíamos horrores! Na época, eu sentia que éramos muito iguais e, ao mesmo tempo, muito diferentes, e hoje entendo o porquê. Estávamos ambas em processo... Aquilo que nos é igual nos reuniu novamente e Madá também foi um dos primeiros nomes que pensei para esta pesquisa. Gosto demais de sua alegria e energia leve, que me soa juventude, mesmo compartilhando de suas reflexões mais maduras. De presença generosa e profunda, conversar com ela foi viajar em seus processos, revelados em sua frase: “[...] eu creio que muitas das coisas partiu desse lugar aí, do meu movimentar, especialmente o quadril”. Afeto traduz.

Décima entrevistada (Figura 29), Jhey Olliver, 24 anos, da Zona Leste de São Paulo (SP). Modelo, dançarina e professora de *dancehall*. Superação é seu nome. Eu sempre encontrava a Jhey em eventos e aulas de *dancehall* e sua presença me chamava a atenção. Eu gostava dela, mesmo sem termos proximidade. Eu via nela atitude, sensualidade, energia de expansão, alegria. Também foi um dos primeiros nomes que me veio à mente e, quando conversamos, entendi por que gostava tanto dela. A energia que ela aparenta ter é exatamente aquilo que ela é. A Jhey é transparente e espontânea. Sua frase: “Então o dancehall me fez entender que eu posso, eu posso, eu posso e eu posso. Sabe? Não somente em relação à dança em si, mas outras coisas da vida, mesmo.” Garota, você pode tudo!

Figura 29 – Entrevistada Jhey Olliver



Fonte: cedida pela entrevistada

Figura 30 – Entrevistada Isa Czar



Fonte: cedida pela entrevistada

Isa Czar (Figura 30), 28 anos, de Duque de Caxias, Baixada Fluminense (RJ). Mãe. Fundou, junto ao seu companheiro, o coletivo *Jamaicaxias*, primeiro baile que trabalha todas as vertentes da cultura *dancehall*. Trabalha e ensina especialmente o *DHQ-Style (dancehall queen style)*, trazendo alguns sincretismos entre este e a cultura funk, sua vivência natal. Conheci a Isa em 2020, no evento online *Especial Queen*, com foco nas trocas sobre a cultura *dancehall DHQ-style e female steps*. Fiz uma aula com ela e achei fascinante sua metodologia aproximando o *dancehall* e o funk. Foi com ela que aprendi o termo *macetinho*, o qual uso muito neste trabalho. Isa é encantadora, mistura força e doçura. Transparente, cheia de atitude e extremamente articulada. Sua frase: “[...] o dancehall me ajudou a me resgatar nessa minha ideia de identidade, ele construiu a minha identidade, a mulher

negra que eu sou hoje tem totalmente a ver, a minha ideia de liberdade...” Mulherão, tu é *babado!*

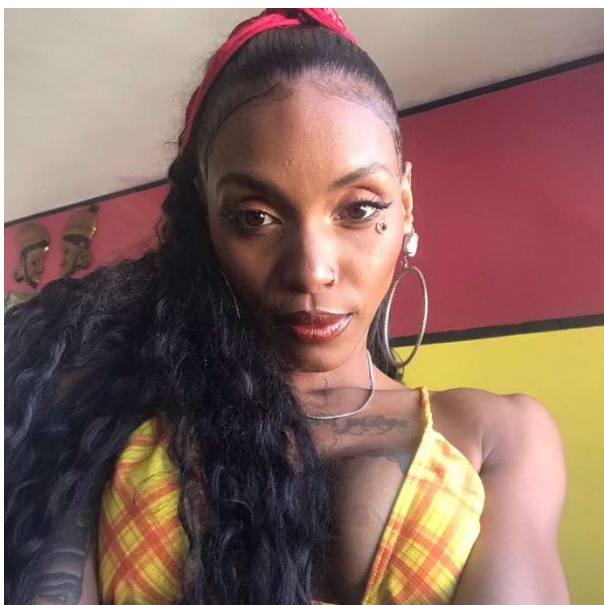
A penúltima entrevistada foi Briê (Figura 31), 22 anos, de Recife (PE). Mãe. Astuta, visionária, espontânea. Profunda tal qual o oceano que sente em sua pelve, sagaz como uma flecha autoguiada. Dançarina, pesquisadora e professora, fundou, junto a uma coletiva de mulheres, a *Twerk Recife*, escola voltada para o estudo e ensino do *twerk*, agora também voltada para outras pesquisas pélvicas. Conheci o trabalho de Briê via Instagram e nos aproximamos por intermédio da Julha. Conversar com Briê foi profundo e reflexivo. Briê tem uma percepção bastante holística de tudo que fala, não perde um detalhe. Ativa, se movimenta na direção de sua liberdade, cujos sentidos se estendem à importância que dá à coletividade, conforme sua frase: “[...] proporcionar essa liberdade nessas questões corporais, a gente precisa ser coletivo, sabe?... Não dá pra ser livre sozinha.” Não, não dá. Feliz por estarmos juntas nessa.

Figura 31 – Entrevistada Briê



Fonte: cedida pela entrevistada

Figura 32 – Entrevistada Gabriela Black Barbie



Fonte: cedida pela entrevistada

E finalizamos com Gabriela Black Barbie (Figura 32), 29 anos, originária da Comunidade da Rocinha, cidade do Rio de Janeiro, vivendo atualmente em Duque de Caxias, Baixada Fluminense (RJ). Mãe. Gabi é influenciadora digital, dançarina, professora e pesquisadora das danças negras. O rebolado atravessa muitas de suas práticas, principalmente o *dancehall*. Gabi é direta, traz o conteúdo de uma vida de forma sintética. Mas não economiza para reconhecer as pessoas que a

inspiraram em sua trajetória, nem para inspirar outras. Dádiosa, me recebeu de peito aberto desde o primeiro contato. Conversamos como se já nos conhecêssemos, me diverti com suas falas. Cheguei em Gabi através de pessoas queridas que indicaram seu nome para esta pesquisa. Posicionada em sua assertividade, Gabi tem uma fala original e espontânea, como expressa na frase: “[...] a gente tem que estar aqui falando porque não é sobre mim, é por nós! Se foi difícil pra mim vou fazer ser fácil pra você, o game é esse.” O *game* é esse! Melhor, impossível.

Apresentações feitas, seguimos para os caminhos de pesquisa percorridos.

6.2 O caminho

Esta é uma associação fascinante:
 nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente.
 Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar
 uma experiência coletiva traumática
 e enterrá-la adequadamente.

(*Memórias da Plantação*, Grada Kilomba)

Os caminhos e escolhas percorridos para escrever sobre as histórias destas treze mulheres também dizem muito sobre a minha própria história. Se o coração desta pesquisa é nos dar voz, demonstrando o quanto nossos quadris moventes articulam subjetividades pretas emancipadas, não obstruir a (nossa) subjetividade destas mulheres no processo de entrevista e, posteriormente, na análise, era de extrema importância.

Gosto de dizer que não há, neste estudo, “objetos de pesquisa”, somos todas sujeitas mulheres, existências autodefinidas. Por esta importância, abordo meu estudo como uma “pesquisa centrada em sujeitos”, e sinto-me contemplada pelas considerações de Kilomba (2019) ao dizer que tal metodologia

[...] examina as experiências, autopercepções e negociações de identidade descritas pelo *sujeito* e pela perspectiva do *sujeito*. Tem-se o direito de ser um *sujeito* – político, social e individual – em vez da materialização da *Outridade*, encarcerada no reino da objetividade. Isso só se torna concebível quando existe a possibilidade de expressar a própria realidade e as experiências a partir de sua própria percepção e definição, quando se pode (re)definir e recuperar a própria história e realidade (pp. 81-82).

Sendo todas nós fontes, como primeiro passo, foi fundamental colher os depoimentos acerca de suas vivências com as *danças de quadril* a partir de seus próprios pontos de partida.

Cada diálogo foi um encontro não somente entre entrevistadora e entrevistada, mas entre duas mulheres negras dançantes cujas histórias são profundamente pontuadas por ser mulher, ser negra e ser dançante.

Não queria, portanto, de alguma forma, induzi-las a dizer algo que pontuasse a narrativa qual venho traçando, ligada à minha história. Por isso, uma entrevista guiada não se mostrou a melhor opção. Também me preocupava, em igual medida, que elas

trouxessem discursos prontos, devido ao envolvimento de todas elas com ações de cunho político. Claro que somos o que somos por inteiro, e aquilo que chamamos de política atravessa nossas vidas tanto na esfera pública quanto na privada, por isso militamos. Porém, era importante que seus discursos políticos viessem de suas vivências de afeto, ou seja, que trouxessem junto as histórias que as encaminharam até aqui.

Estas razões me levaram a entender que a coleta dos depoimentos seguiria nossa tecnologia ancestral da oralidade. Enquanto método científico, entendo que esta abordagem se aproxima da metodologia da História Oral, uma vez que

Com a História Oral temática, a entrevista tem caráter temático e é realizada com um grupo de pessoas, sobre um assunto específico. Essa entrevista – que tem característica de depoimento – não abrange necessariamente a totalidade da existência do informante. Dessa maneira, os depoimentos podem ser mais numerosos, resultando em maiores quantidades de informações, o que permite uma comparação entre eles, apontando divergências, convergências e evidências de uma memória coletiva, por exemplo (FREITAS, 2002, pp. 21-22).

Além deste método de escuta atender aos requisitos de trabalhar uma temática específica através de depoimentos e permitir que estes fossem mais numerosos, ter evidências de uma memória coletiva muito me interessa nesta pesquisa, uma vez que os processos negros de subjetivação se estruturam na coletividade. Estes muitos depoimentos formam um corpo histórico, testemunhos que nos possibilitam “amplificar vozes que não se fariam ouvir” e acessar “diferentes ‘versões’ sobre determinada questão” (FREITAS, 2002, p. 50) que, neste caso, é o nosso *bate-bunda*. Por este motivo,

A maior potencialidade deste tipo de fonte é a possibilidade de resgatar o indivíduo como sujeito no processo histórico. Consequentemente, reativa o conflito entre liberdade e determinismo ou entre estrutura social e ação humana (FREITAS, 2002, p. 50).

Para permitir às entrevistadas “definir sua realidade subjetiva” (KILOMBA, 2019, p. 86), sabendo que as memórias trazidas ou criadas por elas revelam sentidos e são importantes (FREITAS, 2002), as entrevistas foram realizadas de forma não estruturada, ou seja, não havia questões fixas a serem respondidas. O fluxo da fala das entrevistadas e o meu conhecimento prévio sobre quem eram foi gerando as

possibilidades de diálogo. Dentro destes diálogos foram sendo colocados, de forma orgânica, alguns pontos que eu considero fundamentais para pensar seus processos de subjetividade ancorados no corpo negro, os quais são:

- a) como/quando/onde aprenderam a dançar com o quadril;
- b) pessoas importantes nesta trajetória;
- c) motivações/influências culturais relevantes na trajetória;
- d) momento em que perceberam estas danças enquanto ancestralidade africana (como receberam, o que mudou);
- e) como estas danças estão presentes em suas vidas hoje;
- f) como percebem seu quadril (sentidos associados);
- g) como percebem a objetificação associada a suas danças;
- h) como percebem sua própria sexualidade interligada a estas danças.

A maior parte destes pontos – suas relações iniciais com as *danças de quadril*, pessoas e influências culturais na trajetória e a percepção da ancestralidade – foram trazidos espontaneamente pelas entrevistadas, o que revelou seu peso e importância. Os sentidos associados ao quadril e à própria sexualidade foram levantados, quando não trazidos espontaneamente, por ganchos no diálogo e através de jogos metafóricos como, por exemplo: “Se seu corpo fosse o planeta Terra ou outro sistema planetário, o que seu quadril seria dentro deste sistema?”. Este jogo revelou sentidos muito relevantes sobre o quadril e está diretamente associado à visão negra do corpo enquanto *minicosmos*.

As entrevistas se iniciaram com a apresentação do projeto de pesquisa e uma breve explanação de como estas seriam guiadas. Foi destacado que não havia expectativa quanto às suas narrativas, buscando deixá-las à vontade para desenvolver suas falas da forma mais espontânea possível. Suas falas iniciavam-se com autoapresentações, algumas das quais se estenderam por quase uma hora, sem interrupções, respondendo a quase todos os pontos de pesquisa sem necessidade de intervenção. Outras, nem tanto.

De acordo com o proposto por Freitas (2002), as entrevistas tiveram duração média de duas horas, sendo que a duração de cada uma se relacionou diretamente com a abertura da entrevistada para falar de si, conexão estabelecida nos diálogos e

cobertura do roteiro de pesquisa estipulado. Algumas entrevistas potencialmente se prolongariam, mas esta média de duração visou, também, não desgastar as envolvidas com cansaço extremo.

Todas as entrevistas aconteceram entre maio e junho de 2021, foram realizadas via Google Meet, devido às restrições de contato impostas pela pandemia da COVID-19, e gravadas mediante a autorização das entrevistadas.

O processamento das entrevistas contou com algumas etapas, sendo a primeira delas as transcrições. Todas as transcrições foram terceirizadas, feitas por duas transcritoras profissionais, devido ao tempo útil disponível para esta etapa.

Na sequência, todas as transcrições foram por mim revisadas, junto ao processo de visitar as entrevistas. Esta segunda etapa foi dedicada a identificar e destacar os trechos mais relevantes para futura análise. Considero como relevantes os momentos de fala que correspondem ao roteiro traçado, assim como com os quatro aspectos do corpo negro a serem estudados enquanto facilitadores do entendimento destas subjetividades:

- a) aprendizagem das *danças de quadril* e sua relação com coletividades negras e femininas;
- b) conexões com a ancestralidade;
- c) sentidos (re)constituídos;
- d) possibilidades de vida (re)configuradas a partir de suas histórias com o quadril.

Nesta etapa, duas dimensões se revelaram: primeiro, a forma que suas histórias se apresentaram nas entrevistas me permitiu acessar uma narrativa comum a partir dos aspectos do corpo negro, circundada nas similaridades dos caminhos de produção destas subjetividades afrocentradas; segundo, duas outras temáticas relacionadas a esta pesquisa apareceram espontaneamente e com frequência, mostrando-se relevantes para a análise: as questões de apropriação cultural, e a relação destas mulheres com algumas danças ocidentais, em especial o balé. O atravessamento destas temáticas com nossas subjetividades, de alguma forma já reveladas nesta pesquisa, será mais comentado na análise que se segue.

Também destaquei, para além dos trechos mais relevantes, os momentos enfáticos de fala ou aqueles nos quais a fala esteve envolta em muita emoção, uma vez que, pensando nestas entrevistas enquanto extensão de nossas culturais orais, “o modo de contar não vem separado dos conteúdos transmitidos” (ANTONACCI, 2015, p. 141). Penso que estes poderiam revelar caminhos de análise previamente não identificados por mim.

Como terceira etapa, a apresentação das passagens relevantes enquanto narrativa subjetiva ancorada no corpo negro. Considerei importante revelar as falas mais ilustrativas de cada entrevistada, no que tange à sua própria subjetividade e ao trajeto desta pesquisa. Não houve preocupação em distribuir proporcionalmente as falas destacadas entre as entrevistadas. O foco permaneceu, desde o início, em dar espaço às suas vozes e experiências que encaminhassem reflexões aos questionamentos aqui propostos.

A etapa final é a análise propriamente dita. Nesta, busquei detalhar o processo de produção de subjetividade identificado nas entrevistas enquanto processo sistêmico, traçando reflexões teóricas – a partir de teorias da subjetividade já existentes – acerca de seus disparadores e mecanismos de ação.

O capítulo a seguir refere-se, portanto, à apresentação detalhada das etapas três e quatro, assim como das respectivas discussões suscitadas pelas subjetividades de pesquisa.

Destaco que a porta que as entrevistas abriram foram a de um caminho que não se encerra nesta pesquisa. Portanto, todo o proposto adiante são encaminhamentos de uma questão central aqui colocada: como se articulam subjetividades afrocentradas a partir do quadril? Saibamos que, a partir desta, outras novas questões estão por vir.

Caminhemos.

7 AFRONTOSAS: DESCOBRINDO A BUNDA PARA SER, NÃO SERVIR

Não vim do nada pode crê que eu vim de uma rainha
 Eu tô cortando as raízes dessa erva daninha
 Que todo dia querem fudê com a minha autoestima
 Mas não tá fácil, se tu estranha vai entrar pra fila
 Não sou a Globeleza
 Tô mais pra Realleza
 Pantera Negra então ser *braba* é de natureza
 Eu sou dessas, firmeza
 A dona da destreza
 E tô passando com meu bonde, a cara da riqueza
 Afrontosa...

(Trecho da música *Afrontosa*, de Realleza)

Apresentações feitas e trajeto apresentado, chegou o momento de dar espaço às vozes de nossos quadris. Início apresentando aquilo que foi dito. E como o dito foi muita coisa, já que foram treze histórias de vida atravessadas pelo quadril, de alguma forma eu precisava organizá-las para vislumbrá-las junto à minha.

Falar sobre estas treze subjetividades enquanto produção de pensamento teórico organizado é muito complexo, porque suas subjetividades estão em absolutamente TUDO que elas me contaram. E em absolutamente todos os momentos das suas vidas compartilhados, protagonizados por elas ou não, elas estavam lá completas, pois estavam lá, também, seus quadris. A bunda é corpo e, se sentido é a nossa percepção primeira de mundo, se cada corpo sente o mundo de um jeito e se esse jeito é influenciado e influencia diretamente este corpo, nesse mundo que é como é, a bunda de uma mulher preta influencia diretamente todo e qualquer sentido de mundo que ela possa elaborar, ainda que inconscientemente.

Caminhando, vou percebendo que muitos aspectos de vida das entrevistadas se cruzavam, e isso já era esperado. O que para mim foi surpreendente foi que, apesar das jornadas ímpares, muitas vezes os termos utilizados por elas para ilustrar alguns pontos destacáveis de suas experiências, seja de frustração ou de realização, eram os mesmos. Creio que a surpresa de minha descoberta tenha se dado ao perceber que nossas subjetividades se cruzam não somente nas nossas formas de expressá-las no mundo, mas também (e eu arriscaria dizer, principalmente) em aspectos tão

profundos do nosso ser, que parecem extremamente pessoais. O fio que nos conecta é muito mais embaixo... A partir disso, fui percebendo, também, que eu poderia traçar uma narrativa de suas experiências a partir da ideia construída sobre CORPO NEGRO nesta pesquisa, percepção que veio muito organicamente a partir dos termos comuns por elas trazidos. A minha experiência de vida (e, portanto, com meu quadril) me levou a aspectos que eu considere fundamentais para contextualizar corpo negro. As experiências relatadas por elas, posteriormente analisadas, me remeteram a estes mesmos aspectos. Portanto, somo às percepções destas treze mulheres também as sobre o meu próprio corpo: assento nas raízes daquilo que proponho enquanto corpo negro o entendimento dessas subjetividades, recuperando que “o corpo negro não se separa do sujeito” (GOMES, 2017, p. 94).

Para analisar as vozes destas treze *corpas* como uma *corpa* coletiva negra, com suas dualidades e complexidades, terei como chão, como base, os próprios sentidos que elas trouxeram sobre o que é ser corpo negro. Portanto, inicio pensando justamente nessa subjetividade que se faz COLETIVA, unidades de comum-unidades interligadas. Percorro seus trajetos; *sujeitas* que se encontram – às vezes de surpresa, às vezes porque buscam – consigo, com outras e com a ANCESTRALIDADE, num (re)conhecimento de si. E nesse (re)conhecer, novos velhos SENTIDOS se (re)desenham, lhes trazendo novas POSSIBILIDADES na encruzilhada da existência. E expandindo, implodem e explodem fronteiras, ampliam, inventam, e tocam outras subjetividades traçando novas redes comuns.

Num segundo momento, compartilho uma visão mais processual, que contempla a forma como vejo estas subjetividades articulando-se enquanto sistema. Não iguais, mas rizomáticas.

Sigamos.

7.1 “É sobre o corpo entender o movimento”

[...] “óbvio que não é só reprodução, é sobre o corpo entender o movimento.” Frase dita pela entrevistada Gabriela Black Barbie, remete à sua (e às nossas!) proposição

junto às *danças de quadril*: é sobre o corpo entender o movimento. É sobre o corpo entender o movimento enquanto mecânica corporal, enquanto movimento coletivo e político, que movimenta sentimentos e sentidos e nos movimenta ao encontro da nossa ancestralidade. Remete, também, às nossas próprias vozes ditando o percurso proposto neste momento.

Para começarmos, relembro aquela máxima que venho retomando, de uma forma ou de outra, no decorrer de todo este pensamento escrito: a pessoa é o corpo, o corpo é o sujeito, o sujeito é coletivo, e o coletivo é força, em complexos emaranhados semânticos. Pela importância fundamental que o coletivo tem na construção do sujeito negro, começo a desenhar estas subjetividades corpo-orais a partir das ligações das *danças de quadril* com uma coletividade afetiva negra e, neste caso, também feminina, uma vez que estou pensando em (nós) sujeitas negras mulheres. Trago, neste momento, os territórios de prática, os territórios negros pelo corpo praticados e que, em relações circulares, também praticam o corpo negro: os lugares onde aprendemos e circulamos com as *danças de quadril*.

Sem novidades, a maioria de nós começa a rebolar...

*... Nas **festas da minha família** né... Eu acho que, nessa época, eu devia ter uns quatro, cinco anos, então tinha muita festa na minha família, aniversário de todo mundo, cinquenta mil pessoas, e eram sempre com essas músicas. **Minhas primas** dançam, minhas primas gostam de dançar, sempre aprendi a dançar com minhas primas. São minhas primeiras referências de corpos que dançavam, então eu acho que a gente compartilhou e compartilha essa memória como família. [...] a dança de rebolar era algo que eu e minhas primas fazíamos, e minha mãe e minha outra tia. (Thais Santos)*

*As lembranças que eu tenho de dança é **festa na família**, né, que eu sempre dancei, sempre dancei assim. Então tocava música, eu sempre tava no meio da roda chamando atenção, dançando sempre, desde criança. (Renata Prado)*

*[...] eu me lembro de fases da minha vida, tipo infância, que era a lambada. Eu era apaixonada por lambada. E, nas **festas de família**, eu ganhava até uns dinheirinhos [risos] dos meus tios pra poder dançar com as **minhas primas**... enfim. Era muito forte esse rolê da lambada. (Fabi Silva)*

*[...] eu me lembro que na **minha família** era muito samba-rock, samba, tem muito isso também de, como fala? Axé da Bahia! E isso traz, não tem como fugir, traz nossa história, nossa herança cultural, nossa ancestralidade, tá tudo ligado, né? Ainda mais quando você tá falando com a tua família, então é quem a gente também escolheu em outro plano pra estar aqui com a gente. (Madá Cris)*

*[...] o pagode tá na nossa vida desde que você nasce! Porque é o som que toca **nas festas**, é o som que tá lá no dia da faxina... E aí **meu irmão** tinha um grupo de pagode, então meu primeiro contato assim de, tipo, ver um pagode se configurando enquanto dança foi com meu irmão, porque ele tinha um grupo de pagode que ele juntava uns amigos, umas amigas e ficava lá na varanda de casa ensaiando, porque eles iam dançar em escola, dançavam em escola pública, né. [...] Essa é, basicamente, minha primeira memória mais material, digamos. Mas **tem a memória de festas**, enfim... Das minhas tias dançando É o Tchan, essas coisas assim. (Larissa Vitória)*

[...] a dança, pra mim, veio **através da minha família**, junto com **meu irmão** que também era bailarino na adolescência, então quando pequena eu acompanhava muito a adolescência dele, em vários movimentos culturais, assim, de danças locais... Ele era cabeleireiro, ele era capoeirista, depois ele dançou na época do axé, foi de grupos de funk, dançou em grupos de forró, então eu sempre estive ali pegando a rebarbinha do que ele trazia pra dentro de casa, de cultura né. [...] Pra mim, ele era essa referência de cultura local, assim, das coisas que aconteciam né... (Isa Czar)

[...] isso [rebolar] vem da relação muito dançando com **minha mãe** ... Remete muito essa memória, assim, mas é uma **memória muito afetiva**. [...] fora as outras referências de É o Tchan na época... Do dancehall é uma coisa muito legal assim, eu sempre ia muito pra uma festa black aqui no Rio de Janeiro que tocava muito hip-hop, eu sempre gostei por causa da **minha irmã** [...] (Gabriela Black Barbie)

A família brasileira, senhoras e senhores, ao contrário do que prega uma pretensa verdade universalizante castradora, rebola, rebola muito e até o chão. Aquele mesmo chão onde estão nossas raízes, que nos perpetuam e nos unem. É rebolando que vivemos de rir e nos damos a liberdade de não morrer de trabalhar. Mesmo sem querer, mesmo sem pensar, mesmo quando não identificamos esse fato:

[...] Eu falava “mãe, vem fazer com a gente também, vamo junto”, mas não, era um bloqueio, ainda é um bloqueio extremamente grande, e isso eu sei por conta de uma questão religiosa [família evangélica]. [...] aí eu coloco uns sons africanos [...] sons que ela gosta... Aí, automaticamente, a gente já começa a dançar junto... Aí você já vai vendo que ela vai associando e fazendo, também. Olha como que é louco, assim, a mente dela já tá condicionada a fazer isso. **A primeira movimentação que, se deixar, ela faz, é mexer a pelve**. Porque ela ainda fica com os bloqueios, né? **Porque o pensamento que ela traz não é um pensamento dela, é um pensamento que a sociedade foi encaixando na cabeça dela**. (Jhey Olliver)

Além dos movimentos dentro da família de sangue, com primas e irmãos mais velhos que já dançavam, tias, tios e nossas mães, também são muitas as referências nos nossos territórios comunitários: com amigas do bairro, da escola, do nosso círculo comunitário. Quem é de família preta e de bairros “periféricos”, e convive com a cultura negra amalgamada no nosso dia a dia de alguma forma, sabe o quanto nossos encontros são banhados no ritmo, na musicalidade, na festa. As referências na comunidade são muitas: a comunidade como família estendida, que frequenta nossas casas regularmente na figura de amigas do bairro; as amigas da escola e do colégio ao frequentarmos esses ambientes dentro, ainda, de nosso círculo comunitário; e, mais velhas, as amigas de *fervo*, aquelas com quem começamos a frequentar bailes e baladas. Quanto mais se expandem nossas vivências, mais se expandem, também, nossos territórios dançantes:

[...] logo depois assim, tipo, na minha adolescência, eu também comecei a sair muito pros bailes locais pra poder consumir o funk, né, que a gente tinha muito pagode local, mas o forte mesmo pra sair pra dançar era o funk [...] quando eu cheguei na minha adolescência eu comecei a sair com **minhas amigas**, assim, tipo, e a gente sempre teve essa vivência de estar juntas lá em casa, fazer os passinhos, se arrumar... Antes de sair, a gente se reunia todo mundo lá em casa, levava roupa, tomava

banho, se arrumava juntas, saía, ficava ouvindo as músicas antes pra quando chegar no baile já fazer os passinhos tudo ensaiados, então já era algo que eu já vivia. (Isa Czar)

Depois, na minha adolescência, eu tive o axé. Eu fui louca pelo axé... e aí montava coreografias, juntava com as **meninas na rua**, dançava, sabia todas do É o Tchan, dos grupos que tavam bombando na época. (Fabi Silva)

Eu tinha um grupo de axé com **minhas amigas** aqui da quebrada mesmo... E aí foi assim! [...] Quando os bailes de pagodão, os bailes de axé começaram a perder força e o funk começou a pegar força, eu fui nessa onda. Então eu saí do pagodão, eu saí dos bailes de axé e comecei a ir pros bailes funk. Eu acompanhei desde o começo a presença do funk na capital de São Paulo. Esse é o momento da transição que eu fiz, do pagodão pro funk, como eu me relacionei com essa dança. (Renata Prado)

[...] sempre amava quando tinha festinha, quando tinha qualquer desculpa, comemoração até **no próprio colégio** que tinha DJ (tipo, pendrive de alguém) pra gente poder dançar, e tal. [...] a gente dançava funk, dançava swingueira, dançava hits, axé, principalmente música nacional ou música pop, também. Mas eu sempre rebolava em tudo, sempre dava um jeito de rebolar em todas as músicas. (Julha)

[...] eu sempre dancei na escola... Eu sempre estudei em escola pública e eu dançava [...] eu já dançava **na escola, em grupinhos de meninas** dançando e tudo o mais... se divertindo... [...] Quando eu entrei na universidade, eu acabei conhecendo algumas amigas, que são **minhas amigas e irmãs** até hoje e, a partir delas, eu comecei a estudar outras danças para além do que eu já praticava na escola. Minha relação com o twerk começou na escola, também. Eu já conhecia o twerk quando eu estava na escola. E eu já treinava o twerk quando eu estava na escola, era uma dança que, pra mim, chamava muita atenção... (Briê)

[...] quando a gente tava lá, **intervalo de aula** [faculdade] a gente botava o quê? Pagode! Eu ficava dançando até chegar o horário da próxima aula. Enfim, então era realmente o que as pessoas ao redor viam mais pulsando na gente, no que a gente tava fazendo ali. (Larissa Vitória)

Importante dizer que muitas das entrevistadas declararam, em algum momento da vida, frequentar aulas de dança em projetos sociais, academias (sempre com bolsa de estudos) ou na escola regular. Entretanto, essas aulas eram para acessar modalidades como o balé (mais citado, entre outras práticas de mesma base, como dança moderna e contemporânea), prática corporal que, conforme já vimos, têm tanto sua representação corporal quanto didática baseadas em matricialidades ocidentais de expressão e visão do corpo, nas quais nem sempre nosso quadril se encaixa...

[...] Eu iniciei na dança com três anos, né, pelo balé, pelo clássico... todo mundo, acho, passa por esse momento, quem é dançarino... mas, vi que não era pra mim... tentei ainda voltar, mas... né... o rebolado não deixou. A partir do momento que falou “encaixa o quadril” ... **esse encaixe de quadril na metodologia do balé, pra mim, não funciona** tanto esse tipo de encaixe... Não me sinto à vontade nessa movimentação... (Bia Graboschi)

[...] Mas enfim, tinha brincadeiras, da gente fazendo aula de balé mesmo... essa história é ótima! As três bonitas na frente um dia, aí a gente errou as coisas, **a professora: “Vocês não sabem fazer isso!”**, **“empinando a bunda assim!”** **E a gente “kakaka!”** Essas coisas já traziam pra gente, né? Já mostravam esse lugar pra gente. (Larissa Vitória)

Teve um momento que, quando eu era quarta série, eu tinha dez, onze anos, eu fiz balé, odiei. Odiei muito. **A professora ficava batendo na minha bunda, mandando eu parar de empinar... e eu ficava, tipo “querida! Eu não tô empinando!”** **E eu não estava. Ou, talvez, eu estivesse, às vezes...** porque, hoje em dia, eu tenho uma lordose, tenho esse viciozinho postural. Mas, enfim, eu odiava, odiava, assim... eu gostava porque tinha as minhas amiguinhas, mas as aulas em si eu não gostava, porque ela ficava o tempo todo mandando eu desempinar, porque bailarina não tem bunda

empinada e, enfim, todos os rigores do balé. Aí eu só fiz durante um ano e, também, depois eu saí daquele colégio. (Julha)

*[...] Aí você pode até questionar “ah, mulher, mas tu num faz aula de balé?” **Mas eu faço balé com o meu cu des’ tamanho, com o meu quadril imenso que os professores querem diminuir**, e não vai, porque é da minha família, é da minha genética. Com essa coxa imensa, que eu tenho dificuldade... eu tenho flexibilidade, mas eu tenho dificuldade de manter a perna cá em cima, e não é porque meu corpo não tem um trabalho, é porque meu corpo é diferente, não vai dar pra minha perna ficar “aqui” [gesto] se eu tenho uma coxa que é des’ tamanho. (Raina Santos)*

*[...] Aí eu fui fazer uma aula de dança contemporânea. [...] E, quanto mais eu fazia as aulas, mais era um desafio pra mim. Porque eu sempre escutava algo e aí eu comecei a pensar, na verdade, sobre aquilo que eu tava escutando. Porque que **eu estou escutando isso das pessoas, que eu não consigo fazer porque eu preciso emagrecer pra poder fazer?** Eu comecei a me questionar ao invés de me questionar o tempo todo pra se enquadrar. Aí comecei a continuar fazendo essas aulas, falavam que eu não conseguia e eu tava lá... “eu vou conseguir fazer. Quero ver que não.” (Jhey Olliver)*

Entre gostar e não gostar destas práticas (as opiniões se dividiram em níveis muito individuais), achei muito curioso perceber nos relatos delas aquilo que vivi também na minha vida: enquanto que para aprender balé e outras práticas corporais ocidentais ou ocidentalizadas (como o jazz, dança negra que passou a ser ensinada em academias a partir de uma leitura sistematizada) buscamos academias/escolas de dança, as danças negras (e aqui incluo as *danças de quadril*) fazem parte da nossa tradição, independentemente de serem danças atuais, reformuladas pela juventude do momento, ou danças herdadas de nossos avós. Nossos corpos naturalmente se (des)encaixam nestas nossas tradições reinventadas e perenizadas nas sutilezas do nosso dia a dia. Raízes do corpo negro, cuja capilaridade é bem destacada nas falas que se segue:

Festa de família negra é isso gente, é dança! Seja lá como for, seja forró, seja funk, seja o que for, é dança. (Renata Prado)

*[...] Olha, pra gente, já tá todo dia... Você vai ali na rua... na verdade, eu tô dentro de casa, e tá os vizinhos, a comunidade inteira ouvindo arrocha, o dia inteiro, tem gente ouvindo pagode o dia inteiro, gente ouvindo axé, todas essas... o dia inteiro. Eu acho que em todos os lugares. Em todos os lugares. [...] eu não consigo diferenciar o pagode, o arrocha, essas manifestações de rua, essas manifestações que a gente pega e leva um som, essa felicidade mesmo, essa alegria que, inclusive, é muito característica mesmo do baiano... essa coisa de você tá sentado, tomando uma cerveja, aí uma pessoa pega um... acho que aí também é assim, né? Pega um palito de fósforo, o outro pega um copo e já começa e aquilo já vira uma festa... **então é cultura nossa ser dessa forma, né, [...] não tem como fugir... tá ali, tá na comunidade...** eu saí aqui, vou comprar uma fruta ali na feirinha, tá tocando as músicas e tá todo mundo ali, não tem como. Principalmente o arrocha, o arrocha e o pagode, não tem como você ouvir e não se mexer? (Raina Santos)*

O axé vem permanecendo em nós movimentando, corpo a corpo, nossa memória afetiva, lembrando que é força de materialização em liturgia negra, e também a forma como ficaram popularmente conhecidos os hits de pagode baiano dos anos 90.

Descer na *Boquinha da Garrafa*³⁰ foi quase unanimidade, muito lembrado, dentre outros sucessos, como processo formador de nossos quadris dançantes. E como subjetividade não é somente sobre o *que* falamos, mas, principalmente, sobre *como* falamos, todas estas memórias foram recuperadas em meios a sorrisos saudosos:

Acho que faz muito parte da minha vida, sempre estive lá, as festas sempre foram sobre isso. [...] talvez seja uma das minhas primeiras memórias de dança! (Thais Santos, sobre descer na *Boquinha da Garrafa*)

[...] a música da Raimunda³¹ é a minha música, até hoje, depois de quase 25 anos, a minha avó ainda lembra dessa música “ah, Raimunda, a música da Bia”. E hoje eu escuto e ainda sinto que essa música fez... faz parte da minha vida. (Bia Graboschi)

*[...] a música que mais dialogou com a minha corporeidade foi o funk, assim como o pagodão baiano. Na verdade **eu comecei dançando** como **dançarina de axé**, eu comecei a dançar com uns doze, treze anos, como dançarina de axé e depois de muito tempo que eu fui me entender como dançarina de funk.* (Renata Prado)

Cada vez que penso em como o *axé music* ou, como prefiro chamar, pagode baiano foi relevante em minha vida e minha formação enquanto bailarina e sujeita, lembro demais das festas de família, até hoje regadas a essa sonoridade, assim como das minhas amigas de colégio e junto aos conglomerados que formávamos na multidão dançante ao som de caixas de som nos calçadões à beira mar da Praia Grande (litoral sul de SP), no início dos anos 2000. Mas a memória das dançarinas dos grupos de “axé”, extremamente populares na época, também são muito marcantes em minha vida. Lembro de uma performance realizada por uma amiga e grande pesquisadora do corpo negro, Val Souza³², na qual, movimentando-se ao som da *pagodera* da Bahia, ela nos situava poeticamente que a maior aula de dança afro que ela já participou na vida foi dançando na frente da televisão com a Carla Perez³³. Esta fala me marcou porque, apesar de eu, na ocasião, já identificar o pagode baiano como dança afro, nunca havia pensado sob esta perspectiva. Enquanto eu, aos meus 15 anos, dançava na frente da TV junto à Carla Perez, Débora Brasil, Rosiane Pinheiro³⁴ e tantas outras, milhares (milhares mesmo!) de garotas, garotos e garotes do Brasil

³⁰ Música do grupo Companhia do Pagode, cuja dança se popularizou durante o boom do pagode baiano nos anos 90, e que se estende até os dias atuais. Para descer na boquinha da garrafa ao som desse grande hit, acesse: <encurtador.com.br/ijwNX>.

³¹ Música do grupo Gang do Samba, de grande sucesso durante o boom do pagode baiano nos anos 90. Para conhecer ou relembrar, acesse: <encurtador.com.br/fPRTZ>.

³² No Instagram, @performervalsouza.

³³ Carla Perez e Débora Brasil eram dançarinas do grupo de pagode baiano de grande sucesso “É o Tchan!”.

³⁴ Rosiane Pinheiro era dançarina do grupo de pagode baiano Gang do Samba, conforme já citado.

inteiro dançavam comigo, ao mesmo tempo: estávamos juntos, ainda que espacialmente afastados, mas energeticamente reunidos, educando nossos corpos na cultura negra e criando repertório motor para nossos quadris ao dançarmos com estas grandes dançarinas em frente à TV, assistindo a algum programa de domingo. Certamente, a maior aula de dança afro do mundo! Chamo a atenção para este fato porque não foram poucas as citações das entrevistadas que também educaram suas bundas desta maneira e, mais importante, que guardam memórias afetivas destas mulheres com quem só tínhamos contato através da TV. De muitas maneiras, ainda que à distância e de forma aparentemente impessoal, foi muito pessoal: porque foi afetivo, porque nos afetou, porque nos deslocou de nossas normalidades. Nos víamos nelas e nos deslocávamos (em muitos sentidos) para nos aproximarmos daquelas imagens, seja ensaiando incessantemente para aprender as coreografias e arrasar nos bailes da vida, seja montando nossos próprios grupos e sendo, nós mesmas, as grandes dançarinas que víamos. Fato é que, pela TV, DVD ou, posteriormente, através dos vídeos disponíveis na internet, a ligação virtual que tivemos com algumas subjetividades dançantes influenciaram fortemente a nossa:

*E aí coisas que marcaram minha infância eu acho que marcou a geração dos anos 90 todinha, foram os programas de domingo né? Que levava grupos como É o Tchan, Gang do Samba, Terra Samba, né? Programa do Faustão, Programa do Gugu, que tinha todas essas apresentações... Porque a TV é responsável por ditar o que a gente ouve, né? E na época eu era criança e a gente ouvia muito esses grupos, É o Tchan, Gang do Samba, direto na TV e era meu momento né? Ali, na frente da TV, imitando a Rosiane Pinheiro da Gang do Samba, imitando a Sheila Carvalho, a Sheila Mello, a Debora... Tanto que eu cresci imitando essas dançarinas, que agora parando pra conversar com você, são dançarinas que são parecidas comigo, né? Não só nas danças, mas a cor da pele, o jeito que se veste, a forma que se dá mesmo. Essas mulheres, hoje eu percebo que eu sou bem parecida com essas mulheres, assim... Então, não era à toa. **Eu me identificava com essas mulheres na TV, eu me identificava com a Globeleza, eu amava ver a vinheta do Carnaval! Eu saía de onde eu tava e saía correndo pra frente da TV, pra sambar trinta segundos porque eu amava aquela mulher e amo até hoje. Mas a memória afetiva que eu tenho da Valéria Valença é muito forte na minha cabeça, né?** (Renata Prado)*

*Desde pequena eu sempre gostei de desfile de escola de samba, embora meus pais não fossem frequentemente aos ensaios, a gente **sempre acompanhava na TV e aquilo me fascinava**, principalmente quando eu via as assistas e as rainhas na frente da bateria, né? Então eu coloquei na minha cabeça que um dia eu queria ser igual. (Priscila Reis)*

*[...] o twerk apareceu na minha vida como... não vou dizer que teve um momento específico, acho que foi uma construção desde quando **eu ficava na frente do DVD assistindo** até atualmente, que eu estudo. Então estudar, estudar, realmente, faz uns quatro anos estudando o twerk né, a cultura, agora... já conhecer essa movimentação e me apaixonar por essa movimentação... desde os **clipes** do 50 Cent, Snoopy Dogg... às vezes a Beyoncé... então o fato do rebolado, me sentir a vontade de rebolar, já vem de muito tempo... (Bia Graboschi)*

*[...] eu conheci algumas amigas, de processo de escola, e sempre teve muito presente a gente se juntar pra fazer algumas coisinhas de dança... **pegar vídeos do YouTube e “vamo copiar”**. [...] às vezes, a gente [amigas de escola e da rua] se encontrava lá pra pegar coreografias... primeiro foi a*

época do Chris Brown, né. Depois, a gente foi pra Ciara... foi a época da Ciara. “Vamo pegar coreografia da Ciara” ... depois veio a Beyoncé, aí foi indo... Mariah Carey... então era meio que essa época, assim. Depois de um tempo... a gente só idealizava, mas depois de um tempo a gente “vamos idealizar mesmo um grupo”, que até hoje eu lembro, assim... era o Bonde das Novinha. Que era realmente o Bonde das Novinha! Tudo pequenininha assim, ó... Aí a gente começou a se inspirar no Bonde das Maravilhas, que foi a época que **tava o boom do Bonde das Maravilhas, e foi quando a gente começou a... a gente sempre tentava visualizar o que elas fazia, e aí repetia**, então tava muito presente, aqui, o quadradinho... (Jhey Olliver)

[...] Na época dos anos 2000 que foi a época que teve hip-hop tracks, **os DVDs de hip-hop, então eu botava e ficava imitando a Beyoncé na sala**, botava toalha na cabeça, queria ter cabelão e ficava... Botava o salto da minha mãe, ela ficava passada, eu ficava dançando horrores na sala. Mas, pra minha família, isso sempre foi diversão. (Isa Czar)

[...] minha irmã colecionava [CDs e DVDs] e dançava também, então muita coisa de dança eu aprendi com ela, entendeu? **E aí muita movimentação eu fiz a partir dessas referências musicais de clipe, de filme**, Sean Paul quando apareceu com aquelas dançarinas todas dele... Aquelas movimentações me deixaram completamente impactada, então eu falava “gente eu preciso aprender a fazer isso”. **Eu via naqueles cliques as mulheres negras dançando muito**, no sótão com o isqueiro aceso e ficava “meu Deus isso é incrível”. Ficava reproduzindo aquilo ali, dia e noite, reproduzindo... (Gabriela Black Barbie)

Quando eu conheci o twerk, geralmente, a gente conhece como todo mundo... pela internet, porque é uma dança que não é daqui. (Briê)

Todas essas manifestações citadas, e outras que acessamos, são regionais – pagode baiano, funk carioca, *twerk* e hip-hop estadunidenses, *dancehall* jamaicano –, logo, barreiras geográficas são impostas para seu (re)conhecimento. Não teríamos acesso a muitas destas corporeidades e às suas imagens femininas dançantes, no volume que tivemos, se não fossem essas mídias massificadoras que, a despeito de transformar “a informação estético-musical em mercadoria”, também transpuseram “todos os obstáculos comunicacionais”, portanto,

apesar deste aspecto específico de uma economia política do signo, a substantividade da mensagem conseguiu recompor-se por intermédio de dispositivos universais de identidade étnico-cultural, processados instintivamente (involuntariamente) pelo público consumidor do produto cultural. Estes dispositivos são os movimentos musculares e corporais que o ritmo percussivo da musicalidade negra, sensualmente, insinua (TAVARES, 1997, p. 221).

Aqueles mesmos dispositivos que aprendemos a reconhecer desde as nossas festas de família ou dançando com as *migue* das nossas comunidades, insinuados nos nossos locais de convívio desde sempre. É aquela sabedoria corporal do sentir fazendo-nos reconhecer enquanto grupo ainda que à distância, os nossos microprocessadores corporais agindo e nos encaminhando a inteligir informações de pertença, nos (re)fazendo, desde a forçada diáspora, em coletividade:

Eu acho que quando você no coletivo, e acho que essa é a maior vantagem do coletivo, você consegue ser mais você e ter mais orgulho, não ter mais orgulho, mas poder falar mais alto sobre suas identidades e sobre você ter orgulho delas do que quando você tá sozinha nos espaços, e aí você vira estereótipo, vira caixinha ruim sobre você, que é o que eu quero fugir, preciso fugir, acho que todas nós estamos tentando. [...] Então eu acho que as pessoas que têm as melhores chances num mundo que é tão cruel com a gente, né, que somos mulheres, que somos muito do que eles não querem, que somos mulheres, que somos negras, que somos reboativas, que somos gostosas, que somos sapatões, que somos tudo isso... A gente tá melhor quando a gente tá junto, né? Então eu acho que quando eu tenho outras pessoas que são como eu, então eu sou! Sou toda Thais! (Thais Santos)

[...] E aí pronto, bicha, eu tava assim, com o meu croppedzinho, com o meu lookinho de rolê, só fiz tirar minha calça e fiz a aula de top, de cropped e de calcinha, plena, assim... foi... foi... foi muito incrível, foi um dos melhores momentos da minha vida em relação à pertença, assim, de muito fazer sentido, de eu me sentir muito pertencente ao meu corpo de, enfim... [...] Já começou a ter sentido de cuidado, sentido de exaltação de mim e da gente... [...] Foi quando eu comecei a entender esse sentido muito profundo e potente de dançar. E que eu não dançava sozinha, sabe? Desse lugar de dançar lembrando outras e, a partir disso, conseguir me conectar com elas e de reviver essas histórias, também, e de reviver essas sabedorias, a virada de chave. (Julha, sobre sua inserção em seu atual grupo de estudos e aulas de twerk, o Twerk Recife)

[...] Esses questionamentos eram muito profundos, né? E aí começo a me entender também. Ah, é porque eu moro em um bairro periférico, ah, é porque sou pobre! Ah, é porque eu tenho uma bunda grande! E aí isso tudo vai trazendo essa consciência enquanto classe, enquanto raça, e essa consciência vai fazendo com que eu vá me libertando desses estereótipos e vá encontrando força, também, principalmente em Mirela e Jana, porque a gente passou por esses processos muito juntas, porque a gente se juntou nessa caminhada de estudantes [...] (Larissa Vitória, sobre como o pagode baiano foi se tornando central em seus estudos de dança e a força encontrada nas parceiras com quem fundou a coletiva Bote Fé).

Estas declarações versam sobre o coletivo enquanto identidade. Falam sobre como estar em comum-unidades *reboativas* lhes trouxe algum entendimento fora do senso comum, que não estava dado. Falam sobre sermos inteiras, libertarmo-nos de estereótipos e conectarmos com outras histórias femininas; sobre uma conexão interior tão profunda que transborda definições impostas externamente. Rebolar nos move internamente, como a colher que retira o açúcar acomodado no fundo do copo: nos desacomodando dos olhares superficiais e comuns. Estar juntas nos move também externamente, nos fortalecendo a reconhecer os sentidos ancestrais que, sensualmente, nos instigam.

Seja por influência bantu, nagô ou outra base cultural africana que nos forme, a festa – o encontro em música e dança – atualiza nossas *sabenças*, recria no fluxo e em fluxo os saberes de nossos pais, nossos avós, nossos *bisos* e *tataras* que, muitas vezes, nem sabemos de onde vieram ou onde estavam... Na música que nos toca, na dança que nos restitui, na corporeidade que nos é, literalmente, familiar (e aqui penso no conceito de família extensa, tipicamente negro, que considera e vive a comunidade como uma extensão da família de sangue), “o ato de reminiscência opera como

instrumento que recentra o sujeito” (MARTINS, 1997, p. 59); e faz permanente a força ancestral que, muitas vezes, é a ponta do novelo que precisamos desenrolar para encontrar o caminho de volta para casa.

Nas jornadas contadas sobre as *danças de quadril*, encontros com a ancestralidade a partir destas danças foram unanimidade. Em algum momento, deixamos de simplesmente reproduzir e identificamos nossos movimentos vindo de muito longe...

A virada de chave foi, finalmente, entender o que é ancestralidade, a força do que é ancestralidade. Eu comecei a perceber no meu corpo, começou a fazer sentido porque é que eu me sentia bem. E porque é que eu me sentia mais forte. Porque é que eu me sentia... que essa chapadinha de endorfina não era só endorfina... era, realmente, um lugar muito grande de pertencimento que eu acessava dentro de mim quando eu rebolava. Um lugar muito grande de poder que eu acessava dentro de mim quando eu rebolava. E que muitas gatas, muito antes de mim, já rebolavam para isso... sabe? Entre outras coisas, né... Mas que rebolavam pra isso e traziam essa força nelas pra isso. E a virada de chave foi quando eu realmente comecei a me entender, por isso, como uma mulher preta, também. [...] é esse mover dessas águas, assim, que eu acabava acessando águas muito profundas que tavam paradas há muito tempo. [...] Hoje em dia eu percebo esse lugar espiritual do rebolar também de como, realmente, dá pra se conectar com o divino a partir das movimentações [...] (Julha)

Meu corpo fazia mas minha cabeça não entendia como meu corpo fazia, se eu não tinha tanta bagagem nesse estilo [dancehall] [...] quando eu tô conectada com essas danças, quando eu tô fazendo, meu corpo está em chamas com essas danças assim, eu me sinto reunida com meus ancestrais, é essa sensação, é uma força, uma energia tão potente, que é como eu tinha mencionado, né? Que não se cabe apenas no movimento corporal, você dá um grito, você faz um som, porque é uma explosão tão grandiosa que eu me sinto vibrando com meus ancestrais [...] a batida do tambor é muito forte, minha filha! E quando a gente ouve a percussão, o ritmo não deixa a gente parar, não tem como ficar parado, é difícil demais. Ainda mais a gente que é da dança, nossa senhora! Se você vai parar assim ó, fica alguma coisa te cutucando. E eu percebi que toda vez que começa o batuque é aqui ó, é nessa região, do quadril. (Madá Cris)

O reconhecimento da ancestralidade nas *danças de quadril* muito se dá, também, quando identificamos movimentos similares nas corporalidades das nossas religiões de matriz afro, seja nos movimentos do próprio corpo, seja no movimento espacial e rítmico:

Eu vejo que essa movimentação pélvica, que a gente faz muito no twerk, remete muito funk, remete muito brega-funk... e a sociedade acaba levando mais pra um lado mais pejorativo. E não é sobre isso. Não é só sobre isso. Tem todo um motivo, tem um porquê de a gente fazer essa movimentação... A galera sabe da parte dos orixás, alguns sabem o porquê de algumas movimentações, mas aí acaba colocando religião como se fosse OK e [a] movimentação nada, sendo que as duas conversam. [...] Tem muita movimentação ali que não é a mesma movimentação, mas são movimentações que conversam. Eu sinto isso quando eu danço. Principalmente, as danças da Iansã. Eu sinto muito que tem essas jogadinhas de rebolado que é meu, que é do automático, mas quando eu danço essa movimentação eu acabo colocando um pouquinho mais, um tempero a mais, porque ela é gostosa, então você tem que sentir o movimento pra fazer, e não deixa de ser diferente do twerk, você não pode fazer um movimento “por fazer”. Você tem que sentir o que você tá fazendo, entender o que você tá fazendo, não é apenas uma reprodução. [...] Eu sinto essa sim – a mesma coisa a dança dos orixás: quando mais você sentir essa movimentação, mais conectada você vai tá com o seu orixá. E é sobre isso, também, a diferença do twerk pro orixá é que você não se conecta diretamente com o orixá no twerk, você se conecta com você. Você se escuta, você se ouve, você se conhece... então você acaba se conectando com você. (Bia Graboschi)

O funk dialoga com minha religião, que é o candomblé, porque o toque do tambor do candomblé, ele corresponde fisicamente no meu corpo de uma forma que o meu corpo entra em transe, né? E o funk não é diferente. **Quando eu ouço o funk, o meu corpo entra em transe**, mas não é o transe espiritual do candomblé, é um transe físico de o meu corpo responder com aquela batida de uma forma muito sincronizada e orgânica. [...] eu acredito que a cultura africana, que a filosofia africana, essa ancestralidade africana existe no meu corpo enquanto mulher negra, automaticamente o tamborzão vai dialogar com meu corpo, porque meu corpo é um corpo ancestral. O tamborzão é um som ancestral, o tambor ele é ancestral... [...] E quando o tambor do candomblé toca o meu corpo entra em transe. Então se eu entendo que isso acontece na perspectiva religiosa, por que vou ignorar isso na minha perspectiva cultural? Não faz sentido pra mim. **Então quando eu ouço o grave ele reflete no meu corpo porque eu entendo que é uma resposta de ancestralidade**. [...] Então você vai ver ponto de umbanda, que a base, o toque, é a base do funk. Você pega o maculelê por exemplo, é a base do funk. Não tem diferença! Na verdade eu acho que é tudo a mesma coisa, só que de formas diferentes. [...] O tambor da MPC é, nada mais, nada menos que o tambor de couro de forma eletrônica! (Renata Prado)

Primeiro é a mágica do som que a bateria te proporciona, né? Os ritmistas tocando um **samba de enredo que tem origem nas nossas matrizes africanas**. Então aquilo pra mim, eu não sei te explicar, **mexe comigo de um jeito que parece que eu incorporo**, né. Então quando eu tô na frente da bateria eu acho que sou outra pessoa. Eu acho que é meu contato com **a música, com a dança, com o ritmo que eles fazem**, é algo que encanta mesmo [...] como as **escolas de samba são oriundas de terreiros**, da cultura de matriz africana, a gente vai aprendendo a respeitar toda a tradição, né? **É um culto**, se você parar pra pensar, é um culto. [...] a bateria começa a tocar parece que a gente vai pra outra dimensão, eu acho que junta tudo isso. **O encantamento da fisionomia da mulher sambando, com o ritmo, a mesma coisa quando você entra no terreiro, você vê tocar atabaque, você vê as pessoas dançando o orixá, se manifestando**... Eu acho que tem muito disso no samba de roda, no samba de crioula, eu acho que minha conexão é muito ancestral [...] Pra mim é uma coisa de vidas passadas, de ancestralidade, de ritmo, de show, entendeu? Eu acho que é sonoro, **minha ligação é sonora, é espiritual**, eu não sei, eu não sei, é doido. (Priscila Reis)

As sensações de que nossos requebros nos conectam a algo muito maior que a fisicidade ora são explicáveis pela forte conexão com o próprio corpo que se estabelece, ora com as energias transbordantes que mobilizamos, ora com outras experiências de imanência dentro da cultura negra e, também, a partir das próprias histórias destas danças, que nos levam diretamente às Áfricas:

[...] acho muito enquanto movimentação especificamente, muito interligados não só o funk, como o hip-hop, o hip-hop dance, as danças mais americanas, quanto a jamaicana, **tem muito a ver com as danças diretamente africanas, porque é o que a nossa raiz de fato**. Eu acredito que, independentemente se for dancehall queen ou dancehall normal, no quadril ou não, a nossa dança vai evoluindo de acordo com nosso ambiente, com nossa música, com nossas questões sociais, mas corporalmente a gente vê muita semelhança nos passos, na energia, na questão da gente estar muito ligado à percussão, ao tambor, a batida, então acho que super tem a ver, tanto o masculino quanto a corporeidade feminina. (Isa Czar)

[...] **O twerk, por exemplo, veio da Dança Mapouka, que é da Costa do Marfim**, onde as mulheres reboavam muito, exaltavam o quadril numa movimentação absurda e aquilo era como se fosse um culto ao corpo. [...] Mas a extensão toda de ritmos africanos, coupé-décalé, dança que sou apaixonada, afrobeat, a dança mapouka, afrohouse, dancehall e várias outras danças do continente africano, são o pilar das movimentações de quadril e de ligação também, inclusive **as danças que têm movimentação de quadril, elas têm um viés e uma ligação muito ancestral**, é isso! (Gabriela Black Barbie)

[...] **Tá muito presente no nosso corpo. Se a gente for falar de África, dentro das pesquisas de África, já tá conectado**. (Jhey Olliver, sobre os movimentos do quadril)

Muito do que foi trazido em meio a estes percursos ancestrais ia ao encontro, também, das especificidades técnicas das *danças de quadril*, daquilo que eu trouxe nesta pesquisa como sentidos estéticos africanos, a partir da pesquisa de Asante (1990). A memória épica foi o primeiro sentido identificado, já que é ela mesma tudo aquilo que constitui o sentido do dançar, o conteúdo que, percebido, se expressa na estética corpo-oral e restitui o simbólico. A memória épica é o termo que resume este estado de abertura à ancestralidade que flui em dança, uma ideia que vi diluída em muitas falas. Entretanto, me chamaram a atenção duas falas que, ao recuperarem a memória ancestral, desceram até chão: recuperaram aquele corpo-terra protomatéria, raízes plantadas em todas as dimensões de nossos corpos, as quais nos fundam em *religare* ancestral e tornam-se nossa bússola ao dançar...

[...] quando eu tô dançando essas danças, a terra pra mim é essa minha conexão com a própria ancestralidade em si, o movimento só traduz a nossa comunicação nesse momento, mas a terra pra mim é a ancestralidade e, assim, todo respeito, máximo respeito aonde a gente pisa, porque é dela que vem a nossa colheita também, é ela que nos proporciona estarmos aqui nesse nível, nesse plano. (Madá Cris)

[...] Chegou em terra através do seu útero e, aí, vai passar esse portal pélvico, essa pelve vai se expandir pra que esse ser possa se desenvolver, sair... então, é uma questão ancestral muito forte de conexão com o todo... do quanto você está aterrada ao seu corpo, ao seu aqui, agora. [...] Às vezes eu tô na aula e eu falo: bora ficar de quatro. [...] vamos ficar de quatro pra gente distribuir, vamos se conectar com a terra. [...] Então, quando a gente faz isso, sabe, tem toda uma conexão com essa ancestralidade corpórea, também com os nossos ancestrais africanos, que sempre estão em contato com a terra, né, balançando o bumbum... muitas mulheres africanas têm essa potencialidade, né... (Briê)

Se é raiz, é a partir desta ancestralidade que nos desenvolvemos. Se hoje movimentamos nossas famílias, nossas comunidades e nossos círculos sociais com nossos requebros, o percurso de crescimento, como na natureza das plantas, partiu da raiz. Portanto, a cultura que nos alimenta é raiz, assim como a trajetória que percorremos dentro dela é memória ancestral:

[...] a gente começou a pesquisar mais sobre a cultura [dancehall] e aí a gente descobriu uma outra cultura, uma outra parada que acontecia lá na Jamaica que tinha muito mais a ver com nossa vivência aqui tá ligado? [...] tem tudo a ver com minha origem, raiz africana, com a família do meu pai, que é toda negra, mas através da minhas movimentações primordiais, porque eu não comecei dançando balé, ficando na meia ponta, toda ereta. Comecei rebolando, dançando funk, quadrilha, joguei capoeira durante muito tempo, então tudo isso vem pra minha memória corporal, por mais que seja algo ancestral, é de onde eu vim, a minha cultura, meu corpo dançante é periférico, é do baile, é da capoeira tá ligado? É dessa ideia, não é da postura ereta, esguia e bem colocada e os movimentos leves... É movimento bruto, é jogando, é chamando atenção, é gritando às vezes se precisar gritar, é suada, é suja, é isso mano, é tudo, acontece tudo, é outra energia! [...] eu vejo essa energia do quadril como essa fagulha, como mano, isso tá aqui, joga mais lenha aí que tu vai achar o que que tu é, eu vejo assim. (Isa Czar)

[...] é uma cultura [dancehall], daí conseguir entender isso, também... **não é uma dança, não é uma música, é uma cultura.** A música tá se relacionando o tempo todo com a letra, com a dança, com o corpo, com o que acreditam, com a roupa que vestem, com o que comem, com o jeito que fala... então, pude entender bastante sobre todo esse processo. (Fabi Silva)

[...] Passinho de favela tem uma ligação muito forte com o quadril, por mais que as pessoas pensem que não, e é uma manifestação brasileira muito rica e muito importante de eu falar aqui, **o funk é uma manifestação muito forte; muito da cultura preta, da cultura ancestral tá ligada no funk, também.** Tem muitas meninas que não tem ideia do que elas estão reproduzindo no corpo delas, é muito importante que elas conheçam, também, que tudo que elas fazem vem de um lugar lá de trás! (Gabriela Black Barbie)

[...] aí começo a perceber quais são os ambientes que eu gosto, aí o ambiente que eu gosto é o quê? O pagodão, a baixaria, é o samba [...] Aí, você já vai vendo qual é a sua **identificação**, por mais que seja ali uma saidinha, já vai criando sua identidade, né. [...] **Ah, agora eu gosto de ir pro pagodão? Não! Já é uma coisa que tá ali na minha memória. Agora eu gosto de ir pra samba? Não, também já é uma coisa que tava nas festas de família, quando meu irmão tocava no Juventude Expressão, sabe? [...] E aí é esse lugar mesmo de começar a entender por esses meios e a partir do momento que eu vou tendo consciência disso, eu vou trazer pra esse lugar mais político da coisa, digamos assim. Pro lugar mais da teoria, do estudo, da pesquisa.** (Larissa Vitória)

Falar da compreensão sobre aquilo que vivemos no corpo como a expressão de um conjunto muito maior de vivências – nossas culturas negras –, me remete ao sentido de unidade enquanto parte de uma integralidade dinâmica ou, conforme vimos anteriormente, o sentido holístico. Este sentido sintetiza muitas das cenas vividas ao dançar e recontadas durante as entrevistas, nas quais não estamos sozinhas, tampouco nossa dança está descolada de um ambiente que a envolve: quando dançamos somos, também, música, coletivo, deslocamentos e subjetividades interrelacionando-se. Somos um sistema, o corpo dançante por inteiro!

[...] na Jamaica tem festa de segunda a segunda, você vai todos os dias, vendo as pessoas dançando todos os dias, vai chegar uma hora que você vai fazer, entendeu? E não tem isso de você escutar uma música e querer fazer mil passos. O povo dança uma música inteira o mesmo passo. Minutos e minutos, tempos e tempos repetindo aquela mesma movimentação. Seu corpo vai pegando, entendeu... você vê pessoas fazendo de jeitos diferentes mas, às vezes, você vê eles dançando muito iguais. **Parece que, tipo, meu... são a mesma pessoa. A mesma, das mesmas, assim, dançando. Porque é muito igual.** [...] Isso foi muito forte, mas eu estar em uma festa onde as pessoas ouviam as músicas, ou o DJ (o MC, pra gente, na Jamaica é o DJ), tipo, chamava passos e todo mundo fazia passos... (Fabi Silva)

[...] **aquela sensação de você estar em círculo**, a sensação de você estar em meio com todo ali dançando com você e emitindo sons, né? Emitindo sons, repercutindo tanto no corpo quanto no chão, isso já era fantástico. Já sai do convencional da dança que a gente vê, que até então faz um movimento bonito, algo fluído ou travado, ali já remete, na hora já remetia, **“tô no meio de uma tribo, cara”**, porque é uma energia tão intensa que não te cabe no seu corpo assim, você tem que fazer um som, você tem que colocar pra fora. E aí foi uma coisa muito interessante, aí eu passei a entender... Entender assim, sentir, né? O porquê dos gritos, o porquê dos urros, o porquê das palmas, sabe? **Todo mundo ali gritando, é uma energia que não cabe no teu corpo.** (Madá Cris)

Outro sentido que vale a pena destacar, pela relevância de suas aparições enquanto estética ancestral negra, é a dimensionalidade, aquela sensação de perceber a dança além da visualidade, em diferentes dimensões, a expressão *dancística* do conceito de

cosmopercepção, Sentir a dança em diferentes dimensões é percebê-la a partir de todos os sentidos, como uma vibração, que nos envolve em 360°. Sobre isso, me chama muito a atenção a citação da Renata Prado, ao abordar a técnica aperfeiçoada do Bonde das Maravilhas em relação ao som do grave musical, uma vez que o grupo é, para mim, também uma grande referência em dimensionalidade. A forma como aqui é citada nos ajuda a entender não somente a característica multidimensional presente na dança, mas a ancestralidade que a rege e a inovação que o Bonde proporcionou, cujo impacto nos faz lembrar até hoje:

*[...] o Bonde das Maravilhas é um dos grupos de funk que, na minha opinião, transformou o cenário da dança no funk feminino. Então, quando elas lançaram a parada do Quadrado, é a uma técnica aperfeiçoada do reflexo do tamborão no corpo negro, né? Porque o Quadrado é uma técnica, é nada mais, nada menos, do que uma técnica, mas **pra você fazer essa técnica, você tem que entrar em sincronia com o som, o som tem que entrar em sincronia com o corpo e a gente aperfeiçoa essa técnica.** [...] **O que o Bonde das Maravilhas fez foi aperfeiçoar os movimentos que o grave causa no corpo negro de uma pessoa.** (Renata Prado)*

Outras citações envolvendo o sentido da dimensionalidade enquanto estética negra que muito me marcaram:

*[...] a Rainha de Bateria, pros ritmistas, ela é a responsável por passar pras pessoas o que eles estão tocando. Como tocando, com o samba no pé e com o quadril, né? Com o rebolado, com charme, com simpatia, com elegância. [...] **tem que ter o dendê, tem que ter a técnica e tem que ter o axé, aí dá tudo certo. Eu acho que se você tem que ter um bom ouvido pra você conseguir adaptar cada instrumento que tá tocando com o seu corpo, né? Então o pé, a marcação do surdo. O quadril são os instrumentos agudos, você tem o tamborim, você tem o cavaco marcando o samba, o braço é a leveza, é a postura, é transformar o que tá sendo cantado, ai vem pra cá, vem, não sei o quê... Então acho que é o conjunto, o quadril, a gente costuma falar que no meio da bateria é a cozinha, né? Tem a frente da bateria, tudo, no meio é a cozinha que é onde tudo acontece. Então o quadril, ele é a cozinha do negócio. Ele transforma tudo que a cozinha tá fazendo com o rebolado, né [...] Muitas meninas conseguem fazer as passagens da bateria com o bumbum, tá fazendo “tátátá”, o bumbum “tatata”, entendeu? O bumbum vai lá e responde junto...** (Priscila Reis)*

*Ah, as batidas. As características das batidas. As características das batidas das músicas [dancehall] me traziam sensações muito boas, também, então **perceber que essas músicas acabam dialogando, que esses estilos acabam dialogando pra trazer exatamente essa resposta do quadril pro som que tá sendo dito.** (Fabi Silva)*

*Esse movimento [dancehall] tá falando do rosto, da face, então você tá aqui ó... Dançando e trazendo a atenção pra sua face. Ah, esse movimento é mais quadril, tem esse braço aqui, mas a intenção dele remete mais ao quadril, então você vai explorar ele super, tá ligado, ou fazer mais curtinho, tá ligado, mas você sabe que a intenção do movimento parte do quadril, entendeu? Então, sempre trazendo a ideia da didática da ideia do movimento pra que a pessoa saiba, também, a origem. Muitos movimentos têm a ver com pequenas coisinhas da vivência social, o “puppy tail” que aqui a gente chama de “quebradinha” no funk, que faz assim com a mãozinha, lá eles veem como rabinho de raposa, como se fosse essa ideia de rabinhos chacoalhando, tem essas associações. É lembrar essa ideia mas, **na hora que você vai reproduzir o movimento, você lembra essa ideia de diversão, de atitude e que você passe mais do que o movimento quer dizer ou, às vezes, o que a música pede, que as músicas cantam os movimentos...** (Isa Czar)*

Não à toa esses sentidos aparecem tão fortemente. Descrever a dança africana ou afrodiaspórica a partir de sentidos estéticos nada mais é do que narrar, de forma sistematizada, o que já existe, já está lá. Tratar as *danças de quadril* a partir dos sentidos estéticos africanos que as constituem é uma forma didática de olharmos para elas a partir de sua ancestralidade, a qual já está dada. E a partir desta ancestralidade já percebida e identificada, nossos próprios sentidos emergem. E dar vazão aos nossos próprios sentidos é justamente negar olhares obliterantes externos: a autodefinição da bunda que dança é sensível e parte de dentro pra fora, não de fora pra dentro. Daí emerge a subjetividade afrocentrada.

Muniz Sodré (2017) vai nos dizer que a dança é uma experiência sensível e, sendo assim, expressa aquilo que sentimos a partir de nós. Sentido é a nossa conexão primeira com o mundo e está no corpo de quem sente. Logo, quando dançamos com nossos quadris não estamos representando algum sentido passado, mas sim, sendo o sentido que somos agora, no presente. Portanto, quais são os sentidos (re)constituídos a partir da nossa vivência ancestral com o quadril?

Sinto, também a partir de minhas próprias experiências, que traçando um panorama geral tudo versa sobre saúde enquanto esfera multidimensional, tal qual o corpo negro: saúde psicológica, saúde física, saúde energética, saúde espiritual, saúde coletiva.

*[...] eu comecei a perceber que **esse trabalho era de urgência para nossa saúde**, tanto pélvica, mas em si, sabe? **Corporalmente falando... de todos os corpos, espiritual, psicologicamente, fisicamente, enfim...** isso era uma necessidade de urgência. Se essas mulheres tavam procurando isso, era porque tinha alguma coisa acontecendo no mundo, né? Não é possível... tá acontecendo alguma coisa em todas as cadeiras do mundo pra essas mulheres tá correndo pra aqui, pra se sentirem bem, porque elas não tão se sentindo bem lá fora... então, o trabalho começou a crescer a partir desse olhar... [...] eu comecei a ver mais sentido na pesquisa quando eu comecei a notar as **transformações** que estavam sendo feitas nos corpos dessas mulheres, e o quê que tava causando nelas a ponto de elas estarem tão ligadas a mim, energeticamente, a gente com essa troca tão profunda... Aí eu comecei a perceber que a pelve, não só a dança em si, mas a pelve em si, tava tendo esse **poder de conexão** muito grande e que muitas coisas que estavam fazendo essas mulheres estarem comigo eram, geralmente, travas que estavam na pelve delas... no mundo de fora, digo assim... na verdade, tá tudo imbuído... mas, assim, no mundo capitalista babado que a gente vive, e essas pelves travadas, de tudo e de todas as formas, conseguiam ter algum **respiro** naquele lugar, e isso reverberava o corpo inteiro, né? Porque **mover a pelve reverbera no corpo inteiro**. (Briê)*

*A dança me permite **empoderar mais mulheres**, a dança faz eu mostrar pras mulheres que elas podem sim ser mais sexuais, que elas podem sentir mais prazer com seu corpo, que elas precisam não ter vergonha do que elas são... Que elas precisam quebrar o tabu do corpo perfeito, da mulher gostosa, porque a mulher gostosa não é o corpo, um violão e silicone. A mulher gostosa é aquela que se sente gostosa, é aquela que quando tá no seu momento sexual ela sente que tá fazendo aquele sexo gostoso, com vontade de ambas as partes, sabe? Então meu trabalho hoje é explicar pras mulheres que elas*

podem ser o que elas querem. Que elas têm um quadril, que esse quadril é importante, que esse quadril, quando a gente mexe, ele traz bem-estar, traz saúde, traz empoderamento, traz uma vida sexual ativa... Ele traz política! Ele traz posicionamento, traz feminismo, né? (Renata Prado)

Quadris que se movem desafiando as “travas” da sociedade. Ao moverem-se, retomam a encruzilhada que os habita e percebem possibilidades outrora decantadas na imobilidade da linha reta universal. Quadris que, com apoios e buscando equilíbrio, sobrepõem-se ao medo de retornar ao centro, ao seu centro, e escolher novos rumos no cruzo onde tudo pode acontecer. E, retornando, entendem que a *trava* pode não ser um estado determinado, mas apenas o respiro que antecede a surpresa...

Essa “trava” que nos paralisa, assim como a *trava* que nos liberta, estão ligadas a questões sexuais. A sociedade do patriarcado capitalista, desde o século XV caça a potência da liberdade sexual feminina e, se ousamos praticá-la, nos chamam de bruxas: “trava” a liberdade do corpo feminino na investida de produzir subjetividades alienadas e individualizadas – claro, juntas somos fortes, conforme percebemos. E essa alienação dos corpos passa diretamente pelo controle da sexualidade feminina, que deveria SERVIR aos interesses deste patriarcado: geração de mão-de-obra e novos consumidores ao capitalismo, e prazer sexual à sua medida. Tudo isso se refere ao sexo, inclusive enquanto construção social que, quando interseccionalizado com o fator “raça”, torna-se ainda mais problemático, conforme vimos. Quando (nós) as mulheres, em especial neste trabalho, mulheres negras, cruzamos esta linha abissal³⁵ de pertença ao nosso próprio corpo e vivemos o prazer de movimentar a primeira área que nos é proibida, aquela onde a regulação externa quer nos fazer acreditar que habita o “prazer e satisfação do homem patriarcal”, e descobrimos que ali, na verdade, habita o NOSSO PRÓPRIO PRAZER E SATISFAÇÃO, um *multiverso* de entendimento, dores e curas se abre. Passamos, no prazer suado de mobilizar nossos quadris por nós, para nós e entre nós, a habitar aquele lugar do erótico que, muito bem, nos traduz Audre Lorde (2019): “um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados” (p. 67). Toda a saúde

³⁵ O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal, segundo Boaventura de Sousa Santos. In: *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004>. Acessado em: 16 dez. 2019.

e potencial de cura que mobilizamos a partir dos quadris parte deste recurso. E, por isso, por vezes, um dos primeiros ganhos que percebemos está relacionado diretamente ao prazer que reconhecemos diretamente ligado às práticas sexuais.

*[...] quanto mais a gente se entende com o nosso quadril, com nosso corpo, com tudo, eu acho que muito mais nossa sexualidade vira nossa. Eu acho que pra mim é um processo, eu ainda estou em processo de, de amar meu corpo e colocá-lo também como um objeto de prazer pra mim e transformar toda essa potência que eu trago na dança e... Potência mesmo! Acho que é essa palavra, pra dança, pra outras formas de prazer. É algo que eu acho que é possível, eu acho que na minha vida, como eu tô sempre tentando fugir da caixinha que querem me enfiar, eu acho que eu acabo negando. Mas eu acho que o próximo passo do meu desenvolvimento pessoal, é que eu consiga linkar essas coisas e não precise fugir. **Que eu consiga chegar no ponto da minha sexualidade e sensualidade ser minha e pra mim, e não pros outros. Sem medo.** [...] conforme eu tenho me sentido mais à vontade na dança, eu acho que eu tô abrindo espaço pra eu me sentir mais à vontade, mais aceita com meu corpo e encarar ele mais... Com tudo que ele pode ser. Então eu acho que eu já cheguei nesse ponto, né? **A minha dança é minha, eu danço ela pra mim e pros outros que eu quiser dançar.** E eu tenho me entendido mais com meu corpo. E eu acho que, a partir de algum momento da minha história de vida, eu vou conseguir transferir esse prazer que eu tenho na dança pra outras coisas, que pra mim, são bloqueadas, são travadas, enfim... (Thais Santos)*

*[...] o quanto isso contribuiu na **vivência sexual**, que até então, não é falado sobre isso. O que é confortável pra você naquele momento, enquanto mulher? Porque são **duas pessoas ali se conectando**, não apenas fisicamente, tem outros níveis ligados ali também. [...] Se você parar pra pensar, “vou fazer tal coisa, porque é confortável pro parceiro”. Mas **é confortável pra você?** A partir desse estudar do quadril a gente começa a reparar o que é confortável e o que não é, e aí a gente começa a se posicionar nisso, porque o homem ali, de certa forma, no caso se você estiver num relacionamento com um homem, ele não vai saber ao certo o que vai deixar você ali num momento de êxtase, de prazer mesmo. [...] E aí, quando você tem esse **entendimento maior sobre o quadril** você se percebe, você sabe onde pra você é **prazeroso** e onde não é. Então a experiência sexual se torna diferente, porque você vai nos pontos certos né? Eu sei que movimentando meu quadril assim eu tenho a sensação tal. Então aí você mesma passa a se curtir cada vez mais no ato sexual, então eu percebo isso. (Madá Cris)*

*[...] 80% das minhas alunas falaram que **melhoraram a vida sexual** delas depois da minha aula. Mano, pra mim eu acho que é muita coisa. E não é sobre promiscuidade, não é sobre isso. **É sobre o direito de acessar o que é seu. É sobre o direito de você acessar o seu corpo, entendeu?** [...] Eu falo: “Faz esse movimento na hora do seu ato sexual que vai melhorar! Você tem que entender que você também pode mexer a pélvis e isso vai ajudar no seu desempenho sexual” e **isso faz as pessoas ficarem mais felizes!** [...] infelizmente a gente perde lugar pra indústria pornográfica, e aí é muito sério, né? E aí por conta da indústria pornográfica, porque é isso, se a gente não tem uma educação sexual o pornô vai lá e educa, e educa do jeito deles. E hoje a gente vive numa sociedade onde a gente vê muita gente reproduzindo na sua vida sexual o que é visto nos filmes pornô, e eu não concordo, não concordo nunca com isso. **Sexo é saúde desde que a gente entenda que o sexo faz parte do nosso corpo, é uma reação física, é uma necessidade física que a gente tem, mas que precisa ser feito com o mínimo de afeto**, na minha opinião. E quando falo de afeto não é sobre tempo, sobre relacionamento, você pode ter um afeto momentâneo com a pessoa ali. Você gostou dela, bateu um clima, rolou, curtiu, você fez o sexo e no outro dia, talvez, você percebeu que não era aquilo e foi cada um pro seu lado. [...] eu acho que é importante porque a gente vive numa sociedade que não se fala de sexo pra mulheres, não se fala. E aí a gente fica à mercê desses homens que são educados sexualmente por pornô e acham que nós, mulheres, temos que corresponder com o que eles acreditam que é sexo. Meu trabalho hoje é dizer pras mulheres conhecerem mais o seu corpo, explorarem mais o quadril, entender mais... Se tocar! (Renata Prado)*

Vamos entendendo que o prazer sexual emanado de dentro de nós é potência de satisfação e realização para nós mesmas e, enquanto potência, pode ser realizada e

alimentada junto às nossas companheiras enquanto práticas com o quadril e, também (subvertendo a lógica patriarcal do “e somente”), nas nossas trocas com parceiros e parceiras sexuais. Para entender a energia sexual para além da lógica do sexo pornográfico que exclui todo nosso sentir – portanto, nos objetifica ao excluir nossa subjetividade –, é preciso entender nosso corpo como um todo. Precisamos movimentá-lo para entender quais movimentos ativam essa energia em nós, precisamos nos tocar para nos conhecermos nos contornos capazes de suscitar pelos arrepiados. O quadril passa a assumir, portanto, contornos de disparador de um estudo corporal, uma escuta corporal ou, como nos diz Raína Santos, o quadril passa a ser nosso “ouvido”:

*[...] eu costumo dizer que **meu ouvido é o quadril**. Porque... Ontem eu coloquei um vídeo lá no “Ai, Meu Quadril” que tem uma menina dançando em câmera lenta. Eu consigo olhar pro movimento dela e ver as tensões do corpo dela... [...] porque eu posso dizer a você que, com relação à minha pesquisa, eu te diria “ah, o que o **quadril traz muito da nossa ancestralidade, o quadril traz muitos dos traumas diários, o quadril é o nosso lugar de lembrança dessas opressões todas que a gente vai sofrendo**”, mas, tipo, tem uma outra coisa dentro da aula do “Ai, Meu Quadril” que eu não sei se eu posso explicar, porque eu sou muito fixada nas pessoas que tão próximas, né? [...] Porque o “Ai, Meu Quadril” não é só movimento, você não vai aprender a fazer o quadradinho, então tem esse lugar que eu **posso observar a pessoa** durante a aula. Eu não tô observando se ela tá fazendo o quadradinho, o que eu tô observando dentro do movimento que eu produzi pra ela é **como o corpo dela tá respondendo àquilo, como o quadril corresponde à aula naquele momento**. [...] eu acho que o quadril é isso tudo, ancestralidade, tem ancestralidade, tem as lembranças, tem os traumas, tem todas essas... mas, ao mesmo tempo, **pra mim, tem esse lugar de leitura da pessoa, mesmo**. (Raína Santos)*

*[...] por um lado, vinha esse lugar da ancestralidade, essa necessidade de **entender esses sentidos maiores, mais integrais, e tal, do corpo quando a gente dança, e outro de trazer muito isso pro lugar da emoção**. Da influência dos nossos estados emocionais nos movimentos, assim, seja de facilitar, de não facilitar, de fluir, de não fluir, e comecei a perceber muito isso no meu corpo. Aí, pronto, aí o que eu tava odiando sobre mim, de não estar conseguindo, começou a virar investigação mesmo, tipo, de eu anotar: “sinto dificuldade em fazer isso, senti dor em fazer isso”... e de começar a investigar dentro de mim o que é que poderia significar aquilo, **o que é que o meu corpo tá querendo me dizer através dessas travas e dessas dificuldades, dessas dores**, e tal. Aí, aos poucos, foi começando a melhorar porque eu fui começando a interpretar, assim, e isso foi groundbreaking pra mim. Super assim “uaaaau!”. O mundo, assim, se abriu. E aí eu decidi que era essa abordagem que eu queria trazer pras minhas aulas (Julha)*

*Eu lembro que, depois que eu fiz a primeira aula de dancehall com Fabi [Fabi Silva] e ela falava “pode passar a mão!”, a primeira vez eu falei: “Fabi... não, não quero tocar!” Aí, depois, fui subindo. **O quanto que isso é gostoso. É gostoso. É gostoso pra caramba. A gente ter essa proximidade com o nosso corpo, se aproximar muito mais do nosso corpo, mesmo. E isso também é autocuidado**. Faz parte do processo de autocuidado... um dos, no caso. E aí, a primeira vez que ela falou, eu num consegui, num consegui... me bloqueei, né. Porque é aquilo, a gente sempre tá ensinada “não posso me tocar”. E, depois de um tempo, nossa! A Fabi falava e eu já tava lá: “ahh, querida!” E sem pudor, sabe? Sem pudor. Por que eu não posso tocar nos meus peitos? Os peito é meu! Os peito é meu! **Por que eu não posso tocar na minha pussy?** Então, o dancehall me deu esse acesso, mesmo, tipo, você pode tocar numa parte do seu corpo que é sua. [...] também, essa relação da **sensualidade**. (Jhey Olliver)*

[...] a partir do momento em que a gente entra com o toque, a gente começa a perceber que outro pudor também vai saindo desse lugar, que é o medo de conhecer o próprio corpo... então eu fazia com que

elas se tocassem bastante, sabe? Então todas de calcinha, vamos se tocar... vamos conhecer essa bunda... então uma tocava na bunda da outra, uma fazia massagem na bunda da outra e, tipo, todo mundo fazia isso... algumas ficavam um pouco... “nossa...” sabe? Porque, às vezes, elas mesmas não tocavam nas bundas delas e a outra amiga vai tocar, sabe [...] então, a partir do momento que a gente tava se movimentando, **dava pra sentir isso, que cada mulher trazia essa trava e que ela ia se destravando a partir das energias de cada uma...** (Briê)

[...] através do kuduro eu vi outras **qualidades de movimentos** e o que faz tanto movimentando quanto retraindo ele [o quadril]. Tem coisas que eu consigo fazer só deixando ele imóvel e tem coisas que eu só consigo fazer movimentando ele, o quadril, né? Num todo. E quando eu acessei essas danças me deparei com isso. E como pra mim o lance de entender melhor o meu corpo, entender a dança, buscar ali fazer sim os movimentos, eu tava nessa busca aí, pra mim não pensei duas vezes, assim. Tive sim os bloqueios... [...] **foi ficando mais consciente o trabalhar do quadril, o lance da fortaleza, da nossa fortaleza, que lugar é confortável e desconfortável pra mim, o que eu aceito e o que eu não aceito, o que é importante pra mim, o que não é importante pra mim...** (Madá Cris)

[...] **existe uma ligação muito forte com a movimentação do nosso quadril, com nossa respiração, principalmente; o nosso eixo central tem que estar muito alinhado e a gente tem que tirar 10 minutos pra meditar mas pensar na nossa relação com o quadril. Todo estresse da mulher tá ali...** (Gabriela Black Barbie)

[...] **no twerk, você se conecta com você. Você se escuta, você se ouve, você se conhece...** então você acaba se conectando com você. A gente perde muito isso na nossa construção, né, quando a gente vai crescendo “ah, mas mulher não pode ‘isso’, mulher não pode ‘aquilo’” e a região pélvica acaba dando aquela travadinha... aí, na hora de soltar, é um processo mais complicadinho ainda, da pessoa entender que aquilo não é errado, que aquilo **é pra saúde dela...** Porque, às vezes, a pessoa só entende que saúde é “ah, vou pra musculação, puxo um ferro, u-hu, tá ótimo, tô cuidando da minha saúde”. Não é bem assim, na hora que vai fazer uma movimentação, a região todinha do glúteo, do abdômen, rígida e não sabe o porquê, as vezes acha “ah, é falta de alongamento...” e não é alongamento, é um pensamento que tá bloqueando aquela movimentação. [...] **Também é sobre escutar seu corpo, não é só sobre a movimentação.** (Bia Graboschi)

O quadril é aquela articulação central de nosso corpo, local primordial de distribuição de pesos e pressões que, seguindo por princípios do corpo afrocentrado, transcende a articulação de ligamentos, músculos e tecido conjuntivo. Qualquer articulação dificultada pode estar, ao mesmo tempo, distribuída em diferentes níveis e intensidades no corpo biológico, no corpo emocional, no corpo imanente, no corpo coletivo, e na cognição ao tentar materializar isso tudo enquanto movimento. O quadril é, portanto, o lugar onde naturalmente podemos perceber aquilo que está ou não sendo articulado em todos os sentidos possíveis. Se algum afeto que recebemos não é encaminhado, distribuído adequadamente, nossa viga arquitetônica fundamental vai refletir isso.

Por tudo isso, o quadril chama. Chama que deseja acender em movimento dentro e fora da gente, aquele quadril-fogo. Fogo que ilumina e ajuda a ver melhor quando estamos no escuro. Fogo porque é energia sexual e energia sexual é aquela que gera vida: a vida material e imaterial. O quadril que emana energia, o quadril que desperta a consciência corporal, que dormia como Cinderela, mas desperta surpresa com seu

próprio beijo, o quadril que se entende enquanto força de vida: onde nascemos nós, enquanto matéria humana e nascemos nós enquanto expressão humana, onde nasce a movimentação para o resto do corpo, bacia onde está plantada a coluna, a árvore da vida... A gente nasce através do quadril para este mundo e, a cada instante, uma de nós renasce para outros tantos mundos possíveis a partir do quadril.

*[...] é muito mais sobre a exaltação da nossa sexualidade como força de vida do que da sexualidade como força de atração de um outro, de um desejo de provocar desejo, desejo de provocar desejo em outros... [...] É meu momento de tipo... de sentir, de ver a **potência de cura** mesmo, sabe? Que esses, as danças pélvicas, as danças de quadril têm por, essencialmente, estarem movimentando um **centro de energia e um centro biológico muito forte de força de vida**. [...] Independente de identificação de gênero, **essa área do corpo é destinada a trazer vida pra gente e trazer vida pro mundo**. (Julha)*

*[...] quando a gente fala “mexe o quadril, mexe a raba”, essas danças que potencializam a sensualidade... que também é um **poder, uma potencialidade do feminino** (não necessariamente de mulher, mas do feminino [...]) **é uma parte do seu corpo que equilibra todo o seu corpo, é uma parte do seu corpo que gera vida, então não é sobre o ventre gerar, o gerar do ventre, mas o lugar do seu corpo que tem a potência, a energia, pra gerar**. [...] como a gente não olha pra bunda, pro quadril, pra pélvis, não olha pra vagina, entendeu? Não olha pro pênis... não pensa nesse [s] órgão [s] enquanto **potência**, para além de simplesmente por ou receber. São muitas potencialidades, tipo, e é isso, né... o quanto isso trazia de sensações para o resto do meu corpo, né. **Entender que é um lugar extremamente estratégico, que tá ali, exatamente no meio do corpo, tipo, não tem como você não passar, não tem como você não mexer... vai passar por ele, entendeu, tá sustentando tudo, ali**. (Fabi Silva)*

*[...] Quem é o nosso centro? **Nossa pelve. Então, automaticamente, a maioria das coisas que a gente vai fazer é permissão da nossa cabeça, mas também é permissão do nosso centro**. [...] Eu sinto que a precursão da nossa vida é isso, quando a gente tem esses bloqueios, automaticamente, ele faz com que a gente adoeça. Eu sei que a dança, o movimento pélvico, ele tá muito ligado o tempo todo a entretenimento, entretenimento... cultura... você tá se movimentando, movimentando... mas, ultimamente, eu tenho percebido que **ele é precursor da nossa saúde [...]** eu sinto que o mover pélvico, quando eu falo que é “vida”, é exatamente isso, ele é nosso precursor pra que a gente possa acessar muitas problemáticas com a nossa saúde, sabe? [...] Nosso assoalho pélvico precisa ser movido, meu bem! (Jhey Olliver)*

*[...] O lance de trazer a vida, né? [...] E aí o lance do quadril, como algumas amigas que também são dessa parte do sagrado feminino, que são doulas e tal, dizem que, pra você ter a criança, o ideal é agachada. E aí eu linkando na China eu vi ali a **mobilidade** que os idosos lá tem, justamente por ter essa coisa que, até então, é simples né? Você vai no banheiro, você agacha e... **Isso traz até mais tempo de vida pra eles** [...] Você percebe a **questão da mobilidade mesmo, de trazer saúde, trazer vida pro seu corpo**, então vamos pensar aí numa mãe que tá tendo a criança de parto normal, se ela tem esse contato com seu quadril, ela vai saber a posição ali e não vai trazer tanto atrito comparado a uma mulher que não movimenta... [...] **então é ganho de vida também, né?** (Madá Cris)*

*[...] em relação ao quadril. E é um lugar assim, de eu me sentir muito fértil, e fértil nesse sentido de criar mesmo! Porque eu começo a fazer uma coisinha, daqui a pouco já vem outra e aí já acontece uma outra coisa que vai, quando eu vejo já tô gravando vídeo! Quando eu vejo já tô fazendo uma coreografia... E aí é muito nesse lugar assim, de ser espontâneo, né? E é fértil mesmo! **Esse lugar de realmente me dar possibilidades e de me sentir mais produtiva**, assim... Depois de sei lá, experimentar, dançar, fazer minhas coisas, **eu me sentir mais viva, né?** (Larissa Vitória)*

[...] a minha movimentação, até nas outras danças partem do meu quadril, assim, tá ligado, tipo, é onde vive. [...] eu sinto meus movimentos vindo sempre querendo remeter ao quadril, ao rebolado, a essa meia posição abaixada tá ligado, tipo... Mais uma ideia mais primitiva, mas não é nada que eu pense, tá ligado, quando eu vejo, tô tentando até trazer outras coisas, mas quando eu vejo tô por esse

mesmo caminho de novo, do rebolado... [...] **É sua ancestralidade, sua raiz, sua ideia de movimentação que seu corpo tá pedindo pra você fazer, então, se tá pedindo, deixa ele soltar e daí vai partir, vão nascer outras movimentações pra outros membros, outras partes, mas se é de onde vem, de onde tá pulsando, deixa vir...** (Isa Czar)

... isso [twerk] é saúde, eu preciso fazer isso, isso aqui faz parte de mim... isso aqui tem uma história por trás, meus ancestrais já faziam isso. Isso aqui tem muito mais a ver com a ligação com a natureza, eu me conecto com a natureza, com o meu ser, com o meu estado de presença no mundo a partir disso, né? Isso aqui me faz uma pessoa mais forte, mais energética, uma pessoa mais saudável em questão de vitaminas, isso aqui faz minha circulação melhorar, faz com que eu possa ser mais forte pra fazer minhas atividades cotidianas, faz com que eu possa **parir melhor**... [...] só pegam uma mulher preta “nossa, questões sexuais” ... e, outra, ainda tem tudo isso, questões sexuais, como se a mulher preta também não pudesse exercer seu poder sexual de uma forma livre, de uma forma espontânea, de uma forma que pudesse falar sobre a sua individualidade, né? [...]. (Briê)

O quadril ativado e reconhecido pela sua energia erótica de vida é potência realizada. Se potência é encruzilhada em suas infinitas possibilidades iminentes, nosso batedor é dinamizador do estado latente para a força criadora. E quando criamos, criamos para fora, algo germinado dentro de nós transborda, nasce! E tudo aquilo nascido tanto é produto da cultura, de uma história ancestral, quanto co-cria novas histórias. Nossos achados se expandem, portanto, para nossas relações exteriores, sociais, imprimindo NOSSOS OLHARES (autoproduzidos) sobre as nossas verdades vividas.

[...] Isso também foi uma descoberta, porque eu vim de uma criação repressora, de que, tipo assim, era vulgar, que você andar com certos tipos de roupa era vulgar... Por mais que no entorno as meninas andassem de topzinho e shortinho curtinho, mas aí, você se assemelhar às meninas, enfim, todo aquele pré-conceito que a gente já sabe sobre essas questões de roupas e afins. Pra mim também foi bem assim de, tipo, descobrir mesmo, de ir tomando **consciência dessas questões das mulheres**, enfim, de ouvir outras mulheres, de ouvir pessoas que dançavam... De ver, também, de ver outras mulheres dançando livremente... Perceber que não tinha nada a ver do que eu tinha escutado até aquele momento da minha vida. Aí comecei a experimentar, era o que vinha também, né? Quando eu ia pra festa eu ia dançar como? Vinha no meu corpo já aquela coisa de você rebolar mesmo, de você dançar, não tinha como eu dançar pela cabeça, então... [risos] foi uma coisa que foi assim! Aí eu fui percebendo que isso não mudava nada em mim, que **não tirava minha dignidade, inclusive eu ganhava até mais! Não tirava minha dignidade, não tirava minha inteligência, não me tirava nada, só me acrescentava, porque eu me divertia horrores, dançava, aprendia**... E aí eu fui quebrando isso, porque foi muito assim, um processo mesmo, de ir conscientizando... Ouvindo, vendo, estudando e ter pessoas ali que a gente saía, grupos de colega e todo mundo se acabava e dançava, não tinha esse empecilho... Então isso de ter esse apoio, de estar ali com as meninas, de ninguém estar te julgando, pelo contrário, tá ali, querendo, “uh”, “não sei o que”, sabe? Isso tudo foi mesmo esse processo de **ir quebrando esse estereótipo**. [...] **Esse estereótipo da sensualidade, da vulgaridade, porque é o que nos dizem, e isso, também, é muito fruto do racismo**. O racismo eu digo por que, quando a menina negra na periferia rebola, é vulgar, é feio. Mas quando a menina branca rebola, é sexy, é sensual. Não é nem sexy porque o sexy vai pra um lugar da luxúria, né? Mas é sensual! Então essa quebra nesse lugar mesmo, de me entender. (Larissa Vitória)

Eu era muito reservada, eu tinha muito medo da questão do machismo, meu pai era muito machista... Ele era muito machista, nossa Senhora, Deus me livre! Então eu acho que eu **cresci meio que com isso**, com esse trauma, com esse negócio de não pode “isso”, não pode “aquilo” ... Aí eu já descambeï, logo virei passista, e bota a bunda pra fora e pronto! [...] eu meio que me **desabrocheï** [...] eu fui **identificando em outras mulheres aquilo que eu não conseguia fazer e aí eu fui aprendendo com**

elas e isso foi me libertando, então eu fui me despindo de tudo, dos meus medos, dos meus preconceitos, dos julgamentos dos outros. [...] **a Priscila antes da escola de samba não era nem um terço do que eu sou hoje, imagina. Eu tinha vergonha de tudo** [...] então eu acho que **essa autoconfiança eu ganhei mesmo dançando e fazendo parte da escola de samba**. [...] **Minha autoestima começou a se garantir pelo bumbum bonitão mesmo**. As pessoas me falavam que meu bumbum parecia um coração, então [risos] “você tem um bumbum de coração, todo redondinho”, então acho que foi ele meu amigo que me falou “vai bonita, você tem um bumbunzão”. (Priscila Reis)

Eu não vinha dessas vivências do rebolar, isso não... Inclusive, **eu tinha um preconceito quanto a isso porque eu associava, eu acho, que a maior parte das pessoas associam à sexualidade, ao sexo**, então tinha esse lance de “Putz, se eu ficar mexendo muito meu quadril eu vou estar insinuando alguma coisa, e vou estar dando a entender alguma coisa que eu não quero” e aí **acessando essas danças [dancehall, kuduro] a gente percebe que é outra vivência, outra experiência, outro entendimento** [...] quando eu acessei essas danças, eu percebi que não tem nada a ver uma coisa com a outra, não tem a ver. **A gente pode, sim, falar sobre a sexualidade**, sobre o sexo, sobre as genitálias e tal, a gente pode fazer movimentações que também tragam essa leitura, mas a gente não está necessariamente ligado a isso, o movimentar o quadril. (Madá Cris)

[...] Foi na mesma época, mais ou menos, que eu tava começando a estudar decolonialidade e começando a entender no corpo, também, **toda essa perseguição a todas essas manifestações culturais porque elas trazem isso pro corpo da gente**, a gente relembra no corpo da gente toda essa **potência**, toda essa **alegria**, essa **força**, tudo, e não pode! Não pode a gente tá feliz, tá mobilizando essas energias da gente, porque... enfim. Esse controle financeiro, esse controle populacional começa muito e se mantém muito no **controle dos corpos**. (Julha)

Então o dancehall me fez entender que eu posso, eu posso, eu posso e eu posso. Sabe? Não somente em relação a dança em si, mas outras coisas da vida, mesmo. [...] às vezes, eu paro e eu choro, mulher... mas eu choro, choro, choro que nem uma cadela véia [risos]... choro, choro, choro... falo “porra, olha que incrível...” e **hoje ver que estou em espaços onde eu não me via antes** [...] **Então o dancehall foi um precursor pro meu autoconhecimento e eu sei muito, assim, que esse autoconhecimento foi entendedor da minha base, do meu centro... aonde? Minha pelve. A pelve é a vida. A pelve é a vida. Ai, gente...** (Jhey Olliver)

[...] **A liberdade, ela se constrói. E ela se constrói com o limite**, sabe? Porque eu sinto que pensar e ter liberdade também significa ter limites, entender os seus próprios limites, identificar eles, diluí-los, mas a gente tá sempre criando alguns limites, porque os limites são sempre importantes pra gente poder se munir na nossa vida, né? E eu falo isso porque quando eu comecei a trabalhar com pelve, muitas coisas começaram a ser atravessadas. Muitas opiniões, muitos questionamentos, então **eu tinha que impor alguns limites sobre o que eu ia consumir energeticamente**, o que eu não ia consumir, o que interferia, pra onde eu queria que a minha liberdade caminhasse, qual era o caminho que eu queria que essa liberdade conseguisse usufruir, mesmo, porque [...] **eu já tava muito sufocada, eu não queria me sentir mais assim... então eu comecei a pensar que era exatamente assim que muitas mulheres tavam se sentindo também**, mas muitas delas, ainda hoje, não conseguem fazer essa diluição... sair desse lugar, se questionar sobre isso... porque tem muitas questões sociais que envolvem, muitos padrões sociais que envolvem... e **a pelve é esse lugar cheio de padrões** [...] o capitalismo faz o quê com a gente? Ele priva o nosso corpo, ele deixa nosso corpo travado ali, pra uma produção né, direcionada pra outras questões, e o nosso corpo fica ali parado na frente de um computador, na frente de qualquer coisa... mas a nossa pelve fica ali, parada, porque essa é a manipulação que faz com a pelve, de ela ficar ali parada, a ponto de a gente ficar hipertensa, de ter problemas de infecção urinária, de a gente ter problemas no nosso caminhar, sabe... problemas com a nossa saúde. Depois a gente tá todo mazelado e não sabe porquê, né... mas como é que a gente não vai ficar com problema na pelve se a gente não lubrifica a pelve... Então, eu comecei a pensar que, quando elas estavam nesse lugar [aula de twerk], elas tinham **a liberdade de cuidar da saúde delas**... aquela liberdade que o capitalismo priva quando essas mulheres estão trabalhando cotidianamente, né... quando elas voltam pra casa, que tem, muitas vezes, seus maridos abusivos, suas crias, e toda aquela coisa pra dar conta... e onde é que fica a pelve dessa mulher? Que é a pelve que nutre o trabalho dela, querendo ou não, quando a gata tá com cólica, tá com as infecções dela, o que é que ela faz da vida? Ela não faz nada, ela fica mazelada. Ela fica toda acabada, né... porque que uma mulher tem tanta cólica nessas questões menstruais, né? Porque muitas privações, muitas dores envolvidas... não

tem lubrificação, não tem circulação, é tudo parado, tudo travado... como é que vai ser um funcionamento bom? Então aquela mulher vai entrar em desespero. (Briê)

Expandimos, transbordamos e contagiados novos olhares. As mudanças deferidas em nossas vidas a partir dos estados moventes de nossas *rabas* dialogam com verdades tão profundas de nosso ser que reconfiguram possibilidades e acabam se tornando projetos de vida. Assim como aqui estou escrevendo esta dissertação, minhas colegas, sujeitas na vida e na arte, passaram a produzir conhecimento sobre o conhecimento dinamizado pelo catalisador quadril e, das mais diversas formas, mobilizam esta energia em outras/os *corpas/os*. Quase todas as mulheres entrevistadas (com exceção de uma), conforme vimos em suas apresentações e podemos constatar em suas próprias falas, trabalham com as *danças de quadril* (dentre as modalidades citadas estão *twerk*, funk, brega funk, *pagofunk*, pagode baiano, samba, *dancehall*, *kuduro*, *mapouka*, *coupé decalé*) sob a perspectiva AFROCENTRADA, ou seja, desmontando estereótipos racistas e patriarcais sobre nossas danças, requerendo e afirmando os sentidos ancestrais africanos remontados nos nossos rebolados, questionando e apontando apropriações culturais e objetificações envolvendo as *danças de quadril* e praticando território em coletividades femininas e/ou negras.

*[...] eu sou professora de twerk... vai fazer um ano, ainda... passei pelo processo de formação durante a pandemia... antes disso, eu já era praticante desde... há um ano, porque foi em 2019 que eu realmente comecei a praticar. Eu ganhei uma bolsa da minha professora [Briê] [...] nesse quase um ano já tive várias turmas, várias gatas já passaram, já foram minhas alunas, já saíram, já voltaram, não sei o que, e aí eu fui afinando essa metodologia, assim, de me guiar; hoje eu me guio, eu planejo minhas aulas de acordo com a luação, com as lunações, de acordo com os momentos da lua, então o ritmo e a velocidade da aula ela muda de acordo com a fase da lua, proponho pras meninas sempre estar tentando se identificar menos por um lugar de estereótipo, mas por uma noção de tempo que faz mais sentido. [...] Eu já me vejo muito mais como uma profissional de saúde [...] Porque é muito menos, pra mim, sobre técnica, inclusive já teve várias aulas, assim, que não tinha nada de técnica, era só lombrar, só sentir o corpo, só perceber, só se perceber, só meditar... enfim, no caso, só fazer umas meditações ativas, “tá” o tempo todo percebendo o corpo, e tal, se percebendo, percebendo os pensamentos e as emoções... [...] eu tento trazer sempre essa perspectiva no meu trabalho, nas oficinas que eu dou, nas minhas turmas regulares, também, que é esse lugar de **descolonizar pra acessar**, pra lembrar e pra fluir melhor na dança. [...] Eu quero mesmo, eu gosto dessa pluralidade, **gosto de estimular as gatas a se perceberem plurais**, também, aí o movimento vem como norte disso tudo, a forma de **integrar é entender tudo isso no corpo**: entender essa flexibilidade no corpo, entender essa maleabilidade, esse soltar no corpo e, também, quando precisa, esse “ser incisivo” no corpo... e tem sido lindo. [...] Não acompanho trabalho de mulheres que trazem só pelo lugar da sensualidade, assim. Não acompanho porque não me contempla. (Julha)*

Então, hoje meu trabalho, não somente como professora, como dançarina, como militante, é falar que, o funk, ele é cultura e que precisa ser respeitado, porque o samba passou por essa criminalização, o rap passou por essa criminalização e eu acho que, no dia de hoje, com as informações que a gente tem, o funk não precisa mais passar por isso. [...] eu sou uma dançarina de funk que também é professora de funk, que também é coreógrafa, e que também ensina outras mulheres a dançar funk, a partir do **projeto Academia do Funk. Eu ensino outras mulheres a dançar funk**

porque eu acredito que a gente precisa romper com o pensamento colonial, branco, eurocêntrico, que foi imposto pra sociedade, principalmente pras mulheres brasileiras, entendeu? Então, hoje o meu trabalho com o funk é dizer pras mulheres que elas têm quadril! Porque, as mulheres, elas esquecem que têm quadril, elas mexem os braços, elas mexem o pescoço, ela corre... A mulher, ela anda de bicicleta, ela é triatlon, ela é tudo! Mas ela esquece que tem o quadril. E ela não mexe esse quadril. Ela é uma mulher incrível, ela faz tudo, ela tem cinco filhos, ela tem dois empregos, ela faz três atividades físicas, ela é sensacional, mas ela não mexe o quadril! Porque não foi ensinado que ela pode mexer o quadril, e não foi ensinado pra ela os benefícios de mexer o quadril. [...] **Sou fundadora de um coletivo chamado Frente Nacional de Mulheres no Funk**, que tem a proposta de pautar o funk de forma política, porque eu acredito que o funk é cultura e cultura é política. Então o funk e a política são coisas que precisam estar muito bem alinhadas e a Frente Nacional de Mulheres no Funk existe, não só pra pautar políticas mas também pra reivindicar o protagonismo da mulher dentro do funk do movimento. Porque o mundo é machista; o machismo, ele reflete na cultura do funk e, assim como toda a sociedade que o machismo impera, com o funk não é diferente. Então, a Frente Nacional de Mulheres no Funk, ela surge com a proposta de discutir o machismo dentro do movimento e buscar pela emancipação da mulher dentro do funk. (Renata Prado)

[...] foram coisas que foram unindo pra mim falar assim, “não quero viver disso, essa não sou eu, tô perdendo minha essência pra encaixar num padrão que tão querendo que eu seja” ... e não tem dinheiro que pague isso, né... falei assim: “então, não quero”. Daqui em diante eu vou voltar a estudar minha dança, focar um pouco mais no que eu quero e, realmente, colocar o twerk pra outras mulheres que precisam entender o que é essa cultura... porque, como eu moro aqui em Ermelino, não tem nada assim, cultural, público de fácil acesso. Eu tive essa dificuldade, então queria mudar isso, também, aqui... E a ideia que eu tive foi criar o Twerk na Quebrada, trazendo o twerk e tirando do centro... porque, quando fala twerk, só pensa nos estúdios que tem no centro. Então quis tirar do centro e trazer pra quebrada e falar “é sobre isso, vamos fazer dessa forma, o twerk é isso. Se joguem e respeitando o seu corpo”. Aí, deu certo. Foi arriscado? Foi. Porque eu deixei de ser CLT pra trabalhar por conta própria. Foi arriscado? Foi, mas foi necessário... porque, se eu tivesse continuado hoje na academia que começou a querer me modular, hoje não teria twerk na quebrada, não veria a potência no meu trabalho, na minha forma de pensar, na minha forma de construir uma coreografia, do sentido que eu ponho nas coreografias... não existiria mais. [...] e eu sei que tem pessoas que não tem tanto acesso quanto eu tenho... então vou disponibilizar esse conteúdo, até mesmo uma forma dessas manas também arrumar uma forma de ganhar dinheiro. **Elas podem fazer a aula e, depois de um tempo, conversar, estudar bastante... por que não, daqui há um tempo, virar professora também?** [...] **Twerk na Quebrada não é só eu. Twerk na Quebrada envolve todas as alunas que tão no projeto, então é a cara de todo mundo.** Os valores que eu sempre priorizo é você se amar, independente do seu tamanho, da sua medida, da sua cor... é você se amar. Então eu priorizei trabalhar só com mulheres no projeto, não tem nenhum homem, só com mulheres, **tenho trans, também, porque eu acho isso muito importante**, quis também atingir esse público porque, se já é difícil pra mim sendo cis, quando o acesso chega pra trans chega um pouco mais difícil, então eu quis, sim, acessar essas mulheres, também de uma forma de dar mais um mecanismo pra elas, uma... pra elas conseguir trabalhar, sair da rua e conseguir trabalhar dando uma aula, buscando incentivo pra estudar, então **Twerk na Quebrada é isso. É o incentivo, também, o apoio que acontece entre nós.** (Bia Graboschi)

[...] a gente começou a reconfigurar o **Bote Fé**, até então ele ficou um pouco parado porque a gente entrou nesse processo de formação e não conseguiu continuar, e a gente reconfigurou. “**Vamos fazer um coletivo, nós três e aí a gente vai meter nossa dança, parceira!** Colocar nossas questões que a gente já vinha estudando”. [...] **A narrativa é criar um fortalecimento dessa cultura [pagode baiano], criar uma rede de apoio, principalmente em que as pessoas negras sejam protagonistas.** Porque, às vezes, a gente vê muito uma pessoa ou outra conseguindo se manter com o pagode e muitas pessoas brancas ganhando realmente dinheiro com isso, né? E comercializando uma cultura que não é delas e que, tudo bem, estamos na Bahia, mas as coisas não são assim, sabe? Enquanto as pessoas negras que fizeram, perpetuaram, iniciaram, estão até hoje resistindo dentro dessa cultura, estão batalhando pra poder ganhar um pouco de dinheiro, sendo que elas estão carregando a cultura nas costas. Então acho que **um grande objetivo do Coletivo é criar, fortalecer essa rede enquanto pessoas, e aí vai vir mulheres, homem, trans, gay, todo mundo, colocando raça em primeiro lugar.** Pra criar essa rede de fortalecimento pra que a gente possa ganhar dinheiro, que é o merecido, porque é a gente que faz e que tá mantendo essa cultura viva. Me incomoda muito ver as pessoas

chamando uma galera branca pra fazer clipe, porque a pessoa tem seguidores, porque a pessoa tá mais bonitinha nesse lugar, é mais bonitinha... Então, acho que a grande bandeira da gente é essa. **Dar ao povo preto o que é do povo preto e o pagode é do povo preto**, então se alguém tem que lucrar com isso, que sejam as pessoas negras. [...] o pagode, assim como grande parte dos lugares de poder dentro da sociedade estão nas mãos dos homens, o pagode também não seria diferente, vindo desse lugar de periferia e tudo mais. **E aí é um lugar que é novo, porque a gente tá trazendo essa narrativa com um outro olhar, uma outra perspectiva que são de mulheres.** (Larissa Vitória)

[...] eu fiz esse movimento de “meu, eu não quero dar aula em academia, não me sinto confortável dando aula em academia. Eu quero discutir algumas questões que eu não vou conseguir discutir aqui”. E eu não quero ficar me deslocando, porque eu sou uma mina preta periférica, eu não quero ficar me deslocando, também, pra ir pra lugares dar aula... **eu quero dar aula pra minha comunidade, quero discutir isso com a minha quebrada...** Aí, consegui passar em editais da Secretaria de Cultura aqui de São Paulo, edital de oficinas [...] Já consegui passar no edital de oficinas, e consegui passar como artista orientadora no Programa Vocacional e eu tive um pouco de autonomia e suporte financeiro pra eu poder ter o meu retorno enquanto, gratuitamente, **eu oferecia esses espaços de treinamento, espaços de aprendizado e de reflexão sobre a cultura dancehall aqui no Brasil...** então, praticamente, acho que não todas, mas a maioria das pessoas pretas que você vê na cultura dancehall hoje em dia, acho que, realmente, de alguma forma, passaram ou são... estão com alguém que passou por mim naquele momento, ali, das reflexões e continuaram fomentando, aí, as reflexões. Sabe? [...] com a minha experiência de trabalhar em Centro de Defesa e Convivência das Mulheres, aqui em São Paulo, então **meu público já foi tendo um recorte feminino**, mesmo... já foi tendo um recorte feminino por causa das pesquisas, por causa dos questionamentos que eu fazia pra tudo [...] **eu fiquei no dancehall pela potência que me trouxe como mulher, pela valorização e essa potência, também, do lugar enquanto mulher negra.** É uma cultura criada por mulheres pretas, com corpos semelhantes ao meu, se movimentando... [...] Daí, foi fazendo muito sentido, **virou, praticamente, uma luta, também...** (Fabi Silva)

[...] comecei na Agremiação da X9-Paulistana em 2000, como Princesa de Bateria e **hoje eu sou Rainha de Bateria da Escola de Samba Estrela do Terceiro Milênio.** Nesse período que fiz parte da X9-Paulistana eu fiquei como Princesa, como Rainha e ganhei o título de Eterna Rainha em 2003, por eu ter um currículo bem legal lá, uma história bem bacana, então eles fizeram essa homenagem. Já fui Princesa de outras baterias, já fui Musa da Colorado do Brás e hoje eu voltei pro carnaval, faz 1 ano mais ou menos. Já são dois, né? [...] muito do meu **trabalho como passista** foi o que sustentou minha filha quando eu engravidei, porque sou uma mãe independente, então, como eu costumo dizer, **bati muita bunda pra sustentar minha filha**, entendeu? [...] quando recebi essa oportunidade pra ir pra Milênio pra ser madrinha de bateria, não foi imposição, **a única coisa que eu pedi pra eles foi que eu pudesse passar pras meninas que são de lá tudo que eu aprendi, né?** Porque eu tinha muito mais a oferecer como madrinha do que como rainha. Eu falei “minha fase como rainha já foi, já passou” aquele frisson de ser um mulherão, agora eu tô mais experiente mesmo, mais tiazinha... A gente quer ensinar. Então **eu comecei a fazer aula com as meninas, comecei a explicar tudo, o beabá de tudo que eu aprendi, que eu sempre deixei claro pra elas de que não é uma regra, mas é o que eu aprendi com os mais velhos** por exemplo essa minha professora, a Edna, foi uma passista, foi uma rainha do Vai-Vai muito considerada na escola. Hoje em dia é muito difícil você ter uma rainha que fique dez anos na frente de uma bateria, eu consegui ficar dez anos na frente da bateria, hoje a gente não consegue mais isso. A menina fica um ano, no máximo dois, aí troca por uma famosa, depois troca por outra famosa, **então um dos motivos de eu aceitar esse desafio de voltar mas voltar como madrinha, é pra eu conseguir fazer aquilo que eu não fiz antes, que é passar todos meus ensinamentos pra quem tá chegando agora, pra quem tá começando. E como elas são meninas da comunidade, eu acho que elas são muito semelhantes comigo.** Elas são do bairro da escola, são cria da escola, vamos dizer assim... Então tudo que eu puder passar pra elas da minha vivência, da minha experiência... eu espero que elas consigam ser rainhas de bateria, né? (Priscila Reis)

[...] o **Ai, Meu Quadril**, eu uso sempre que a aula traz como propósito trabalhar músculo, mexer a pelve, o quadril, usando ritmos populares, brasileiros, como funk, pagofunk, arrocha, pagode, funk... enfim, agora o brega-funk, que tá sendo mais conhecido pelas pessoas... Porém, o **Ai, Meu Quadril**, desde o dia do EPA [Encontro Periférico de Artes, Salvador-BA] pra cá, tem muita coisa diferente, muita coisa, né? [...] Depois desse dia, do EPA, eu não tive mais como segurar a aula, ela simplesmente foi por conta própria, sendo das pessoas, né? A galera que fez a primeira vez no EPA lá, sei lá, quatro anos

atrás, cinco anos, até hoje querem a aula, mesmo que seja a primeira aula, que é pra iniciante, que é aonde eu, de fato, vou fazer alguma coisa mais passo a passo para que a pessoa entre na aula e consiga entrar na aula... até sem os tabus, porque **não é o movimento que importa, é como a pessoa tá ali dentro daquela aula...** e eu acabei percebendo, conforme eu fui dando essas aulas, que era isso que importava pras pessoas... ninguém vem pra minha aula pra aprender funk, nem pagode, nem nenhum desses ritmos... nem arrocha... é... eu costumo dizer que **o estilo e a música, eles são apenas uma ferramenta pra que a pessoa se liberte. Pra que ela coloque esse quadril pra fora, pra que ela coloque... enfim... tudo que tá dentro do quadril, né, porque são muitas coisas...** Eu chego logo na aula dizendo: “gente, o quadril é um lugar, é uma bolsa, aonde vocês tão guardando um monte de coisas boas e coisas ruins.” [...] conforme eu ia dando a minha aula eu via o quanto essa aula mexia com as pessoas. Eu tenho prints de depoimento de pessoas que “ah, Raína... eu tenho cinco anos que não menstruo, fiz sua aula ontem e hoje eu tô menstruando”. “Raína, depois que eu fiz sua aula eu tô tendo vários sonhos, coisas bem loucas, coisas que tinha acontecido há muito tempo e eu nem lembrava mais, que tá voltando...”, então vários relatos relacionados à questão psicológica, mas eu não sou da área de psicologia, né? Aí eu comecei a pensar “poxa, eu tô mexendo com o quadril e isso tá reverberando no psicológico das pessoas”, então eu comecei a pesquisar. **Minha pesquisa do Ai, Meu Quadril, relacionada às questões psicológicas das mulheres, foi surgindo.** (Raína Santos)

Eu sinto que **o dancehall me deu esse acesso**, essa atitude, mesmo, eu sinto que é como **uma porta para a atitude, para a autonomia...** pra personalidade... às vezes, eu tinha essa personalidade dentro de mim, tava muito presente dentro de mim, mas eu não queria colocar ela pra fora, não queria desbrazar, mesmo. [...] Então, eu sinto que o dancehall foi um **precursor da minha personalidade**, mesmo: “Jhey, você pode ser quem você é, no momento que você quiser ser, **você pode desbrazar a sua personalidade na sua cara**”, e é isso. Você não precisa se privar, sabe? E, também, o quanto **me aproximou na minha relação com o meu corpo**, mesmo, de poder, realmente, se tocar. [...] Quem diria que hoje Jhey estaria dando várias cambalhotas? Caindo no espacate? Que eram coisas que eu via como impossível, sabe? [...] por que que eu via como impossível? **Porque é colocado que o corpo gordo não é capaz de reproduzir**, porque na verdade ele precisa emagrecer. [...] depois, o quão é gratificante você ver que **as pessoas se identificam**, veem o caminho, aí você olha e fala “nossa. Eu consegui fazer” e outras pessoas se identificam... [...] **Isso me faz até mesmo ter uma sensibilidade com as minhas alunas.** Tipo, hoje em dia, eu tenho amizade com a maioria, tenho essa proximidade com a maioria e, às vezes, a gente conversa sobre. Eu falo “gente, eu percebo quando vocês não estão bem. E eu não tô aqui pra ser psicóloga de ninguém, mas eu, enquanto professora, entendo o quanto algumas coisas influenciam no processo de vocês, sim.” Sabe? “E saber o quanto que vocês estão, como que vocês estão, pra mim é necessário pra eu saber o que eu vou aplicar, como eu vou aplicar, como eu vou falar, como eu vou lidar com tudo isso...” (Jhey Olliver)

[...] eu tava num emprego que ninguém abandonaria, numa empresa multinacional, com bons benefícios, com plano de carreira, dentro de quatro anos eu poderia estar trabalhando em outro país por essa empresa, mas dentro de mim já não tava aguentando essas vivências... Teve um dia que eu entrei dentro do banheiro da empresa e falei assim “Meu Deus se for pra eu continuar dançando me ajuda aí, não dá mais pra dividir, **não dá mais pra deixar hobby, ou eu continuo na dança ou eu continuo nesse empresa**, o Senhor é que sabe”. Passou uma semana eu fui dispensada, com tudo pago certinho [...] **passou mais uma semana eu já tava começando a dar aula pra um grupo de mulheres** [...] Hoje mesmo eu tive uma oportunidade de dar aula pra uma aluna, a gente fez aqui na orla, e no final a gente tava falando sobre ancestralidade, o quanto pra ela tá sendo importantíssimo a gente ter nossos encontros, porque o marido dela, um dia ela chegou na casa dela e o marido falou pra ela “,você tá radiante você tá brilhante, o que você fez hoje?”, e ela falou “dancei, eu dancei afrobeats, **eu rebolei minha raba, eu me conectei com minha ancestralidade**”, aí eu olhei pra ela e falei “meu Deus, é isso que não me deixa desistir, é isso!”, e aí vem outra e vem outra, aí um rapaz me parou e falou: “Olha, você pode me passar seu número? Quero passar seu contato pra minha namorada, minha namorada tá precisando de uma professora assim”, eu falei “gente do céu! Quando eu falo que não vou fazer mais aí vem, surge, ressurgue” e é isso, né? [...] **Eu acredito que, hoje em dia, se eu tô tendo também esses retornos, é porque tô compartilhando de algo que me transformou.** Hoje em dia, nossa, minha forma de me colocar diante das situações, diante das pessoas, sabe? Diante de mim mesma, de me colocar, de me entender, entender o que eu tô sentindo, mesmo não entendendo... Acreditar que... **Isso eu creio que, muitas das coisas, partiu desse lugar aí, do meu movimentar, especialmente o quadril.** (Madá Cris)

Trabalho junto com dancehall há nove anos, desde 2011, 2010 mais ou menos, trabalhando diretamente com a cultura do dancehall. **A gente tem um coletivo, eu, junto com meu marido, a gente tem um coletivo chamado Jamaicaxias, que é o primeiro baile assim de dancehall que trabalha todas as vertentes de dancehall além da dança,** e a gente faz esse baile já tem uns 4 anos aqui em Caxias, trabalha com **workshop de dança, comida, moda, enfim, todos os elementos que permeiam a cultura dancehall.** Pra estar trabalhando assim, como eu já te falei também nas conversas, **eu uso minha vivência local com o funk, com essa cultura periférica aqui da Baixada pra estar fazendo as coisas...** Nunca fui pra Jamaica né, não tenho esse acesso à cultura de lá pessoalmente pra estar fazendo esse sincretismo, tá tendo essa noção mais ou menos das coisas. E tô aí trabalhando com dancehall, DHQ-Style, dando aula, workshop aí até hoje, movimentando a cena. (Isa Czar)

[...] **A Twerk Recife é uma escola de dança...** atualmente ela é uma escola, ela não começou como uma escola... a gente começou em 2018 com ela... e, agora... a gente vem... eu digo “a gente” porque **foram muitas mulheres que participaram de toda essa construção.** [...] **no começo a gente era um grupo de estudos, né? Mas as demandas de muitas manas foram mudando...** cada uma foi encontrando seus caminhos por outros lugares... e eu continuei com Twerk Recife... e foi ressoando, foi ressoando... porque eu sempre fui a professora mesmo, né, da linguagem de dança que estava sendo trabalhada e que era proposta... Então eu fico nas pesquisas e hoje temos essa escola aí, que **não trabalha só com o twerk, mas com outras visões pélvicas...** a gente também tem o brega-funk, agora a gente tem um trabalho onde algumas manas que trabalham com terapia holística, e que estudam sobre quadril também trazem suas visões, né, pra tentar diluir esses questionamentos energéticos que estão envolvendo a pelve, essas questões urbanísticas que a gente vive hoje em dia e a pelve entrelaçada nisso... **Eu também tenho um trabalho que sai um pouco, também, da questão só da linguagem da dança, tecnicamente falando... também trago um trabalho de ancestralidade... de busca, de resgate dessa ancestralidade pélvica,** fazendo um mapeamento da pelve, construção anatômica e, também, nas questões sociais... e... a Twerk Recife é isso, esse lugar de estudos pélvicos, que agora, também, está passando por uma reciclagem porque eu virei mãe e tenho outras experiências pra falar sobre essa pelve, também... **mãe agora, né.** (Briê)

Hoje eu sou uma micro influenciadora e muitas das coisas que acontecem pra mim até hoje são de movimentações minhas que vem desde essa época sabe? **É desde a época da minha infância, porque são bagagens que eu tenho desde a minha formação e que eu queria que várias outras meninas como eu tivesse também e eu queria ter várias que elas têm que eu também não tenho,** entende? Então assim, a partir daí eu pude fazer parte de videocliques com grandes artistas, trabalhos renomados no mainstream da música brasileira e dei continuidade a isso e, óbvio que, assim, até hoje é difícil, é com muita dificuldade, porque eu sou uma pessoa que não é rica, eu ainda sou uma mulher negra, periférica, que todo dia batalha atrás de um projeto, alguma ideia, alguma marca que apoie. [...] E aí, partindo de todo o meu estudo, eu venho buscando toda a referência que eu tenho sobre ancestralidade, quadril, movimento do bumbum, dessa cultura que é o dancehall, que é a dança que eu me identifico, que eu pesquiso e estudo, mesmo com outros conhecimentos de outras danças, como o samba, passinho, hip-hop style [...] **eu acho que o movimento do corpo traz uma curiosidade pra gente que a gente consiga, talvez, abranger pra outros lugares.** Eu acho que dá uma abertura pra gente de ficar humilde, de querer aprender sabe? [...] **tenho um programa no Void TV, o Wine Black Barbie, Wine é rebolado,** então eu passava algumas coreografias lá, inclusive na época de grávida, eu dei aula grávida até os seis meses, preciso falar isso porque eu fui uma guerreira! [...] aos pouquinhos, a gente vai fazendo trabalho de formiga: mesmo que essa galera não consuma meu conteúdo, eu vou lá e vou consumir o conteúdo dessa galera, vou comentar e fazer uma forma de trazer essa galera pra perto de mim, pra essa galera também pegar isso e perceber que também tô ali, cara! **Eu também sou alguém relevante pra caramba pro trabalho daquela pessoa, assim como o trabalho dela é pro meu e assim a gente, enquanto povo da dança, Brasil mesmo, Rio de Janeiro, a gente se une e consegue todo mundo ter trabalho, ter informação pra passar, ter conteúdo e principalmente passar informação certa, sabe?** (Gabriela Black Barbie)

As ações que configuram isto que chamo de Movimento Quadril se estendem desde a própria articulação de Movimentos militantes, passando pela produção de conteúdo pessoal e virtual, promoção de bailes/festas e arte em dança, até aulas que subvertem

e ampliam o conceito simplesmente técnico de aula. Eu chamaria estas ações de lugares de encontro, pois são lugares que propõem encontro com pessoas, com conhecimentos ancestrais, com novos e velhos questionamentos, com a música e, principalmente, com o próprio corpo. São ações que criam localidades (BUTLER, 2019), ou seja, novos usos identitários para uma área cuja finalidade atendia a ideários normativos, criando, virtual ou pessoalmente, espaço e corpos políticos. Somos corpos-território criando territórios por onde passamos. E cada uma destas (nós) mulheres, temos a potência realizadora voltada, ao mesmo tempo e sem hierarquia, para todas estas ações, focando, a cada volta que o mundo dá, naquela onde percebesse a potência da ação reverberar frutos e inspiração.

De uma forma geral, (nós) essas mulheres em movimento assumem a bronca pelo pioneirismo em levantar a temática da *raba* afrocentrada em determinadas áreas/regiões/pesquisas e, principalmente, em assumir isso. Assumir a VOZ, sem falsa modéstia. Assumir a VOZ reconhecendo nosso lugar no *front*, confrontando o, por vezes declarado, medo introjetado de fora pra dentro. Assumir a VOZ é se fazer ouvir, despida e em bom tom. São ações de micropolítica ativa pois instauram novas formas a partir de suas ações e inspiram outras pessoas, em especial mulheres.

Aquela de nós que não atua profissionalmente com a temática, Thais Santos, está, ainda sim, comprometida com a vivência e propagação da experiência afrocentrada da bunda que bate, seja como participante ativa de aulas e bailões da vida, seja como militante das causas sociais que interseccionam gênero, raça e sexualidade, público ativo dos movimentos de quadris vida afora...

*[...] Essas coisas são racistas! E é um problema da sociedade, não é um problema meu, e é um problema dessa pessoa que tá fazendo isso comigo também. É... eu acho que reconhecer todas essas coisas, dar significado, **me tornar uma pessoa ativa, lutar contra elas, tudo isso muda pra pessoa que eu sou hoje. Eu acho que sigo sendo uma pessoa que sofro muito hoje, existir dói, existir sendo uma mulher negra bissexual que enfrenta os espaços, que vai pros espaços, não é esperado. Ser uma mulher jovem, eu acho que tudo isso, é um peso grande e é doído. Mas, também, são as melhores coisas! [...] eu poderia tentar não fazer a discussão racial, eu poderia me furtar de fazer isso. Eu poderia abafar minha felicidade, seguir me relacionando exclusivamente com homens. Eu poderia fazer tudo isso, mas eu não quero! Eu vivo minha verdade e eu pago o preço por isso, não é baixo, ele é alto pra caramba, mas é o que é. [...] Sempre tive uma relação muito alienada, porque eu sempre o coloquei muito a serviço do outro. Demorou muito tempo pra eu gostar, pra eu pensar o sexo pra mim, por exemplo, pra eu me ver dentro da relação sexual pra além da performance. Toda essa discussão que a gente faz. Então, mas, **a dança, por outro lado, sempre foi algo mais leve pra mim. Sempre foi algo que eu gostei de ver, de ver fazer, tipo “cara, olha isso aqui que dá pra fazer, sabe?”.** Dá pra ficar com a bunda pra cima e rebolar!*** (Thais Santos)

Nossa iniciativas e ações, ao criarem as localidades de propagação da *raba* ancestral, inspiram e reiniciam os ciclos dos afetos corporais que se encontram em coletividade, comum-unidades ativadas ou ativadoras da ancestralidade negra in_corpo_orada, (re)significando símbolos flutuantes e os fazendo germinar novamente em outros ventres entre_cruzados. Alcançamos outras mulheres, outras pessoas, em um Movimento circular que é ao mesmo tempo projetivo e ancestral e, portanto, formata espirais no quadril-que-gira, aquele movimento espiralar que remonta memórias, de longe e de agora (MARTINS, 2002). Espiralando juntas e misturadas, vamos entrelaçando-nos, criando teias, redes que nos apoiam e não nos deixam cair neste jogo de cintura que requer sagacidade e equilíbrio.

*[...] a gente sente que a Twerk Recife não é só a dança ali, a técnica em si... **a gente criou uma rede de mulheres, de apoio, e a gente se apoia em qualquer ocasião, seja ela qual for. Não precisa ser só dentro da escola... e a gente tem essa visão de que proporcionou um posicionamento político feminista e de empreendedorismo, também, para além da escola. A escola proporcionou isso à gente e a gente consegue trazer tudo isso que ela proporcionou pra gente pra nossa realidade cotidiana [...]*** (Briê)

*[...] **não é sobre mim, é por nós! Se foi difícil pra mim vou fazer ser fácil pra você, o game é esse.*** (Gabriela Black Barbie)

Somos subjetividades em curso, traçando novas jornadas (re)abertas a todo momento pelas *danças de quadril*, (re)estabelecendo a cada momento novas coletividades, em uma dinâmica cíclica que se retroalimenta. Subjetividades que co-criam realidades que as contemplam em seu processo de expansão:

*[...] Aqui [Twerk Recife] eu não tenho nenhum macho me olhando pra me dizer como eu tô, como é que eu devo ficar. Aqui, também, não tem ninguém me dizendo que eu tô com celulite, que eu tô com estria, que eu tô com não sei o que... que eu não tô cega, eu tô vendo tudo isso aqui no espelho..." sabe? "Tô de boa com isso aqui, é um momento que eu vou ficar de boa e ninguém vai falar sobre esses pontos de uma forma negativa pra mim", tá ligado? Tinha esse corre de que elas precisavam desse **espaço pra acessar um pouco dessa liberdade, sabe? Dessa liberdade de ser e de existir. De existência. Eu falo logo que é de existência... porque é como se você não existisse para o mundo lá fora, você só é uma máquina de produção. Então, quando você tá nesse lugar você, minimamente, existe. Minimamente, você olha pra você. E você não é julgada, sabe? Eu posso tá com uma calcinha rasgada e ninguém vai falar nada. Tá ligado? Tipo, essas coisas... esses detalhes que, pro mundo, é muito importante... é uma coisa muito nossa, tipo... eu tô com pelo no sovaco, tô dando aula e aí, nossa... vou pro trabalho e "meu deus, você tá com pelo no sovaco!", ou tô de calcinha e não me depilei... por quê? Qual o problema? E daí? Tô com a virilha cabeluda, qual o problema? Sabe? "Tô porque não tive tempo, não quis, tava trabalhando pra caralho, não tive como fazer... vou fazer aula assim mesmo" ... sabe? E se sentir bem com essa decisão, sabe? A ponto de... **eu acho que a liberdade chega nesse momento, nesse momento que você vê as coisas que a sociedade trava você, você decide não ligar pra elas e se sente bem com isso. Sabe, tipo... "eu me sinto bem tomando essa decisão".***** (Briê)

*[...] essa necessidade que a gente que é preto periférico tem de, tipo, **o baile é nosso momento de extravasar** mano, a gente vive num lugar de conflito, a Jamaica é um lugar superviolento assim como as favelas aqui do Rio, tá ligado? Então **o momento do baile é o momento deles estarem ali se exaltando, se sentindo bem, se sentindo enquanto indivíduos, se sentindo existindo.** Então essa relação que eles têm lá também, os jamaicanos se veem muito como estrelas né. Eles dizem que o*

baile é o momento do entretenimento, eles fazem o baile pra galera chegar lá mesmo com a câmera, chegar, gravar eles, porque é o único jeito do mundo ver eles. Antes do dancehall, esses videozinhos da galera estar dançando, comendo e viralizar assim no Facebook e o negócio é engraçado, ninguém olhava pra Jamaica, só via como bagulho de maconheiro e rastafári, bem no pejorativo assim, porque claro que não é isso, tá ligado? Mas a dança, hoje, mostra eles como outras potências, tá ligado? E aqui da mesma forma também, a galera vê no funk, na música, a galera do passinho que tá aí hoje, uma forma de sair da favela e estar mostrando seu talento, de outras formas, cantando, compondo, fazendo moda, a galera criando roupa, criando conteúdo pra internet... Várias coisas que vem ascendendo, que vem me motivando pra estar fazendo tá ligado? (Isa Czar)

[...] O contraste é muito grande de tudo, ao mesmo tempo que você acha que você tem tudo, você não tem nada. Ao mesmo tempo que você acha que tem perspectiva, você tem que trabalhar pra ter uma roupa, então é muito... Sabe? É uma realidade que te amassa, essa é a verdade, é uma realidade que te amassa, **a realidade do Rio de Janeiro, pra pessoas como eu, amassa a gente, então a gente precisa de ar pra respirar e o meu ar era a dança, sempre foi, desde criança.** Eu falo: sou profissional da dança, posso fazer as coisas com o maior amor, sempre vou fazer [...] As expressões culturais, principalmente das nossas raízes, que é muito importante, as **expressões culturais das nossas raízes dizem quem nós somos, elas fazem com que a gente se encontre com nosso próprio eu, nosso eu de verdade, porque muitas das vezes a gente acha que é alguém mas isso só é um monte de coisa que o mundo colocou na gente, a gente não é aquilo de fato. Quando a gente procura saber sobre o que nos engrandece de alguma forma, dentro das nossas raízes, a gente se reconhece de fato e o meu saber ancestral, corporal em relação à dança, eu trabalho, passo, aprendo pra poder passar.** (Gabriela Black Barbie)

[...] Sabe quando eu tava falando agora pouco de, tipo, da experiência de me reconhecer nos relatos de várias mulheres pretas e que eu antes só conseguia perceber o quanto a gente é diferente e o quanto eu tava distante delas, mas, a partir dali eu percebi que tinha **algo muito maior que me unia a todas elas** e, através da **dança**, também, pronto. É tipo esse sentimento, quando a gente percebe. A gente começa a perceber isso não só com pessoas que compartilham algo visível ou não com a gente (no sentido de mulheres pretas, e tal), mas é perceber que eu compartilho isso com todas as pessoas, **eu compartilho isso com todos os seres** e eu sou parte desses outros seres, também, e eles também são parte de mim e eles também merecem respeito porque eles também têm isso. **E isso é muito revolucionário e muito perigoso.** E muito bonito, e muito **potente**... gostoso, também. Aí, é força de vida, porque tem muita força nisso, nessa pulsão, nesse coração energético. (Julha)

[...] as mulheres do funk, a gente tem um posicionamento. A gente não tá dançando, rebolando, mostrando nosso corpo e falando sobre sexo porque isso é imposto pra gente. A gente fala sobre isso porque a gente acredita que isso faz parte da nossa cultura, isso faz parte da nossa vida, isso faz parte do... O sexo, ele é bem-estar, faz parte da vida do ser humano e pra gente não é problema nenhum falar de sexo! O problema é a sociedade. Então quando a sociedade vê mulheres bem decididas e bem resolvidas falando de sexo através da dança, a sociedade rotula essa cultura que a gente faz parte como machismo. Como se nós fôssemos objetos desse machismo, sendo que é totalmente o contrário. **A gente tem consciência do nosso corpo, a gente tem consciência da nossa existência, das nossas escolhas e a gente opta por falar sobre sexo, não é nada imposto, é tudo consensual.** (Renata Prado)

Estamos, de uma forma ou de outra (re)produzindo nossas próprias subjetividades em torno dos sentidos da *raba* ancestral. Entretanto, conforme vimos, somos subjetividades cambiantes, em muitos momentos e em grande proporção podemos ser influenciadas e produzidas sob a lógica dos reguladores reativos que permeiam a maioria das dimensões da nossa vida, a começar nossos próprios meios de produção e subsistência. A lógica capitalista se esforça em se infiltrar e operar em cada momento de nossas vidas, em cooptar cada autenticidade criada, cada identidade articulada, e ainda impera (apesar dos avanços e experimentações de outros modos

sociais) em nossas formas mais básicas de realizar trocas com o mundo. É difícil, inclusive, pensar em palavras que expressem nossas trocas de “ativos” que fujam desta lógica: estamos sempre “produzindo” e “consumindo”. Portanto, a despeito de todas, nós respondermos à chama de nossos quadris produzindo subjetividades que correspondem a ações de micropolíticas ativas, aquelas que reinventam mundos que se afastam da lógica dominantes, negociamos o tempo todo por espaços de ação e autodefinição dentro de lógicas que reproduzem o *status quo*. Ou seja, nossas subjetividades correspondem, em muito, a uma lógica responsiva de reconhecimento e inclusão imposta pelo capitalismo cultural, e os dispositivos que regulam a manutenção deste sistema estão todo o tempo agindo sobre nossos trajetos. Reitero: tudo complexo e circular, nada binário ou linear.

*[...] Mas ainda é um negócio esquisito, né? É como se essa parte da minha vida não coubesse em todos os papéis que eu tenho que cumprir e em todos os espaços que eu ocupo. Então eu sempre manejo as personalidades que eu levo pros espaços que eu ocupo. [...] eu tô trabalhando num espaço super renomado, e não é simples ser eu. Ser eu não é... Eu sou eu o tempo todo, é sério [risos]. Ser eu, também, carrega um monte de coisas... Eu sou uma pessoa que gosta de trabalhar ouvindo funk, eu sou uma pessoa que fico rebolando sentada se eu ouço uma música, eu sou a pessoa que faz aula de twerk e fica rebolando, e fica uma hora lá: pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo... Ao mesmo tempo que eu também sou, sim, gerente de projeto, que eu tenho um cargo, sou, sim, muito nova pra fazer tudo que eu faço, sou, sim, muito boa em tudo que eu faço... Então, assim, tem esse lugar parece que não cabe com essa outra parte. Sempre foi pra mim, na minha vida, como não sou dançarina, como não sou uma pessoa da arte, da cultura, não é isso que eu faço principalmente, sempre foi algo que eu tive que pensar muito como colocar na minha vida porque, muitas vezes, em muitos espaços que eu tô, são coisas que são menos... Como não posso ser vista como menos, nem sempre posso trazer isso pra roda. [...] Ainda assim, sigo superando todas as expectativas. Isso só diz da potência e eu acho que o que eu me questiono sempre, quando eu fico mais frustrada, fico pensando: **Imagina tudo que eu poderia fazer se não fosse tanta barreira? Se não fosse tanto “não”?** Se não fosse tanta sutileza em dizer que eu não sou tudo isso? Então, eu preciso reafirmar pra mim mesma que eu sou e aprender a lidar com tudo que eu sou nos espaços em que as pessoas merecem ter tudo que eu sou. (Thais Santos)*

[...] A Beyoncé é empresária, né... ela é tudo, porque se você pegar a história dela, ela teve uma inteligência enorme na carreira dela. Ela cresceu de uma forma... construiu de uma forma a carreira dela, que até, tipo, é louco de ver, você fica até impressionado... [...]. Ela dá o ponto final, ela tem o controle das coisas, mesmo sabendo que a gente não tem 100% controle das coisas [...]. Ela é mãe, ela é cantora, ela é dançarina, ela é empresária... [...]. Então, isso influencia muito a entender quem é a Bia hoje em dia... eu ser o que eu quero e eu sei que quando eu quero eu vou lá e faço. [...] Não me permito ficar muito tempo na bad, porque a gente tem esses momentos de não conseguir criar, mas eu não me permito ficar muito tempo, é só um pouco... aí esse documentário da Beyoncé, que é Homecoming, na Netflix. (Bia Graboschi)

*[...] comecei a participar de batalhas de dança, quando eu comecei a entrar nos grupos, entrei na universidade e comecei a batalhar. **E ganhava, ficava em primeiro lugar, em segundo, terceiro lugar... era sempre aquela reação, e era muito bom...** Quando eu entrei na cultura ballroom, também, a minha primeira ball que eu participei, **eu também ganhei**, foi muito bacana... então fui construindo, assim, esse lugar de treinos, vida de técnica, vida de dança e tudo o mais. (Briê)*

Eu me identificava com essas mulheres na TV, eu me identificava com a Globeleza, eu amava ver a vinheta do carnaval! Eu saía de onde eu tava e saía correndo pra frente da TV, pra sambar trinta segundos porque eu amava aquela mulher e amo até hoje. Mas a memória afetiva que eu tenho da

Valéria Valença é muito forte na minha cabeça, né? **Então acho que tudo isso construiu a dançarina que eu sou hoje.** (Renata Prado)

[...] Eu percebi que eu, ainda inconscientemente, buscava alguns padrões porque enfim, **eu, na minha história com dança, querendo ou não, era essa busca por um certo padrão.** Eu tava dentro de um curso técnico que era bonito você fazer um pernã e que era mais valorizado você fazer não sei quantas piruetas... E que, inconscientemente, por mais que eu negasse isso, eu estava ainda buscando algum certo padrão na minha dança. E por isso alguma estética assim, que pra mim naquele inconsciente tava sendo bonito, né? E que, na verdade, não era minha dança, era uma ideia que eu tinha, sei lá, do que eu podia fazer. E, aí, colocar essas expectativas fazia, faz, com que eu me camuflasse e não saísse o que é verdadeiramente eu ali... E aí, aos poucos, que vai, é, enfim... Tirando essas expectativas e essas ideias que a gente cria de belo, de interessante, de sei lá o quê. Vai saindo mais o que é você, o que é seu, e o que enfim... **É genuíno, né? Que não é elaborado! Porque eu tenho muito isso, eu tenho muita mania de controle...** (Larissa Vitória)

[...] porque **agora tá bombando no Instagram, né? Essas coisas de quadril tá bombando...** (Raína Santos)

[...] **meninas de comunidade, a nossa oportunidade tá na internet, tá na rua, são as pessoas que nos veem, são as pessoas que param pra nos ouvir e, graças a isso, pessoas que me viram na rua, me viram dançando, me deram oportunidades [...]** E é isso, **todos tem que conhecer, e me conhecer também, apoiar nosso trabalho... A gente, enquanto mulheres pretas, que desenvolvem trabalho com o corpo, é muito difícil encontrar um local, um local assim, de reconhecimento em relação ao nosso trabalho, então é mais um... Vejam a gente e contratem a gente!** Pra dar palestra, workshop... A gente tá aí sabe? A gente tem muita informação pra passar, a gente precisa que as pessoas queiram ouvir a gente... (Gabriela Black Barbie)

[...] **A rainha de bateria, ela tem que estar na plenitude da juventude dela: corpão, bundão, linda, maravilhosa, tem que estar, não pode...** As pessoas exigem isso, né, essa **perfeição, atingir o máximo da perfeição.** [...] Pra você passar isso hoje pras pessoas é muito difícil, porque as pessoas estão **cultuando muito a imagem, né?** Aquela coisa de ser **rainha de internet,** que você tá lá divulgando seu corpão, seu pernã, me segue pra isso, me segue pra aquilo... Só que a gente **não tá trabalhando realmente o que é nossa cultura, o que que é o samba, o que é a escola de samba, entendeu?** Então, é muito difícil, hoje, a gente impor isso pra uma escola, infelizmente tem **diretores de escola que só querem status, o benefício, porque tem rainha que paga, tem gente que é famosa e paga. Então a menina que é da comunidade, às vezes, ela não tem essa oportunidade, como eu tive lá atrás, então hoje tudo tá mudando, é muito complicado a gente falar hoje sobre isso, porque é muito complexo, né? É muito complexo.** [...] **é aquele padrão estético que a sociedade impõe e você tem que estar o mais dentro possível dele né?** Eu acho que isso foi levado também de certa forma pra escola de samba, até por ter essa liberdade de dançar seminua, tinha **esse padrão estético que hoje tá todo mundo quebrando** (graças a Deus) esse padrão estético, então você tinha que ser o mais desenhada possível, você tinha que ter um pernã, coxão, toda definida. Aí veio a onda das marombadas, que veio a onda daquelas mais definidas muscular, aquelas mais encorpadas. Eu acho que é meio que **seguir as regras do padrão estético, acho que meio que escraviza a gente, sabe?** (Priscila Reis)

[...] a gente fala da **gordofobia, mas era de todo um processo, principalmente de ser uma mulher preta, ter o cabelo crespo e, ainda, ser uma mulher gorda.** Então, você imagina, são três coisas pra lidar ali. Três problemáticas que eu via enquanto problemáticas, mas não era problemática... O quanto a sociedade faz a gente pensar enquanto problemática. Então, pra acessar essas questões foi um processo muito grande, muito doloroso. [...] (Jhey Olliver)

[...] E aí, até então, religião mexeu muito, porque como eu tava nessa busca, continuo nessa busca, **parte da minha família, até então, evangélica, eu fui exposta também a esses conhecimentos, e parte da minha vida também tive minha vivência nisso, onze ou doze anos da minha vida nisso.** Então bem na faixa etária de onze anos a vinte e um, nessa faixa etária eu fui percebendo, foi me construindo em quem eu achava que era. Não anulo, não menosprezo jamais, fui me fortalecendo e hoje também sou muito grata por essas vivências. Mas entrou **muitos conflitos nisso** porque, como sendo, vindo de **uma religião que não compreende e, também, não quer saber e julga, pré-julga, as questões, cultura, arte africana, aí também já foi outra coisa que me deparei.** Se tô acessando

esses estilos, qualquer momento vou acessar, também, a questão da religiosidade, das crenças, **eu percebi bloqueios em mim**, “não vou acessar tal coisa porque tenho medo, não vou acessar tal coisa porque será que vai ser benção pra mim?”. E aí eu falei poxa, como assim, **se eu sou negra eu tô acessando minha ancestralidade e, aí, entrou em parafusos**, né? Eu não vou acessar conteúdos, mas eu sou negra, e aí? Ainda bem que minha família em momento algum me podou, pelo contrário, foi muito aceito, meus pais são incríveis, sou muito grata a eles. (Madá Cris)

Estes reguladores infiltram-se em nossas subjetividades desde quando nascemos: o laço na cabeça da bebê, a orelha furada sem escolha, o rosa e o azul. Alimentam-nos durante nosso crescimento em instituições como escola, igreja e na própria ideia normativa difundida do que é ser família brasileira. Nos incentivam a sermos bem-sucedidas a partir de políticas individualistas, competitivas e meritocratas de inserção, ao mesmo tempo que nos incentivam a “sentir-nos queridas e em grupo” nos cooptando em redes de *likes* e de reconhecimento de nossa potência criativa mercantilizada. Somos coagidas incessantemente, mesmo sabendo que o somos ao cumprir ao menos alguma regra do jogo para nos sentirmos sujeitas, cidadãs, *rebolativas*, mulheres, negras, mestras intelectuais detentoras do poder acadêmico. Ou, ao menos, para comer...

[...] A mesma coisa é querer falar de funk e não vai pesquisar, não percebe, e acha que funk é só pancadão, mesmo que fosse [...]. Você tá julgando, subjugando, isso tá passando pelo seu filtro moral, aquilo que é bom ou não para o outro e, sendo que, para além de ser bom ou não para o outro, é uma questão de sobrevivência, entendeu? É aquilo que vai gerar o sustento do dia, é aquilo que vai botar o pão na mesa, então, a gente pensar isso, assim. **São culturas que estão falando de sobrevivência**, né? Nesse espaço de sobrevivência de corpos negros na sociedade. Então a gente tem que ter muito cuidado com os nossos discursos sobre as outras culturas, sobre o outro. (Fabi Silva)

[...] Mano, eu tô precisando de grana. **Tudo bem que é uma forma que você tá se prostituindo**, beleza, mas não tá tendo contato, ali. Eu não quero chegar a esse ponto de ter o contato. Mas, se eu tiver a necessidade, sim, de ter que fazer foto, vídeo, e ganhar com *only fans*³⁶, eu vou fazer, cara, eu preciso sobreviver. Entende? Tipo, você não vai me pagar R\$ 200 pra eu conseguir fazer um mercado (né, tentar fazer um mercado, porque quem é que faz mercado com R\$ 200). Mas você não vai me pagar R\$ 200, então eu preciso achar meio de ganhar meu dinheiro. Se a forma que eu trabalho não tá dando, se eu precisar fazer isso, eu faço. Eu não tenho vergonha de falar isso... [...] **a Bia é sensual na internet**, ela é, sim, posta os vídeos de *twerk*, dificilmente você vê nas redes sociais a Bia sorrindo, uma foto aleatória, as vezes a Bia viajando... porque **ali eu uso como meu portfólio**. Então as pessoas ligam muito pelo que veem, mas não sabem quem realmente são as pessoas. Então, infelizmente, nessa era de redes sociais, nos prendemos muito no que a vemos através do celular, do telefone, mas não vemos a realidade, quem a pessoa é... Temos que tomar muito cuidado com isso. Não classificar uma pessoa só por uma coisa que ela faz. (Bia Graboschi)

São, ainda, estes mesmos mecanismos que nos regulam neste jogo de sobrevivência e *status* que constroem os olhares capitalistas que nos objetificam e se apropriam de nossa força de criação: duas faces de uma mesma moeda. Nos instigam a fazer da potência criativa de nossas ações afirmativas não somente nossa fonte de

³⁶ Para saber mais sobre o app *Only Fans*, acesse: <encurtador.com.br/iwzHN>.

subsistência, mas fonte de prazer em forma de reconhecimento, nos induzindo a acreditar que somos livres para agir em função daquilo que acreditamos. Mas, em um sistema capitalista liberal, onde somos responsabilizadas pela nossa subsistência e existência de forma individual, não somos livres, precisamos nos inserir no sistema para sobreviver com alguma sensação de inserção social. A “livre concorrência” deste sistema oferece a “liberdade” em igual medida a todas/os, abrindo o mercado àquilo que tivermos a oferecer e, em processos de mercantilização exemplificados pela carnavalização do samba, torna nossa cultura e nossos próprios corpos, produtos. Tendo nossa cultura popular apropriada e nossos corpos objetificados por este liberalismo, somos conduzidas a reinsermos-nos no jogo para, de alguma forma, recuperar e ocupar “o espaço que é nosso”, produzindo subjetividades culturais mercantilizadas.

[...] inevitavelmente meu corpo já traz tudo, minha cara, meu cabelo, minha bunda, meu formato de corpo. Eu acho que eu nasci e sou um estereótipo ambulante das possibilidades de ser uma mulher negra. Eu me encaixo exatamente em uma delas, de ser a “mulata”, ser a “mulata” gostosa, de ser sexualizada, ser sexualizada antes de me sexualizar, ser sensualizada antes de encontrar em mim tudo isso. Então, é algo que vai comigo aonde eu vou e que é negativo porque me limita, né? Então as pessoas me veem primeiro pela minha aparência do que por todas as minhas capacidades e, no meu caso, que não sou uma pessoa que trabalha com dança, que trabalha com arte e cultura, eu não tenho como tirar nada de positivo disso, né? O meu empoderamento pode ser individual, eu posso me sentir confiável e confortável dentro do que eu sou mas, a partir do momento que o que eu sou pode ser utilizado pelos outros pra me diminuir, me limitar, só é ruim. [...] por exemplo, um cara me falou assim, um branco europeu assim, ele é dono do mundo, sabe? O mundo tá aos pés dele, e ele falou pra mim que eu conseguia trabalho porque eu era bonita. E aí eu fiquei pensando, né, porque a gente tava no mesmo cargo e, obviamente, tem muita diferença nos códigos que a gente presta no mundo, então acho que ele não conseguia assimilar como eu tinha chegado lá né. E aí ele colocou na conta da minha aparência, e eu fiquei pensando que eu sou um pouco escrava disso, né? (Thais Santos)

Eu não quero rebolar o tempo topo... tipo, eu não sofro pra poder fazer isso, mas eu não quero ser chamada só pra fazer isso. Eu acho que isso é uma problemática que a gente gera num lugar de comércio mesmo, assim. Mas é um lugar que, eu acho, que a gente se deixa, também, porque nesse lugar a gente tem mais visibilidade, a gente ganha mais potência, tal, mas, tipo... perde o equilíbrio, porque você tem vontade de fazer outras coisas, mas você não consegue fazer outras coisas, porque essas outras coisas não vão ter a mesma visibilidade, a mesma monetização, do que isso e você acaba sendo coagida (de alguma forma coagida), pressionada, a tá sempre ali. (Fabi Silva)

*Então, as pessoas focam muito nessa **Bia sensual**, que é o que dá mais **engajamento no meu Instagram** – eu não sou besta de perder esse engajamento, porque eu preciso – **mas a Bia não é só aquilo**, entende? (Bia Graboschi)*

*Eu nunca tive vergonha de falar que eu trabalhei como assistente show, nunca tive. Porque **eu sou uma dançarina como qualquer outra**, só que toda vez que a gente falava “ah, eu sou assistente show”, a própria palavra “dançarina”, já te dão olhar com preconceito, imagina assistente de escola de samba, né? **Te associa com prostituição [...] foi batendo minha bunda como assistente que eu ganhei dinheiro sem dever nada pra ninguém**, sem roubar ninguém, sem me prostituir, então é triste a gente ver dessa forma, né? A assistente show ser colocada como um pedaço de carne exposto e muitas de nós leva isso muito a sério, como profissional mesmo de dança, porque é como se fosse uma bailarina, é como se fosse uma dançarina de jazz, é como se fosse uma dançarina de flamenco. A gente tem o nosso*

segmento que é o samba, escola de samba, carnaval. Então é profissional, mas, infelizmente, deturpam isso, né. (Priscila Reis)

A mídia colabora muito pra que o funk seja marginalizado e criminalizado, principalmente a partir do viés sexual. Pelo fato do funk ser um estilo de música sexual, sensual, porque pra nós do funk, **nós que somos da cultura do funk, nós não temos problema com a sexualidade**, não temos problema de falar de sexo, nós não temos problema de falar sobre os nossos corpos. E, justamente, por a gente não ter problema de falar sobre os nossos corpos, por a gente não ter problema de falar sobre sexo, a mídia, que é totalmente falsa moralista, ela simplesmente olha pro nosso movimento e erotiza o nosso movimento, né? [...] **o problema é a mídia que erotiza a nossa cultura e isso reflete no machismo, né? Porque a mídia tem que imprimir uma falsa impressão de que nós mulheres do funk somos objetos sexuais**, sendo que nós não somos objetos sexuais. Nós optamos pela nossa liberdade sexual. [...] O problema vem quando a mídia faz com que nossa imagem seja refletida como objeto sexual e, aí, o mundo olha para o funk como se nós fôssemos objeto sexual, **que nós não tivéssemos voz ativa** e que a gente quer uma sociedade em que a mulher é vista como objeto sexual, o machismo impera. (Renata Prado)

[...] a gente já tinha, nas danças urbanas, **já tinha o dancehall, mas vindo da forma que foi comercializado, que foi o Ragga Jam**, que foi a Laure Courtellemont que foi na Jamaica e readaptou o dancehall numa dança mais acadêmica, pra poder passar nas academias da Europa, e isso chegava assim pra gente aqui no Rio de Janeiro. (Isa Czar)

[...] Nas baladas mesmo, o estilo de música até então era conhecido, até hoje acredito que seja também, como ragga. Do dancehall pro ragga, **as pessoas que curtiam balada e tal não entendiam essa nomenclatura de dancehall, pra eles era ragga**. [...] E, até então, com a Laure, que é da França, ela tem o ragga jam, só que o ragga jam é um recorte que bem... Porque tipo assim, é a leitura dela, por mais que ela traga movimentações que são realmente do dancehall, mas é assim, mais a leitura dela... (Madá Cris)

[...] Eu olhava e eu não queria ter conexão com aquilo que eu tinha aprendido até aquele momento [Ragga Jam]. Eu não queria mais, sabe? **Eu tava, tipo “meu, fui enganada!”**, sei lá, era um sentimento muito, assim, sabe... **que eu tinha... é isso, de apropriação, de silenciamento, de apagamento histórico**. Foi vindo um super peso pra mim de todas essas questões, sabe? E foi uma ruptura mesmo, eu não conseguia me comunicar com as pessoas que eram os profissionais da época, que começaram comigo e que tavam ali aprendendo junto comigo... que ensinavam, e tal... então eu não conseguia ter a menor relação boa. (Fabi Silva)

[...] eu falo de gringo, eu tenho muita dificuldade mesmo, com gente branca, gente de fora, gente... né? Que não é do nosso contexto. Eu tenho muita dificuldade mesmo. Não faço questão nenhuma de esconder isso. (...) Que vem praqui [Salvador-BA], **aí a gente tem uma escola de dança que, simplesmente, faz assim, ó: “é isso que a gente tem de dança popular. Tome, pode levar.”** Então... e porque não é fácil chegar num interior [interior da Bahia] e entregar esse mesmo material, porque não é... sabe? (Raína Santos)

[...] Porque, às vezes, a gente vê muito uma pessoa ou outra conseguindo se manter com o pagode e **muitas pessoas brancas ganhando realmente dinheiro com isso, né? E comercializando uma cultura que não é delas** e que, tudo bem, estamos na Bahia, mas as coisas não são assim, sabe? (Larissa Vitória)

Quando eu conheci o twerk, geralmente, a gente conhece como todo mundo... pela internet, porque é uma dança que não é daqui. Então, eu conheci exatamente nessas pesquisas que eu vinha fazendo... que eu já dançava outras coisas... e, como o twerk está encaixado nessa categoria, né, de danças estadunidenses também, que é uma dança estadunidense, aí... eu achei. Eu achei um **vídeo que era um monte de mulher branca** dançando o twerk, né, aquela coisa bem estúdio, elas com roupas iguais, aqueles figurinos e tudo o mais... e lá estava eu vendo aquele vídeo e “nossa, que incrível”, como se nunca tivesse visto umas mulheres batendo raba na minha frente, né? Mas só que, enfim, aquela coisa toda... como é dito hoje, **higienizada**, e eu tava naquele lugar de escola, ainda, aprendendo muita coisa sobre a minha realidade... de pessoa preta, e tudo o mais... e, aí, eu comecei a observar e achei lindo, aquelas mulheres de calcinha, tudo bem-organizado o estúdio, num sei o quê... e eu falei “ah, quero praticar isso também”. Então eu comecei a treinar, comecei a estudar, comecei a conhecer outras referências... só que, enfim, no começo, as referências todas eram as brancas. No começo, eu não me

dei muito conta disso... eu só vi a dança em si e queria praticar a técnica pela técnica. E, aí, eu não consegui ainda me questionar sobre as referências que eu estava vendo. Depois de muito tempo foi que eu parei, assim, e fiz “caralho, eu não tenho nenhuma referência preta, véi, como assim? Por que que nos vídeos do YouTube só tem vídeos profissionais de mulheres brancas? Por que que aqui só tem mulheres brancas dançando, por que a maioria é mulher branca se essa dança não foi criada por essas pessoas, se essa dança não é desse lugar? Se essa dança tá sendo só comercializada nesse lugar?” (Briê)

[...] a gente sabe que o conteúdo que vem pra gente não é o conteúdo que a gente tá procurando né? Eu não vou conseguir achar as mulheres que reproduziam esse tipo de saber cultural fácil, então se eu for no Instagram procurar “twerk” ou no Google, ou no Youtube de uma forma totalmente desconexa do que é realmente o que eu tenho que procurar, eu vou achar várias russas dançando muito e vou achar que isso veio delas, e não! Essas mulheres, muitas delas, vão até lá pesquisar sabe? E reproduzem isso no lugar delas, do país delas. [...] E tem que conscientizar, tem várias mulheres aí que são precursoras de várias movimentações aí e simplesmente não são reconhecidas, várias pessoas colocam no TikTok, tá muito famoso como dancinha do TikTok, mas não é isso gente, não é isso de verdade! (Gabriela Black Barbie)

Entramos no Jogo! Entramos de cabeça, metemos o pé e a bunda na porta para sermos nós mesmas as nossas referências culturais midiáticas. Se é ali que nossas vozes serão ouvidas, nos faremos ouvir! Ali, e aqui também. “Esse é o *game*” (Gabriela Black Barbie). É a nossa ação operando nossa agência por escolha: não somos objetos, somos bem *sujeitas*. A opressão cria a resistência em igual medida, lei da física. A resistência é feita dentro do sistema de opressões. Mas vai, aos poucos, se alargando nas frestas, a magia surpreendente do movimento da água ao infiltrar-se: cultura da síncopa! Ações micropolíticas ativas e reativas se combinam. Ainda que negociando nossos espaços em meio a reconhecimentos e pagamentos de dívidas históricas, ainda, sim, estamos conectadas com uma perspectiva negra de mundo, e nós, mulheres negras *rebolativas*, imprimimos mudanças nas microrrelações sociais no que tangem aspectos de racismo, sexismo e capitalismo tóxico. Vamos (re)criando nossos territórios férteis.

Viver a bunda, ensinar o rebolado é sobre “tirar camadas” (Jhey Olliver). São tantas construções, limitações e agressões sobre nossos quadris, que nos permitir mover nossa pelve é literalmente uma quebra de barreiras físicas, emocionais, energéticas e cognitivas: nos vulnerabilizamos. Sem barreiras, o rebolado vem e tudo mais vem junto. Nos permitimos ser AFETADAS enquanto verbo e ação.

Enquanto sentido, rebolar é dança negra, então por raiz, é afeto. E vem se reconfigurando em renovados sentidos afrocentrados, justamente, via afeto: movimento via carinho. A gente vai se afetando por aí como um “vírus” (Raína Santos),

mas num processo inverso: num contágio que nos resgata, uma a uma, da doença da alienação colonialista.

Por caminhos complexos, por subjetividades cambiantes, por pensamentos não dicotômicos, por entrecruzamentos, seguimos rebolando... pra deixar o ar circular, pra fazer virar o tempo. Ou, simplesmente, porque rebolar deixar a vida mais leve...

*Falo até que fui uma criança meio... fora do normal, né... porque, normalmente, criança “ai, não pode rebolar, não pode ‘isso’” ... e eu sempre fazia, **rebolava**, e ficava rebolando, e gostava de dançar dessa forma... **em qualquer lugar e com qualquer tipo de música**, então... [é] presente na minha vida há muito tempo e eu só fui descobrir isso de uns tempos pra cá. (Bia Graboschi)*

*[...] **eu tô fazendo qualquer coisa e começo a rebolar, aí toca uma música eu fico rebolando!** E eu faço isso o dia inteiro e eu gosto, assim, sabe? Qualquer música que toca, eu... Às vezes trabalho e fico ouvindo música, eu fico dançando, e é isso, assim. Eu acho que é algo que é o que eu gosto e sei fazer. (Thais Santos)*

*[...] **tudo que eu faço hoje, remete a malemolência de quadril.** (Renata Prado)*

*[...] no dia da faxina, aí coloco playlist porque não tem como ouvir outras coisas! É pagode, é funk, é brega-funk... Porque tem que animar, né? Você já tá ali varrendo. [...] **É cinco minutos varrendo e trinta dançando, né?** Aí eu paro, eu começo, aí daqui a pouco eu paro, aí “uh, essa música!”, aí pronto! É assim! É ótimo. (Larissa Vitória)*

***Aonde eu puder rebolar, eu tô rebolando, já falei que até batendo frigideira eu tô rebolando.** (Priscila Reis)*

*Eu fico zuando meu marido, não sei se você já viu o meme, a menina tudo que vai fazer dentro de casa tá rebolando, tudo que ela faz, ela tá varrendo a casa tá rebolando, tá lavando a louça, ela tá lendo, tudo que ela tá fazendo a bunda tá ali. Mano pra mim é automático assim! É surreal, **eu tô socando o alho, vai saindo um beatzinho do som e eu tô ali tá ligado? Qualquer coisa, o chiado da panela de pressão, é automático pra mim, minha existência mesmo, tudo que eu faço, eu tô rebolando, eu tô dançando de alguma forma, eu tô dançando mas esse dançar é rebolando, tá ligado? É movimentando meu quadril, é essa energia que eu falei, é essa ideia.** (Isa Czar)*

*[...] eu acho que me traz muita confiança assim... **Se eu parar pra treinar todo dia o meu quadril, cara, eu fico muito confiante. Fico fazendo vários vídeos, “ih garota” e nada me distrai, nada me abala.** (Gabriela Black Barbie)*

7.2 “Não dá pra ser livre sozinha”

“Não dá pra ser livre sozinha” foi uma frase dita por Briê ao destacar a importância de estender saberes emancipatórios em rede à outras mulheres para confrontar o massacre que chamamos objetificação, o qual vem de fora e nos aponta o dedo ao nos ver despidas de suas verdades alheias. Grada Kilomba (2019) chama de “constelação triangular” quando um *sujeito* branco ataca um *sujeito* negro, observado silenciosamente por um público *branco* que, por nada fazer contra o ataque, representam o consenso *branco* em relação a este. O racismo faz isso conosco o

tempo inteiro. Superar este consenso *branco* nem sempre se trata de o modificarmos, mas de mudar nossa relação com ele. Não se trata de convencer o consenso *branco* de que estamos certas, mas de estarmos alinhadas com nossas verdades. Ao nos fundamentarmos em perspectivas negras para perceber-nos e nos autodefinirmos, mudamos nossa relação conosco e, conseqüentemente, com o mundo. Mas uma andorinha só não faz verão, tal qual uma só pessoa livre não significa uma mudança nos parâmetros sociais. Se todas (nós) as mulheres negras mudarem, uma a uma, sua relação com o consenso branco, aí sim, algo acontece. Novas perspectivas de relação social se estabelecem. Novas subjetividades emergem. É sobre isso.

Superando o consenso branco da objetificação, trago agora, em coro, as vozes que articulam pensamentos contra-hegemônicos, construídas a partir de uma perspectiva centralizada nas *danças de quadril*.

Creio que as similaridades que eu vejo nas histórias não são acaso, são realmente um movimento ancestral. Algo de muito valioso que nossas *corpas* e corpos vem trazendo. Não é um movimento de agora. Sobre isso versa todo este trabalho. O que considero estar ocorrendo agora é este movimento ancestral estar se tornando um Movimento sócio-afetivo-político, do qual emergem sujeitas mulheres negras.

Identifico alguns fatores que contribuem para isto. O primeiro deles, a facilidade das trocas geradas pelas tecnologias de informação *internéticas*, que disseminam, sim, objetificações *fake* e apropriações, mas também podem, e são, ferramentas importantíssimas para fazer chegar nossos afetos. A internet ampliou as quebras de fronteiras geográficas já instauradas pelo rádio e TV, porém dinamizando ainda mais a circulação de informações e descentralizando as fontes. Tornaram-se mais evidentes atos de racismo e sexismo objetificatório em torno de nossas danças, sejam voltados diretamente a nós ou às manifestações culturais envolvidas de uma forma geral. Na mesma medida, podemos questionar estas ações, denunciando e compartilhando conteúdo da *raba* ancestral em larga escala e em tempo real ao redor do mundo, potencializando nossos atos e possibilidades de *trabalho*. Afinal, a mesma faca que divide o pão pode perfurar um coração, a depender da mão de quem a usa.

Ogunhé!

Outro fator, a própria opressão social, que gera uma resistência em igual tamanho e proporção. “*Onde há opressão, há resistência*. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (KILOMBA, 2019, p. 69). Se a sociedade capitalista-hegemônica hétero patriarcal nos subjuga “mulatas” e, junto a isso, nos delega uma função sexual servil, logo, objetificadora, responder a isso é uma NECESSIDADE. “As imagens de controle aplicadas às mulheres negras são tão uniformemente negativas que quase exigem resistência” (COLLINS, 2019, p. 184).

Afinal, conforme nos compartilha afetivamente Grada Kilomba (2019, p. 57), as palavras de Audre Lorde:

E quando nós falamos
temos medo que nossas palavras nunca serão ouvidas
nem bem-vindas
mas quando estamos em silêncio
nós ainda temos medo.
então é melhor falar
tendo em mente que
não éramos supostas sobreviver.

Se aquele velho ditado racista “preta pra cozinhar, ‘mulata’ pra fornicar, e branca pra casar” (GONZALEZ, 2018, p. 46) é uma verdade social que violentamente rasga nossas roupas e impregna nossas peles, não à toa as sujeitas mulheres deste trabalho são mulheres negras de pele clara, historicamente “adoradas” para a sujeira branca sexo-colonial, conforme nos conta Alice Walker (apud COLLINS, 2019, p. 234):

Durante séculos, a mulher negra serviu como principal “válvula de escape” pornográfica para os homens brancos na Europa e nos Estados Unidos. Basta pensarmos nas mulheres negras usadas para a procriação, estupradas para o prazer e o lucro de seus proprietários. Basta pensarmos na licenciosidade desfrutada pelo “mestre” das mulheres escravas. O mais notável, porém, é que basta estudarmos as antigas sociedades escravagistas do Sul para vermos o tratamento sádico – nas mãos de “cavalheiros” brancos – de “belas jovens *quadroons* ou *octoroons*”, que se tornaram (e foram deliberadamente criadas para se tornarem) indistinguíveis das mulheres brancas e, por isso, eram as amantes escravas mais valorizadas.

Quadroons e *octoroons*, termos estadunidenses destacados na citação, são uma “referência ofensiva a pessoas com um quarto ou um oitavo de ascendência africana” (COLLINS, 2019, p. 234). Ou, nos termos da nossa velha e nada boa “democracia racial”, são os mestiços e as “mulatas”, que devido aos traços estéticos, tem *passabilidade* frente à branquitude. É muito importante destacar que essa

passabilidade não é uma aceitação como igual, pelo contrário. A negra mestiça de pele clara,

de acordo com a mitologia sexual/racista, ela corporifica o melhor da mulher negra selvagem, temperada com elementos da branquitude que suavizam a imagem, conferindo uma aura de virtude e inocência. Na imaginação pornográfica racializada, ela é a combinação perfeita da virgem e da puta, a sedutora perfeita (HOOKS, 2019b, p. 147).

Um terceiro fator que considero elementar é de cunho espiritual, energético, imanente, transcendente. A minha vivência e as vozes destas treze sujeitas mulheres me levam a entender que nossas *corpas* negras ancestrais *rabeteiras*, por missão, por fluidez de sensação, por cabeça ou ascendência (ou por algo mais que se queira nomear) são mais facilmente atravessadas por estes signos *bundísticos*. O fluxo do quadril está perenizado no corpo de TODES nós, descendentes desta vasta cultura negra, mas a retomada destes signos enquanto ação libertária e emancipatória, é algo que, por diferentes caminhos, teve impacto profundo em nossas vidas, a ponto de não conseguirmos fechar os olhos para isso. De uma forma ou de outra, nossa *raba* nos conecta, nossa bunda chacoalha nossas próprias estruturas, nosso quadril articula semânticas dentro de nós e nós precisamos falar sobre isso para não explodir sob nossos próprios questionamentos. Nós precisamos falar sobre isso enquanto militância e ação de liberdade. Uma amarra, que se rompe dentro de nós, nos permite desamarrar outras (em nós e adiante). E, sem planos de carreira – não nos é dada a opção “professora de rebolado” em uma feira de profissões –, mas encaminhadas desde os nossos repertórios de infância, vamos simplesmente seguindo, desamarrando e sendo desamarradas. Reconhecendo que nosso corpo é a própria manifestação da ancestralidade vislumbrada, entendemos que muitas vozes falam a nossa voz, muitos pés caminham junto aos nossos e aceitamos o caminho que é mostrado na caminhada que grita de alegria, de tesão e por movimentos emancipatórios de mudanças. O que queremos fazer é exatamente aquilo que precisamos, e apenas a intuição, o “seguir nosso coração”, ou os sentidos aguçados à nossa “capacidade extrapessoal” (ROLNIK, 2018) explicam o porquê acessamos e nos conectamos a este mesmo fio de existência AGORA.

O quanto eu me vi nas histórias delas, de diferentes formas, diferentes recortes e intensidades. O quanto eu fui vendo uma história sobreposta às outras. Somos

mulheres MUITO diferentes, sim, mas um fio sutil nos conecta com tanta profundidade que somos fisgadas a circular diferentes histórias contadas pelo quadril. Este fio, posso dizer sem nenhuma dúvida que foi a palavra mais citada nas entrevistas, repetida e repetida: ANCESTRALIDADE.

A ancestralidade é a força que nos une em REDES de RESISTÊNCIA e REELABORAÇÃO de nossas vidas a partir da dimensão simbólica da nossa sexualidade. E o processo através do qual esta força articula nossas subjetividades afrocentradas a partir do quadril, é o que me proponho a *escurecer* agora a partir do pensamento sobre produção de subjetividades de Suely Rolnik (ROLNIK, 2018; AJD, 2020), amalgamado aos processos de subjetivação coletiva negra ancorados no corpo, sintetizados no conceito de “si-mesmo corporal” de Muniz Sodré (2017).

As imagens de controle impostas externamente, as quais nos coisificam e nos animalizam enquanto nos manipulam ao articular interesses racistas, classistas e sexistas, são reguladores sociais que incentivam e sustentam uma “micropolítica reativa”, ou seja, interrompem o processo de geminação de nossos desejos mais genuínos. Eles são inúmeros e atuam em função da manutenção do mundo sob o regime do “inconsciente colonial-racializante-capitalista” (ROLNIK, 2018). Enquanto somos “faladas” e reduzidas a corpos sem produção de pensamento, temos nossos processos de autodefinição e autonomia dificultados em função da permanência de subjetividades representativas dos papéis que justificam a dominação, uma vez que estes reguladores formam aquilo que a psicanálise chama de “inconsciente no campo social” (KILOMBA, 2019), e se distribuem diferentemente entre os diferentes grupos sociais. Imaginemos que, sendo mulheres negras que rebolam em uma sociedade branco-patriarcal, são muitos os reguladores que agem em nosso desfavor...

No mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas *negras* fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da *negritude* às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes (KILOMBA, 2019, p. 39).

Entretanto, nossos processos identitários negros são corpo-orais e os micropensamentos de nosso corpo (re)conhecem nossos símbolos independentemente da consciência os processar: a ancestralidade habita nosso corpo antes de habitar nossa cognição mental. O corpo negro antecede a sua própria

definição a despeito dos reguladores que programam nossas mentes para autossabotagem. Portanto, para emanciparmo-nos é necessário, primeiro, possuir o corpo para que possamos ter posse de nossas próprias vidas.

Os modos coletivos negros que se manifestam como festa são rituais, religiosos ou não. Nossas festas de família, nossos cultos religiosos, nossos bailes, nossos fluxos são encontros rituais, são territórios onde praticamos os símbolos da corpo-oralidade coletiva negra que, quando in-corpo-oradas, desestabilizam a pretensa normatividade ocidental. Não à toa querem nos criminalizar... é mesmo pelo medo da potência de nossos afetos! O “nós” em comum-unidades negras, assim como em *Movimento Quadril*, se dá pela busca de territórios de afeto, o fim é a própria experiência existencial, necessidade da condição histórica da diáspora escrava e que persiste na formação social negro brasileira.

No conjunto ritualizado de procedimentos cosmogônicos, o corpo encontra a sua totalidade, resolvendo a dicotomia entre singular e plural, entre sujeito e objeto ao se integrar no simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perceptivas. Ao mesmo tempo, a corporeidade enseja um tipo de percepção sensorial, que pode de fato ser concebida como “ecológica”, na medida em que vincula o sujeito à natureza íntima do ecossistema circundante e abrangente. Pessoas, animais, plantas compõem uma espécie de paisagem viva e atuante sobre o elemento humano. O ritual é o lugar próprio à plena expressão e expansão do corpo (SODRÉ, 2017, p. 129).

O espaço ritualístico, ou os territórios negros, vão ao encontro daquilo que Suely Rolnik (2018) define como “capacidade extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extracognitiva”, a qual produz experiências de mundo que compõem o “sujeito-em-processo” ou “decolonial”, aquele que responde ao seus desejos, à sua pulsão de vida.

Pois bem, fato é que nestes territórios negros e ritualísticos, os mecanismos da nossa inteligência rítmica nos afetam. Música e dança, enquanto experiência do sensível, resgatam suas múltiplas funções cósmicas sociais, atuando na inscrição do corpo unitário como “poder de pertencimento a uma totalidade integrada”, sendo uma “verdadeira tecnologia de agregação humana”, de reelaboração simbólica do espaço, e incitando a alacridade que nos libera de nós mesmos (SODRÉ, 2017, pp. 142-143) ou, em outros termos, nos liberta do *eu-individual* produto de um cartografia

sociocultural colonial. A dança nos torna, portanto, vulneráveis, permeáveis a estímulos da capacidade extrapessoal.

As *danças de quadril*, enquanto danças negras, correspondem a esta capacidade uma vez que, conforme já vimos, é fluxo de acesso à memória épica, sendo meio imanente de materialização de forças cósmicas através das quais nos revitalizamos. E, também... são energia sexual movente, “potência de vida para nós e para o mundo” (Julha), portanto, são força criativa, portanto, são desejo. As *danças de quadril* são alta potência de experiências que produzem o gérmen do desejo.

Se o corpo negro é um mini-cosmos e o quadril é nosso centro de pulsão de vida, podemos entender que este é, também, o centro de um cosmos, portanto, um grande dinamizador cósmico. Neste sentido, ao mover-se em rebolados, o quadril suscita sentidos de cosmogonias negras que desestabilizam os contornos, códigos e imagens pré-estabelecidas desse mundo normativo.

Estando dentro desse mundo e sob a ação de seus reguladores, nós, quando rebolamos sob a força ritualística de um território afrocentrado, desestabilizamos junto a imagem pré-estabelecida que temos de nós mesmas, gerando um estado de “estranhamento-familiar” que “coloca uma interrogação para a subjetividade”:

Gera-se com isso uma tensão entre, de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da “conservação das formas em que a vida se encontra materializada” e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da “conservação da vida em sua potência de germinação”, a qual só se completa quando tais embriões tomam consistência em outras formas da subjetividade e do mundo, colocando em risco suas formas vigentes. [...] a pulsação do novo problema dispara um sinal de alarme que convoca o desejo a agir, de modo a recobrar um equilíbrio vital, existencial e emocional (ROLNIK, 2018, pp. 56-57).

Seguindo com o pensamento de Rolnik (ROLNIK, 2018; AJD, 2020), a partir desse chamado do desejo é que irão se manifestar as esferas micropolíticas vigentes sob a qual a subjetividade se reconfigurará. O que acontece com este embrião depende se este está sendo gerado sob a influência de uma micropolítica mais ou menos ativa ou reativa, a depender de como estão sendo geridas nesta produção de mundo pelos reguladores que nos afetam.

No modo de subjetivação reativa, o sujeito se encerra no repertório da linguagem simbólica na qual está acomodado, ignorando os efeitos no corpo dos afetos externos. O desejo caminha o mais rapidamente possível para o equilíbrio do ego, não para o vital, reacomodando a existência dentro do mesmo repertório, uma vez que habitar o incômodo causado pelo gérmen de mundo lhe é aterrorizante. A mudança lhe aparece como o “fim do mundo, portanto o fim de seu “suposto si mesmo” (p. 67). O desejo reproduz a violência contra a vida reproduzindo a servidão voluntária. Esta subjetividade sustenta nosso regime atual, uma vez que a sensação de existência se dá pelo pertencimento ao modo de existência vigente, à vontade de ser reconhecida/o e valorizada/o na sociedade em curso.

No modo de subjetivação ativa, não somente o sujeito se transforma, mas toda ecologia de que ele faz parte. A pessoa, aqui, consegue sustentar-se na “tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo” (p. 60) e seus sentidos correspondentes. O desejo caminha para o equilíbrio vital. Se aquilo que foi criado é realmente portador do embrião de futuro, se é expressão de sua sensibilidade, tem o poder de reverberação em outros corpos que também estão afetados, dando força a outros processos de criação, transformando o tecido social. “No entanto, a conservação da vida não se dá separadamente das formas vigentes na superfície do mundo; lograr conservá-la depende de negociar com tais formas...” (p. 65) – típico da existência negra na diáspora. O desejo é investido na transformação coletiva do *status quo* sempre que necessário, uma vez que seu sentido de existência está em participar de processos coletivos de criação de novas existências, aquelas que dialogam com sua alma.

Em relação a este processo de subjetivação, o que as vozes das sujeitas de pesquisa nos mostram, junto à minha própria experiência, é que nossas subjetividades, reguladas por imagens geridas pela produção normativa de sujeitos, ao acessar valores afrocentrados catalisados pelo mobilizante quadril, entram no processo do estranho-familiar, tensão das forças causadas pelo gérmen de mundo que habita nossos ventres. A forma como iremos gerir a nossa fábrica de mundos depende do peso daqueles reguladores sociais, ativos e reativos, que nos influenciam. Entendo que o quanto nossa subjetividade se afasta da subjetivação reativa é diretamente proporcional ao quanto temos a possibilidade de conhecer e conviver territórios

afrocentrados, uma vez que estes são, por sua natureza, regidos por forças similares às aquelas que Rolnik definiu como “capacidade extrapessoal” e, portanto, facilitadores de subjetividades definidas por micropolíticas ativas e, portanto, coletivas.

Por ser potencialmente gérmen de novos mundos, nossas referências negras, tidas como “outras”, são negadas a nós pelo regime vigente desde a diáspora escrava, por controle e por medo daquilo que lhe é “estranho”. O regime do “sujeito blindado” hegemônico não suporta o diverso, pois o entende como seu fim... Entretanto, regidas por territorialidades negras que inflexionam o corpo em expansão, cujas cosmogonias percebem a mudança como próprio imperativo de vida, caminhamos em função do desejo de produzir novos mundos, ainda que em negociação com este sistema vigente. *Movimento Quadril* é produção de mundos alternos e coletivos.

O quadril, que tanto vem suportando regimes reacionários, quando move-se a partir de uma consciência afrocentrada, uma consciência coletiva e relacional, nos move de lugar, de referências e nos abre novas possibilidades de construção de mundo: literalmente e em muitos sentidos, nos dá mobilidade. O tamanho da potência do quadril é diretamente proporcional à opressão e regulação aplicadas sobre ele, pois sua potência é aquela capaz de dar vida a um mundo que lhe comporte, e nós somos grandes. A opressão é grande porque teme o tamanho do mundo que nossos ventres em movimento são capazes de gerar. A opressão constrói, ela mesma, a resistência porque, na verdade, a opressão é do tamanho do medo da mudança iminente, vítimas eles mesmos de seus próprios contornos ressecados e frágeis, aptos a se quebrarem.

Em *Movimento Quadril* persiste, sim, como em todos os âmbitos da sociedade capitalista, a preocupação com nossos espaços de reconhecimento, porque são neles que, também, conseguimos ampliação de nossa voz. E queremos ser ouvidas, porque são nossas vozes que operam a produção de novos mundos sensíveis – em alguma medida, temos de jogar o jogo. Novos mundos portadores de embriões de futuro porque versam sobre nossas verdades silenciadas e profundas, por isso chama que acende! Chama outras, reverbera e nos desloca da individuação reativa: nossa força está na coletividade que nos ampara e na corporeidade conjuntamente constituída e se configura nosso *religare* ancestral. Convivemos em uma ambivalência de signos

porque, para desmontá-los, precisamos, primeiramente, escancará-los em seu próprio jogo, afinal

as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. Elas podem possibilitar que os vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica (LORDE, 2019, p. 137).

Estamos juntas agora, reelaborando novas realidades que não nos cindam de nossas almas em *Movimento Quadril*, porque agora é isso que vibra nossos corpos e, através de nossos corpos, em nossos territórios. É esse embrião que nos projeta para um futuro de novas possibilidades e novos mundos a serem (re)constituídos. Agora, vivemos um momento de mudanças sociopolíticas profundas que necessitam ser gestadas. Então, agora, assumir o poder do nosso erótico, a pulsão de vida de nosso sexo, possuir nossos corpos por inteiro, é recuperar uma parte de nós, dentre tantas, que nos foi negada, e de suma importância. É sobre sermos inteiras. Recuperar o controle de nossa sexualidade, que há séculos serve ao capital: tem que ser agora, não vai ficar para amanhã.

Ontem, foram nossas ancestrais em irmandades, inflexionando quadris para saudar de joelhos. Anteontem, foram nossas ancestrais em quilombos, inflexionando quadris para lutar em voleios. Hoje, somos nós. Amanhã, nossos frutos. A ancestralidade é a força que nos une em REDES de RESISTÊNCIA e REELABORAÇÃO de nossas vidas a partir da dimensão simbólica da nossa sexualidade. Porque a vida, que pulsa em espirais de eternos retorno, começa e recomeça nos entre_cruzamentos dos nossos quadris em movimento.

8 LACRE

... eu trabalho com lacre
 eu trabalho quebrando o tabu
 eu trabalho com eita atrás de eita
 lacre atrás de lacre
 fecho atrás de fecho
 eu trabalho destruindo o patriarcado
 rompendo barreiras...

(Fala de Erika Affonso, publicada na rede social *TikTok*)

“Como operar num sistema no qual você está ganhando poder mas que, no fundo, você quer destruir?”. Esse questionamento, feito pela personagem Samantha White, ativista negra na série *Cara Gente Branca*³⁷, me fez pausar e pensar.

“Como operar num sistema no qual você está ganhando poder mas que, no fundo, você quer destruir?” Resume exatamente o questionamento que venho me fazendo na vida e na escrita desta dissertação.

Estamos avançando. Em meio a territórios afrocentrados, cada vez mais praticados pelas nossas *danças de quadril*, nossas redes de resistência e reelaboração, produzimos subjetividades decoloniais, micropolítica ativa de nossos mecanismos ancestrais ritualísticos ancorados em um si-mesmo corporal e na alacridade. Subjetividades estas, entretanto, em complexa coexistência com um capitalismo cultural que nos regula a correspondermos, de alguma forma, a subjetividades reativas, aquelas que mantêm o *status quo*.

Capitalismo cultural este que celebra nossas danças contemporaneamente a partir da lógica da reprodução em massa, o olhar obliterante ocidental, mutilador de nossos corpos e *voyeurizador* de nossas bundas “escandalosas” (HOOKS, 2019b, p. 133). Entretanto, quando dançamos a partir daquilo que sentimos, nosso corpo-sentido, reintegramos memórias e reintegramos a nós mesmas. Somos inteiras e inteiramente coletivas. A bunda negra como um pedaço de carne vendável é uma invenção branco-patriarcal-capitalista e recai sobre nós mutilando, junto aos nossos corpos, nossa

³⁷ Série ficcional na qual alunos negros de uma conceituada universidade questionam os papéis raciais e buscam seu espaço. Disponível na Netflix.

liberdade. Somos mutiladas quando nos questionamos se “devemos ou não mover os quadris”, se “devemos ou não despir-nos”. Quando essa decisão é assumida por nós, qualquer que seja ela, ela nos liberta. Nos liberta de ser tolhida de regar e colher os frutos das nossas bacias. Nos liberta de movermo-nos em função de algo externo a nós ou para alguém que não, primeiramente, nós mesmas. Nos liberta de uma ideia rígida de corpo ou, melhor, do ideal de um corpo rígido. Abrir mão da ancestralidade dançante que se fundamenta em sentidos moventes de todo um corpus e, também, do quadril, é mais um golpe do sistema, seja abrindo mão de dançar nossas danças para “não nos expormos”, seja dançando pela mera reprodução ofertada pelo capitalismo cultural.

O grande objetivo de toda esta pesquisa, dentro e fora de mim, foi exatamente aquilo que o título propõe: ricochetear, com nossas bundas, os ideais sobre nós, mulheres negras *rebolativas*; ideais que não nos pertencem, ideais que nos colocam em uma posição servil. E, a partir dessa bússola-chão que habita o corpo que somos, não ideal, foi proposto pensar os trajetos-mecanismos-disparadores que vêm fazendo do quadril essa poderosa ferramenta de agregação feminina preta e ativadora de nossa subjetividades afrocentradas. É evidente que somos muitas, portanto muitas histórias. Em nenhum momento pretendi *essencializar* uma narrativa preta sobre a virada de chave simbólica mobilizada pelas nossas *rabas* ancestrais. Mas, é fato que nossas histórias interconectam-se, e o que constatei nas catorze histórias (treze + eu) que compõem este Movimento é que o quadril fez parte desta virada – que envolve “verdades” sobre raça + gênero + sexualidade –, seja como lupa, disparador ou catalisador de um processo em curso. E, sempre protagonizando memórias afetivas marcantes, o que localiza sua ação não somente na esfera do espetáculo público, mas também, de nossa vida privada.

Se eu não tivesse vivido e vivendo tantas nuances da minha subjetividade objetificada, fragmentada, abusada, estuprada, esquartejada, violentada, mas também ancorada na ancestralidade da força corpo-oral eu, com certeza, não estaria aqui tecendo uma dissertação sobre isso. Assim como minhas companheiras não estariam onde estão, tecendo novas redes. Estamos em movimento, como todes. Entender que somos complexas, que habitamos processos diversos de subjetividades em curso, nos afasta imediatamente da objetificação.

Se “a cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando ‘estereótipos negativos’ para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo, colher seus lucros [...]” (HOOKS, 2019b, p. 136), é porque há algo de muito errado com essa cultura popular que transforma pessoas em estereótipos e estereótipos em mercadoria. Não sejamos individualmente responsabilizadas. Conforme vimos, trata-se de um sistema meticulosamente armado e regulado. Se adentramos essa cultura popular negociando nossos espaços a ponta pés e *quicadas*, é porque falta espaço de escuta para nossas vozes, pois voz sempre tivemos.

Se espaços “espetaculosos” nos são oferecidos, então ocuparemos estes espaços... também! Se utilizo este espaço para elaboração de uma narrativa própria, para minha voz, me deslocando do lugar de outra, então eu sou sujeita (KILOMBA, 2019). Se neste espaço de narrativa própria eu produzo territórios, praticando o corpo negro e ampliando formas de viver que contemplem a mim e minha coletividade, então eu sou uma subjetividade que age em função de micropolíticas ativas... também.

Também estamos no sistema. Também agimos criando frestas no sistema. Costumo dizer que destruir um sistema do tamanho do capitalista é como implodir um prédio gigantesco de cento e cinquenta andares: é necessário distribuir os explosivos estrategicamente em seus pilares mais fundamentais, senão corremos o risco de apenas quebrar vidros ou de ter o prédio caído sobre nossas próprias cabeças.

O que quero dizer com isso é que as culturas negras são, por excelência, culturas de síncopa: “culturas de fresta; aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria” (SIMAS, 2020, p. 27). Negociando, fazemos a linha reta virar a curva.

Distribuição estratégica e drible são especialidades do quadril. Jogo de cintura é nosso nome, e poder *vai tá tendo*, sim. O poder ser aquilo que quisermos ser.

Nem todas as perguntas propostas foram passíveis de serem respondidas aqui porque a própria pesquisa gerou muitas questões. E com certeza, minha voz não disse tudo que tem a dizer. Esta pesquisa não termina aqui, ela permanece gestando vida, a minha vida, em meu ventre. Acho que, na verdade, esta é a grande construção de *Movimento Quadril*: as possibilidades em aberto, os deslocamentos propostos para

que cada uma de nós nos conectemos com nossas respostas, as quais virão, também, a partir de nossas próprias articulações. O *poder*.

As conclusões às quais fui chegando estão distribuídas por toda esta escrita, então, para finalizar, eu as invoco para *lacrar*.

O *lacre*, “ferramenta de comunicação organizada especialmente por mulheres negras e pela linguagem LGBT” (BUENO, 2019) remete a um elogio utilizado internamente por este público, disseminado nas redes e em redes quando suas vozes, intelectualmente organizadas, deixavam em choque a “opinião pública”. Diz-se *lacrô* quando o argumento de uma mulher negra ou pessoa LGBTQIA+, elaborado a partir de suas próprias vivências, desmonta uma pretensa hegemonia do pensar. A branquitude do capitalismo cultural tentou transformar em deboche e nome de shampoo. Mas, seguimos lacrando.

Porque, a despeito destas “outras” narrativas brancas, o que fica é nosso centro, o PODER de nossas construções, nossas vozes manifestas, nossa subjetividade em curso, nossas bundas em festa, nosso lacre. Minha bunda me trouxe as perguntas e as respostas para esta pesquisa. Minha bunda é repositório de memória e sabedoria ancestral negra. A intelectualidade deste trabalho foi, portanto, tão articulada com meu quadril quanto com livros. Porque eu trabalho com a bunda. Eu trabalho com lacre.

Eu sou quem sou, fazendo o que vim fazer, agindo sobre vocês como uma droga ou um cinzel para que se lembrem do que há de mim em vocês, enquanto descubro vocês em mim (LORDE, 2019, p. 185).

Sigamos.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. Somewhere at the beginning. In: **Ancestral Voices**: dance dialogues. Leicester: Serendipity, eBook Kindle, 2018.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2 ed. São Paulo: Educ, 2015.

ASANTE, Kariamu Welsh. Commonalities in African dance: an aesthetic foundation. In: **African Culture**: the rhythms of unity. Trenton: Africa World Press, 1990. pp. 71-82.

AJD – ASSOCIAÇÃO JUÍZES PARA DEMOCRACIA. **Descolonizar a subjetividade**. Youtube, 24 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CwE9x0gn0s>>. Acessado em: 28 out. 21.

BÂ, Amadou Hampâté. A noção de pessoa na África Negra. Tradução para uso didático de: BÂ, Amadou Hampâté. **La notion de personne em Afrique Noire**. In: Dieterlen, Germaine (Ed). Paris: CNRS, 1981, pp. 181-192, por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros. Disponível em: <<https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>>. Acessado em: 21 set. 2021.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: RIBEIRO, M. (org.). **Revista Estudos Feministas**, Dossiê Mulheres Negras. Florianópolis, v.3, n.3, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENZINA. **Corpo (modos de usar)**: o corpo que goza. Locutores: Stephanie Borges, Orlando Calheiros. [s.l.]: Podcast independente. Transmitido em 03 ago. 2021. Disponível em: <encurtador.com.br/gIU68>. Acessado em: 21 set. 2021.

BRITO, Deise Santos de. **Casamento de preto**: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo. 2019. 274 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo.

BUENO, Winnie. A Lacradora: Como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública. In: **Blogueiras Negras**. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interferem-na-presenca-de-mulheres-negras-na-esfera-publica/>>. Publicado em: 15 de Abril de 2019. Acessado em: 27 jul. 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CABALLERO, Barbara Ramos. Danza del Caribe. In: **Ancestral Voices: dance dialogues**. Leicester: Serendipity, eBook Kindle, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo – USP, SP.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DeFrantz, Thomas F. Improvisando as trocas sociais: usos e desusos da dança social afro-americana. In: **Caminhos da pesquisa em dança: interculturalidade e diásporas**. Org. Rita Ribeiro Voss. Recife: Editora UFPE, 2016. pp. 16-35.

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ. **A Dança como Vetor da Alegria** – Palestra do Professor Muniz Sodré (22 abr. 2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>>. Acessado em: 21 set. 2021.

FELIZARDO JUNIOR, Luiz Carlos. **Na Encruzilhada do Soul: lazer, educação, dança e transgeracionalidade na metrópole**. 2017. 238 f. Tese (doutorado) – Pós-Graduação em Estudos do Lazer, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. 2012, 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira**. 1 Ed. Belo Horizonte, 2011.

FRANKLIN, Eric. **Condicionamento físico para dança**. Tradução: Orlando Laitano. Barueri, SP: Manole, 2012.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. 1. ed. Diáspora Africana: Editora Filhos de África, 2018.

GOTTSCCHILD, Brenda Dixon. Butt. In: **The black dancing body: a geography from coon to cool**. New York: Palgrave Macmillan, 2003. pp. 144-187.

HOOKS, bell. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos Feministas, v.3, n.2, 1995.

HOOKS, bell. **Erguer a Voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019a.

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

JOSÉ, Ana Maria de São. Mulheres frutas: representações do corpo na dança do crêu. In: **Fórum Identidades e Alteridades**, III, 2009, Itabaiana – SE. Anais, GEPIADDE/UFS.

JOSÉ, Ana Maria de São. **Samba de gafieira**: corpos em contato na cena social carioca. 2005. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Adriana de Carvalho. **Funk-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. 1.ed. Rio de Janeiro: Bom Texto; FAPERJ, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUZ, Carmen. Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar. In: **O Menelick 2º Ato**. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar>>. Abril de 2020. Acessado em: 23 nov. 2020.

MANZINI, Yáskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira? In: **Caminhos da pesquisa em dança**: interculturalidade e diásporas. Org. Rita Ribeiro Voss. Recife: Editora UFPE, 2016. pp. 77-89.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Letras**, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: LETRAS/UFMG, 2002. pp. 69-91.

MARTINS, Suzana M. C. Corpo em trânsito entre a ação e a divindade: Polirritmia-Policentrismo-Sentido Holístico. **Concept**. Campinas, SP, v. 4, n. 1, pp. 22-30, jan./jun. 2015.

MONTEIRO, Marianna. Balé, tradição e ruptura. In: **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

MOVE (Temporada 1, ep. Kimiko e Versatile). Direção: Thierry Demaizière, Alban Teurlai. França: Netflix, 2020. 1 vídeo (53 min). Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81013100>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. 1 ed. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NÓBREGA, Nadir. Tentando definir a estética negra em dança. In: **Revista Aspas**. Vol. 7. n. 1. 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

OYĔWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. Corpos de Arkhé negra. **Anais ABRACE**. v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4472>>. Acessado em: 24 nov. 2020.

PÉREZ, Elizabeth. The ontology of twerk: from ‘sexy’ Black movement style to Afro-Diasporic sacred dance. In: **African and Black Diaspora: an international journal**. vol. 9, n. 1. Special issue: “Sounds of Freedom Across the Black Atlantic”. pp. 16-31, 2016.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, H. B. de; SZWAKO, J. **Diferenças, igualdades**. Coleção sociedade em foco: introdução às ciências sociais. São Paulo: Berleandis & Vertecchia, 2009.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SILVA, Renata de Lima. Sambas de umbigada: considerações sobre jogo, *performance*, ritual e cultura. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, pp. 147-163, mai. 2010.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SMALL, Judene Antoinette. **Giv dem di dance**: an investigation of the jamaican culture through the music and dance of the *dancehalls*. M. A. Thesis, Mills College, California, 2012.

SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou Dança Moderna?** Uma questão de Gênero. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002.

SODRÉ, Muniz. Corporalidade e liturgia negra. In: **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**. n. 25, pp. 29-33, 1997.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar (tradução). São Paulo: Odysseus, 2007.

SOUZA, Miguel Alves de. “Sou feia, mas tô na moda”: o funk como canal de transmissão da voz feminina negra periférica. **Revista Humanidades e Inovação**. v.6, n.16, 2019, pp. 146-155.

TAVARES, Júlio César de. **Dança de Guerra** – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAVARES, Júlio César de. Educação através do corpo: a representação do corpo nas populações afro-americanas. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**. n. 25, pp. 216-221, 1997.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit**: arte e filosofia africana e afro-americana. Tradução: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.