

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

JÚLIO MESQUITA FILHO – UNESP

INSTITUTO DE ARTES

Programa de Pós-Graduação em Artes

Edicléia Plácido Soares

Travessias de um corpo negro na dança contemporânea

SÃO
PAULO 2023

Edicléia Plácido Soares

Travessias de um corpo negro na dança contemporânea

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes. Instituto de Artes da UNESP. Programa de Pós- Graduação em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Marianna Francisca
Martins Monteiro

SÃO
PAULO
2023

Edicléia Plácido Soares

Travessias de um corpo negro na dança contemporânea

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes. Instituto de Artes da UNESP. Programa de Pós- Graduação em Artes.

Dissertação aprovada em 11.09.20233.

Banca examinadora:

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

_ Membro titular: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Franco de Araujo
Bastos, ECA/USP-SP

Membro titular: Dr^a. Deise Santos de Brito

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

S676t Soares, Edicléia Plácido, 1970-
Travessias de um corpo negro na dança contemporânea / Edicléia Plácido
Soares. -- São Paulo, 2023.
97 f. : il. (algumas color.)

Orientador: Prof.^a Dr.^a Marianna Francisca Martins Monteiro.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Negros - Dança. 3. Negras. 4. Artes cênicas. I. Monteiro,
Marianna F. M. (Marianna Francisca Martins Monteiro). II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.8

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Agradecimentos

À minha mãe, Vera Lúcia, rainha que me deu à luz e me ensinou a ser guerreira e a lutar pelos meus sonhos.

À minha irmã, Domênica, pela presença e pelo apoio incondicionais.

Ao José Maria Carvalho e seu Espaço Viver, sempre de portas abertas.

Ao Estúdio Nova Dança, de hoje, de ontem e de sempre. À Lu Favoreto, Adriana Grechi e Tica Lemos.

Ao núcleo “Menos 1 Invisível”, de hoje de ontem e de sempre: ao Daniel Freitas, ao Luiz Vitor, ao Rafael Markhez, ao Daniel Seda, à Tatiane Ramos, ao Felipe Cirilo, à Paulina Alves, à Marcela Silveira, ao Rafael Carrion, à Edi Cardoso, à Mônica Caldeira.

À Valéria Cano Bravi, à Ana Terra, à Silvia Geraldi, ao Wellington Duarte, ao Marco Xavier, à Lívia Seixas, à Simone Mello, ao Flávio Oliveira, ao Arô Ribeiro, ao Wolfgang Panneck, à Maura Baiocchi, à Marianna Monteiro, à Helena Bastos, ao Mark Taylor, Mariana Camarote, à Mariana Muniz, Maristela Estrela, ao Sandro Willig, à Valquíria Rosa, Luciane Ramos, à Érika Moura, ao mestre Pedro Peu, ao Eduardo Fukushima, à Sandra X., ao Rui Moreira, Marcial Macome, à Deise de Brito, à Vanessa Macedo, ao Wlad Mattos, ao Rodrigo Rodrigues.

À Karina Quintanilha, Nduduzo Siba, Vensam Yala, Prudence Kalamby.

Ao distrito Rui Barbosa e, ao meu mestre da vida, Daisaku Ikeda.

In memoriam Valéria Plácido Soares e Onofre Plácido Soares.

RESUMO

Parto de estação em estação numa vivência de descobertas, reflexões e questionamentos à luz de minha trajetória enquanto mulher negra da dança contemporânea. Esse trajeto é resultado de uma viagem constante, de leste a oeste, do oriente ao ocidente e do ocidente aos saberes da diáspora africana que desembocam no processo de criação do espetáculo “Poemas Atlânticos”, em que atuei como bailarina e diretora artística. Assim, trago uma discussão sobre esse corpo negro na dança e a construção de uma dramaturgia possível para uma estética da dança em que todos os corpos caibam. Além disso, o meu texto tem um foco na racialidade e no quanto este reconhecimento colabora para a construção de outras narrativas para além do conceito de universalismo, que apazigua fricções e dissensos.

Palavras-chave: Dramaturgias; corpo negro; ancestralidades; hibridismo; Dança contemporânea; contato improvisação; educação somática.

ABSTRACT

I depart from station to station in an experience of discoveries, reflections and requests in the light of my trajectory as a black woman in contemporary dance. This path is the result of constant travel, from east to west, from east to west and from the west to knowledge of the African diaspora that lead to the process of creating the show "Poemas Atlânticos", in which I acted as dancer and artistic director. Thus, I bring a discussion about this black body in dance and the construction of a possible dramaturgy for a dance aesthetic in which all Bodies fit. In addition, my text focuses on raciality and how much this recognition contributes to the construction of other narratives beyond the concept of universalism, which appeases frictions and dissent.

Keywords: Dramaturgies; black body; ancestry; hybridity; contemporary dance; contact improvisation; somatic education.

SUMÁRIO DE IMAGENS

Imagem 1.	Infância	11
Imagem 2.	Solo “Mergulho”	24
Imagem 3.	“Circuitos em fuga”	24
Imagem 4.	Espetáculo “Festa” e obra “Antropologia da face gloriosa”	26
Imagem 5.	Espetáculo “OU”	29
Imagem 6.	Espetáculo “Jardim Zen”	32
Imagem 7.	Espetáculo “Ri.tu”	33
Imagem 8.	Árvore genealógica	42
Imagem 9.	Rizoma	44
Imagem 10.	Édouard Glissant	46
Imagem 11.	Espetáculo “Festa”	51
Imagem 12.	Rizoma 1	52
Imagem 13.	Performance no “Arara” Residência Artística	55
Imagem 14.	Mostra “Baixo Centro”	58
Imagem 15.	Dança no CEU – Duo Com Pedro Penuela	59
Imagem 16.	Espetáculo “ <i>Turning Dance</i> ”	60
Imagem 17.	Navio Negreiro	62
Imagem 18.	Naufrágios no Mediterrâneo	63
Imagem 19.	Obra de Sérgio Garval	67
Imagem 20.	Espetáculo “Zona”	68
Imagem 21.	Espetáculo “Zona”	68
Imagem 22.	Obra no fundo do mar, “Vicissitudes”	77
Imagem 23.	O mapa do mundo	79
Imagem 24.	“Poemas Atlânticos”, solo de Paulina Alves	81
Imagem 25.	“Poemas Atlânticos”, Rafael Markhez e Rafael Carrion	83
Imagem 26.	“Poemas Atlânticos”, solo de Felipe Cirilo	84
Imagem 27.	“Poemas Atlânticos”, solo de Edi Cardoso	85
Imagem 28.	“Poemas Atlânticos”, cena Banho	86
Imagem 29.	“Poemas Atlânticos”, cena Capoeira	87
Imagem 30.	Obra de Cálida Garcia Rawles	90

*“A cada capítulo uma estação.
Um ponto de ônibus ou metrô
Acordar os córregos da cidade,
os rios encobertos pelo concreto.
Uma embarcação para atravessar mares desconhecidos.”*
Edicléia Plácido

SUMÁRIO

ESTAÇÃO 0. DE ONDE TUDO COMEÇOU – DAQUI PRA LÁ, DE LÁ PRA CÁ, DE LÁ PRA CÁ, DAQUI PRA LÁ	10
ESTAÇÃO 1. MINHA VIDA COMO ERVA DANINHA: O ENTENDIMENTO DA PRÓPRIA MARGINALIDADE	42
ESTAÇÃO 2. “MENOS 1 INVISÍVEL” – EM BUSCA DE UMA DANÇA UTOPIA	54
ESTAÇÃO 3. “POEMAS ATLÂNTICOS” – DRAMATURGIA PARA CORPOS NEGROS	66
Estação 3.1. A poética afro-diaspórica a partir do pensamento do caribenho Édouard Glissant	72
Estação 3.2. O corpo político	74
Estação 3.3. Entre as trilhas da encruzilhada e as encruzilhadas da trilha	76
Estação 3.4. É possível descolonizar treinamentos corporais?	87
ESTAÇÃO 4. ESQUIZOGRAFIAS DO PROCESSO: “QUAIS SÃO OS SEUS BURACOS NEGROS E OS SEUS MUROS BRANCOS?”	90
ESTAÇÃO 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
ESTAÇÃO 6. BIBLIOGRAFIA	98

ESTAÇÃO 0. DE ONDE TUDO COMEÇOU – DAQUI PRA LÁ, DE LÁ PRA CÁ, DE LÁ PRA CÁ, DAQUI PRA LÁ

Para iniciar esta dissertação, me inspiro e me atrevo a pegar emprestado o termo “escrevivência”, da escritora e poeta negra, Conceição Evaristo. Com isto, tenho a intenção de trazer uma auto etnografia de uma trajetória que espirala (MARTINS, 2021), experiências artísticas, processos e pesquisas.

Sou paulistana, nasci e cresci na região da Penha, zona leste de São Paulo, junto a mais duas irmãs. Recentemente, descobri que minha avó materna, que não cheguei a conhecer, veio da Bahia. Meu pai, hoje falecido, era metalúrgico e tornou-se alcoólatra, mas me lembro que ele adorava cantar músicas de Dorival Caymmi. Isso marcou a minha infância e o contexto por mim vivido. Por isso, saúdo a sua memória e existência com a canção a seguir:

Eu vou para Maracangalha eu vou,
 Eu com uniforme branco eu vou
 Eu vou convidar Amália eu vou
 eu vou com chapéu palha eu vou (..)

 Se Amália não quiser ir eu vou só,
 eu vou só, eu vou só...

 Se Amália não quiser ir eu vou só,
 Eu vou só

 Vou só sem Amália mas eu vou...

 (CAYMMI, 1955).

Minha família foi atingida pela crise econômica dos anos 80 e, hoje, percebo o quanto foi difícil para meu pai suportar a condição de desempregado que ameaçava seu papel de provedor da família, numa época em que o machismo e a violência contra a mulher era algo natural numa sociedade patriarcal. Não que hoje não seja, mas agora, esse lugar tem sido questionado e criminalizado, até mesmo através de leis, como é o caso da lei Maria da Penha, que traz um pouco mais de proteção para as mulheres, seus “filhos, filhas e filhas”, com destaque especial para as mulheres negras.



Fonte: Acervo pessoal (1977). Minha imagem entre 5 e 6 anos, ao pé da Pitangueira.

Minha mãe, que sempre foi “do lar”, começou os trabalhos como costureira e faxineira até se tornar funcionária pública e trabalhar durante muitos anos numa copa servindo café. Foi assim que ela passou a sustentar e criar três filhas. No entanto, veio uma perda. Uma de minhas irmãs morreu ainda muito jovem, com 30 anos, por suicídio. Uma perda irreparável. Com o passar do tempo, na maturidade, acabei conhecendo os altos índices de suicídio entre jovens negros. Tal fato se deu mais recentemente, quando tive o primeiro contato com uma vertente negra da psicanálise, através de uma palestra com Izildinha Batista Nogueira, que problematizava o racismo em nossa sociedade, e também a subjetividade do que é ser “negro” no Brasil.

Isildinha Baptista Nogueira foi umas pioneiras ao abordar, com um vasto instrumental psicanalítico, tanto a dimensão sociocultural como subjetiva da condição de negro no Brasil e a primeira a incluir a discussão do corpo no debate. Num trabalho que traz muito de um profundo mergulho em si mesma, na condição de mulher, negra e brasileira, ela delinea as muitas amarras que interditam o

desenvolvimento da pessoa, a autodepreciação e os processos autodestrutivos culturalmente introjetados numa sociedade racista.¹

Esta minha irmã mais velha foi a única de nós que frequentou um terreiro de candomblé e fez seus preceitos, pois desde criança tinha uma mediunidade e uma sensibilidade muito fortes. Entretanto, fui criada numa tradição católica, em que frequentar um terreiro de umbanda ou de candomblé era visto como um desvio e não como uma tradição familiar, apesar de sermos negros.

Sendo neta de duas avós “Marias”, que se consideravam também “filhas de Maria”, fiéis que tinham o objetivo de venerar a mãe de Cristo, por isso eram muito devotas, aprendi a ir à igreja católica todos os domingos desde pequena e também a ver com maus olhos o que era chamado de “trabalhos” e de “macumbas”², mas que eram, na verdade, as oferendas religiosas que existiam nas encruzilhadas. Com isso, cresci com uma referência negativa das religiões de matriz africana.

No entanto, entre os 15 e 16 anos, frequentei um centro de umbanda porque adorava as saias rodadas. Nesta época, iniciava meus estudos de teatro e me encantei pelas mitologias dos orixás, tema que prendia minha atenção. Mas a pesquisa não foi adiante porque no circuito cultural do teatro em que me inseri, extremamente eurocêntrico, não havia espaço para narrativas não hegemônicas. Os orixás africanos não se transformariam em clássicos teatrais e não se tornariam referência para a psicanálise freudiana, por exemplo. Essas epistemologias de terreiro eram conhecimentos e narrativas invisibilizadas pela sociedade colonial da época.

Nasci nos anos 70, cresci e fui educada em meio à ditadura militar. Mas também fui influenciada pela arte que florescia engajada na luta pela liberdade de expressão e contra a censura vigente. Assistia com minha família aos balés clássicos tradicionais na televisão: “o Lago dos Cisnes”, “Gisele”, “Romeu e Julieta”; e tivemos a novela “Escrava Isaura” como referência histórica do que havia acontecido com os nossos ancestrais que vieram antes de nós. Entretanto, Isaura era uma protagonista branca, ou quase branca, que no final da novela se casava

¹ Quarta capa do livro *A cor do inconsciente*, de Izildinha Batista Nogueira.

² Antes de ser associada a um tipo de religião, a palavra “macumba” descrevia um instrumento de percussão de origem africana semelhante ao atual reco-reco. Deste modo, um “macumbeiro” era o indivíduo que tocava este instrumento. N.A. Disponível em: <https://www.significados.com.br/macumba/>. Acesso em 21 jun. 2023. Existem outros significados que expressam a incompreensão e o preconceito com relação à etimologia kimbundo e aos rituais afro-brasileiros.

com um cavalheiro louro e quase nobre como nos contos de fadas. Lembro do filme “Chica da Silva”, protagonizado pela atriz negra Zezé Mota, e de ouvir falar do filme “Gabriela” e do quanto era bom ter nascido “morena” e não “negra”.

É tradição nas famílias da zona leste de São Paulo os filhos estudarem o suficiente para trabalhar e sustentar os pais na velhice. Na escola, me ensinaram uma história eurocêntrica e diziam que o Brasil havia sido “descoberto” pelos portugueses, e não invadido e saqueado como os países africanos. Na verdade, nem tinha ideia de que esta invasão não havia acontecido somente no Brasil, e que não havia sido somente Portugal que realizou tão rentáveis “descobertas”.

Vivia num Brasil que se orgulhava da sua democracia racial e da inexistência do racismo, tão evidente nos EUA, com a segregação racial, e, na África do Sul, com o *apartheid*. Figuras como Nelson Mandela e Martin Luther King demoraram a chegar ao meu universo, em que imperava um “paraíso racial” que não admitia o racismo e muito menos fazia menção à reparação pelos anos de escravização sofridos pelas pessoas pretas.

A marcha de carnaval a seguir traz bem o modo como costumávamos nos ver enquanto brasileiros, a partir do olhar do colonizador:

Chiquita Bacana lá da Martinica
 Se veste com uma
 Casca de banana nanica
 Não usa vestido, não usa calção
 Inverno pra ela é pleno verão
 Existencialista (com toda razão!)
 Só faz o que manda o seu coração
 (RIBEIRO, BARRO, 1949).

“Chiquita Bacana da Martinica”, marcha de carnaval, traz a imagem do brasileiro dócil e servil, na figura de uma mulher, provavelmente negra, sempre solícita aos desejos do seu cliente, geralmente, um turista europeu, um coronel ou qualquer figura branco-hegemônica.

A Martinica cantada na música, país localizado em uma ilha na região do Caribe, na América Central, foi invadida e explorada por franceses, e também recebeu tráfico de pessoas escravizadas do continente africano e da Índia. É a Martinica, país de nascimento do pensador e psicanalista Frantz Fanon e do poeta, escritor e filósofo Édouard Glissant, importantes pensadores da diáspora africana que, em 1949, desenvolviam uma produção intelectual importante para o

entendimento das lutas de emancipação ocorridas neste processo diaspórico. Citarei Fanon e Glissant neste trabalho.

Embora tivessem existido movimentos importantes de intelectuais e militantes pelo protagonismo negro em nosso país, essas lutas não eram mencionadas nos livros que contavam a suposta história oficial. Por esse motivo, não tive acesso a esses nomes da história do movimento negro em meu país. O que chegava até mim, através das mídias de comunicação, era a visão do negro dócil e avesso a indignações, um ser sem subjetividade, e sem protagonismo na história do Brasil e do mundo. Ou seja, uma visão muito fundamentada no mito da democracia racial³. A minha história surge a partir deste contexto que foi balizando a minha trajetória artística, social e política.

Decidi atravessar a cidade aos 16 anos de idade. Nesta fase da vida, nos anos 80, ter acesso a alguma política pública para estudar “arte” era algo impensável para minha família. Mas eu seguia. Atravessava e fugia da violência familiar, uma realidade difícil e sem perspectivas, atravessava como quem busca uma nova possibilidade de existência, o que infelizmente a minha irmã mais velha não conseguiu encontrar. Atravessar territórios em busca de novos horizontes tem sido uma prática recorrente de povos da diáspora africana que sofrem com a ameaça de extermínio e violência, como vimos nos versos de “P.U.T.A”., de Amanda Pacífico e Cacau de Sá: “eu corro... pra onde eu não sei./Socorro! Sou eu desta vez (...)”.

Iniciei minha formação artística a partir de um curso numa escola de teatro na Barra Funda, a Macunaíma. No entanto, a escola era do outro lado da cidade e custava metade de meu salário. Por sorte, na região onde morava, existiam dois ônibus: o Penha/Lapa e o Penha/Perdizes. Através destes dois meios de transporte, tive uma formação artística que passou pela experiência de atravessar a cidade e tomar contato com outras classes sociais, culturais e outros modos de viver. Em resumo, uma trajetória marcada pelo trânsito entre o centro e a periferia. Com o tempo, essas noções foram se invertendo e se embaralhando para mim.

³ “O mito da democracia racial não nasceu em 1933 com a publicação de *Casa-grande & senzala*, mas ganhou através dessa obra, sistematização e status científico (...)” (BERNARDINO, 2002, p. 251)”. In: *Revista Estudos Afro Asiáticos*. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2002000200002>. Acesso em 20 jun. 2023.

Neste mesmo período, assisti, no Centro Cultural São Paulo, ao espetáculo “Pássaro do Poente”⁴ (1987). Com texto de Alberto Soffredini, a apresentação era inspirada numa lenda japonesa e a encenação misturava o teatro à dança através de práticas corporais orientais e ocidentais. Naquele momento, fiquei encantada pela fisicalidade na construção do personagem do ator Paulo Yutaka, que fazia o papel do pássaro. Em seguida, numa oficina de práticas corporais para atores, tive a oportunidade de ter aulas com Yutaka na “Oficina Cultural Três Rios”, atual “Oswald de Andrade”. O ator e performer Ubiratan Tokugawa, que usava o pseudônimo de Paulo Yutaka, foi um dos fundadores do grupo Ponkã⁵, formado por artistas descendentes de imigrantes japoneses.

Nas palavras do ator Celso Saiki, o grupo de Arte Ponkã, a exemplo da fruta, que é uma mescla de laranja e mexerica, graças à engenharia de genes, queria ser visto como produto de miscigenação. Seu primeiro espetáculo, “Tempestade em copo d’água”, nasceu da ausência de papéis para um grupo de atores que, apesar da herança de traços orientais, poderiam interpretar qualquer papel nos palcos, segundo diversos diretores e críticos teatrais da época. Todavia, a literatura, o teatro, o cinema e a televisão quase sempre reservam uma visão exótica ao oriental, num patamar subalterno, caricato e limitado. Reproduzindo as palavras do próprio Celso Saiki: “Estamos cansados de ser ‘Tanakas’, ‘Takehis’, ‘Karavamas’. De ser caricaturas do que já não somos. Queremos ‘Celsos’, ‘Miltons’, rapazes brasileiros que comem feijoada, gostam de caipirinha e amam também as praias, o sol, o ‘rock’, como qualquer outro descendente de imigrantes”.

Foi produzindo seus próprios espetáculos que os integrantes do Grupo Ponkã viabilizaram o que queriam. Celso Saiki, que faleceu em 1996, continua durante uma entrevista : “Sei que eu, os atores e as atrizes descendentes de japoneses vamos ‘comer grama’, como o Grande Otelo e o Milton Gonçalves. Integração racial? Isso é só panfleto. Eu, Celso, nascido brasileiro, com o mesmo grau de cidadania que qualquer outro, tenho o direito de pisar um palco e fazer qualquer papel, porque sei fazer. Há uma geração de mestiços tentando abrir caminho, mas que não reivindica nada, apenas sua capacidade profissional reconhecida.”⁶

⁴ Para saber mais, consulte o link: <https://interestingpeople919145239.com/tag/paulo-yutaka/>. Acesso em 26 jun. 2023.

⁵Cf.: https://pt.wikipedia.org/wiki/Celso_Saiki. Acesso em 26 jun. 2023.

⁶ Reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, 27 de fevereiro de 1983, p. 34.

A falta de espaço e representatividade de outras etnias (indígenas, preta ou amarela) e a ausência de papéis no teatro e na televisão, que trouxessem essas pessoas negras ou orientais na posição de sujeitos e protagonistas dessas histórias e não apenas figuras exóticas e secundárias no teatro brasileiro, já era um incômodo para mim. Isso refletia o racismo enraizado na arte e na cultura por meio da colonização europeia e da centralização do homem ou da mulher branca e de suas narrativas e mitologias na dramaturgia ocidental. Era um incômodo, mas eu não sabia muito bem o que fazer com aquela sensação de inadequação aos personagens que eu tentava imaginar interpretando na época.

A iniciação à prática do *tai chi chuan* foi uma experiência importante que contribuiu para a minha aproximação com a filosofia budista da Soka Gakkai, apresentada pela minha outra irmã mais nova, e que orientou os meus caminhos na vida e na dança. Com o tempo, passei a praticar *tai chi chuan* no quintal de casa, o que causou muito estranhamento em meus familiares. Entretanto, ser uma pessoa negra e budista trouxe um recorte importante para minha relação com as danças de matrizes africanas, europeias e orientais. A partir daí, uma identidade cultural muito híbrida foi se formando, algo muito natural em São Paulo, que é um caldeirão cultural.

Em seguida, passei a olhar as manifestações religiosas de matriz africana de terreiro mais como manifestações culturais importantíssimas para nossa identidade e formação e menos como um culto dogmático. Talvez tenha a ver com a minha aproximação com o oriente esse exercício de separar o que é dogma, do que é filosofia e do que é religião. No início de minha prática budista, evitava frequentar igrejas e terreiros para não misturar tudo. Era quase num sentido de “formação”, pois havia um ditado que dizia: “se você toma dois remédios ao mesmo tempo, não vai saber qual deles te curou”.

Hoje, isso mudou. A sociedade mudou. Em alguns assuntos, mudou para pior. Tivemos um retrocesso acirrando as diferenças e aumentaram as perseguições e as discriminações contra as manifestações religiosas de matriz africana. Isso tudo se intensificou, especialmente, durante o bolsonarismo, ou seja, o governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, entre os anos de 2019 e 2022. Mas a organização da qual faço parte e que propaga o budismo no Brasil se atualizou para melhor e respeita cada vez mais a cultura de cada país, adaptando o budismo às características culturais de cada região. Então, me tornar budista não foi um

processo de colonização e apagamento cultural como ocorreu com as religiões cristãs. O que ficou é essencial para a conquista da felicidade, do jeito que cada um é.⁷

Enquanto artista, percebo o quanto o diálogo cultural é importante e que, por mais que eu faça ou tente desconstruir uma ancestralidade, ela nasceu comigo e está inscrita no meu corpo, quer eu queira, quer não. E isso, para mim, não tem a ver com escolha religiosa, mas com a herança cultural que carrego em meus genes. Vejamos a música de Gilberto Gil:

Oriente
Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
Consideração
Considere, rapaz
A possibilidade de ir pro Japão
Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
Pela curiosidade de ver
Onde o sol se esconde
Vê se compreende
Pela simples razão de que tudo depende
De determinação
Determine, rapaz
Onde vai ser seu curso de pós-graduação (...)
(GIL, 1972).

As práticas orientais de respiração, a arte marcial *aikido* e a dança *butoh*⁸ permearam, de forma inconstante e indisciplinadamente, minha trajetória de dança e, desde então, fui admiradora do trabalho de Takao Kusuno, Kazuo Ohno, o grupo

⁷ O budismo do qual me refiro é o budismo de Nitiren Daishonin, propagado pela Associação Brasil Soka Gakkai, a BSGI, aqui no Brasil, fundada pelo Dr. Daisaku Ikeda que, desde 1960, se capilariza pelas periferias da cidade. É uma ramificação diferente do budismo Zen, que é base para a arte no Japão e tem reprodução de templos e monastérios aqui no Brasil. Disponível em: http://www.bsgi.org.br/quemsomos/visao_e_missao/. Acesso em 18 mai. 2023.

⁸ A dança *butô* ou *ankoku butoh* (dança das trevas), como foi chamada originalmente, foi criada no Japão em 1959 pelo coreógrafo Tatsumi Hijikata. Sob forte influência do pós-guerra, na sua concepção, o *butô* dialogava com a dança expressionista alemã. Mas é nos anos 80 que chega definitivamente ao Ocidente, sofrendo transformações e exercendo grande influência na estética ocidental de diversos países, inclusive o Brasil. Disponível em: <http://portal.sbpcnet.org.br/livro/48ra/B.2-085%20RES%C3%8DDUOS.pdf>. Acesso em 28 jun. 2023.

Sankai Juku⁹, entre outros que lidavam artisticamente com a materialidade do espaço, do corpo e dos símbolos de forma encantadora. Irei discorrer sobre este assunto adiante.

Desde criança, sou apaixonada por outras culturas e civilizações, por isso, a antropologia e a sociologia foram carreiras que me despertaram um grande interesse desde a minha adolescência e juventude. Quando encontrei o teatro, aos 16 anos, isso se intensificou, pois pude reunir arte e questionamento social e político.

Essa consciência política de classe social veio antes da consciência de minha negritude. Posso dizer que tal despertar surgiu após meus estudos na Escola de Teatro Macunaíma, com o grupo de Teatro Mazzaropi, sob a direção de Celso Frateschi, com a peça “o Acordo de Baden Baden”, do dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertold Brecht (1898-1956). Apesar disso, sentia que o caminho como artista de teatro era muito limitado para atrizes negras. No entanto, através do contato que tive com o grupo Ponkã, realizei a transição do teatro para a dança, atraída pela descoberta da fisicalidade e da subjetividade do movimento expressivo.

A partir da minha consciência corporal, através do movimento e da expressividade, vi que a dança me oferecia possibilidades de lidar, de alguma forma, com os traumas que estavam incrustados em meu corpo. Sentia que poderia me expressar através dela, sem depender de um texto específico em que coubesse a minha subjetividade, afinal, havia questões que só conseguiria acessar com a dança, através do meu corpo, que tinha muito a dizer por si mesmo.

Assim, dei início à minha formação em dança com Zé Maria Carvalho¹⁰, no Espaço Viver¹¹, ao qual sou muito grata e saúdo a sua existência. Isso aconteceu

⁹ Takao Kusuno nasceu em Yubari, Hokkaido, Japão, em 1945 e faleceu em São Paulo, em 2001. Foi um artista plástico e diretor de dança. Chegou ao Brasil em 1977 e, no ano seguinte, casou-se com Felícia Megumi Ogawa (1945-1997), que foi sua parceira por quase 20 anos. Embora não chame sua produção de butô, Kusuno tem papel importante na introdução desse conceito de dança no Brasil. Kazuo Ohno (em japonês 大野 一雄) nasceu em Hakodate, em 27 de outubro de 1906 e faleceu em Yokohama, no dia 1º de junho de 2010. Dançarino e coreógrafo japonês, foi considerado um mestre do teatro butô, arte que mistura dança e artes dramáticas. Discípulo e parceiro de Tatsumi Hijikata (1928-1986), inventou o butô, e esteve três vezes no Brasil, nos anos de 1986, 1992 e 1997, por meio do diretor brasileiro Antunes Filho. Sankai Juku, ou “o ateliê (oficina) da montanha e do mar”, foi uma das pioneiras manifestações da dança butô que, até hoje, é reconhecida internacionalmente como referência da dança contemporânea japonesa.

¹⁰ Bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador da dança butô, da dança contemporânea e de danças brasileiras. Estudou com Klauss Vianna, trabalhou com Roberto Freire e Mirian Muniz e fundou, em 1985, o Espaço Viver Dança e Cia., em São Paulo, onde é diretor e professor. Formado

nos anos 90, em meio ao desenrolar de uma tragédia familiar que se iniciou com a morte de meu pai e se concluiu com o suicídio de minha irmã mais velha. Ao encontrar a dança, estava mais em busca da cura para traumas e tensões do meu corpo negro e periférico, do que querendo chegar a alguma virtuosidade técnica ou iniciar alguma carreira artística. Desde a pré-adolescência, sofria com alergias na pele que, só mais tarde, fui entender o quanto era uma reação somática a tudo que vivi no contexto familiar e social.

Neste período, aprendi a acreditar que todos poderiam dançar, independentemente da profissão ou da classe social, pois expressar-se por meio do corpo é um direito humano. Estes métodos e linguagens traziam o discurso de popularização e “universalização” da dança através das *jams*¹² de improvisação e das danças corais que tiveram origem em movimentos culturais de contestação de uma estética considerada hegemônica nos anos 50, 60, 70, uma contracultura ao tradicionalismo da dança na Europa e Estados Unidos. Portanto, grande parte de minha formação foi focada em referências “brancas”¹³ e/ou europeias, que consideravam a dança dita contemporânea como “universal”, enquanto as outras culturas e expressões artísticas eram reeditadas pelo olhar simplificador europeu.

Apesar disso, meu corpo revitalizou-se através de abordagens somáticas e criativas como o *Body Mind Centering*¹⁴, a técnica Klauss Vianna¹⁵, a técnica

no método Feldenkrais de Educação Somática pela Associação Feldenkrais do Brasil, seu trabalho busca parâmetros corporais próprios a partir da dança contemporânea e do butô.

¹¹ O Espaço Viver criado por Zé Maria Carvalho foi um importante estúdio da Dança contemporânea onde circulou Klaus Vianna, Denilto Gomes, Adriana Grechi, Takao Kusuno, Tica Lemos entre outros. Para saber mais acesse <https://eviver.br/>.

¹² *Jams* eram sessões de improvisação que aconteciam após os concertos musicais. Uma prática afro-americana que é a sigla de Jazz After Midnight, jazz após a meia-noite. Os criadores do Contato Improvisação adaptaram essa prática à dança. Para saber mais, https://pt.wikipedia.org/wiki/Jam_session. Acesso em 15 mai. 2023.

¹³ Uso o termo “referências brancas” para enfatizar a ausência de referências não hegemônicas em minha formação artística inicial.

¹⁴ *Body Mind Centering* ou *Body-Mind Centering*® (BMC®) é uma abordagem integrada e incorporada ao movimento, ao corpo e à consciência. Desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen, é um estudo experimental baseado na incorporação e aplicação de princípios anatômicos, fisiológicos, psicofísicos e de desenvolvimento, utilizando movimento, toque, voz e mente. Sua singularidade reside na especificidade com a qual cada um dos sistemas do corpo pode ser pessoalmente incorporado e integrado, na base fundamental da repadronização do desenvolvimento e na utilização de uma linguagem baseada no corpo para descrever o movimento e as relações corpo-mente. Disponível em: <https://www.bodymindcentering.com/about/>. Acesso em 06 de ago. 2023.

¹⁵ A pesquisa de Klauss Vianna (1928-1992) começou na década de 1950. Ele baseou-se na relação das direções ósseas do balé clássico, com as direções das linhas sugeridas nas obras de diversos artistas plásticos. Esta observação o fez buscar estudos anatômicos e cinesiológicos, experimentando uma nova forma de ensinar a dança. <https://salaodomovimento.art.br/tecnica-klauss-vianna/> Acesso em 06 de ago. 2023.

Laban¹⁶, o método Feldenkrais, a Eutonia¹⁷, o Contato Improvisação¹⁸ e a dança *Butoh*. Práticas que privilegiavam o autoconhecimento através da anatomia viva, da consciência do movimento, do autocuidado a partir da legitimação de uma dança que também era somática, a expressão de cada ser no mundo.

Essas práticas deveriam estar disponíveis e gratuitas para todos os corpos, inclusive para os corpos de pessoas negras e periféricas. Eram práticas artísticas, terapêuticas, elitizadas que traziam um outro conceito de saúde, que não chega às bordas da cidade e aos bairros periféricos, locais onde imperam uma política pública e procedimentos para as massas que privilegiam a doença e não a prevenção e a saúde. Tais práticas foram e continuam elitizadas, mas isso não só por culpa dos profissionais, que precisam sobreviver e que, geralmente pagam caro por uma formação que têm dificuldades de difundir em larga escala, mas, sim, pela falta de políticas públicas que incluam essas abordagens somáticas em projetos socioculturais e sociopedagógicos.

Apesar de algumas tentativas, ainda há um avanço muito pequeno em relação à inclusão de abordagens somáticas no Sistema único de Saúde (SUS), a exemplo da acupuntura. No entanto, essas práticas, muitas vezes, milenares, se limitam a um espaço em que só encontramos pessoas brancas.

Em quase todos os ambientes em que estive, eu era a única pessoa negra de classe social diferente. Seria esta uma estratégia do racismo estrutural¹⁹? Encarecer e deixar inacessível práticas somáticas que nos ajudam a conectar e entrar em

¹⁶ A multidisciplinaridade do artista-pesquisador Rudolf Laban (1879-1958) disparou uma renovação nas formas artísticas tradicionais, trazendo protagonismo ao corpo e às forças multidimensionais que o atravessam. Observador intercultural, Laban teve contato com um mundo em transformação na virada de século, trazendo um foco plural aos modos de mover do comportamento humano de seu tempo. Cf.: SASTRE e VALLE (2020) <https://seer.ufrgs.br/cena>. In: *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 32, p. 1-339, p. 02. Acessado em 07 ago. 2023.

¹⁷ Eutonia é uma abordagem de educação somática em que a pessoa acessa a sabedoria que é própria do corpo por meio da atenção às sensações, promove a ampliação da percepção e da consciência corporal, propiciando a flexibilização do tônus contribuindo no cuidado das dores e do estresse, além de uma melhor adaptabilidade do corpo para as diversas ações no cotidiano e nas atividades artísticas e esportivas, foi criada e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander (1908-1994). Disponível em: <https://www.eutonia.org.br/>. Acesso em 07 ago. 2023.

¹⁸ Contato Improvisação (CI) é uma dança desenvolvida em 1972 por um grupo de pessoas que estavam pesquisando em uma residência artística em Nova Iorque. Consiste na exploração de movimentos corporais improvisados através de princípios como o toque, relação com a gravidade, queda, a troca de peso e consciência corporal.^[3] Praticada em diversos países, é tema da publicação *Contact Quarterly*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Contact_improvisation. Acesso em 20 jun. 2023.

¹⁹ Cf.: ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli. Carneiro; Pólen, 2019 (Coleção Feminismos Plurais).

contato com a sabedoria ancestral tão presente nas culturas africanas e indígenas? Ou será que não poderia ser um caminho alternativo entender como as pessoas negras e periféricas sobrevivem a partir dos ensinamentos que receberam de seus avós, por meio de ervas e benzimentos, que também são energia cósmica popular? Assim, legitimar essas práticas poderia contribuir contra o racismo estrutural vigente.

A formação para tornar-se uma instrutora credenciada de algumas dessas técnicas era muito cara e continua sendo, o que inviabiliza o acesso a professores/as negros/as, e/ou periféricos/as. Atualmente, como educadora do movimento somático *Body Mind Movement*, tenho tido mais espaço para trazer essas reflexões e discussões sobre acessibilidade e diversidade no âmbito da formação de profissionais de abordagens somáticas.

O Espaço Viver, onde iniciei minhas práticas, também agregava vários artistas e tendências da dança dita contemporânea. Ali, comecei a participar das primeiras *jams* de contato improvisação. Nessas sessões organizadas por Tica Lemos conheci a prática da respiração *Sokushin Kokyu Ho* da arte marcial *aikido*, através de José Maria Carvalho. Foi também Carvalho quem me apresentou importantes referências musicais como o percussionista brasileiro Naná Vasconcelos, o argelino GUEM, além de Egberto Gismonti, o grupo musical Uakti, entre outros artistas improvisadores que davam suporte musical para que minha dança acontecesse. Além disso, esses artistas traziam também referências outras que, embora musicais, atravessavam meu corpo com criatividade e ancestralidade. Com isso, passei a realizar danças solo improvisadas, ao som desses artistas, e em diversos eventos sociais. Dançava nas reuniões do budismo, em *vernissages*, festas de amigos, sempre que era convidada e sentia que existia espaço.

Fiquei quase dez anos no Espaço Viver, num momento de muitos novos aprendizados, mas sem pisar num palco como artista. E foi bom esse momento de troca de pele e de linguagem com muito aprendizado e reestruturação emocional. Durante as aulas, logo no início, surgiu a consciência de que meu corpo era político, principalmente, pelo grande percurso que realizava de casa até os estúdios. Compreendi que estar ali era político e ser a única negra em quase todas as aulas também. Hoje, questiono muito esse lugar de representatividade como “única negra” que ocupei em vários espaços que pregavam o universalismo e a igualdade de oportunidades para todos.

No Espaço Viver, através de José Maria Carvalho, que foi assistente de Klauss Vianna e estudou com Maria Duschenes, conheci também a Cia. Olho do Tamanduá, dirigida pelo artista japonês Takao Kusuno, que trouxe a dança *butoh* para o Brasil e que tinha Denilto Gomes como seu principal colaborador artístico. No espetáculo “Sáfara”²⁰, primeiro trabalho do grupo dirigido por Denilto, havia a representatividade de todas as etnias com a participação de Didi Xavante, artista indígena, e do primeiro artista da dança negro que conheci, Marco Xavier. Músico, ator e bailarino, ele foi uma referência importante durante minha trajetória no Espaço Viver. Marco é um artista negro com práticas orientais como o *butoh* e o *chi kun*, e continua criando danças por aí.

Naquela época, era muito comum perguntarem por que eu não ia para a Alemanha, pois lá eles adoravam artistas negros, e ouvia falar de como Ismael Ivo tinha sido bem sucedido e se tornado diretor de uma grande companhia naquele país. Assim, ser selecionada para dançar na Cia. de Pina Bausch era um sonho que começava a tomar forma naquela época. Mas a base daquela companhia era o balé, e as pessoas que dançavam balé, começavam sempre muito novas, ainda na infância, e eu já tinha 20 anos.

No entanto, ao mesmo tempo em que comecei, muito timidamente, a participar de audições em algumas companhias de dança, percebi que a história de meu corpo não cabia naqueles espaços que, muitas vezes, tinham bailarinos que começaram a estudar ainda na pré-infância, quando os pais os levavam para o balé, para a ginástica olímpica e para o inglês. Percebi que, por mais experimental e contestadora que fosse a dança contemporânea da época, havia um padrão de corpo e de habilidades que eram critérios de escolha e de corte nestas audições.

Trabalhei na recepção e na secretaria de todos os espaços em que estudei, no Espaço Viver e no Estúdio Nova Dança, inclusive na coordenação do curso de dança da Universidade Anhembi Morumbi, onde conquistei a graduação e licenciatura em dança. Isto possibilitou que eu conhecesse muitos artistas que estavam iniciando a carreira ou que já tinham uma carreira consolidada. No entanto, estava sempre do lado de cá de uma mesa que não era um lugar de potência mas de prestação de serviço. Assim, eu não conseguia fazer todas as aulas que queria, e

²⁰ Para saber mais: <https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/safara-ciranda-para-uma-lua-e-meia/>. Acesso em 22 mai. 2023.

nem participar dos *workshops* com os grandes nomes que vinham da Europa oxigenar os corpos “contemporâneos”, loucos por serem colonizados por novos saberes.

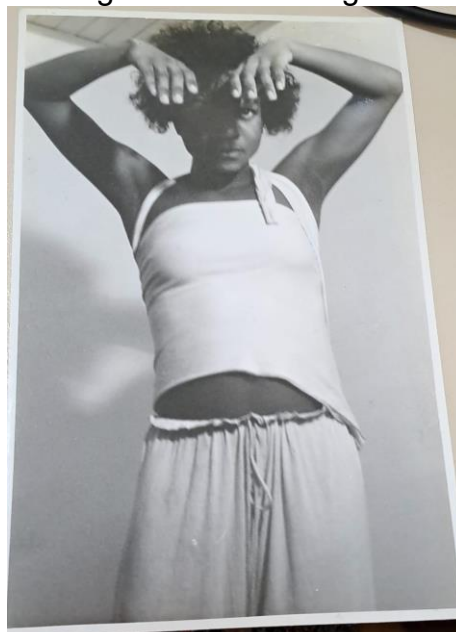
Por mais que tentasse, eu não criava laços de intimidade porque tinha vergonha de que as pessoas conhecessem a minha realidade, de onde eu vinha, a minha história, como me deslocava até aquele espaço. Foram pouquíssimos amigos brancos que chegaram a vir até a minha casa e receber alguém de outra classe social, apresentar minha mãe e minha irmã, eram movimentos muito fortes e desestabilizadores para mim.

Posso dizer que ocupava várias margens: a dos que moram mais longe, a dos que ficam sem dinheiro para pegar o ônibus, a dos que não fazem parte de uma companhia prestigiada, a dos que não têm as habilidades XYZ. No entanto, trago a consciência de que a minha trajetória de mulher negra na dança não é a única e, como história, não deve ser generalizada para simplificar o entendimento de outras histórias e trajetórias de pessoas negras na dança.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019), em seu livro *O perigo de uma história única*, nos alerta sobre histórias que têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas afirma que histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.

As primeiras criações como artista da dança foram apresentadas no projeto “Terças de Dança”, do Estúdio Nova Dança em parceria com a Cooperativa Paulista de Dança, uma mostra que reunia os trabalhos em processo de artistas consagrados ou iniciantes. Este momento acontecia todas as terças no terraço do estúdio e foi ali que passei a criar meus próprios trabalhos artísticos.

Imagem 2. Solo “Mergulho”



Fonte: Acervo pessoal (1997)

Imagem 3. “Circuitos em Fuga”



Fonte: Acervo pessoal (2001). Parceria com Alexandre Prade.

A partir do solo “Mergulho”, minha primeira criação inspirada nos treinamentos da dança *butoh*, que trazia do Espaço Viver, fui desistindo das audições, criando meu próprio caminho e descobrindo novos horizontes no Estúdio Nova Dança, a partir da dança contemporânea inspirada no movimento *New Dance* europeu e das práticas de respiração provenientes do *aikido* no contato improvisação.

Nesse espaço, conheci o trabalho de Lu Favoretto, com quem estudei por muitos anos a estruturação corporal através do balé clássico e da dança contemporânea. Lu Favoreto, uma artista “morena”, trazia influência dos trabalhos de Klaus Vianna e da coordenação motora de Piret e Béziers para construir uma

metodologia distinta de ensinar balé clássico, respeitando a natureza de cada corpo e tendo a exploração e a improvisação do movimento como recursos importantes de criação e assimilação.

Aqui, me lembro da música de Cássia Eller e Nando Reis: “Quando o segundo Sol chegar.../para realinhar a órbita do planeta” (ELLER, REIS, 1999). Mas Lu extrapolava essas técnicas com a sua sensibilidade e intuição e as aulas sempre tinham um quê de ritual xamânico trazido pelas respirações e espirais que convocavam uma ancestralidade misteriosa. Um caminho de reconhecimento de uma ancestralidade indígena que evoluiu ao longo do percurso de sua extensa trajetória artística em dança e educação somática.

Também iniciei parcerias artísticas onde desenvolvi relações mais horizontais e cheias de afeto. Assim foi que surgiram trabalhos breves com artistas como Sandro Willig, parceiro nos trabalhos “Encontro” e “Andróginos”, inspirado na obra “Banquete” de Platão. Sandro também tinha alergias na pele e, inconscientemente, essa questão nos atraiu. Através dele, conheci o Espaço Jardim dos Ventos e tive acesso ao trabalho do Toshi Tanaka²¹ com o *seitai ho* e *katsugen*.

Algumas dessas práticas orientais se tornaram nossa preparação para entrar em cena por intermédio de Sandro. Logo depois, surgiu o solo “Circuitos em Fuga”, que era uma dança improvisação a partir da relação entre corpo e música por meio da perspectiva do conceito de fuga no corpo e na música. Esse momento teve a presença da artista negra Valquíria Rosa e dos músicos brancos Alê Prade e Ramiro Murilo como parceiros. Ambos trabalhos foram apresentados no projeto “Terças de Dança”, do Estúdio.

Nos início dos anos 2000, concebi como trabalho de conclusão de curso de graduação em Dança o espetáculo “Festa: o corpo coletivo está no tilintar dos ossos”, sob orientação da bailarina e atriz Mariana Muniz. Este espetáculo se inspirava na fisicalidade e na musicalidade do samba, usando como referência o álbum de fotografia “Antropologia da face gloriosa”, de Arthur Omar²².

²¹Toshiyuki Tanaka, japonês, nascido em Tokyo em 1960, é artista *performer fugaku*, coordenador do Jardim dos Ventos - atividades de educação corporal e arte em São Paulo, professor de do-ho, licenciado no Instituto de Educação Corporal em Tokyo, associado à corporação jurídica “Seitai”.

²² Arthur Omar é fotógrafo e multi-artista. O álbum “Antropologia da face gloriosa” é fruto de pesquisa de imagens recolhidas dos carnavais paulistanos ao longo de 25 anos.

Imagem 4. Espetáculo “Festa” e obra “Antropologia da face gloriosa”



Fonte: Acervo pessoal (2003).

“Festa” trazia as memórias da dança oriundas das festas de domingo da minha família, o samba no pé, partindo da figura do carnavalesco e de sua relação com a opressão social. Nesse solo, tinha uma gargalhada que também trazia referências a uma corporalidade familiar, mas também uma crítica social, pois esta gargalhada era logo interrompida pelo gesto de tapar a boca com as mãos, uma gargalhada que desafiava a opressão social e contagiava e surpreendia a todos da plateia. Em “Festa”, eu utilizava como aquecimento algumas das práticas orientais citadas anteriormente, além de práticas de educação somática e sempre partia de um corpo saudável e integrado para dançar. Não me interessava pelo virtuosismo técnico e, a partir dessas estéticas mais centradas na expressividade, criei meu próprio caminho possível.

Em 2004, fui convidada pelo artista afrodescendente Wellington Duarte²³ para uma parceria na criação de “Confraria desnaturada”. Coincidentemente, o trabalho também se inspirava no álbum “Antropologia da face gloriosa”, de Arthur Omar. Wellington foi um dos primeiros artistas não brancos com quem trabalhei.

E o que é ser negro na dança? Como a gente se identifica e se reconhece enquanto comunidade de artistas pretos dentro de uma comunidade de pessoas

²³ Wellington Duarte atua em São Paulo como diretor, bailarino e performer desde 1990 e, atualmente, dirige o Núcleo EntreTanto. Em sua trajetória, promove um fazer/dizer no corpo e investiga qualidades corporais que vão além de temas pontuais. Neste contínuo fazer, tem elaborado propostas experimentais da fisicalidade, conectando lógicas, pensamentos e questões insuspeitas no corpo.

brancas? Como a gente decide trabalhar juntos ou se interessar pelo mesmo tema ou acompanhar trabalhos que você se sente representada? E o que é se sentir representada na dança? Um lugar puramente visual a princípio. Quando eu vejo uma pessoa de pele mais escura em cena, me sinto atraída pelo trabalho dela, mas também me lembro de um primo, um irmão, identifico esta irmandade, e penso que é possível, sim, construir uma trajetória, apesar de todos os percalços do racismo estrutural.

No caso do Wellington a admiração cresceu com os passar dos anos de amizade e de parceria. Ser uma pessoa “morena” ainda é um assunto polêmico. Quem é chamado de “moreno” ou “não branco” ou “não negro” acaba se considerando branco e, pela nossa história de falsa “democracia racial”, somos todos “morenos” resultado da união do branco, do índio e do negro.

Assim, ser “moreno” no Brasil é não ter vivido ou ter se esquecido o trauma da escravidão de nossos antepassados. É não ter a sua civilização protagonizando os livros de história social e da arte. No entanto, sabemos que ter a pele mais escura já nos coloca numa linha de suspeita e de exclusão social. Afinal, quanto mais escura a pele, maior a exclusão. Quem mora na periferia e sofre com a desconfiança moral e a perseguição policial sabe bem disso.

Entre 2003 e 2005, participei de uma série de cursos na Fundação Japão. Foram eles: “Curso de curta duração em *doho*-educação corporal”, com Toshiyuki Tanaka; o curso “As artes do corpo no Japão”, com Christine Greiner; o curso de curta duração “Do nô ao butô: transcurso secular das artes cênicas japonesas”. Em 2009, participei do seminário “A revolta da carne – Diálogos Brasil-Japão”, realizado no Serviço Social do Comércio (SESC), na Consolação. Foram estudos que alimentaram um senso estético de fazer dança com poucos movimentos. Um trabalho através de perspectivas de olhar o corpo em parceria íntima com a iluminação e a sonoplastia.

Além disso, havia um estudo muito aprofundado sobre o corpo japonês realizado por Christine Greiner²⁴, em seu livro *Leituras do corpo no Japão* que, segundo a autora, não era uma tese sobre a história do corpo no Japão, se parecia

²⁴ Desde 1998, tem realizado estágios de pesquisa e atuado como professora visitante em universidades no Japão, nos Estados Unidos e na França, com apoio da Fundação Japão, do Centro Nichibunken e da Capes/Fulbright, entre outras agências. É autora de diversos livros e artigos sobre cultura japonesa, arte contemporânea e estudos do corpo.

mais com um caderno de viagem que atravessa tempos e espacialidades, cruzando bibliografias, manifestos, performances, filmes, reportagens, documentários e algumas experiências pessoais. Seu objetivo era apresentar leituras do corpo realizadas por japoneses (fora do Japão) e ocidentais (vivendo no Japão), que se interessaram sobretudo pelos momentos de subversão dos estereótipos, desafiando a clausura das identidades.

Havia duas Cleias. Uma que realizava solitárias pesquisas do corpo japonês, que não conseguiu ler os livros da Christine Greiner e dar continuidade aos cursos no Jardim dos Ventos do Toshi Tanaka, porque era extremamente longe numa época em que não existia a linha amarela do metrô e não havia condições financeiras para tal investimento. E uma outra que realizava treinos e participava de *jams* no estúdio Nova Dança, tentando se encaixar, através do mergulho, em técnicas de improvisação mais oriundas do ocidente.

Entretanto, fiquei feliz e surpresa quando recebi da bailarina e coreógrafa Lívia Seixas, que também integrava a Cia. Nova Dança 4, que ainda é uma referência na pesquisa do Contato Improvisação aplicado à dança cênica no Brasil, o convite para criar a Beneditas Cia. de Dança, grupo que surgiu a partir da união de nove jovens mulheres artistas e alunas da Lívia. Esta oportunidade me distanciou das práticas orientais, que até então pesquisava paralelamente. E esse também foi um convite para mergulhar no Contato Improvisação e em técnicas de composição aplicadas à dança cênica que tinham uma perspectiva diferente das utilizadas durante as *jams* e da sociabilização que gerava. Eram diferentes porque havia um interesse cênico de elaborar essas experimentações numa estrutura coreográfica que se tornaria um espetáculo e que dialogaria com uma dramaturgia que envolveria a criação de luz, figurino e trilha sonora.

Também estudamos o sistema nervoso através de um mergulho no *Body Mind Centering*²⁵, abordagem somática que praticamos enquanto grupo, e que foi uma das bases para o desenvolvimento do Contato Improvisação, além do *aikido*. Através dessa experiência, de alguma forma, conseguia entrar num circuito, numa árvore genealógica da dança do Contato Improvisação, por meio desta companhia

²⁵ O método de educação somática BMC é um estudo experimental dos principais sistemas corporais – esquelético, muscular, neuroendócrino – e os padrões evolutivos de desenvolvimento subjacentes ao movimento humano, visando à reabilitação motora e à reeducação corporal. Por esse método, compreende-se que a capacidade de explorar e ampliar os limites do próprio corpo é uma base para a plena realização do indivíduo em todo o seu potencial.

que era fortemente influenciada pelas práticas da Cia. Nova Dança 4. A partir daqui, a figura da garota da recepção, de alguma forma, era transgredida.

Imagem 5. Espetáculo “OU”



fotos: Cili Grassi

OU da **Beneditas Cia. de Dança**

17ª edição O feminino na dança
05 a 16 de março
quarta a sábado, às 21h; domingo, às 20h
Sala Paulo Emilio Salles Gomes
entrada franca

Centro Cultural São Paulo
Rua Vergueiro, 1000 - CEP 01504-000
tel.: 3383-3402 - Paraíso - São Paulo-SP
ccsp@prefeitura.sp.gov.br
www.centrocultural.sp.gov.br

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE CULTURA

Fonte: Acervo pessoal (2008). Em cena, Mariana Camargo e Grasielle Souza.

Após dois anos de treinos, criamos o espetáculo “OU”²⁶, inspirado no livro *O homem que confundiu a sua mulher com um chapéu*, do médico neurocientista e escritor Oliver Sacks²⁷. O texto narra histórias que envolvem pacientes com distúrbios neurológicos, mas que preservam sua imaginação e constroem uma identidade moral própria. Sacks privilegiava novas realidades para a investigação científica e problematizava a relação entre o físico e o psíquico.

Nosso espetáculo tinha como mote principal a pesquisa do sistema nervoso e cada integrante desenvolveu um solo sobre um capítulo do livro. Eu era a única artista negra do grupo, e que morava na periferia. Foi um processo difícil até me sentir acolhida por um grupo de artistas de classes sociais bem diferentes da minha. No entanto, a pesquisa de linguagem em torno da composição improvisação,

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/12ewA7Kzz8o>. Acesso em 11 jun. 2023.

²⁷ Oliver Wolf Sacks nasceu em Londres, em 9 de julho de 1933. Foi um neurologista, escritor e químico amador anglo-americano. Renomado professor de neurologia e psiquiatria na Universidade de Columbia, onde obteve o título meritório denominado “Artista Columbia”, faleceu em 30 de agosto de 2015 em Nova Iorque.

baseada nos *Tuning Scores*²⁸, de Lisa Nelson, e da técnica de palhaço conduzida por Livia, que trabalhava com Cristiane Paoli Quito²⁹ e com Tica Lemos³⁰, me acolhia e eu persisti na luta contra todas as dificuldades. Passei a fazer aulas extras e a me dedicar ao trabalho da melhor maneira possível, conciliando com meu outro emprego como artista-educadora de dança, com o qual me sustentava.

No espetáculo “OU”, realizamos uma dança solo cômica e eu interpretava uma recepcionista que tinha alucinações com um ataque de coceira enquanto recebia o público. Este lugar do incômodo da pele misturava realidade e ficção pois, durante muitos anos, sofri com o problema de alergia. Vestida de *tailleur* e salto alto, recebia o público que adentrava o espaço e a ordem das cenas eram definidas através de um sorteio, uma hora antes da apresentação.

A partir da técnica do palhaço, eu e a direção transformamos o desconforto e o constrangimento de se coçar em público, acionado pela memória de meus anos de alergia tópica, numa dança em que ia me despindo como se descascasse as roupas. Foi um trabalho muito marcante pela reação positiva do público. De alguma forma, consegui virar o jogo e trazer uma questão social para a cena timidamente racializada. Afinal, ainda não tinha muita consciência do que tudo aquilo representava para a minha noção de negritude, o que significava aquele riso do público formado majoritariamente por pessoas brancas. De qualquer forma, tive a grata experiência de me apresentar para minhas primas e tias em uma dessas nossas apresentações, e elas adoraram.

Construímos o trabalho sem nenhum tipo de apoio ou edital e, paralelamente, buscava meios de sobreviver na área da dança, num período em que acabava de ser lançado o primeiro edital de fomento à dança. No entanto, grupos novos tinham

²⁸ A coreógrafa americana Lisa Nelson iniciou o seu trabalho na década de 1970, em Nova Iorque. Dez anos mais nova do que a geração que se notabilizou como *Judson Dance Theatre* (1962-64), trabalhou com Steve Paxton e Nancy Stark Smith, entre outros, ainda no contexto da “dança pós-moderna americana”, que influenciou muitos coreógrafos, artistas, professores, investigadores e terapeutas.(...) Os *Tuning Scores* de Lisa Nelson é um conjunto de práticas e de modos de abordagem que permitem gerar parâmetros para que a construção de relações, numa improvisação, não seja nem completamente arbitrária, nem uma repetição de clichês. COELHO, Sílvia Pinto. “Práticas de Atenção”: Ensaios de desterritorialização e Performance Coreográfica, *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 7, No 2 | 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1595>. Acesso em 17 abr. 2023.

²⁹ Dramaturga, diretora teatral e professora da Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP), Cristiane Paoli-Quito, em mais de três décadas dedicadas ao teatro, tem-se destacado pela fusão de linguagens que vão da *commedia dell'arte* à dança, passando pelo circo.

³⁰ Tica Lemos é uma das principais introdutoras do Contato Improvisação no Brasil, uma das fundadoras do estúdio Dança, é também diretora da Cia. 4 Nova Dança, pesquisadora e preparadora corporal.

poucas chances de serem selecionados por esses primeiros editais de fomento que começavam a aparecer após muita articulação da classe de dançarinos, “de quem veio antes”, e pelos quais eu tinha muito respeito, além de ter acompanhado o início.

Para sobreviver, me inscrevi como artista-educadora na Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo. Minha área era dança contemporânea, mas, em 2006, fui convidada a dar aulas de dança afro no projeto-piloto do programa Fábricas de Cultura, no Jardim Comercial, no extremo sul de São Paulo. Como não tinha formação em danças de matrizes africanas e precisava do trabalho, a necessidade me levou a fazer aulas de dança afro com o bailarino Maurici Brasil, profissional dedicado e incrível. Eram danças de orixás, com toques de tambores e atabaques, que aconteciam ao vivo, num dos Galpões do Parque da Água Branca. Lá, também conheci o músico e bailarino Flávio Oliveira, que me levou para conhecer o jongo, o samba de umbigada e as congadas que aconteciam na Festa do Rosário, na Penha, bairro vizinho ao Cangaíba, onde eu morava.

Flávio tinha uma história muito semelhante à minha. Morava na periferia da Zona Sul e encontrou o balé e as técnicas de Klaus Vianna e outros expoentes dos anos 80, mas se sentiu acolhido pelas danças de tradição afro-brasileira. Durante minhas aulas, fazia um mix entre jogos de improvisação com exploração de tempo e espaço, com os desenhos de movimento dos orixás, apreendidos nas aulas de Maurici.

E, assim, foram co-existindo duas “Cléias”: a que frequentava os espaços sofisticados da região da Vila Madalena/Perdizes para ensaiar e criar dança; e aquela que se embrenhava nos bairros periféricos do extremo sul da cidade como artista educadora eicineira para “ganhar o pão”. Conhecer a cidade e não me importar em realizar viagens de 2 horas me deslocando de um ponto ao outro tornou-se uma vantagem e um diferencial quando surgiram os primeiros editais de iniciação artística da secretaria de cultura da cidade.

Também fui convidada a participar da Cia. Alto Falante, dirigida por Simone Mello³¹, uma artista da dança que trabalhou no grupo XPTO e trazia a pesquisa de manipulação de objetos no espetáculo “Jardim Zen”, que foi um trabalho importante, pois ali tive a oportunidade de realizar temporadas mais longas e de ver o trabalho

³¹Artista de dança contemporânea, com mais de 25 anos de experiência, bailarina, coreógrafa e *performer*, fundou e dirigiu duas companhias de dança: Cia. Autofalante (São Paulo - Brasil, 2004 a 2010) e Cuerpo Fluctuante de Cusco (Peru 2014 - 2022).

amadurecer. Circulamos por escolas e CEUs³² da periferia de São Paulo e foi interessante partilhar essa experiência integrando um elenco que, em sua grande maioria, morava nas regiões centrais da cidade. “Jardim Zen” trazia a sutileza oriental, a improvisação e a interação com o público.

Imagem 6. Espetáculo “Jardim Zen”



Fonte: Acervo pessoal (2009) . Na foto, Marco Xavier e Livia Seixas, no espetáculo “Jardim Zen”.

Entre cheias e vazantes, na minha produção em dança, uma retomada das influências orientais do *butoh* acabou acontecendo através de uma participação no Núcleo TAANTeatro, que criou o espetáculo “Ri.tu”, a partir da tensão entre ancestralidade e meio ambiente urbano. A experiência foi incrível. Ali, fui integrada a um grupo de 25 pessoas que tiveram contato com o teatro coreográfico de tensões, metodologia de criação desenvolvida por Maura Baiocchi³³, uma das expoentes da dança *butoh* no Brasil e pelo diretor, produtor e performer alemão, Wolfgang Pannek. Realizamos performances em diversos locais do centro de São Paulo, como a praça Roosevelt, antes da reforma, a praça Ramos e o largo da Memória. Um fato marcante dentro deste projeto foram os treinos com Capoeira Angola realizados com o Wolfgang.

³² Centros Educacionais Unificados criados em 2004 na cidade de São Paulo objetivam integrar Educação, Cultura e Esporte em seus equipamentos. A maioria dos CEUs conta com teatros e salas multiuso para realização de atividades artístico-pedagógicas e culturais.

³³ Encenadora, coreógrafa, *performer*, atriz, criadora da abordagem taanteatro (teatro coreográfico de tensões). Disponível em: <http://www.taanteatro.com/integrantes/maura-baiocchi.html>. Acesso em 26 jun. 2023.

“Ri.tu” marcou o meu processo de entrada na idade de 40 anos, quando surgiu um período de muitas cobranças internas, uma vez que me surpreendi atravessando uma fase complicada e recorrente em que pagar o transporte para me deslocar pela cidade tornou-se novamente difícil. Por isso, reencontrar este tipo de questão aos 40 anos foi um fato angustiante.

Imagem 7. Espetáculo “Ri.Tu”



Fonte: Livro TAANTEATRO – Rito de passagem, de Wolfgang Pannek e Maura Baiocchi
 Editora: Transcultura, 2011, São Paulo, Brasil

Logo neste período de “vazante”, após a temporada de “Ri.Tu”, passei a trabalhar no Programa de Iniciação Artística para crianças, o PIÁ, e, um fato marcante foi ter quebrado o dedinho do pé em cena, durante a temporada do espetáculo “Ri.tu”. Lembro-me de seguir dançando com o dedo quebrado e de iniciar meu primeiro dia de trabalho como artista-educadora do PIÁ mancando, com o pé enfaixado. Isso diz muito sobre os direitos de um artista-educador ou bailarino nesse país, eles são inexistentes. Se você se machuca numa relação em que você é um mero prestador de serviços, a tendência é eles te trocarem. Ficamos na dependência do bom senso e da humanidade de quem contrata um artista da dança. No meu caso, consegui concluir a temporada, apesar do dedo quebrado.

O PIÁ integrava as linguagens de dança, teatro, música e artes visuais. Com ele, voltei a realizar percursos mais longos de uma a outra periferia da cidade para

trabalhar. Neste período, conheci os parceiros que dariam origem a um coletivo interlinguagem, o “Menos 1 invisível”.

Através de minha atuação no PIÁ, passei a adquirir maior estabilidade financeira para investir numa formação mais robusta. Assim, em 2011, realizei uma Especialização Laban/Bartenieff, na Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro. O que me atraiu nesse curso foi a relação do Laban com o *Body Mind Centering*, através do Sistema Bartenieff. Bonnie, criadora do BMC, havia estudado com Irgmard Bartenieff, uma das principais colaboradoras de Rudolf Laban.

Descobrir esta relação entre o Sistema Laban e o BMC me interessou bastante. No entanto, durante o curso descobri que não conseguia construir uma monografia final sem citar minha experiência com a corrente paulistana trazida por Maria Duschenes, sem falar da minha paixão pelo Contato Improvisação e de sua abordagem através dos sistemas corporais. Num momento de encruzilhada entre a luta política por melhores condições de trabalho dentro do PIÁ e a escrita da monografia, optei pela primeira alternativa.

Anos mais tarde, entre 2016 e 2019, consigo realizar formação como educadora do movimento somático *Body Mind Movement* (BMM), diretamente com seu criador, o estadunidense Mark Taylor, aqui no Brasil. O BMM possui como principal influência o *Body Mind Centering*, criado por Bonnie Bainbridge Cohen. Em 2021, concluí minha formação como professora. E, neste vai e vem de oportunidades e realizações em dança, aprendi a usar as vazantes da vida para me fortalecer e aprender coisas novas, conhecer novos circuitos de amigos e de experiências.

Durante os primeiros dois anos no PIÁ, fiquei distante dos palcos pois atravessava um longo percurso entre a região da Penha, onde morava, e a região do Jardim Ângela, mas passei a fazer aulas de Contato Improvisação com Érica Moura³⁴ e a frequentar as *jams* e os encontros internacionais dirigidos por Ricardo Neves³⁵. Assim, retomei meus aprendizados com o Contato Improvisação. Com o tempo, passei a trabalhar como coordenadora e ter um outro tipo de mobilidade entre essas regiões e o centro da cidade.

³⁴ Atriz e bailarina, integrou a Cia. 4 Nova Dança, realizou sua formação no estúdio Nova Dança e criou o Núcleo Xingó junto com Natália Siufi.

³⁵ Bailarino e ator, teve sua formação no estúdio Nova Dança. Diretor e fundador do Núcleo de Improvisação em Contato (NIC). Disponível em: <https://www.gruponicsp.com/sobre-o-ci>. Acesso em 20 jun. 2023.

O Contato Improvisação passou a ser o meu alicerce na dança. A partir dos encontros internacionais que eram realizados nas cidades de São Paulo e em Ilhabela, passei a aprofundar conhecimentos corporais em dança, educação somática e metodologias de ensino, através da perspectiva de professores de outras partes do Brasil e dos que vinham de países da América Latina (Argentina, Chile, Peru) como Cristina Turdo, Gustavo Lecce, Ivan Bauccia, Nicolas Cottet dentre outros. Uma América Latina à qual pertencemos também.

Esses profissionais e espaços traziam uma dança mais comunitária e colaborativa, integrada às práticas de alimentação, permacultura e contato com a natureza. Uma dança que inspirava relações de horizontalidade e colaboração, mais conectada ao cosmos e menos interessada no palco e na cena. Um manifesto importante, mas que tinha pouca atenção às condições políticas do trabalho do profissional da dança. Costumo dizer que a minha formação em Contato Improvisação foi em doses homeopáticas e continua até hoje.

Uma prática relacionada ao Contato Improvisação que foi fundamental para continuar dançando foram as *jams*, um treinamento que sempre estava lá acessível à comunidade e se tornou um local onde surgiam casamentos, grandes amizades e parcerias mais artísticas.

As *jams* de Contato Improvisação surgiram em São Paulo no final da década de 80, trazidas pela bailarina e coreógrafa Tica Lemos, que passou a dar aulas no Espaço Viver e organizou um *workshop* com a bailarina Nancy Stark Smith³⁶, no Centro Cultural São Paulo. Fiquei sabendo muito mais tarde da importância desse evento, pois na época estava iniciando minha formação em dança. Em seguida, comecei a participar de algumas *jams* que ocorriam no Viver no início dos anos 90 e, mais tarde, no Estúdio Nova Dança, espaço artístico e de pesquisa em dança que era sede de três companhias de dança: a Cia. Nova Dança 2, a Cia. Oito Nova Dança e Cia. Nova Dança 4.

As *jams* proporcionavam um momento de interação entre os artistas das companhias e deu abertura a danças e parcerias que poderiam ocorrer entre mais profissionais e iniciantes, artistas de outras linguagens, entre quem era bailarino de alguma companhia do estúdio, que trabalhava como permutista para pagar suas

³⁶ Nancy Stark Smith nasceu em 11 de fevereiro de 1952 e faleceu em 1º de maio de 2020. Foi uma dançarina americana e participante fundadora do Contato Improvisação. Informação disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Nancy_Stark_Smith. Acesso em 30 jun. 2023.

aulas, por exemplo, ou para quem chegava de um outro país ou cidade e queria conhecer e dançar com pessoas. Era um momento de suspensão das hierarquias e das relações de trabalho, pois havia um importante espaço de articulação política, mas também de integração e celebração entre pares e entre pessoas que estavam chegando na dança, na improvisação e no Estúdio Nova Dança. Durante muito tempo, as *jams* foram práticas exclusivas daquele espaço.

À medida em que as artistas do estúdio Tica Lemos e Lu Favoreto, principalmente, passaram a transitar por outros espaços de formação e pesquisa como a Universidade Anhembi Morumbi, ou se inseriram em projetos de *workshops* em editais de fomento e alguns SESC's, essas *jams* passaram a ocorrer nesses ambientes em que eu circulava como aluna, universitária e praticante.

Aos poucos, estudantes formados por Tica, mas que não eram da companhia, passaram a criar seu próprio caminho e a difundir o Contato Improvisação e as *jams*, como os artistas Camila Vinhas e Ricardo Neves, este último, um bailarino e ator que, a partir de 2008, criou os Encontros Internacionais de Contato Improvisação no Brasil e passou a realizar *jams* em espaços públicos como a Galeria Olido, o Centro Cultural São Paulo e o Museu de Arte Moderna (MAM) no Ibirapuera.

Os Encontros Internacionais de Contato Improvisação brasileiros, produzidos por Ricardo Neves, foram uma janela importante para conhecer o quanto e como se difundiu esta dança em outras partes do Brasil e da América Latina, falando em particular das *jams*, que tive oportunidade de conhecer nos Encontros Internacionais em que participei nas cidades de Córdoba e Buenos Aires, na Argentina, e em Santiago do Chile, no Chile. Enquanto aqui no Brasil havia uma estrutura muito balizada pelas práticas de composição e exploração do espaço trazidas através da pesquisa da Cia. 4 Nova Dança, com os *Tuning Score*, de Lisa Nelson (1949), os outros países da América Latina desenvolveram neste espaço das *jams* outros interesses criando uma comunidade de praticantes mais heterogênea e eclética, com menos bailarinos e mais artistas de outras linguagens, além de mochileiros e pessoas interessadas em viver “experiências” estéticas, mas também somáticas e espirituais.

Foi nesse espaço das *jams* que surgiram os primeiros parceiros do que seria o “Menos 1 Invisível” hoje. Ali, me senti segura para criar um território próprio de criação e protagonismo na dança. No entanto, o Contato Improvisação e outras linguagens da dança contemporânea, em geral, apesar de sustentarem o discurso

de serem danças que davam abertura à pluralidade de corpos e de pensamentos sobre dança, ainda não questionavam a desigualdade social e o racismo em nossa sociedade patriarcal. Em espetáculos, rodas de conversa, *workshops* ou até mesmo cotidianamente, esses temas não apareciam. Aliás, demoraram bastante tempo para serem reconhecidos pelo Contato Improvisação, por exemplo.

É uma característica forte da branquitude não se reconhecer enquanto raça e, enquanto não há raças, não há racismo, é um escapismo, um bloqueio psíquico. No entanto, Schucman (2020) discerne brancura de branquitude a partir de uma importante pesquisa em que, segundo ela, a branquitude se refere a um lugar de poder, de vantagem sistêmica nas sociedades estruturadas pela dominação racial, um lugar que é, na maioria das vezes, ocupado por sujeitos considerados brancos. No entanto, a auto-inclusão na categoria branco é uma questão controversa e pode diferir entre os sujeitos, dependendo do lugar e do contexto histórico. Portanto, é importante perceber que brancura difere de branquitude.

Mais adiante, a pesquisadora constata que a branquitude, como visto anteriormente, tem um significado construído sócio historicamente dentro da cultura ocidental. Ela carrega significados de norma, de beleza, de civilização. Porém, estes significados podem ser desconstruídos através de vivências e afetos diversos que irão produzir sentidos e tramas de significações não necessariamente coincidentes com aqueles construídos em nossa sociedade, de maneira supostamente objetiva, desvinculando e separando a brancura da pele do lugar de poder dado à branquitude.

Apesar de a dança de origem europeia ser um lugar de fortalecimento de estruturas de poder e perspectivas de modelo de corpo cuja base é o pensamento colonizador e abissal do balé clássico (ANUNCIAÇÃO, 2021), reconheço o esforço do movimento engajado da maioria dos estúdios de dança contemporânea, coletivos e artistas da dança com quem estudei e convivi, em tentar furar a bolha de exclusão social. Havia uma vontade de desconstruir um sistema capitalista por meio de ofertas de bolsas de estudo e de permutas nos espaços de realização, apesar de todas as dificuldades enquanto artistas independentes, contra um modelo em que se tinha a percepção inicial de que gerava o que era simplesmente identificado como desigualdade social, mas que também produzia racismo.

Tais artistas pensavam em desconstruir um sistema que, por haver um desconhecimento das raízes que sustentavam essas desigualdades sócio-histórica e

culturalmente constituídas, não atingia mecanismo de poder mais complexos, os quais incluíam noções de beleza e estética, civilização e dominação racial (SCHUCMAN, 2020), pilares de uma sociedade racista que, a partir de uma linha de corte financeira, geográfica, epistemológica privilegia ou exclui quem tem e quem não tem acesso a determinados espaços, ambientes e conhecimentos. Este mesmo sistema invisibiliza e subalterniza mestres e conhecimentos contra hegemônicos fora da bolha elitista e capitalista da dança.

Essa ideia de universal foi muito sustentada por essas danças num período em que filósofos, coreógrafos africanos, afro-brasileiros ou de outras diásporas africanas não eram mencionados pela história da dança mundial. Reconheço que grande parte de minha formação foi focada em referências “brancas” e/ou europeias que consideravam a dança dita contemporânea como “universal” enquanto outras culturas e expressões artísticas eram reeditadas pelo olhar simplificador europeu que, para conseguir compreender, reduzia a riqueza de outras manifestações culturais de modo que pudesse caber em uma escala ideal em que se ajustaria a fundamentos e comparações sobre o ponto de vista europeu (GLISSANT, 2021).

Acredito muito na possibilidade apontada por Glissant quando este afirma que “aceitar as diferenças é, evidentemente, perturbar a hierarquia da escala. Eu “compreendo” sua diferença, isso quer dizer que eu a ponho em relação, sem hierarquizar, com minha norma. Eu admito você no meu sistema” (GLISSANT, 2021 p. 220). Por isso, considero a minha trajetória na dança como uma tentativa de perturbar a hierarquia de várias “escalas”, através da relação que meu corpo negro e minhas feições africanas criava entre centro e periferia, oriente e ocidente, pobreza e riqueza e possibilidades de negritude.

É muito difícil exercitar um olhar de fora diante de um contexto e um percurso vivido e em contínuo movimento, mas escrever a própria história, enquanto sujeito político ajuda a construir e a redescobrir sentidos que antes não havia percebido. O quão híbrida foi a minha formação? O quão interessante é conhecer diferentes culturas, expressões e processos? Ao mesmo tempo questiono se o que não se aprofundou dentro dos moldes e escalas em que estamos habituados a considerar deve ser reconhecido e legitimado. E que moldes são esses? Os moldes criados por um pensamento de formação e legitimidade hegemônico e simplificador de outras culturas e formas de mover o corpo. E são parâmetros incrustados em nosso cotidiano.

Por isso, quando decido, enquanto coreógrafa, convidar alguém para dançar comigo, e não dançar para mim, quando convido uma pessoa preta para participar do grupo, estou rompendo um paradigma. Mas para romper de verdade, terei que compreender que não será fácil. Seremos eu e essa pessoa lidando com a sensação de fraude, com o autoboicote, e todas outras questões de ordem interseccional. Também será preciso que eu permita me encantar com outros tipos de competências que esse corpo apresenta. Que eu me encante com algo além dos atributos físicos dessa pessoa, pois tê-la no grupo é uma ação também política. Seu corpo é político e eu, no meu lugar de fala (RIBEIRO, 2019), enquanto diretora/coreógrafa posso facilitar que outras narrativas possam ser ouvidas pelo público a partir desse corpo.

André Lepecki nos dizia que a capacidade imanente que a dança tem de teorizar o contexto social de onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade, traria para essa arte uma particular força crítica. Será? Acredito que sim, quando também friccionamos o senso comum frente a padrões e hegemonias estéticas e culturais dentro e fora da dança. Infelizmente, a tendência de toda contestação é encontrar um ponto de acomodação passando a se tornar a nova escala de valores a seguir. E a branquitude ou os artista brancos estão há anos nesse estado de acomodação frente a questões de racialidade na dança contemporânea que os impediu, durante anos, de olhar e agir criticamente sob esta perspectiva do corpo negro na dança.

De acordo com Lepecki, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma epistemologia ativa da política em contexto.

Num período em que olhamos o mundo sob as lentes da racialização e da desigualdade social, em busca de equidade, me dispus a ocupar espaços inusitados para uma mulher preta como eu. Assim é que ocupei a função de diretora, tentando não me comparar com a imagem, a ideia, ou a referência que se tem de diretor como aquele que “se permite mover sem nunca pedir licença e sem tropeçar” (LEPECKI, 2003). Por isso, este trabalho fala um pouco sobre essas contradições que também são minhas, dos anos que carreguei-as comigo, do quanto estou aprendendo a transpô-las através do fazer artístico e do movimento via

entendimento de minha negritude através de pensadores como Glissant (2008), Mbembe (2019), Ribeiro (2019) e Kilomba (2019) entre outros.

Ao mesmo tempo em que me descubro, armo encruzilhadas entre um corpo-sujeito, que também é político, poético e cultural e que, em sua trajetória, deixou-se permeiar pelas políticas públicas que foram acontecendo durante seu percurso, desde a criação de novas linhas de metrô em São Paulo, até a primeira lei de fomento à dança. Tudo isso, sem deixar de citar o despertar da consciência de minha negritude, do meu papel enquanto artista negra da diáspora africana, e do meu desejo de dialogar com autores, artistas e pensamentos que foram invisibilizados pela nossa sociedade e nossa cultura eurocêntrica e colonizadora.

Na “Estação 1. Minha vida como erva daninha: e o entendimento da própria marginalidade na dança”, a partir da reflexão sobre esta mesma trajetória na dança, faço uma metáfora com a erva daninha para discutir o hibridismo, o pertencimento e a criação de novas poéticas para a criação de um mundo onde todos caibam a partir dos conceitos de Édouard Glissant. Realizo também considerações a respeito das contribuições africanas à arte moderna e contemporânea, e uma reflexão sobre a branquitude trazidas pelos autores Schucman (2020) e Barros (2011).

A “Estação 2. “Menos 1 invisível”: em busca de uma dança utopia” discorre sobre a trajetória do grupo “Menos 1 invisível”, núcleo do qual sou co-fundadora, para discutir essa transição entre uma estética mais eurocêntrica e uma estética centrada em referências decoloniais. Aqui, uso os conceitos de Achille Mbembe. É o momento em que explico como começaram a “cair as fichas” a respeito da minha negritude e, a partir daí, começo a investigar possibilidades de aplicação dessas descobertas no meu trabalho artístico.

Em “A Estação 3. “Poemas Atlânticos” – dramaturgia para corpos negros” trarei os conceitos de dramaturgia à luz do espetáculo “Poemas Atlânticos”, inspirado no livro *Poética da relação*, de Édouard Glissant. Há um debate sobre a presença do corpo negro na dança, a partir da construção do espetáculo numa dramaturgia processual que envolveu a vinda da capoeira angola como preparação corporal do trabalho e um retorno às práticas corporais orientais. Esta Estação divide-se em quatro partes:

Na “Estação 3.1. A poética afro-diaspórica a partir do pensamento caribenho de Édouard Glissant”, em diálogo com as considerações de Rui Moreira, reflito sobre

como o pensamento deste filósofo foi importante para minha formação enquanto mulher negra.

Já na “Estação 3.2. O corpo político” também trago para minha escrita aspectos de como é ser um corpo de uma mulher negra na dança, os desafios cotidianos na sociedade, mas também no ambiente da dança.

A “Estação 3.3. Entre trilhas da encruzilhada e as encruzilhadas da trilha” debato sobre o impacto do isolamento social devido à COVID-19 em toda sociedade, mas também em pessoas negras. Além disso, foi um período de atividades *on-line*, inclusive com a exibição do vídeo da apresentação do espetáculo e de questões levantadas sobre o processo de criação através das transcrições de rodas de conversas que apresentamos aqui.

Na “Estação 3.4 É possível descolonizar treinamentos corporais?” falo um pouco sobre a presença da capoeira angola nos treinamento do grupo e no processo de criação do espetáculo “Poemas Atlânticos”, na pesquisa e nas reflexões a respeito das palestra transcrita.

Em seguida, no capítulo intitulado “Estação 4. Esquizografias do processo: “quais são os seus buracos negros e os seus muros brancos?”, aproveito a colaboração dos conceitos de esquizoanálise trazidos pelo grupo do laboratório “Esquizo em diáspora”, organizado por Deivison Miranda e Henrique Galrão, para refletir poeticamente e coletivamente sobre as crises, dores e “tretas” internas para sustentar espaços e vislumbrar novas possibilidades de existência e resistência.

uma europeização de minhas referências em dança e em arte.

Essa árvore seria fácil de desenhar colocando todos os professores que comprovaram a minha linhagem “labaniana”, “bauchiniana”, “klausviannense”, “novadanciana”, “paxtoniana” e, entre outros e outras, mas deixaria de fora as rodas de sambas nas festas de família e minha ancestralidade de culturas africanas e indígenas que foram sufocadas. Por isso, reconheço que dentro dessa floresta de árvores genealógicas sou uma erva daninha ou uma filha "bastarda" da dança dita eurocêntrica. E o termo bastardo, que acabou caindo em desuso, significa impuro, o que foi gerado fora dos ritos oficiais como o matrimônio ou que não apresenta qualidades puras ou as melhores de sua categoria ou espécie.

Sempre segui nas bordas, conseguindo uma bolsa aqui e ali, por meio de permutas como secretária em estúdios que eu considerava importantes, porque as pessoas que circulavam por lá passaram a fazer parte da história da dança paulistana, e desta árvore genealógica, algumas a nível nacional e internacional.

Entre um trabalho ou outro para sobreviver, a criação de danças solo foi a saída para quem se sentia uma filha bastarda em relação a esta árvore genealógica, uma erva daninha que cresceu nas bordas, distante das grandes Cias, fora de muitos padrões de formação em dança e de excelência artística criado por essa cultura eurocêntrica. Mas, também fora do modelo/estereótipo do que é ser negro no Brasil.

No entanto, apesar da proximidade física com essas figuras da dança, havia um caminho longo entre estudar com determinada pessoa e ser a fiel tradutora dos conhecimentos que essa artista/professora, geralmente europeia ou descendente de europeus, dispunha. Era um abismo a perspectiva de tornar-se uma referência corporal já estabelecida para os que estavam iniciando o trabalho com este artista/professora, porque o meu começo era muito diverso do que o da maioria das pessoas. Iniciei meus estudos em dança já adulta, sabendo o que queria. Entretanto, o balé e a dança moderna, como caminhos de formação, visando entrar em alguma companhia de dança, não atraíam meu interesse. Para mim, dançar era um exercício de liberdade, um espaço de expressão do meu corpo.

Por isso, para contrapor a ideia de árvore genealógica, vou invocar a lucidez do poeta e filósofo Édouard Glissant que critica a ideia ocidental de filiação e raiz única e apresenta o conceito de criolização, que vai na contramão da noção de linhagem pura que prioriza o ser e o absoluto sempre associado à ideia de

identidade como “raiz única”, em sua exclusividade linear. Glissant nos convida a concebermos a ideia de identidade “rizoma”, uma raiz que vai ao encontro de outras raízes onde o que importa não é o absoluto de cada raiz mas sim o modo e a maneira como ela entra em contato com outras raízes, é o estar em “Relação”. Logo, o rizoma incentiva o diálogo, a troca de ideias e nutrientes, a mistura sem estabelecer hierarquias culturais e hegemônicas.

Imagem 9. Rizoma



Fonte: Web

No entanto, não podemos confundir a crioulização com o elogio à democracia racial presente na obra de Gilberto Freyre. Apesar de elogiar a miscigenação e apontá-la como um elemento pacificador na sociedade brasileira, Freyre exclui negros e indígenas do protagonismo de suas narrativas históricas, e esvazia e simplifica a participação na construção do Brasil. Deste modo, a ideia de convivência e democracia racial bloqueia e põe para baixo do tapete o trauma da escravidão, o racismo, o genocídio e o epistemicídio das civilizações que contribuíram para a construção de nossa sociedade a partir de suas linguagens e tecnologias.

Segundo Gerheim e Carrizo (2008, p. 156), diferentemente de Freyre, que se coloca como mestiço, mas pertencente às elites agrárias, logo, ao lado do colonizador, o pensamento da criouldade se constrói como um discurso de resistência, pela ótica do dominado. Nesse contexto, heroísmo significa capacidade de sobrevivência cultural, o que ilumina e justifica a celebração, do elogio, da

crioulidade. Assim, ao herói da negritude, o negro marrom, se substitui o escravo que permaneceu nas plantações, o contador de histórias e, mais tarde, depois da abolição, aqueles que, na cidade, vão desenvolver práticas quotidianas de sobrevivência.

Glissant (2008) vai mais além, enquanto homem negro nascido na Ilha de Martinica, território colonizado pela França, falante da língua crioula, exerce o seu lugar de fala e evita romantizar a escravidão e genocídio.³⁸ Ele nos alerta que o conceito de criolização é um dos modos de emaranhamento, e não apenas uma resultante linguística, que tem por exemplar somente seus processos e certamente não os seus “conteúdos” a partir dos quais esses modos funcionariam, mas adiante Glissant afirma que sua motivação não é apenas a definição das identidades, mas também sua relação com todo o possível que para ele são as mútuas mutações geradas por esse jogo de relações. segundo Glissant (2008) as criolizações introduzem a relação, mas não para universalizar.

Enquanto a mestiçagem no Brasil colabora para um projeto de embranquecimento³⁹, o conceito de criolização não tem nenhuma funcionalidade simplificadora ou invisibilizadora das identidades não hegemônicas. Ao contrário, é um processo que se desdobra em trocas e relações entre processos identitários que, assim, geram outros processos.

Aquilo que, vindo de uma tradição, entra em relação; aquilo que, em defesa de uma tradição, autoriza a relação; aquilo que, tendo abandonado e refutado toda a tradição, funda um outro sentido pleno da relação; aquilo que, nascido da relação, a contradiz e comporta (GLISSANT, 2020, p.121).

³⁸ A Ilha da Martinica foi ocupada por pessoas negras escravizadas e pessoas indianas escravizadas além dos franceses.

³⁹ Para saber mais <https://www.politize.com.br/embranquecimento/>. Acesso em 27 out. 2023.

Imagem 10. Édouard Glissant



Fonte: Web

A arte moderna e contemporânea europeia com a qual tive contato por meio da dança se nutriu muito dos movimentos artísticos dos séculos XIX e XX e, para se auto afirmar como contemporânea, se alicerçava num conceito de universalidade reduzida aos países europeus. Passei grande parte da minha vida acreditando que essa arte, que se intitulava “universal”, por si só já acolheria a minha expressividade afro-brasileira que bebeu do oriente e do ocidente para se esboçar numa existência. No entanto, pouco sabia de mim e do que era ser uma presença negra nos espaços de dança contemporânea e de educação somática. As informações sobre a cultura africana presente em 54 países era simplificada e generalizada, mas minha presença deixava rastros por onde passava. Então, que corporalidade era essa? Que ancestralidade continha essa corporalidade?

Quando ouvimos falar que a dança moderna do século XX acompanhou e se inspirou nos movimentos das artes visuais a partir de Rudolf Laban, um dos precursores da dança moderna⁴⁰, e de outros artistas precursores da dança expressionista alemã como Mary Wigman, Kurt Joss, entre outros, não mencionamos que este tipo de pensamento surgiu num contexto político e social de

⁴⁰ Laban teve a sorte de executar seus estudos em diversos países. Acompanhou seu pai, oficial do exército alemão, a todos os locais para os quais foi transferido e, assim, pode estudar não somente as culturas de países como a Tchecoslováquia, mas também de diversos outros países do Leste europeu e da África do Norte. Esta experiência lhe deu a base para seu trabalho futuro. siteilonapeuke@netcourrier.com. Acesso em 29 mai. 2023.

ascensão do racismo eugenista⁴¹, das ideias de supremacia branca e da partilha dos países africanos entre os impérios europeus.⁴²

Para nosso pensamento colonial brasileiro, ser discípulo desta ou daquela pessoa, que geralmente chegou aqui do “hemisfério norte”, significa ter uma relação com esta cultura geralmente europeia oriunda da técnica que esta artista traz. Ser discípulo de alguém é possuir recursos corporais e perceptivos para traduzir e reproduzir determinado conhecimento. Gabriele Klein (2017) afirma que os artistas são “tradutores”. Segundo ela, a tradução é, portanto, uma ferramenta básica, mas também uma prática diária do trabalho artístico, na medida em que a experiência pessoal, cultural e social está sendo traduzida em uma forma estética.

No entanto traduzir sempre se aproxima de trair o que estamos querendo traduzir ou transmitir, pois dentro desta missão se contrapõe o desejo/frustração da objetividade de tentar ser fiel à matriz e, à subjetividade de quem se dispôs a traduzir, subjetividade esta que inclui percepções sociais, políticas e culturais do meio em que vive e de sua história pessoal. E a subjetividade sempre passa por questões raciais, interseccionais e pela ideia de legitimidade.

Além do mais, existe uma distinção entre o que vem do hemisfério Norte, e é considerado conhecimento e tecnologia, e o que vem do hemisfério Sul e é considerado, muitas vezes, domínio público ou cultura “popular” ou uma tradução ruim do que foi criado pelos europeus. Enquanto um é específico, o outro é generalizado, enquanto um é racional, o outro é emocional, por vezes, infantilizado e destinado ao apagamento cultural (KILOMBA, 2008).

Apesar desta autoafirmação da pureza e originalidade desta arte dita moderna, sabemos que os europeus não costumam citar o que absorveram da África e de outros continentes (KLEIN, 2017). Há muita coisa que foi apagada com a Conferência de Berlim⁴³, por exemplo, que aconteceu no início do século XX,

⁴¹ A eugenia emergiu no início do século XX como um movimento científico e social fortemente associado às teorias raciais e evolutivas em voga no período, sobretudo aquelas relacionadas ao racismo científico e ao darwinismo social. Em tempos de expansão do imperialismo europeu e das ideologias nacionalistas, as teorias eugênicas consolidavam a crença na existência de raças superiores e inferiores e na possibilidade de empregar a ciência e a técnica para eliminar as imperfeições humanas e apressar o processo de evolução biológica das futuras gerações (vvvvv, ano).

⁴²

⁴³ Realizada entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, a Conferência de Berlim foi proposta pelo chanceler do Império Alemão, Otto Von Bismarck, com o objetivo de dividir o continente africano entre as potências europeias.

mesmo período do início dos grandes movimentos artísticos europeus como o fauvismo de Matisse, o cubismo de Picasso, a dança de Mary Wigman, as dinâmicas de movimento de Laban.

Expressões artísticas oriundas da influência que esses europeus tiveram das expressões artísticas dos países africanos dos quais seus governos e reinos invadiram e saquearam, obras que buscavam “inspirações” que em alguns casos mais pareciam plágios. Para o pesquisador José D’ Assunção Barros:

(...) No segundo caso, a arte negra reaparece, mais uma vez, através da emergência de uma segunda ordem de procedimentos que configuram a passagem do cubismo analítico para o sintético. Aqui são assimilados os procedimentos sintéticos da arte africana: a possibilidade de partir de formas geometricamente adequadas para, através de sua reunião, constituir uma representação humana, animal, ou de qualquer outro tipo. Ao invés da estilização da figura humana, teremos aqui uma humanização das abstrações, ou, em certos casos, a humanização de uma geometria obtida através da reunião de formas diversas. Aqui está Picasso dialogando com os artistas negros da Costa do Marfim e de outras regiões da África (BARROS, 2011, p. 87).

E ele continua:

É oportuno ressaltar que – à mesma época em que se desenvolvia a assimilação das então chamadas “culturas primitivas” pelos cubistas, fauvistas e outros campos estéticos – os músicos ocidentais também abriam uma corrente estética que se empenhava em trabalhar com ritmos que eram percebidos como primitivos, pelos europeus, e com danças ritualísticas, fossem da África ou da América Latina. Alguns dos exemplos mais notórios desse “primitivismo musical” – uma designação que frequentemente era evocada pelos músicos ocidentais – podem ser encontrados na célebre Sagração da Primavera, de Stravinsky (1913), ou no Allegro Bárbaro de Bela Bartók (1911). Essas obras despertaram o mesmo escândalo que algumas das pinturas cubistas, sobretudo o ballet Sagração da Primavera, que tematiza um mundo de sacrifícios pagãos e de ritmos selvagens. Dessa maneira, pode-se concluir que a assimilação da “alteridade primitiva” foi um fenômeno amplo, que abarcou as diversas modalidades de expressão artística e que corresponde de algum modo a uma tendência cultural mais ampla. (BARROS, 2011, p. 89).

Infelizmente, durante muitos anos, as artes africana e indígena foram e, em muitos casos, ainda são, consideradas “arte primitiva” de “domínio público”, em que exploradores se apropriaram sem mencionar a fonte de criatividade de suas obras. Um mundo sem patentes e direitos autorais. Mas nossos corpos marcam presença por onde passam, deixam rastros. O filósofo camaronês Achille Mbembe nos diz que:

essa reavaliação da África para o projeto de uma humanidade vindoura é sustentada pela renovação da crítica estética anticolonial. Essa crítica se deve sobretudo ao movimento e que existem afinidades entre o pensamento

dito primitivo e o pensamento surrealista. Ambos, afirmou, visam suprimir a hegemonia do inconsciente. Nos anos 20, André Breton declarou que o surrealismo tem certa ligação com os “povos de cor” e que existem afinidades entre o pensamento dito primitivo e o pensamento surrealista (MBEMBE, 2018, p. 84).

A conexão que o termo “homem de cor” tem com o pensamento primitivo diz muito sobre como pode ser considerado o corpo negro na dança. Logo, um corpo negro na dança contemporânea pode ser um corpo “fora do lugar” (KILOMBA, 2019).

O *butoh* japonês, por meio do artista Kazuo Ohno, foi muito influenciado pela dança moderna, sobretudo, da expressionista alemã, Mary Wigman, de quem foi contemporâneo⁴⁴. Lembro de uma situação em que apresentava o solo “Mergulho” para uma comissão de curadoria de dança da Bienal de Dança e, durante a conversa final, afirmava que meu solo se inspirava na dança *butoh*. Daí, me disseram que a dança *butoh* no Brasil era um modismo e que todos repetiam o mesmo estereótipo do nascimento e da morte. Talvez eles tivessem razão. Para aquela comissão, para entender a estética do *butoh*, haveria que se ter vivido a experiência do genocídio provocado pela bomba nuclear, para, aí, sim, compreender o Vazio e o “MA” japonês. Ou seja, para compreender a arquitetura e a perspectiva oriental, haveria que se ter, no mínimo, a experiência de ter vivido no Japão e estudado com os mestres de lá.

Fiquei constrangida com aquelas afirmações e sem ter como contra argumentar. Naquele momento de iniciação, pouco sabia de mim mesma enquanto artista negra e da história de genocídio legitimado pela escravização das pessoas da diáspora africana, povo que sofrera a escravização no passado e que ainda hoje sofre com a perseguição policial e dos sistemas de controle e segurança do racismo instituído pela sociedade neo-escravocrata em que vivemos. Não havia um olhar sobre aquele corpo negro que se apresentava ali dançando e todas as narrativas apagadas de genocídio que ele trazia, apenas por estar ali presente.

Quando se pensava sobre o nazismo ou a bomba de Hiroshima, se esquecia dos séculos de escravidão e, assim, o continente africano ficou alheio à história mundial, uma história sob o ponto de vista do hemisfério Norte, uma história alienante social, política e culturalmente. Entretanto, para aquela curadoria o meu corpo fazia uma tradução ilegítima do que era a dança *butoh*. No entanto, não estava interessada em ser uma tradutora da dança *butoh* no Brasil, mas sentia que

⁴⁴ Kazuo Ohno estudou com Mary Wigman antes de criar a dança *butoh* junto com Tatsumi Hijikata.

aquela linguagem abria caminhos para acessar a minha própria dança e ancestralidade, para além das traduções dos modismos da época.

No entanto, uma pesquisa, em torno do artista Marco Xavier, intitulada “Mestiçagens de *butoh* negro no Brasil” de AMÉRICO;CORRADINI e MELLO, 2021 levantou uma questão: “de que forma uma dança oriental permite que determinadas raízes – muitas vezes ocultas; ou soterradas – da cultura brasileira sejam reveladas e potencializadas?”.

Para quem tem uma história similar à minha, a sensação de fraude é uma constância e não há necessidade de muitas palavras. Porque a nossa história enquanto cultura é sempre marginalizada, somos as ervas daninhas que ninguém sabe de onde vêm ou como surgiram no meio da monocultura da vez. É isso que Grada Kilomba explica em seu livro *Memórias da plantação*, quando diz que, no racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão fora do lugar e, por essa razão, corpos que não podem pertencer (KILOMBA, 2008).

Esses corpos estão fora do lugar porque não pertencem a nenhuma linhagem histórica contada por seus mestres, se sentem uma fraude porque a tradução que fazem dos conhecimentos eurocentrados não pertence à história cultural de seus antepassados, que foram apagadas pelos colonizadores. Mas ter outros artistas negros e negras como Marco Xavier, Eliana de Santana, Wellington Duarte como referência ajudaram a me fortalecer e a permanecer em estado de resistência para sobreviver.

Édouard Glissant nasceu na ilha da Martinica, foi poeta e escritor e destrincha essa ideia do tradutor através do conceito da criolização. Para ele, a linguagem do tradutor age como o conceito de criolização e o conceito de relação no mundo, ou seja, essa linguagem produz o imprevisível. Segundo o escritor:

Arte do imaginário, nesse sentido, a tradução é uma verdadeira operação de criolização, doravante uma prática nova e inevitável da preciosa mestiçagem cultural. Arte do cruzamento das mestiçagens que aspiram à totalidade-mundo, arte da vertigem e da salutar errância, a tradução inscreve-se, dessa maneira, e cada vez mais, na multiplicidade de nosso mundo. Arte da fuga de uma língua a outra, sem que, no entanto, a primeira se apague, e sem que a segunda renuncie a apresentar-se (GLISSANT, 2005, p. 56).

Glissant nos convida a não sermos tradutores passivos como numa linha de montagem pós-industrial de repetição e reprodução, mas a sermos ativos, um corpo motriz (LOURENÇO, 2021) que produz novos sentidos para a arte, a dança e a vida.

Ancorada nesses pontos de vista, acredito que, no decorrer dos anos, fui seguindo sem me tornar uma legítima discípula desta ou daquela figura da dança, mas mesclando os conhecimentos corporais que tinha acesso com a minha própria corporalidade, e interseccionalidade. O que fazia sentido para mim e para o meu corpo negro ia ficando, e passei a não me sentir culpada ou desqualificada por isso. Iniciei com o teatro, transitei pelas práticas corporais orientais como o *tai chi*, a dança *butoh*, conheci a dança contemporânea via improvisação dança-teatro, Contato Improvisação, método Laban, a dança teatro de Pina Bausch. Mas também passei pelo samba, pelas danças de matrizes africanas de terreiro, e da diáspora. Nem sempre com a mesma intensidade e atenção que mereciam, hoje tenho refeito este caminho com um outro tipo de atenção.

Assim aconteceu com o solo “Festa, o corpo coletivo está no tilintar dos ossos”, criado dentro de um ambiente de trabalho de conclusão de curso e que conseguiu se inserir na programação da 12^a Mostra Feminino na Dança do Centro Cultural São Paulo, que trazia vestígios de um aprendizado da dança *butoh* em termos de temporalidade e espacialidade, com a corporalidade do samba que vinha de raízes familiares.

Imagem 11. Espetáculo “Festa”

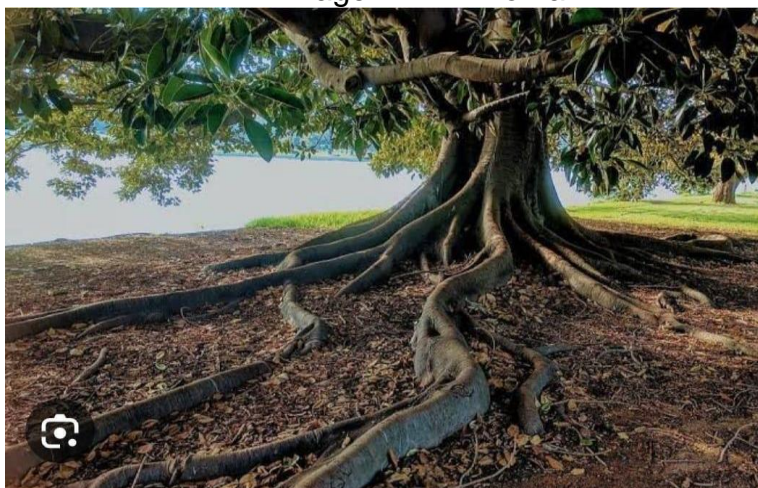


Fonte: Acervo pessoal (2003). Na imagem, Cléia Plácido e o percussionista Celso Nascimento.

O espetáculo “Festa, o corpo coletivo está no tilintar dos ossos”, de 2003, trazia essa referência da Dança de família e do ambiente do carnaval, trazia a histeria de uma gargalhada e trazia o silenciamento de um riso que era impedido de emitir o som, mas que se propagava no corpo através de movimentos. Também se utilizava dos aprendizados adquiridos do percurso vivido em que a dança teatro de Rudolf Laban e de Pina Bauch e as técnicas orientais de movimento como o *butoh* eram referências importantes.

Édouard Glissant dialoga e critica o conceito de filiação e raiz do ocidente propondo a ideia de rizoma⁴⁵, uma raiz que cresce de forma mais superficial e em relação com outras raízes e outros sistemas de conhecimento. A partir dessa ideia, a proposta de nomadismo vem menos permeada pela ideia de dominação cultural, como o nomadismo flecha termo criado por Glissant, a partir de padrões hegemônicos, e mais permeada pelo nomadismo circular a circularidade e a troca gentil de ideias e informações corporais, em que corpos com experiências diversas, como aqueles que percorrem longas distâncias dentro de um ônibus, metrô ou trem são reconhecidos e acolhidos em sua corporalidade, sem a ambição da dominação total do conhecimento do outro. É preciso, então, respeitar a opacidade do outro. Respeitar sua opacidade significa não tentar enquadrar numa escala redutora e simplificadora o que não se consegue compreender, costume muito utilizado pela branquitude para fazer caber aquilo que não conhece dentro de seus conceitos pré-estabelecidos de arte, de vida e de mundo (GLISSANT, 2008).

Imagem 12. Rizoma 1



Fonte: Web

⁴⁵ Disponível em: <https://arvoreagua.org/morfologia/rizoma>. Acesso em 27 mar. 2023.

O conceito de criolização convida a legitimar a multiplicidade da qual a minha trajetória pessoal e artística se baseia, e a acreditar que todas as referências orientais ou ocidentais e africanas borbulham dentro deste ser que pesquisa e vos escreve. E o rizoma legitima outras correntes de aprendizagem e de conhecimento que primam pela horizontalidade, pela autonomia e pelo afeto.

A partir daí, a ideia de mestre como detentor de todo saber que deve ser retransmitido e reproduzido de forma legítima é dissolvida pela postura do mestre que também ouve e constrói comunidades colaborativas e não de competição, comunidades horizontais, descartando a ideia de hierarquia e de superioridade cultural.

Agora, mais do que nunca, se faz necessário romper as bolhas e romper os muros da monocultura e buscar o diálogo e o pluridiálogo de existência e novas formas de ser e se mover no mundo. Ainda em Glissant:

O marginal e o desviante pressentem o choque de culturas, vivem-lhe o excesso por vir. O rebelde prepara esse choque, ou pelo menos sua legibilidade, recusando entranhar-se em qualquer tradição; mesmo quando sua rebeldia ganha força com a defesa de uma tradição, ridicularizada ou oprimida por outra tradição simplesmente mais poderosa quanto ao poder de ação. O rebelde defende seu direito de praticar por si mesmo sua superação; o marginal e o desviante vivem ao exagero esse direito (GLISSANT, 2008, p. 188)

ESTAÇÃO 2. O NÚCLEO “MENOS 1 INVISÍVEL” EM BUSCA DE UMA DANÇA UTOPIA

Iniciei minha carreira artística fazendo teatro de grupo com a Cia. Fala, que conheci no final dos anos 80. Eles realizavam um teatro amador em que todos dividiam as demandas de produzir, criar e atuar artisticamente. Não havia produtor, mas também não havia edital e não havia cachês para dividir.

Uma prática muito diferente do mundo da dança hegemônica, em que geralmente a mãe te coloca no balé quando você é criança e, na adolescência, você decide pela formação em dança, nem sempre a contento dos familiares. Tenta-se audições, é aprovada (o) numa companhia em que você se integra a uma estrutura rígida em que o artista que dança é o último da rede de produção em dança. E, por ser o último da escala hierárquica, dificilmente se preocupa com as questões de produção, com os editais, as políticas públicas vigentes para a dança, ou se a companhia faz reflexões sobre o que tem a dizer para a sociedade em que habita.

Existem danças que nos alienam dos contextos sociopolíticos culturais em que estamos inseridos, em que o foco na excelência da execução nos coloca num mundo que não discute a exploração e a precarização do trabalho, o genocídio e os epistemicídios culturais. Tudo passa por um corpo padrão, uma forma padrão em que lida-se, em muitos casos, nas audições, com a frustração de não fazer parte deste padrão hegemônico.⁴⁶ Mas também não quero dizer que os grupos de teatro sejam o supra sumo da horizontalidade e da democracia, assim como os grupos amadores.

Após longos anos desta experiência de teatro de grupo, e desta experiência com alguns trabalhos em dança contemporânea, surgiu o núcleo “Menos 1 invisível”. Um coletivo interlinguagem formado pelo encontro de três artistas educadores: eu, como dançarina, Luís Vítor Maia, músico e Daniel Freitas, artista visual. Dois artistas brancos, mas o Daniel era um artista visual albino e com baixa visão. Nos conhecemos no PIÁ.

Após o convite para a realização de uma performance no Centro Cultural Monte Azul, decidimos dar continuidade aos experimentos de improvisação entre dança, pintura e música ao vivo, acrescentando projeções de imagens que

⁴⁶ A noção de “padrão” hoje se atualiza e se expande ao racializarmos essa dança que é majoritariamente alimentada por uma elite branca, mas a ideia de padrão hoje passa por outras ausências e como o capacitismo que exclui pessoas com deficiência.

aconteciam em tempo real a partir do programa *videomapping* pesquisado pelo Daniel Freitas.

Das performances realizadas durante os períodos de “ação cultural” exigidos pelo programa, passamos a nos encontrar fora do horário de trabalho e a realizar experimentos que eram semelhantes às *jams* que eram realizadas pelos músicos afro-americanos. No nosso caso, eram encontros de criação e experimentação artística que ocorriam após nosso horário de trabalho.

Imagem 13. Performance no Arara Residência Artística



Fonte: Acervo pessoal 2013. Em cena, Luiz Vitor Maia, Cléia Plácido e Daniel Freitas.

Logo surgiu a proposta de procedimentos de trabalho em que não haveria uma hierarquia entre as linguagens. Cada uma desenvolveria seu processo de criação de maneira autônoma e paralela às outras linguagens, sem uma coordenação rígida do que estava acontecendo no momento. De minha parte, havia o desejo, ingênuo talvez, de questionar o “poder” do diretor/coreógrafo, e retornar a um trabalho de grupo que havia se perdido das minhas experiências com teatro amador nos anos 80, de forma colaborativa e horizontal. E ainda existem grupos de dança amadora após o fenômeno de editalização dos processos de criação e relações de trabalho?

O coletivo, que hoje é um núcleo, foi e é uma oportunidade de criar espaços em que a minha dança consegue existir a partir do meu corpo e de modos de produção e criação desenvolvidos pelo grupo de forma colaborativa. Para tanto, estávamos menos interessados em chegar a alguma excelência de resultado e mais interessados em conviver, compartilhar práticas e procedimentos de criação a partir de cada linguagem de forma transdisciplinar, caótica e interativa. Além de tudo, havia a delícia do encontro e do afeto, da camaradagem e da amizade.

Éramos artistas buscando um lugar para desenvolver experimentos fora da lógica dos editais e dos contratos. A partir de um vídeo-dança realizado no Sacolão das Artes, na Zona Sul, nossa investigação foi tomando maiores contornos e elaboração. Evandro Gonçalves, artista da dança afrodescendente que conheci nas aulas de Contato Improvisação da Érika Moura, se juntou a nós, e nossa dança acontecia de forma muito orgânica e espontânea a partir do entrosamento que trazíamos de outros ambientes de pesquisa de movimento em comum: a composição na improvisação e o Contato Improvisação. Não era simples improvisar, tínhamos de fazer o tempo todo escolhas com relação ao tempo e ao espaço, às pausas, à repetição, à aceleração e à desaceleração. Era um repertório de improviso que tínhamos em comum.

Mas a forma como a dança acontecia sempre era simplificada, talvez porque os procedimentos em artes visuais demandam mais tempo de montagem e elaboração por parte do grupo como um todo. Nossas danças e movimentos criados reagiam e brincavam em composição com as proposições que o artista visual trazia em relação à forma, à luz e à cor. Eram *happy hours*, e a dança ali tinha um espírito de *jam*, um espaço de improvisação pura que acontecia após o período de “trabalho formal” que realizamos em instituições e em programas de arte educação. Era o nosso espaço para sermos somente artistas, inventores de danças, musicalidades e visualidades.

Os primeiros trabalhos do coletivo “Menos 1 invisível” investigava procedimentos que usavam a interação entre dança e tecnologia com projeções de imagens, dança improvisação e música ao vivo, com a utilização da sobreposição de corpo e tela promovendo uma interação entre corpos reais e desenhos abstratos feitos em tempo real, que tinham inspiração livre e, mais tarde, passou a se inspirar nas obras do artista impressionista, Van Gogh.

O que eu poderia trazer e como poderia contribuir a partir de minha trajetória em dança era uma grande pergunta. E, às vezes, esta pergunta se confrontava com um ambiente em que as pessoas não queriam se sentir pressionadas a seguir algum tipo de liderança. Os procedimentos do corpo em interação com artes visuais desenvolviam propostas que, numa primeira impressão, pareciam primárias e superficiais. Tinha a sensação de que poderíamos aprofundar mais na pesquisa corporal se tivéssemos tempo para cuidar somente do que acontece com o corpo, como ele reage, e refletir sobre as escolhas que este corpo fazia em interação com

as outras linguagens. Pois o corpo dos bailarinos não deveriam estar apenas como um suporte ou “modelo” para que as outras linguagens pudessem articular experimentações. Havia uma dificuldade de que essa integração de linguagens fosse uma linguagem de forma equânime.

Nesse ínterim, muitas propostas foram levantadas, num formato de “happening” e o nosso maior desafio era como reter o fluxo incessante de criação e interação com os ambientes virtuais criados com as danças que surgiam e que num outro dia de ensaio desapareciam.

Havia uma dificuldade em exercitar um pensamento coreográfico que era tragado pelo tempo diminuto que tínhamos para montar todo o equipamento e aquecer as movimentações do corpo para, a partir daí, compor com as outras linguagens em tempo real. Além de estar disponível fisicamente para o acontecimento de cada ensaio, os encontros não eram considerados treino de algum experimento, mas a vivência em si do que era proposto no dia. Um olhar de fora para o que acontecia com os corpos dançantes era muito importante e necessário uma vez que não havia diálogo e interlocução como os limites e desafios de cada corpo.

Havia um território confortável que não era provocado ou instigado a sair de seu lugar de conforto, e isso é o maior perigo da improvisação que é quando não há um fator que gere refinamento, quando não há algo que não se chama rigidez ou disciplina mas “rigor” com o que se propõe a fazer, com o território corporal que se propõe a investigar. Improvisar não pode significar fazer qualquer coisa, aleatoriamente. Existe um rigor técnico na improvisação que é quando você se propõe a desafiar seu corpo com algum tema, algum território espacial, temporal ou imagético.

Apesar de conseguir os espaços para ensaio e convidar pessoas da dança para participar do grupo, não me sentia preparada para ser este olhar de fora. Ainda tinha sede de dançar, de estar no palco, e de interagir com o público a partir do meu corpo e coletivamente. Admirava os artistas que conseguiam dançar e dirigir as suas próprias criações como Lu Favoreto e Wellington Duarte.

A pesquisadora Sílvia Pinto Coelho (2018, p. 43), em seu artigo “Práticas de atenção: ensaios sobre a desterritorialização da dança” entendeu nossos pensamentos quando levantou a questão de grupos que se propõem a este tipo de prática: “Vamos apresentar isto publicamente, ou continuamos neste prazer imersivo

a descobrir forças gravitacionais e cadências improvisadas que começam a ser previsíveis?”

Num certo momento, essas inquietudes se organizaram e decidimos dar um rumo às nossas experiências, delimitando como foco de referência e inspiração a obra de Van Gogh. Através do quadro “Girassóis”, surgiu o espetáculo “Passeio dentro da Paisagem” que se inspirou na cena “Corvos”, do filme “Sonhos”, de Akira Kurosawa (1990, dublado). Convidamos a bailarina e figurinista negra Juliana Santos para criar o figurino e passamos a tentar nos integrar com muita dificuldade à programação de dança da cidade.

A primeira oportunidade que surgiu foi a “6º Mostra Corpos Nômades: de olho neles”, organizada pelo bailarino e coreógrafo João Andreazzi. Estava previsto para ser um duo em parceria com o bailarino Evandro Gonçalves, porém houve um imprevisto e acabei realizando um solo. A segunda oportunidade foi a “Mostra Baixo Centro” onde tivemos a oportunidade de dançar na rua, e realizar as projeções nos prédios do Largo Santa Cecília:

Imagem 14. “Mostra Baixo Centro”

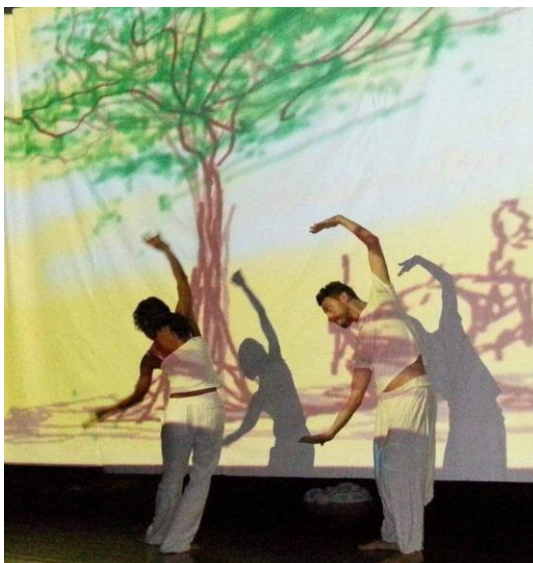


Fonte: Acervo pessoal 2013 Foto de Arô Ribeiro

O espetáculo adquiriu diversos formatos e configurações pois com o distanciamento do Evandro, que resolveu buscar outras oportunidades e experiências, passei a convidar amigos que encontrava nas *jams* de Contato Improvisação que geralmente eram organizadas por Ricardo Neves. Assim, convidei

os artistas Pedro Penuela e Tatiane Ramos e, mais tarde, Rafael Markhez, artista que integra o grupo até hoje.

Imagem 15. Duo com Pedro Penuela



Fonte: Acervo pessoal (2013)

A partir de minha inquietação com relação à questão corporal em nosso trabalho, passei a realizar estudos independentes e solitários sobre corpo, improvisação e filosofia. Em seguida, encontrei as ideias de Merleau Ponty em seu livro *O olho e o espírito*, a respeito do visível e do invisível que, sob o ponto de vista da percepção nas artes visuais, passaram a embasar nossos procedimentos na interação entre dança e tecnologia, e fundamentaram o termo “Menos 1 invisível” neste período. Para o autor:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então “o outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo (PONTY, 2013, p. 19).

Ou seja, o corpo que toca e é tocado dialogou com nossas proposições e interações em dança improvisação e tecnologia. A partir de 2014, iniciamos uma nova fase utilizando como suporte a obra de William Turner, pintor abolicionista inglês, pré-impressionista, do século XIX. E, como resultado, realizamos o espetáculo “*Turning Dance*”.

Imagem 16. Espetáculo “*Turning Dance*”

Fonte: Acervo próprio (2014). Dueto com Rafael Markhez

Em “*Turning Dance*”, utilizamos como inspiração os quadros de Turner sobre naufrágios e tempestades que ocorriam na Europa e nos encantamos pela imensidão do céu e do mar colocados em contraposição à pequenez humana retratada pelo pintor.

Mas a questão racial não estava posta à mesa, assim como questões de gênero e a nossa convivência interracial que estava muito focada no prazer de estar junto sem refletir ou questionar diferenças e contradições. Por isso, e cabe aqui um grande parêntese para abordar o tema: paralelamente à minha participação no grupo, atuava em movimentos por melhores condições de trabalho como artista educadora do PIÁ e do Vocacional e acompanhava o movimento “A dança se move” e suas discussões sobre as contradições e questões do edital de fomento à dança da Cidade de São Paulo.

Em alguma etapa desta caminhada frente aos questionamentos sobre a ausência de artistas negros nos editais de fomento, tive de me olhar no espelho e perguntar se o coletivo “Menos 1 invisível” era um grupo de dança “branca”. E se o fato de eu ser negra e fundadora do grupo influenciava nessa concepção. Mas houve um momento em que não estava nessas reuniões só como ouvinte, passei a me colocar a me assumir como trabalhadora da dança e integrante do grupo “Menos 1 invisível”, e a me posicionar como coreógrafa e não como bailarina. Isso trouxe uma distinção ao contexto em que vivia.

Este período de formação e letramento racial ocorreu em doses homeopáticas

através dos encontros e influências de artistas negros e de pesquisadores como Juliana Santos, Evandro Gonçalves, Felipe Cirilo, Luciane Ramos, Gal Martins mas, também das fricções com um grupo de artistas da classe da dança que dizia que o edital de fomento era racista.

E racismo era uma discussão que o coletivo “Menos 1 invisível” não abordaria. Até ali, a questão da racialização não era citada. Nossa invisibilidade se referia ao que Merleau Ponty trazia em suas reflexões filosóficas eurocentradas, ainda não era frente à produção de dança da cidade para questionar a ausência de grupos novos nos editais de fomento. Existíamos na contramão, como ervas daninhas, uma provocação sem uma ação concreta contra este ou aquele artista ou grupo, uma provocação para gerar discussão sem o interesse em estimular a extinção dos movimentos que lutavam por melhores condições de trabalho para a classe artística da dança em geral que já existiam e que foram responsáveis pela criação da Lei de fomento. Não estávamos contra este ou aquele segmento específico da dança.

No decorrer de nossa pesquisa artística, encontrar a pintura “Navio Negreiro” (1840), uma das principais obras de William Turner, que denunciava a história do navio Zog que, por motivos mercadológicos, descartava a vida de pessoas negras escravizadas e doentes durante uma tempestade em alto mar, foi um marco importante para iniciar uma mudança de rumo nas propostas artísticas do grupo e de seu posicionamento social e político. Assim, passei a me incluir enquanto artista negra com uma história que foi invisibilizada.

A nossa pesquisa ganhava um novo fôlego a cada discussão sobre ética humanitária, na questão dos direitos humanos e da imigração de pessoas africanas escravizadas. O que dizer através da dança? Qual a nossa contribuição para a sociedade em que vivíamos? Tais reflexões tornaram-se fundamentais muito mais do que o “como” e suas proposições estéticas que, às vezes, invisibilizam narrativas não hegemônicas.

Através deste quadro foi a primeira vez que tive notícias do rapto, comercialização e genocídio de pessoas pretas africanas para outros países da Europa, pois, até então, achava que isso só havia acontecido no eixo Portugal-

Brasil. Desconhecia a partilha da África realizada na Conferência de Berlim⁴⁷. Fatos importantes que são omitidos pelos livros de história. Além de Portugal, a Inglaterra, França e Bélgica entre outros participaram dessa estranha “partilha” das riquezas africanas e de suas tecnologias e da exploração de mão de obra humana e escravizada.

Imagem 17. Navio negreiro



Fonte: Web. Pintura de William Turner (1840).

O naufrágio do navio Zog e sua tragédia denunciavam a desumanização de pessoas pretas e atualizava e ainda atualiza o drama da imigração contemporânea, ocorrida no mar Mediterrâneo, margem entre o continente africano e o continente europeu.

Quando decidimos enviar a proposta “Naufrágios” para o edital de fomento à dança, resgatamos a obra “Navio Nегreiro” como proposta de continuidade da investigação, paralelamente a outros fatos reais que foram ocorrendo na sociedade contemporânea e que alimentavam nossa intuição. Eram notícias sobre naufrágios que ocorriam no mar Mediterrâneo e a discussão da crise de imigração africana na Europa contemporânea passou a somar em nosso processo de elaboração do projeto.⁴⁸

⁴⁷ Realizada entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, a Conferência de Berlim foi proposta pelo chanceler do Império Alemão, Otto Von Bismarck, com o objetivo de dividir o continente africano entre as principais potências europeias.

⁴⁸ Ao retomar alguns recentes episódios de naufrágios de embarcações com imigrantes nas costas europeias que, segundo Puseti, somam 40 mil mortes nos últimos seis anos (PUSETTI, 2017, p. 264).

Imagem 18. Naufrágio no Mediterrâneo



Fonte: <https://www.jornalvs.com.br/conteudo/2016/05/noticias/mundo/337394-video-mostra-momento-em-que-barco-com-refugiados-naufrega-no-mediterraneo.html>. Acesso em 29 mai..2023.

Foi através da ideia de atravessar margens de mediação e contato que a concepção se encaminhou para que o tema “Naufrágio” fosse uma proposta relevante para aquele momento sócio político na contemporaneidade em que havia a ascensão do bolsonarismo.

O núcleo “Menos 1 invisível” foi contemplado pela primeira vez pelo edital de fomento à dança, com esta proposição e realizou a criação do espetáculo “Zona” e uma programação de *jams*, *workshops* e a “Palestra sobre Direitos Humanos, Arte e Imigração”, que tiveram a cantora Nduduzo e a advogada Karina como palestrantes, e a presença do poeta budista Edson Cruz. Tivemos ainda a presença de pessoas imigrantes do Centro de Acolhida do Imigrante. Eram pessoas da diáspora africana que, ao final, falaram um pouco de si mesmas. Este encontro foi emocionante e significativo, pois trouxe uma importante dimensão humana desta realidade.

Aqui no Brasil, com a abertura das relações com países do continente africano, após o governo Lula e Dilma, a imigração africana contemporânea tornou-se perceptível e passei a encontrar pessoas vindas da África, de vários países, em bairros na Zona Leste onde moro e principalmente na região da República. Mas São Paulo, cidade que enaltece a contribuição dos imigrantes italianos, espanhóis, alemães e japoneses, tinha um tratamento bem “diferenciado” com os imigrantes vindos de países africanos como África do Sul, Congo, Guiné Bissau, entre outros. Havia um senso comum de que no continente africano só existia pobreza, analfabetismo e guerras.

No entanto, muitas pessoas que vinham para o Brasil oriundas de países africanos eram profissionais, formados em universidades, estudantes em busca de nossas universidades, empresários e turistas. E, entre essas pessoas, também haviam os refugiados que atravessavam o Atlântico em busca de uma nova oportunidade de vida. Mas a mobilidade entre países e continentes é uma tradição secular nas civilizações africanas e indígenas, um nomadismo circular uma prática pacífica e não exploratória.

Pude ampliar meus conhecimentos sobre o assunto do drama dos refugiados ao conhecer a cantora sul africana Nduduzo Siba, através de uma ex-aluna de minhas aulas de dança, a pesquisadora, advogada e especialista em direitos humanos e imigração, Karina Quintanilha. Juntas, elas realizaram a campanha #NduduzoTemVoz, que lutava pela permanência da cantora no Brasil e de demais mulheres africanas que chegavam de forma ilegal ao país e que eram presas por pequenos delitos. Neste período, fui convidada a participar do projeto "Vídeo Cartas: Conexões Imigrantes"⁴⁹ em que cada participante enviava uma carta para alguém que ainda estava do outro lado do Atlântico.⁵⁰

A partir desta questão, “a ética dos direitos humanos e imigração”, durante o processo de trabalho, fui refletindo sobre identidade, e reconhecendo-me enquanto artista afrodiaspórica dentro destes experimentos e questionamentos. Durante o processo de criação do espetáculo “Zona” houve divergências com a direção artística que encaminhou o trabalho para num sentido diferente da concepção original da proposta, que pretendia construir uma obra cênica a partir de um lugar de fala muito próprio, uma proposição bem contundente em relação à questão do atravessar zonas de perigo mas pouco incisiva nas relações de poder e ao lugar do corpo africano em diáspora nessa discussão sociopolítica. A partir deste processo de criação, o elenco desenvolveu tecnologias para sobreviver a esses territórios de atuação.

⁴⁹ Disponível em:

https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/14936_VIDEOCARTAS+CONEXOES+MIGRANTES+PARA+O+DIA+INTERNACIONAL+DOS+DIREITOS+HUMANOS. Acesso em 20 jun. 2023.

⁵⁰ Em 2019, por meio de uma parceria entre o Fórum Fontié ki Kwaze - Fronteiras Cruzadas (ECA/USP) e o SESC Carmo, foi realizado o projeto “Vídeo cartas: Conexões Migrantes”, uma proposta de intervenção artística e interdisciplinar sobre a realidade migratória. O projeto abre caminhos para potencializar as lutas por direitos humanos e constituir uma rede engajada com as comunidades e movimentos de migrantes no Brasil e no mundo. Disponível em: Vídeo-cartas: conexões migrantes. Acesso em 20 jun. 2023.

Enquanto artista negra, passei a realizar leituras que transformaram minha forma de refletir sobre o mundo em que vivia, e o espaço que ocupava enquanto co-fundadora do “Menos 1 invisível”, os livros *Lugar de fala*, de Djamila Ribeiro (2019), *Memórias da plantação*, de Grada Kilomba (2019), e *Crítica à razão negra*, de Achille Mbembe (2018), atualizaram meus conhecimentos e descobertas sobre racismo, colonização e tráfico de pessoas africanas escravizadas. Mbembe trouxe a noção de quanto o mercado de escravizados tornou-se a base que construiu o capitalismo neoliberal de hoje, sob o ponto de vista do contexto social e político do continente africano e toda a sua complexidade, trata também da colonização e racismo na arte, na epistemologia e nas relações humanas enquanto relações de poder.

Em pleno processo de criação do espetáculo “Zona”, essas leituras trouxeram um outro entendimento de existência para a figura do náufrago que, acrescido à pele negra, trazia camadas e camadas de um histórico de discriminação, inferiorização e objetificação que não se enquadrava na noção de humano universalizada que o trabalho propunha.

Reconhecer o lugar de co-fundadora do grupo me causava um certo estranhamento. Como alguém que não reconhece a própria casa como sua. Ocupando um lugar de autoria, de propositora, ocupar sem sentir vergonha de mim mesma, sem tirar sarro de mim mesma, ocupar e não se sentir isolada, solitária, ocupar sem se sentir fora do lugar.

Este foi um processo longo, onde aparentemente não havia racismo, todos me tratavam bem e gostavam de mim, mas até que ponto me levavam a sério? Até que ponto eu me levava a sério? A perspectiva psicanalítica que Frantz Fanon e Neusa dos Santos, Izildinha Batista e Grada Kilomba trazem do trauma do racismo encrustado em corpos negro responde a várias perguntas.

E o que percebia era que eu era uma negra em ascensão social, com certo prestígio, mas que, na hora decisiva, algo falhava e não combinava com o que eu estava vivendo. Como não acreditar no que está fazendo, apesar do apoio financeiro, da colaboração do grupo e da visibilidade social?

ESTAÇÃO 3. “POEMAS ATLÂNTICOS” – DRAMATURGIAS PARA CORPOS NEGROS

Olhei para o mar, pedi que me concedesse uma grande onda e que quebrasse todos os meus ossos, que arrancasse minha pele e que abrisse um buraco no meu pescoço. Nada disso precisou acontecer, por que já havia a anatomia d'água, quando eu acordei e senti minha geometria sagrada, meu corpo, minha forma que mesmo estando comprometida à sua própria biologia da Inconstância, de fato, quando repouso e percebo-me líquida, meus orifícios dilatam, minhas micropartículas dançam e eu morro sabendo que o que persiste é a minha efemeridade e não as minhas formas (BRASILEIRO, 2022 p. 84).

A proposição “Mergulho” veio no intuito de resgatar o que não foi tocado no último espetáculo “Zona”, que foi uma proposta muito conduzida pela referência de um “universal” que poderia abrigar todas as narrativas e corpos. Durante o processo percebi que cada corpo tinha uma ancestralidade, um discurso, uma narrativa presente em sua corporalidade.

A falta de corpos de pele preta, a ausência da racialização dos corpos presentes me deixou com “fome” e sede do que gostaria de dizer com a proposta e não consegui, talvez por que não estivesse na direção do trabalho. Não estar na direção artística de um trabalho que eu concebi gerou muita confusão e equívocos, mas também muito aprendizado, só depois pude iniciar uma reflexão sobre o porquê de não me sentir capaz de assumir a direção naquele momento.

O que os corpos pretos têm a dizer sobre a figura do “náufrago”? Será que ela é mesmo tão universal? Senti a necessidade de refazer este percurso agora como diretora e assumindo a ideia de protagonismo do corpo negro em cena. Protagonismo? Você pode achar isso contraditório, mas para equalizar as narrativas era necessário que outros corpos fossem “ouvidos” em sua particularidade a partir de um tema que começou com a ideia do corpo “náufrago” e se fortaleceu a partir da ideia da travessia.

Por cima do mar eu vim
 Por cima do mar eu vou voltar
 Por cima do mar eu vim
 Por cima do mar eu vou voltar⁵¹

E não era a presença de corpos brancos no espetáculo que me incomodava, era a ausência de corpos pretos que nos trouxesse a memória de uma outra

⁵¹ Uma das primeiras canções que o nosso mestre de Capoeira Angola e preparador corporal Pedro Peu nos ensinou.

concepção de naufrágio. Para “Zona”, fizemos uma audição em que houve pouca presença de candidatas (as) negras (os) interessadas (as), e a fisicalidade que se propunha exigia uma corporalidade que necessitava de eixo, equilíbrio, linhas e tudo o que técnicas como o balé, a ginástica olímpica proporcionavam.

E existe corporeidade branca? Existe corporeidade negra? Se eu mesmo sendo negra começar a dançar balé desde criança eu posso atingir certos predicados para um modelo de bailarina pré-existente? Foram muitas perguntas.

“Zona” era uma dança-instalação composta por ilhas formadas a partir de objetos que foram descartados pela sociedade, uma ilha de entulhos onde cada bailarino habitava com a sua corporalidade e senso de equilíbrio e a regra era não tocar o chão. O público poderia escolher a partir de qual perspectiva poderia ver o trabalho que era realizado numa sala ampla. Foi criado a partir do desenho de luz proposta por Hernandez Oliveira que trouxe um clima de apocalipse, e tinha público que adorava e tinha público que detestava. Mas também houve pessoas que perguntavam sobre as ausências de uma discussão mais racializada, sobretudo aquilo que colocamos no projeto, o trabalho trazia uma fricção que não passava pelas discussões a respeito dos direitos humanos que tanto me interessavam.

Talvez porque em nossa cultura ocidental temos a mania de separar o poético do político, o social do artístico, o ecológico do histórico, e ser uma mulher de pele preta dentro dessa composição artística não fazia a menor diferença, ou pelo menos essa diferença não estava em pauta no escopo do trabalho.

Imagem 19. “Sanctasanctórum”



Fonte: Acervo pessoal (2011). Autor: Sérgio Garval.

Nos inspiramos na obra do artista Sérgio Garval, que embora fosse mexicano não retratava pessoas de traços que considerava “mexicanos” em suas obras. Suas

obras expressavam a decadência de uma elite branca, abandonada numa ilha de destroços num mundo em ruínas.

“Zona” foi um trabalho desafiador que trouxe muitas provocações para aquilo que estava acostumada a realizar, foi muito enriquecedor, mas realizamos uma proposta dramatúrgica em que a água era ausente, em que o sentido de sobrevivência individual estava muito mais presente que a coletiva.

Imagem 20. Espetáculo Zona com Rafael Markhez e Rafael Carrion



Fonte: Acervo pessoal (2019). Foto de Arô Ribeiro.

Imagem 21. Espetáculo Zona



Fonte: Acervo pessoal (2019). Foto de Arô Ribeiro.

Por isso, a proposta artística que veio depois tinha muitas expectativas e aspirações. Para a criação do espetáculo “Poemas Atlânticos” aconteceram duas reviravoltas no grupo: a primeira foi evitar convidar artistas amigos brancos para compor o grupo, e muitas amizades estremeeceram por causa disso. Digo isso porque grande parte de meus contatos em dança eram de pessoas brancas, vivia numa “bolha branca”. A outra foi convidar artistas negros para compor o elenco e fazer com que mais da metade do elenco do grupo tivesse a pele preta. Teria de

chamar artistas negros dos quais tinha menos convívio, supostamente menos afinidade e menos intimidade. Havia o desejo de, a partir dessas presenças passar a friccionar e tensionar discussões sobre racismo, trazer temas, perspectivas e estéticas afrocentradas. Uma revolução!

Trabalhar com presenças negras no grupo, num momento de ascensão de grupos jovens predominantemente negros e de coreógrafos negros que só queriam trabalhar com artistas negros, foi interessante. Embora eu não me identificasse com essa geração, tinha o desejo de trazer uma perspectiva não apaziguadora, mas de relação e mediação.

Dentro do nosso grupo, havia artistas alheios a toda a discussão e que só queriam ter uma oportunidade de trabalho, e havia artistas brancos que se sentiam incomodados com a perspectiva de assumir uma vilania dentro do processo de criação, eles eram brancos mas não eram a “branquitude” em si que nós aspirávamos combater. Ou talvez estivessem num processo de formação e letramento racial ainda insuficiente para compreender a importância de entender e assumir certos imaginários existentes em nossa sociedade enquanto artistas. Eu também não consegui explicar e respeitei o tempo de cada um em seu processo individual de tomada de consciência de sua racialidade.

Porém, todas essas aspirações foram amainadas com o advento da COVID-19 e tencionaram um processo de criação que acontecia em meio a notícias de descaso e omissão frente ao acesso de vacina às populações mais vulneráveis do mundo, que eram majoritariamente pretas e periféricas. Foi preciso entender o que significava criar um espetáculo num momento de relação acirrada entre a branquitude, que enquanto elite assumiu o poder, destruiu florestas e se viu representada pelo discurso bolsonarista em ascensão nessa época incorrendo em grande ameaça de extermínio aos povos da floresta, e a população preta e periférica, os moradores e as moradoras de rua.

Enquanto artista, mulher preta, periférica, diretora do grupo, ia recebendo essas energias pesadas do ambiente político e social, ia acumulando indignações, mas também ia percebendo o quanto a vida era frágil. O quanto era importante estar com um grupo criando, ter uma rotina de trabalho, e refletir cuidadosamente sobre qual resposta nosso trabalho artístico poderia lançar para o mundo. E, nesse ponto, encontrar o pensamento de Édouard Glissant num artigo sobre mobilidades contemporâneas num contexto pós-colonial, foi fundamental para fundamentar a

minha intuição a respeito dos direitos humanos. Foram as autoras Kowalewski (2019), Schiling (2019), Magalhães (2019), Évora (2019) que, nesta pesquisa, me apresentaram Édouard Glissant e o seu conceito *tout-monde* e a necessidade de um mundo em que todos caibam. Um conceito que foi fundamental para desenvolver a pesquisa, unir a pluralidade do grupo num discurso que não se pretendia apaziguador.

Durante as apresentações iniciais que, na verdade, devido ao distanciamento foram em formato de exibição *on-line*, convidamos alguns pesquisadores para uma roda de conversa. Entre eles, estavam Marianna Monteiro, Rui Moreira, Valéria Cano Bravi e Wellington Duarte. Trechos de suas reflexões e interação com o elenco estão no anexo.

No quarto dia de exibição do vídeo do espetáculo, fizemos uma roda de conversa com o público participante e a participação como artista pesquisadora convidada de Marianna Francisco. Discorremos sobre a sensação que cada artista do elenco teve sobre o processo de elaboração do espetáculo, o intérprete criador Felipe Cirilo nos lembrou um momento importante durante o processo de criação do trabalho:

(...) Da história em que mais de 2 milhões de corpos africanos estão lá no fundo desse mar. Então, por mais que você olhe para o mar como um lugar de possibilidade e convívio, infelizmente, também é um grande cemitério, porque é onde foi realizado pela colonização, por essa colonização europeia, houveram outras. E, aí, foi quando no ensaio discutindo o livro *Poética da Relação*, discutindo convívio, foi durante o ensaio num daqueles momentos criativos onde você não está muito afim de refletir você simplesmente visualiza algo, você quer ir direto naquilo e não interessa mais nada e foi durante a sessão que eu peguei a caneta e escrevi no meu balde “no fundo do Atlântico dois milhões de corpos africanos. E, aí, eu coloquei próximo da câmera para ser lido bem na intenção de que, uma intenção bem direta, como você disse, “sem metáfora”, mas pode ser com metáfora mas existe também a não metáfora, não podemos não negar os fatos mas entender a profundidade desses fatos, 2 milhões são 2 milhões.

Calcula-se que este seja o número aproximado de vidas perdidas durante as travessias pelo Atlântico no período de escravização de pessoas.

Enquanto direção, eu fiquei muito em dúvida entre trazer esse lugar sem metáforas (2 milhões de corpos no fundo do mar) e ter um trabalho mais nessa linha do Legítima Defesa⁵², ou ter um trabalho um pouco mais sutil, e também porque

⁵² É um grupo de artistas, atores e atrizes de ação poética, portanto, política, da imagem da “negritude, seus desdobramentos sociais, históricos e seus reflexos na construção da “persona negra” no âmbito das linguagens artísticas. Constituindo, desta forma, um diálogo com outras vozes poéticas que tenham a reflexão e a representação da “negritude” como tema e pesquisa.

pensamos em como falar juntos com toda a nossa pluralidade e interracialidade. Nós assumimos uma racialidade dentro do trabalho para descobrir como falar e como falar juntos. Porque para mim, isso interessa a todos (as), tem que interessar a todos (as) porque senão, as coisas não mudam.

Um outro fator importante que foi lembrado pelo intérprete criador Rafael Carrion foi o fato do trabalho ter sido criado no meio de um período pandêmico. Em seu relato, ele diz que sente que brotaram necessidades:

Eu sinto que brotou também uma necessidade que eu fui sentindo, de não sei se apaziguar, mas de trazer algum tipo de conforto visual, físico, como se o espetáculo fosse uma acolhida também. Em algum nível, uma acolhida tanto para gente interpretando, como para quem fosse assistir e desfrutar do espetáculo. Então, acabou virando uma questão, que talvez não estivesse no projeto original tão forte, mas que, pensando bem, acho que permeia tudo isso. Esse lugar da convivência, como conviver e acolher, no nosso caso, acolher o momento. Então, isso virou uma questão muito forte do trabalho que distanciou a gente de lugares talvez mais fortes, talvez mais bélicos, que talvez fossem trazer desconfortos maiores do que o nosso tônus emocional daquele momento, e talvez o tônus emocional do público, pudesse suportar.

Para mim, uma outra cena importante foi a cena de lavar o cabelo. Que tomou a dimensão de sentido de quase um “renascimento”. Trazer esse lugar da vida foi importantíssimo, porque a gente estava num momento muito difícil, estávamos super-permeáveis ao que estava acontecendo e o que que o trabalho poderia, não vou dizer responder, mas porque criar e o que falar naquele momento, num momento de tantas perdas, em que vivíamos um luto coletivo, então este foi estímulo inclusive até para mudar uma cena drasticamente. A gente tinha um trio dos meninos em que eles afundavam a cabeça no balde, e a gente mudou, praticamente inverteu a cena por sentir que esse momento pedia uma outra coisa. Precisava de um lugar mais de renascimento. Entre outras coisas, o solo da intérprete criadora Edi também, que trazia esse lugar da água, a água primordial essa água feminina.

Para Edi, que também é doula, a sua contribuição no trabalho foi entender:

o que significava para mim essa travessia pelo mar, o que que essa água significava para mim no meu corpo. Então, eu quis entrar em contato com essa materialidade da água sagrada. Inclusive, eu assisti um documentário que se chama “A Água Sagrada”, que fala muito dessa relação do corpo feminino dessas mulheres cis em relação ao prazer, em relação ao orgasmo, essa água que dá vida, esse lugar da criação, que não só o de gerar uma vida, um outro ser humano, mas dessa criação do mundo, da criatividade desse lugar que está na pelve, está na bacia. Então, desse encontro da água que está no meu corpo, desse encontro da minha água sagrada com esse mar que a gente estava vislumbrando, então, também

tem esse lugar de como a gente vai construindo esses imaginários para esse corpo de mulher preta que está lá também discutindo essas relação que não é o lugar mais óbvio da dança quando pensa-se a construção de uma dança contemporânea. Então, também tem essas outras camadas, acho que é um pouco isso.

Durante este processo de escuta e interação com as pessoas que assistiam a exibição do espetáculo em suas casas, surgiu a importantíssima relação com o kalunga. Um termo/conceito poético originário da cosmologia bantu que, para Tiganá Santana (1982) pode ser entendido como um processo e princípio de mudança e vitalidade. Um símbolo que agrega os mistérios da morte e a saudade do que ficou para trás. “Kalunga é a força que transbordou o vazio”, comenta Santana. Esse valor, impulsionou, significou e acalentou a vinda das diversas gentes que partiram do continente africano para as Américas.⁵³

3.1. A poética afro-diaspórica a partir do pensamento caribenho de Édouard Glissant

Durante a roda de conversa com Rui Moreira, ele disse que “o próprio processo tem um valor que é distinto do resultado, o processo tem uma dimensão diferente do resultado. O resultado muitas vezes é pontual.” E é verdade. O resultado apresentado em vídeo foi o que foi possível fazer naquele momento e, felizmente, tivemos a chance de desenvolver mais o trabalho com a abertura dos teatros pós pandemia. Nós não fomos atrás do conceito para criar, ele surgiu de uma necessidade de criar uma polifonia, porque o grupo é polifônico.

Para Rui Moreira, conseguimos ir até o Caribe e chegar ao pensamento de Édouard Glissant. Para ele:

ao sentar no balde, as mulheres lembravam o tambor de crioula que também existe de outra forma na Martinica. São traços de uma diáspora que se inscrevem na literatura desses autores que são contemporâneos de Sartre. Um traço que recolonizou o planeta a partir da criolização. Esses traços são muito potentes e a gente não costuma tocar muito neles porque a gente não toca muito na história do Brasil no momento em que ele se tornou 88% de população negra e que foi se transformando e criando a cara da nação.

⁵³ Disponível em: *O Menelick*. <http://www.omenelick2ato.com/musicalidades/tigana-santana>. Acesso em 20 jun. 2023.

Rui ainda afirma, “é muito interessante acessar a negritude via diáspora e não ir diretamente para a África. Acessar Glissant e Aimé Césaire, acessar os mestres de capoeira que tem uma energia construída pelo próprio corpo em contato com a energia da natureza.” Estes lugares que tentamos tocar apesar de todas as adversidades do contexto em que vivíamos.

Já Lúcio, espectador que assistiu à exibição do espetáculo, comentou que viu os orixás presentes no espetáculo. No entanto, nós não trabalhamos com a dança dos orixás. Sobre este comentário, Felipe Cirilo, que além de integrante do grupo é pesquisador da cultura do candomblé, afirma:

Esse lugar da unidade cultural africana onde pesquisas que não passam pelos orixás, que unidade traz este corpo negro na forma como este corpo negro se comunica, que liga o culto dos orixás ao solo da Edi? Escolhemos pesquisar a cultura bantu, a Capoeira Angola, que também é bantu e, dentro do espetáculo existe uma canto do candomblé Angola. Como a africanidade chega aos nossos olhos? Convidando diferentes povos, sempre dando pedacinhos sobre um povo e sobre o outro convidando para uma viagem a este continente que, na verdade, é uma ponte cósmica, a humanidade surgiu dali. Quando a gente vai para lá, a gente consegue acessar muita coisa em cultura, em território, em espiritualidade. É uma unidade cultural africana que tem muita força. Quando o ouço falar, eu penso: “Espera, aí, não tem nada de candomblé em nosso trabalho. Que características do trabalho fazem aparecer essas referências, mesmo não sendo proposital? (CIRILO, 2021).

O Rui comenta sobre as impressões do Lúcio espectador do espetáculo.

Essa fala do Lúcio é muito boa porque nos dá essa noção para quem que cria, que interpreta e que se coloca no palco à disposição do outro, este lugar energético que quem assistir irá acessar a partir das portas e referências, ele vai enxergar coisas em que cada um irá enxergar uma coisa. O conflito entre aquele que propõe e aquele que interpreta e aí vira jogo (MOREIRA, 2021).

Em algum momento a gente conversa sobre o trabalho ser o resultado de um processo que nunca termina e, aí, o Felipe Cirilo faz uma comparação muito bonita entre o processo artístico que é feito para “vender” um produto e as rodas de Capoeira Angola. Para ele:

O fazer artístico contemporâneo, e é muito da dança contemporânea a ideia de obra, a gente acabou sendo educado, habituado e ensinado a isso, se a obra ficou pronta vamos vendê-la e não pode ter defeitos se não o cliente vai reclamar são inúmeros artefatos que fazem a gente acredita que realmente é um produto. E é muito louco esse processo, se você olha para a capoeira, cada roda é uma roda, e ela é espetacular, mas ela não é um produto que vai ser vendido, tem inúmeras vivências acontecendo ali e ela acontece do mesmo jeito há mais de cem anos. E pode ser bem mais de cem anos, se a gente for ver o Engolo⁵⁴ e todas as danças de combate

⁵⁴ Engolo ou NGolo (força/poder) é uma forma ritualística de combate realizada em várias cerimônias tradicionais, por diversas etnias, ao longo do rio Cunene no Sul de Angola. Engolo consiste em chutes, esquivas e raspagens de perna, com ênfase particular em posições invertidas, ou seja, com uma ou mais mãos enraizadas no chão. Muitos dos movimentos lembram a capoeira e o sistema africano pode muito bem ter sido uma das influências na Capoeira Angola quando foi usada pela primeira vez pelas pessoas escravizadas no século XVI.

africanas, o Damie também é muito antigo. Enfim, você citou sentar no tambor, enfim, o coco de roda é sempre do mesmo jeito, então a gente espera mais chegar a noite da festa, do que chegar a dança, não ir lá ver a dança, está no todo que é esse encontro né, a dança, a música, a pessoa que eu conheço, e aquela que eu não conheço também, é toda uma vivência, quando você fala assim me faz lembrar do dia em que a gente se encontrou pra gravar, o que aconteceu naquele dia? Talvez seja até triste perceber que a gente não lembra como a gente chegou, o que que a gente comeu, se a gente comeu antes ou se a gente comeu depois. É que pena que às vezes o fazer artístico apaga o que veio antes, apaga as relações, e isso é muito bom, memórias do afeto do todo. Glissant cita muitas vezes no texto esta relação de vizinhança que deixou de existir passou a ser invasão e genocídio, por que não vieram visitar e comer um bolinho de fubá, deixar alguma outra coisa agradecer e ir embora ou ficou de forma respeitosa pois afinal está na casa do outro. E a capoeira ensina isso pra gente, é uma das coisas que ensinam pra gente (CIRILO, 2021).

Seguimos em busca constante por essa circularidade, e como sustentá-la, como firmar essa circularidade no mundo maluco em que vivemos? Este é o desafio.

Como fazer diferente? Como se esquivar do quebranto colonial, do quebranto neo-liberal e capitalista que nos empurra para um novo projeto e um outro novo projeto para vender espetáculos e sobreviver?

3.2. O corpo político

Em nosso encontro com Valéria Cano Bravi, que foi num dia posterior à exibição do vídeo, tivemos mais observações que foram importantes para uma reflexão sobre a questão da brancura e da branquitude no trabalho. Ao mesmo tempo, ela conseguiu enxergar no trabalho a presença de corpos políticos, portanto sob o ponto de vista de Valéria, o trabalho não era “apaziguador” ou “reconfortante” dentro do contexto em que foi apresentado em 2021, conforme segue:

A obra que vocês apresentam, vocês me provocam. Acho que a arte precisa ter essa função, este gatilho, uma vez que ela quer partilhar o sensível. Quando eu falo também sobre este corpo político, é para trazer à “baila” ou à “tela” o corpo como território. E eu estou gostando muito de pensar esse territórios com microcosmos sociais e políticos, mas também com um conceito que eu estou gostando bastante de articular com a antropologia da performance que é o termo conceito “geo-estético”. É muito interessante sentir e perceber e ser provocado por “Poemas Atlânticos” sob essa perspectiva da geo-estética. E, aí, essa geo-estética desdobrando essa metáfora quando vocês colocam a questão dessas travessias do Atlântico, dessas travessias e, aí, eu vou trazer uma outra observação. Vocês me provocaram também quanto aos meus ancestrais, embora eu tenha a pele branca, eu não faço parte de uma elite e nem de uma aristocracia branca. Meus avós atravessaram o Atlântico em condições bastante precárias, pois

eles estavam fugindo de uma situação de miséria absoluta na época, do sul da Itália da onde o meu pai vem e na Espanha de uma região também rural bastante pobre. Então, a travessia deles, e eu não quero colocar em discussão quem sofre mais ou menos, mas é simplesmente chamar pra vocês o fato que vocês provocaram a minha ancestralidade também. São histórias bem tristes que eu escutava na minha infância sobre viver numa situação não favorável. De viver nessa invisibilidade social que é a pobreza, que é estar à margem. Então, vocês provocaram também os meus ancestrais. Não tem como não ficar emocionada com isso, porque a gente carrega nessa experiência vivida. Então, daí essa geo-estética também sobre essa perspectiva, porque ela não é concreta, ela é também uma metáfora. Você carrega em você aquele outro território, e esses territórios e esses territórios são microcosmos sociais, microcosmos político de relações políticas, e toda relação é política. Podemos dizer assim que toda relação é politizada dependendo do ambiente em que ela está acontecendo, no contexto em que ela se dá, na paisagem histórica em que ela se dá. Também com este termo estou gostando muito de fuçar para pensar, a paisagem histórica.

Foi muito interessante a dimensão política que ela trouxe para nossos corpos e como se sentiu atravessada em sua ancestralidade ao ver a cena dos baldes. Com certeza, o projeto de submissão ao capitalismo por meio da servidão surgiu do sistema escravocrata da plantação executado no Brasil e em outras partes do mundo e atualizado nas indústrias e atuais escritórios *home-office* (MBEMBE, 2018), não é universal, mas as relações de poder e opressão operam de forma semelhantes em diversas partes do mundo e tiveram suas nuances alteradas, fortalecidas ou amenizadas ao longo da história através do racismo institucional enraizado em nossa sociedade escravocrata.

A questão está na diferença de oportunidades e no tipo de acolhimento que a sociedade brasileira dá a uma pessoa branca pobre em situação de refúgio e a uma pessoa negra que chega em situação de escravidão, raptada de sua família sua cultura e seus costumes. Hoje, recebemos pessoas africanas imigrantes em situação de refúgio e essa diferença de tratamento para pessoas de pele branca e pessoas de pele preta são contundentes.

A questão dos “direitos humanos para quem” permeou minhas leituras, reflexões e o processo de investigação sobre a potência dramaturgical dos corpos negros em relação com outros corpos, sobretudo dentro desta poética da travessia que inclui a mobilidade contemporânea e a imigração forçada ou não a outros países e continentes. Foi desejo da proposta Mergulho com o espetáculo “Poemas Atlânticos” denunciar essa “diferença” em que são tratados seres humanos por meio da cor da pele. No entanto, o contexto de criação dentro de uma pandemia nos fez

refletir sobre a importância da vida e do papel da arte de propor imaginários possíveis.

A utopia proposta por Glissant sobre um mundo onde todos caibam, nos fez sonhar com políticas públicas para incluir as pessoas e não para excluí-las conforme a intensidade do sofrimento. E quem pode medir? E com que interesse se faz isso? Infelizmente o neoliberalismo e a branquitude criam armadilhas para se manter no poder e excluir os que tem um pensamento mais crítico em relação à sociedade em que vivemos, independentemente da cor da pele.

Estação 3.3. Entre trilhas da encruzilhada e as encruzilhadas da trilha

Imagem 22. Obra fundo do Mar “Vicissitudes”



Vicissitudes, Grenada

Fonte da imagem: <https://www.sandals.com/blog/underwater-sculpture-park-grenada/> de Jason de Caires Taylor, 2014. Acesso em 26 jul. 2023.

Um gesto novo para a pesquisa do grupo foi a discussão da presença do corpo negro na dança enquanto sujeito de discurso, verticalizando a investigação sobre a ética dos direitos humanos, por meio de uma dramaturgia que problematiza essa encruzilhada (SILVA, 2010) de relações entre política, imaginários e poesia sob o ponto de vista de quem mergulha e ressurgue em toda a sua força e resiliência

embebido de novas referências e cosmologias. Ter propositadamente mais artistas negros do que brancos no grupo gerou novas situações e convidou a dramaturgia/Coreografia a trilhar outros caminhos. O advento da COVID-19 e o isolamento social fortaleceu a discussão sobre direitos humanos, e o questionamento sobre “quem pode respirar?” (MBEMBE, 2020) trouxe maior contundência ao debate sobre pluralidades, universalidades e direito à vida.

Ao encontrar e conhecer pessoas que chegaram da África contemporânea, pude entrar em contato com questões que trouxeram novas percepções sobre minha negritude e ancestralidade, pude entrar em contato com novas percepções sobre uma África que desconhecia e que o Brasil evitava olhar com complexidade.

No filme *Atlantique* (2019), uma referência importante para o processo de criação do trabalho, dirigido pela senegalesa Mati Diop, um grupo de operários senegaleses luta contra a exploração em uma obra de um edifício e decidem coletivamente tentar a vida atravessando o mar num barco sem muitos recursos; eles nunca mais retornam, mas depois de naufragarem em alto mar seus espíritos voltam a assombrar seus antigos patrões. O desejo de justiça social prevalece e supera a morte.

Quando decidi desenvolver a pesquisa em torno da questão da imigração, tocada pelas notícias de pessoas do continente africano que tentavam atravessar o Mediterrâneo em busca de sobreviver aos conflitos políticos e sociais do continente, não tinha ideia do quanto era uma tentativa rasa e superficial de entrar em contato com uma problemática que fui tomando noção do quanto era imensa e secular.

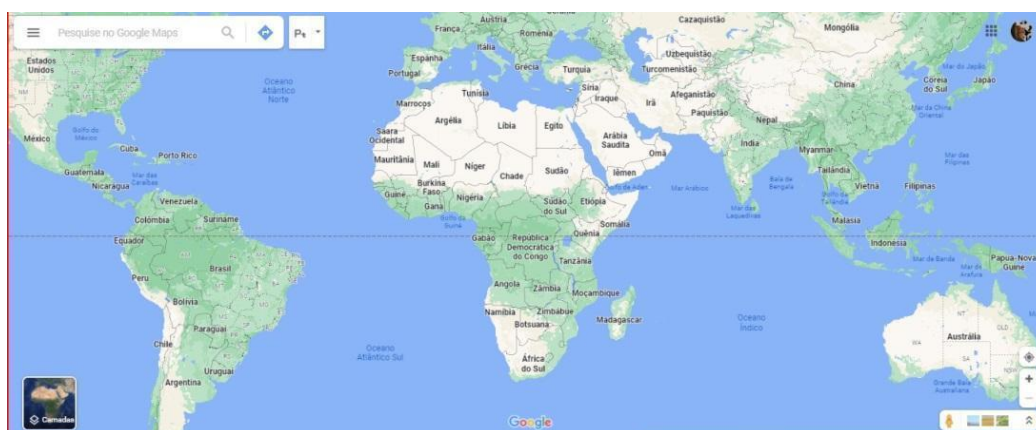
O drama de homens, mulheres e crianças que tentam atravessar mares fugindo da pobreza, da exploração e de uma vida sem perspectivas em seu país existe há muito tempo. Tal movimento faz parte do círculo terrível de dominação da Europa ocidental que há muitos anos explora os minérios e a mão de obra africana, financia guerras civis por interesses comerciais e gera a miséria e o desespero de quem não tem pra onde ir, diante de países sucateados pelo imperialismo europeu ainda dominante.

Daí, surge o desejo de refletir sobre a imagem com que fui educada a imaginar a África, a África como um país, um bloco cultural que possui a matriz iorubá e a matriz bantu ligadas estritamente às tradições religiosas que chegaram até a Bahia e que existem no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Só muito recentemente descobri que o sequestro de africanos aconteceu em todos os estados

brasileiros até onde inclusive acreditava-se não existirem pessoas negras, como Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina e em países como Colômbia e Argentina. Assim, como sempre, fomos convidados a acreditar que, enquanto pessoas negras, somos minoria em São Paulo.

No entanto, podemos constatar que o continente africano tem 54 países com culturas, idiomas e ares distintos, banhados pelos oceanos Atlântico, Índico, pelo mar Mediterrâneo. Uma informação que não chega aos livros escolares e jornais de televisão. A população de pessoas negras no Brasil é formada por essa mesma pluralidade e diversidade na extensão de todo o território brasileiro. Um Brasil desconhecido de muitos sob o manto do racismo institucional que invisibiliza presenças e contribuições culturais não hegemônicas.

Imagem 23. O mapa do mundo



Fonte: Web (2023).

No mapa acima, observamos o continente africano, seus países, os mares que os circundam e sua relação geográfica e política com o Brasil e outros continentes.

A partir de 2016, aconteceu um encontro com pessoas que migraram deste continente para o Brasil, refugiadas ou não, vindas de diversos países africanos. Isso trouxe uma visão do continente africano que foi me surpreendendo pela estranheza com que eles traziam a referência de uma África que desconhecia, uma África que não era um país, uma África rejeitada pelas mídias, pelos museus, pelas editoras e enciclopédias.

Uma África que também tinha advogados, engenheiros e arquitetos. E cada pessoa que reconhecia falando o francês, o inglês, o português – e não as línguas

regionais que, para nós, se restringiam as de matrizes bantu e iorubá – trazia um rastro do grande equívoco que tem sido a nossa relação com essa África contemporânea, bem diferente dessa África mítica, ancestral e mãe de todas as culturas que vivem em nosso imaginário.

“Poemas atlânticos”, espetáculo produzido a partir do projeto “Mergulho”, fala dessa África mítica, e desse desejo de ser abraçado por ela, de voltar a ela pelo mar – “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”. Uma África que abraça a todos indistintamente, que acolhe as pessoas negras que queiram voltar para a sua raiz e identidade, que acolhe as pessoas brancas que queira voltar para sua raiz e ser perdoado pelas atrocidades cometidas pelos seus ancestrais europeus escravocratas.

Mas a África mítica se confronta com uma África contemporânea que tem mil faces, línguas, culturas, e uma de suas faces é a de africanos que cruzaram rios, mares e continentes em busca de refúgio. E chegam aqui exibindo uma pele ainda mais retinta, uma língua desconhecida, vestes orientais, um brilho novo e desconhecido nos olhos.

O espetáculo nasceu em plena pandemia, num período de medo em que os mais vulneráveis ficaram ainda mais vulneráveis, em que foi exposta a cor de quem mora na rua, de quem perdia o trabalho, de quem não tinha acesso a uma linha de internet paga, ao sistema de saúde e não tinha atenção à vida. A cor de quem não recebeu a vacina primeiro. Uma vida que é descartável, cultural e sistematicamente subjugada, perseguida, exterminada.

A questão de quem tem o direito à vida, tornou-se tema de nossas discussões enquanto grupo inter-racial. De quem é a culpa? Fizemos um contorno nessas questões, pois sentimos que não teríamos condições emocionais para tocar nesses temas durante restrições severas de distanciamento social e em meio ao luto de mais de 600 mil mortos. Mas uma questão ficou latente e latejante: ninguém merece morrer, ninguém merece receber a carga de culpa por tudo que aconteceu e acontece. Entretanto, o extermínio dessas pessoas existe e sempre existiu, e os privilégios da branquitude também. E o racismo enquanto sistema de extermínio continuava e continua em operação.

“Poemas atlânticos” não tinha a pretensão de resolver essas questões perenes e revoltantes e salvar a humanidade dela mesma, mas dentro de seu campo de ação e possibilidade de construção e expressão dramática, sob a

minha direção, quis dar voz aos corpos negros, quis dar espaço à solidão, ao sufocamento cultural e à utopia. Uma utopia como possibilidade de convivência entre diferentes, ainda que não se chegue a nenhuma conclusão. Mas deixamos alguma pergunta no ar? Trouxemos uma obra pacificadora? Evitamos tocar na ferida da branquitude?

Na cena inicial, três pessoas – duas brancas e uma negra – carregam um balde nas costas. A escolha do balde como elemento cênico acordou minhas memórias de infância, de quando pegávamos água do outro lado do quintal, na casa de minha avó. “Lata d’água” também era uma canção que começou como marcha de carnaval e se eternizou pela voz negra de Elza Soares que, com seu lugar de fala, marcou, com força poética um problema social e ambiental:

Lata d’água na cabeça,
lá vai Maria, lá vai Maria...
sobe o morro e não se cansa...
(ANTÔNIO, JOTA JÚNIOR, 1951).

A falta de saneamento público e a escassez de água eram problemas que circulavam entre o continente latino-americano e o continente africano. Questões “universais” e não racializadas pela branquitude, como a exploração do trabalho, a subjugação da classe operária, a relação entre oprimidos e um opressor imaginário, foram pinçadas e desconstruídas pelo solo de uma bailarina negra em cena, Paulina Alves.

Imagem 24. Espetáculo “Poemas Atlânticos”, solo de Paulina Alves.



Fonte: Acervo pessoal. Foto de Paulo César (2021)

Aqui, temos uma crítica ao universalismo nas questões sociais que silenciam e desviam a atenção para corpos secularmente oprimidos pela escravidão, pela exploração, pelo abuso e pelo silenciamento de subjetividades. A cena se conclui com a dança daquela que ninguém dava atenção. “E eu não sou uma mulher?”, diria

Sojourner Truth⁵⁵. E nossa experiência demonstra a narrativa de quem é obrigada a trabalhar desde a adolescência para ajudar no sustento de casa, acumulando outras demandas, funções e espaços sociopolíticos que são necessários ocupar, mas deixa a sua sensibilidade e subjetividade ofuscadas pelas tarefas que se multiplicam. É como se eu fosse alguém que tem lugar de fala, mas duvida das próprias palavras, e não se sente escutada, embora aplaudida nos espaços de poder. Assim, foi preciso elevar o tom da voz e da presença dramática da mulher negra nesse trabalho:

Lutar contra essa figura que ri de si mesma
 Que duvida da própria capacidade
 Que se auto ridiculariza
 Que não confia nas próprias conquistas
 Que duvida da própria trajetória
 A rainha louca, que não acredita nas próprias palavras
 Que não se vê, que não apreende
 Lutar contra o que se debate em si mesma.⁵⁶

A lata d'água na cabeça é a referência de tantas vozes e presenças invisibilizadas. Assim, atravessar o palco com a cabeça dentro do balde nos remete à loucura, à transformação, como uma máscara que cai e revela o monstro do racismo e da subjugação.

A discussão sobre um sistema que subjuga e ao qual somos submetidos continua na cena seguinte, para a qual demos o nome de “queda dos baldes”. Nela, Rafael Carrion (um bailarino branco), entra segurando um balde, tentando equilibrá-lo na cabeça, mas o balde cai. Em seguida, o homem oscila e cai no chão. Rafael Markhez, outro bailarino branco, entra ocupando espaço e realizando a mesma dança/ação, criando linhas de composição no espaço, como Rafael Carrion; na sequência, entra uma bailarina negra, eu, Cléia Plácido, e realizo a mesma dança/ação, seguida de mais uma bailarina negra, Paulina Alves e, depois, um bailarino negro, Felipe Cirilo.

A partir da ação de cair e de se levantar, além da reação desencadeada quando outro corpo cai, algo acontece no espaço, todos se afetam: alguém cai junto, alguém se levanta, alguém caminha para outro lugar do palco. Assim, uma

⁵⁵ Mulher negra que havia sido escravizada e se tornou oradora depois de liberta em 1827. Denunciou, em 1851, na “Women’s Convention” que o ativismo de sufragistas e abolicionistas brancas e ricas excluía mulheres negras e pobres. A partir desse discurso de Truth que bell hooks dá título ao livro homônimo “E eu não sou uma mulher?”, que discute o racismo e sexismo presentes no movimento pelos direitos civis e feminista.

⁵⁶ Poema da autora realizado durante o processo de criação do trabalho.

dramaturgia se realiza em composição com os eventos e fenômenos sonoros e cinéticos que o balde gera com sua simbologia, musicalidade e presença.

Extermínio, subjugação, opressão. O som da queda do balde compõe com a cena, estimula os corpos, provocando um desconforto no público. O balde cai, um balde de alumínio que amassa. A cada manuseio, é demonstrada também a nossa vulnerabilidade e exposição ao tempo, às mudanças e transformações.

Achille Mbembe nos enriquece com suas colocações em seu livro *Crítica à razão negra*, em que discorre sobre o Devir Negro:

Já não há trabalhadores propriamente ditos. Só existem nômades do trabalho. Se, ontem, o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje é já não poder ser explorada de jeito nenhum, é ser relegada a uma 'humanidade supérflua' [...] (MBEMBE, 2018, p. 15-16).

A ideia de humanidade supérflua permeia a dramaturgia da cena, em que esse outro não tem cor, não tem nome e subjetividades frente ao opressor imaginário, que Mbembe (2018) identifica com tanta precisão com o neoliberalismo, e cria em seu texto a imagem do homem-coisa, homem-máquina, homem-código e homem-fluxo, que procura regular a sua conduta em função das lógicas do mercado.

O autor empreende um mergulho na complexidade da relação entre o ideal do pensamento hegemônico em atrito com a carne e o corpo e as coisas vivas relacionadas ao trabalho, ao suor e à subjetividade, que também é área de conhecimento, é civilizatório e contemporâneo e, no entanto, vem sendo silenciada.

Numa primeira fase do trabalho, a racialidade não estava explicitada nessa cena, todos faziam a mesma coisa, mas o bailarino branco entrava primeiro e um bailarino negro saía por último. Mas o que isso significava?

Imagem 25. Poemas Atlânticos, Rafael Markhez e Rafael Carrion



Fonte: Acervo pessoal (2022). Foto de Paulo César.

Somente quando tive o distanciamento de assistir por várias vezes à exibição do vídeo, durante as apresentações *on-line*, foi que pude perceber que as bailarinas negras⁵⁷ entravam uma por vez e algo acontecia na leitura dessa cena com a presença de corpos negros.

O que mudava não era enfatizado pela dramaturgia do trabalho. Esse é um procedimento que sempre acontece quando se convida bailarinos negros para participar de um trabalho e não se leva em conta a mudança estética que é ter corpos negros em cena, nem que seja um corpo só, pois o tom da pele gera mudanças na luz. É uma outra corporalidade que passa a ser lida por quem assiste. Dessa inquietação, surgiu o solo de Felipe Cirilo, pois sentimos que alguma coisa precisava acontecer ali naquele momento. E um corpo negro masculino que entra em cena tem muito o que dizer em sua corporalidade frente ao que essa cena já anunciava: o extermínio, a coisificação. São corpos em constante suspeição e ameaça de extermínio.

Abandonamos o ritmo monocórdio dessa cena e buscamos a intensificação da tensão a partir dessa dança. O que trouxe uma violência fanoniana, que rompe com a estrutura de controle e vigilância presente nos corpos. O som do corpo se debatendo contra o chão e sua respiração criam uma paisagem sonora inusitada que é cortada por um canto que remete ao mar. O mar enquanto libertação, o mar enquanto Kalunga, Sankofa, Ubuntu.

⁵⁷ Referência a todas no gênero feminino porque temos apenas um bailarino negro no grupo.

Imagem 26. “Poemas Atlânticos”, Felipe Cirilo e Edi Cardoso.



Fonte: Acervo pessoal (2022). Em cena, Felipe Cirilo e Edi Cardoso. Foto de Paulo César.

Nesse momento, buscamos a utopia de uma África-Atlântica e mágica que traz o remédio através do rito do banho, do tocar-se e do reerguer-se por meio de uma das suas manifestações mais presentes no Brasil: a Capoeira Angola.

Na segunda parte do espetáculo, houve o desejo de beber mais das corporalidades e imaginários de uma África que chegava até a gente por meio das manifestações das culturas afro brasileiras – a capoeira como simbologia do mar –, e foi inevitável não trazer a referência de lemanjá, mesmo que a gente não quisesse.

Entretanto, durante o processo de criação, assistimos ao documentário *Sankofa*, que foi muito importante para ampliar a visão que tínhamos das influências do continente africano e de sua cultura em nosso país. *Sankofa* trata uma expedição aos portos de origem do tráfico de africanos sequestrados, com o intuito de recuperar a memória da escravidão. Realizado pelo fotógrafo César Fraga e pelo professor Maurício Barros, ambos do Rio de Janeiro, eles partem em uma viagem saindo do Brasil rumo às rotas de tráfico dos escravizados e chegam a dez países africanos: Cabo Verde, Angola, Senegal, Togo, Guiné Bissau, Benin, São Tomé e Príncipe, Gana, Nigéria e Moçambique.

Assistimos várias vezes a este documentário e algumas delas em casa com minha mãe e irmã. A partir dele, também tive contato com uma África desconhecida, da qual o espetáculo *Poemas atlânticos* não havia sequer se aproximado. Em nosso processo de criação, ainda trazemos o que chega a nossas mãos sob a permissão dos meios de comunicação e da hegemonia branca, o que nos foi permitido conhecer. O que resistiu e sobreviveu foram as manifestações religiosas e culturais de matriz iorubá e ainda conhecemos muito pouco sobre a cultura bantu.

Mas olhar para o que temos com humildade, sabendo que o continente africano tem muito mais, nos trouxe um sentimento de abundância em relação ao que é possível investigar, descobrir, criar e discutir sobre as diversas civilizações de onde viemos e as quais ainda existem.

O Solo de Edi Cardoso, uma bailarina negra, trazia movimentos de circulação e ondulação dos quadris, inspirados pelo filme *Água sagrada*, que aborda a sexualidade feminina em Ruanda, país localizado na África oriental, bem como o mulherismo africano e o empoderamento.

Imagem 27. “Poemas Atlânticos”, solo de Edi Cardoso



Fonte: Acervo pessoal (2022). Foto de Paulo César Lima.

Esse solo surgiu da pergunta “que dança preta é a sua?”, que nós fizemos a nós mesmos olhando para a história pessoal de cada um e cada uma, e também questionando como a gente se relaciona com as nossas referências de dança preta. Geralmente, essas referências ficam escondidas e não aparecem nos currículos que falam sobre a nossa formação em dança. São ervas daninhas. O solo desenvolveu-se a partir da dança do axé, presente nas memórias de infância da Edi, um axé que foi temperado pela trilha sonora que trazia a vibração do berimbau, do caxixi e de outras musicalidades alternativas trazidas pela concepção das artistas Sandra Ximenes e Valquíria Rosa.

A cena tornou-se uma dança hipnotizante que abria um novo ciclo na dramaturgia do trabalho: um ciclo de cura, de coletividade, de rito e celebração. Uma dança que também trazia outras discussões implícitas no corpo de Edi, que também era doula e militante pela humanização do parto, contra a idealização do corpo que dança, a hipersexualização do corpo da mulher negra, entre outras questões de gênero.

A cena seguinte, que chamamos de banho, passou por vários processos até a sua composição final. Nela, demos um passo adentro da cultura bantu ao usar a figura da cabeça, que ora flutua e ora mergulha literalmente no balde, uma exaltação

pela ausência. Três homens são abduzidos pelo canto Oriki Sequecê realizado por Valquíria Rosa, canto do candomblé Angola, e como na trilha havia a sonoridade do berimbau da capoeira que também era de Angola, resolvemos manter o caminho.

Imagem 28. “Poemas Atlânticos”, cena Banho



Fonte: Acervo pessoal (2022). Foto de Paulo César.

Essa dúvida entre usar referências bantu ou iorubá na trilha sonora levantaram vários questionamentos em relação ao acesso e à visibilidade dessas duas culturas. Mas o uso da capoeira enquanto treinamento corporal e musicalidade nos ajudou a entender melhor o que queríamos. Nessa mesma cena, as mulheres lavam o cabelo, um símbolo culturalmente muito importante para as mulheres negras do ponto de vista estético e, nas religiões de matriz africana, sob um ponto de vista espiritual. Na cena, a lavagem do cabelo gerava um processo de libertação e de fortalecimento para o que poderia acontecer, um gesto de empoderamento.

A Capoeira Angola chegou até nós através das mãos do mestre Pedro Peu, um homem negro e baiano, que embarcou com a gente no projeto e no desafio de ensinar um pouquinho de toda a corporalidade e musicalidade desta dança/luta. Essa foi uma preparação corporal que foi ganhando rapidamente outras dimensões e possibilidades, não se tratando apenas de aprender um novo código de movimentação, treiná-lo e aplicá-lo na coreografia do trabalho, mas sondar a imensidão da magia, do domínio, do ritmo e da cultura.

Então, começamos a olhar para a capoeira com um respeito que só crescia. Tampouco se tratava de uma nova habilidade que seria adquirida com dez meses de projeto, mas de sondar essa dança/luta pela sua complexidade, o que Édouard Glissant (2021) chama de opacidade. Ela não estava ali para ser traduzida e

simplificada pela nossa maneira europeizada de reduzir o significado das coisas de forma que caibam no nosso raciocínio colonizado e colonizante.

Imagem 29. “Poemas Atlânticos”, Cena Capoeira



Fonte: Acervo pessoal (2022). Foto de Paulo César Lima.

A noção de preparação corporal dentro do processo de criação de um trabalho é sempre insuficiente principalmente quando esta preparação está normatizada e limitada pelo prazo de um edital. O que fica para depois? Como a gente dá prosseguimento à construção de uma linguagem corporal por meio de um treino conduzido pelo grupo e autogestionado? Este tem sido um desafio.

A cena final é um mergulho no movimento em si a partir da ondulação, circulação pelo espaço e da ideia de “cardume”, muito usada nas composições de improvisação, em que as direções no espaço buscavam a precisão por meio do coletivo e da percepção do outro. Um mergulho nessa África imaginária, idílica e circular que pulsa na ancestralidade de nossos corações.

Estação 3.4. É possível descolonizar treinamentos corporais ?

Lembro-me dos movimentos de dança de um artista argentino, Joaquin Rebollo, que pesquisava o Contato Improvisação e a capoeira. Lembro quando no início de minha formação ouvia alguns mestres da dança dizer que “A capoeira é um treino completo para o corpo” e lembro do quanto a capoeira passou perto de mim,

de raspão mas não se estabeleceu enquanto prática de treinamento, assim como tantas outras práticas corporais, culturais e artísticas que não mencionamos em nosso currículo, pois o mercado exigia até então que tivéssemos referências de pesquisadores e artistas geralmente europeus trazendo a ideia de que “quanto mais eurocêntrico melhor”. Se você já tivesse tido alguma experiência no “exterior”, e essa experiência de formação artística decorria sempre da Europa ou dos EUA, o mercado valoriza mais e era considerada uma formação “sólida”. Por isso, as práticas da capoeira e das danças de matriz africana entravam no item de expansão cultural que caía nos termos da simplificação e generalização de narrativas não hegemônicas. Édouard Glissant fala um pouco sobre a generalização e simplificação.

A capoeira sempre esteve no meu imaginário enquanto ancestralidade, brasilidade, musicalidade, corporalidade. E a decisão de trazer a capoeira Angola para o projeto foi sendo tomada no sentido de descolonizar nossos corpos, beber de outras fontes que não fossem o balé, o *release technique*, a dança dita contemporânea que veio da Holanda, França e Alemanha. Mas, com o passar do tempo e a interação com o mestre Pedro Peu, percebemos que a gente queria muito mais do que uma preparação para enriquecer o trabalho com os gestos da capoeira. O mestre Pedro nos trouxe uma gama de musicalidade. Em suas palavras: “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar” (Pedro Peu). Eram letras que potencializavam uma relação entre capoeira e mar, a ginga e a onda, a ginga e a fluidez, a ginga e transformação, a ginga e a sabedoria.

Assim, considero que a experiência com a Capoeira Angola, através do mestre Pedro Peu, trouxe, de forma tardia, a noção de pertencimento talvez pela descoberta também tardia da origem baiana de minha avó materna que desconhecia. A Capoeira Angola tem me contado a história do povo negro de forma diferente, e a capoeira costuma ser uma técnica/cultura de movimento e de existências no mundo que não aparece nos currículos e nem é mencionada como referência nas metodologias de dança contemporânea criada pelos europeus. É uma erva daninha cheia de poder e realza. Enquanto mulher negra e periférica me fez buscar aulas na comunidade Santa Inês e inverter o meu trajeto de busca de formação corporal.

Durante roda de conversa sobre a relação da capoeira com a dança, a Dra. Renata Lima (Kabilewatala) convidada pelo projeto Mergulho, dialoga com o mestre

Pedro Peu e fala do potencial da capoeira angola de propiciar múltiplas habilidades aos artistas e da cosmopercepção inerente aos princípios da cultura capoeirista. Relatou que a capoeira foi essencial para fundamentar a sua pesquisa em dança a partir de uma identidade negra em movimento. Esta identidade negra em movimento também foi despertada ao iniciar os treinos com o mestre Pedro Peu na comunidade Santa Inês.

Já o mestre Pedro Peu se refere à capoeira e ao seu aspecto energético invisível, para além de sua movimentação corporal e cultural e enfatiza a preparação necessária para receber as pessoas que irão chegar no intuito de garantir a continuidade desta cultura.

A presença deste tipo de orientação da Capoeira Angola, trazida pelo mestre Pedro Peu foi fundamental para que houvesse um mergulho verdadeiro por parte do elenco que em sua maioria era iniciante nessa prática e cultura. Levando à cena um corpo questionador, que faz as suas escolhas exercitando a desconstrução dos paradigmas da dança relativo a uma base contra colonial.

Imagem 30. Perdido na confusão



Obra de Calida Garcia Rawle. 2019. Fonte:WEB

ESTAÇÃO 4. ESQUIZOGRAFIAS DO PROCESSO: “QUAIS SÃO OS SEUS BURACOS NEGROS E OS SEUS MUROS BRANCOS?”

Levou um tempo para eu aprender a me distanciar de minhas próprias angústias e inquietações. Também aprendi a perder a vergonha de trazer à tona sentimentos que pudessem ser lidos como fraqueza ou insegurança. Com o tempo, fui conseguindo observar e analisar as minhas emoções e o processo de escrita desde criança tem um viés de confissão, de partilha de uma intimidade que deixa de ser íntima, na medida em que você entende que ela pode ser útil para algo relacionado a uma situação que acontece com outras pessoas. Por isso, perdi a timidez de escrever sobre mim, porque passei a me reconhecer como sujeita histórica e a reconhecer outras pessoas como sujeitas que também protagonizam a sua perspectiva de mundo com outras pessoas.

Durante o processo de pesquisa no mestrado participei do Laboratório de Esquizoanálise, com um grupo incrível de pesquisadores de várias partes do nordeste e do sudeste, coordenado por Deivison Miranda e por Henrique Galvão. Partilho, a partir daqui, aqui anotações poéticas fermentadas por leituras de Fanon, de Glissant e de outros nomes que só fui descobrir neste grupo como a Castiel Vitorino Brasileiro.

Instauração de modos de existência

A pluralidade existencial se deu de maneira equânime para cada um?

A discussão sobre rostidade

A rostidade enquanto processo de discriminação

Quem tem direito à pluralidade?

Quem tem direito à multiplicidade de si?

Territórios de existência

O terreiro como território existencial (Fábio Alex)

Como a gente consegue produzir multiplicidade que não seja apenas para certos grupos?

Terreiros que são invadidos: a batalha do rap no Rio de Janeiro está sendo perseguida.

Desejo é, ao mesmo tempo, produto e produção

As dobras das linhas de força que estão no fora virando o dentro.

“As nossas dobras são interseccionais. Nossas dobras enquanto negros”

O fora é muito grande para caber dentro de si, precisa de uma dobra (Deivison)

A dobra enquanto subjetivação e desdobra enquanto objetivação

Toda dobra é uma dobra ativa e intencional (?). Não. A gente produz de forma inconsciente.

Mas nas relações de poder existem dobras forçadas, introjeções, mentiras contadas.

Quais portas a gente precisa “pôr o pé na porta” para abrir?

E quais portas não valem a pena porque não nos interessam?

“Quais são os seus buracos negros e os seus muros brancos”?

O conceito de humanidade que foi criado para nos subjugar (Davi Kopenawa)

O tempo terapêutico da transformação

E o tempo da invasão/estupro

A intenção de produzir

a ideia de que estamos em movimento

para fortalecer velhos parâmetros tradicionais.

Desrostificar é uma política quando o conceito de rosto deixa de existir

Lembrei do Achille Mbembe em Mobilidades contemporâneas

O rosto é individuado mas não é individual

o campo do pré-individual

Como somos convocados a criar novos territórios?

A disposição em construir situações eco-sociais (Ariane Nascimento)

Ouro Branco

Buraco Negro

A rostificação do racismo

As ciladas da identidade

As armadilhas da identidade

Os signos e os significantes como códigos de contextos

Signos são produzidos pela máquina capitalista

Os excessos que se produzem a partir da ideia de identidade

A necessidade de se construir

um território de identidade para a diáspora africana

Máquinas de guerra feitas para furar as identidades rígidas e criar outras rígidas identidades também.

Qual rosto? Qual corpo?

Quais vidas tem rosto, e quais são privadas de rosto.

O que se inscreve no rosto?

A normativa da genitália que transforma o homem negro num pênis.

O rosto do homem negro é o pênis. Hipersexualização.

As máscaras brancas como modos de transitar na sociedade.

O que é máscara neutra?

Inteligência artificial e racismo

Neuza Santos: “Não importa o que a gente faça, a gente sempre será preto”.

Henrique Galvão: O branco vai criar a universalidade abstrata.

Combater o desejo de máscara e não quem usa a máscara.

A descoletivização.

O colonialismo sujou o rio que o sujeito negro foi tentar se enxergar.

E ele não conseguiu se ver como belo.

O que produz o desejo da máscara branca?

O lugar que se pretende universal

O olho divino da ciência: “Com o sangue de quem foram feitos os seu olhos?”

O que não se nomeia - Nayara Tukano

A sensação de “não lugar” num mundo dividido em dois

“a escuta viciada” no contexto da clínica.

Quem pode des-rostificar?

O homem negro não pode, ele é sempre suspeito e vigiado.

Rios sujos de sangue que impedem que consigamos ver nossos rostos

“Dar rosto”

O que você faz com essas afetações pra não virar mais um “cult”

Oralidades - oral-percepções

Diáspora, encantamentos e potência

Pensar nos corpos pretos por meio da potência e não pela dor

Ter a prudência de pensar a nossa força política

Re-edição de África que cria Palmares.

A árvore do esquecimento e a noção de ancestralidade

Forças outras que os estudiosos brancos Spinoza, Deleuze, entre outros, não acessaram porque não reconhecem a ancestralidade negra enquanto potência.

O ato de desdivinizar

Para algumas vidas, a existência vai além do “Eu”.

Um conceito de “alegria” e “axé” que foge do conceito ocidental.

A ideia de anunciação e denúncia

Pensar no encantamento enquanto potência de vida

Como se livrar do quebranto colonial?

O pacto narcísico

Uma potência que se dá por meio do corpo e da “conquista”.

Emancipação

ESTAÇÃO 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de minha negritude chacoalhou os conceitos eurocêntricos que provinham de minha árvore genealógica. Tal fato me forçou a buscar algo anterior ao deslocamento que transitava entre uma periferia paulistana até o centro da cidade em busca da “cultura” trazida pelos europeus. São essas habilidades que a gente conquista na maturidade da vida, momento em que aprendemos com os mais novos, ao nos abrir para percepções de aspectos socioculturais que não eram vislumbrados anteriormente.

Sou de uma geração bem anterior ao sistema de cotas nas universidades. Talvez, por isso, tenhamos demorado a perceber o quebranto colonial em que estávamos mergulhados epistemológica e culturalmente falando. Por isso, este trabalho tentou falar um pouco sobre esta desconstrução que vivi e que é um processo infinito, pois a todo momento, no fazer artístico e na própria existência, nos confrontamos com novas perspectivas e desafios.

Ao longo deste trabalho, compreendi que, desenhar uma história e tentar fazer com que ela fosse semelhante a outras histórias de muitos amigos que não atravessaram as mesmas questões de interseccionalidade e racismo institucional que eu, era uma missão quase impossível. Afinal, sempre tentam nos simplificar para caber em alguns conceitos antigos, mas somos complexas e mutantes! Se, antes, eu tinha vergonha desta história que não alcançava alguns padrões recorrentes trazidos pelas pedagogias experimentais e abordagens importadas, hoje, falar sobre ela me fortalece e, acredito que ajude outras pessoas a refletir sobre suas próprias histórias. O exercício de reaprender a desenhar e legitimar a minha própria história na dança, mas também trazer exemplos de dança de bairro, de festa, de família, citando referências de danças negras, foi um processo conquistado já na maturidade, momento em que discussões proeminentes sobre o lugar de fala de cada um, e as possibilidades de decolonialidade tornaram-se cada vez mais presentes.

Desse modo, incluir o caminho, o entre, considerando a forma bem pragmática de como você se desloca de um bairro a outro da cidade, o que acontece entre este caminho, quais são os meios de transportes, quantas horas leva, como seu corpo

saiu e como o ele chega numa sala de aula são referências que não costumamos mencionar e considerar numa aula de dança e, por isso, mencioná-las é um ato político. E, falar de uma trajetória em dança é também falar de pontos de fuga, pontos de refúgio, pontos de acolhimento, pontos de transformação que interagem com uma matriz familiar tendo nós mesmas em espiral enquanto referência de centro.

E o caminho que fiz do centro de mim mesma até as bordas dos centros de difusão cultural hegemônica me trouxe novas raízes, raízes estranhas ao modo de viver de uma família, de um bairro e de uma Edicléia. Por isso, foi preciso refazer esse caminho, encontrar trilhas mais internas, refazer trajetos e desconstruir-me para curar e ouvir outras vozes.

Esta pesquisa partilha deste desejo e entende com entusiasmo que muita coisa ainda há para ser desdobrada e descoberta. Isto é só o começo e anseio que muito do que foi discutido, refletido e relatado aqui, possa servir de inspiração ou ponte para outras pesquisas e entendimentos de mundo e de processos artísticos.

Assim, do mesmo modo que iniciei este texto falando de trem e dividi os capítulos desta dissertação em estações, é, mais uma vez, com as imagens deste meio de transporte, agora representadas na música “Samba de trem”, que finalizo.

O trem de ferro, se não fosse JK
 Ia ser bom pra transportar
 Brasil inteiro
 Em Trinidad, quando o trem tá pra chegar
 Do Itaim dá pra ver que já vem cheio
 Calmon Viana, variante de Itaquá
 Oh, seu Goulart, Aracaré com Mane Feio

Ele que pega sempre, sem faltar o cinco e meia
 Que anda cheio feito cela de cadeia
 Vai pendurado pela porta feito um cacho
 Da bananeira, é gente em cima, gente embaixo
 E vai no vendo de estação em estação
 E chega em casa ainda reza uma oração
 Toma cachaça, chuta a porta do barraco
 Ronca de um jeito que até espanta o cão

Trem tem o samba do trem
 No vagão do trem, tem um samba de trem

Moça bonita, arroz na marmita
 No fundo querendo sair na revista
 Moleque no teto, bancando o surfista
 Maluco fumando cigarro de artista
 No hino do crente ambulante na fita

Um rap, um pagode
Uma salsa, um rock
Um reggae e um xote
Um coco e um blues

De: Edvaldo Santana
Canta: Miriam Maria

ESTAÇÃO 6. REFERÊNCIAS

Livros

ADICHIE, Chimamanda Ngozie. *O perigo da história única*. Trad.: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARROS, J. D. As influências da arte africana na arte moderna. In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 44, 2011. DOI: 10.9771/aa.v0i44.21236. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21236>. Acesso em 26 mai. 2023. Páginas 37 a 95.

BRITOS, Anaí G. Vera. In: BRITOS, Anai Graciela Vera; CHIZZOLINI, Bianca Barbosa; PITOMBO, Rafaela Coelho de Moraes (Orgs.). *Verdejar ante a ruína: escritos para cultivar novos mundos*. Anaí Graciela Vera Britos. São Paulo: 2021. páginas 16 a 26.

BERNARDINO, Joaze. Ação afirmativa e o mito da democracia racial no Brasil. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, nº 2, 2002, pp. 247-273.

COELHO, Sílvia Pinto. Práticas de atenção: ensaios de desterritorialização e Performance Coreográfica. In: *Cadernos de arte e antropologia* [Online], Vol. 7, No 2 | 2018, posto online no dia 01 outubro 2018, consultado o 24 abril 2023. Link do site <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1595> .páginas 43 a 55.

DIWAN, Pietra: *Raça Pura*. Uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2021.

_____. *Introdução à uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Abergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

_____. *O mesmo e o diverso*. Tradução de Normelia Parise In GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981. p.190-201: Le Même et le Divers. Comentário: Graciela Ortiz (UFRGS).

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher*: mulheres negras e feminismo. Tradução de Bhuvan Libanio. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2019.

KLEIN, Gabriele. Trabalho artístico como prática de tradução no mercado de arte global: o exemplo da dançarina e coreógrafa africana Germaine Acogny. Tradução de Luiza Banov. In: *Revista Sala Preta*. 2019, vol. 19, São Paulo.

KOWALEWSKI, Daniele. SCHILLING, Flávia. MAGALHÃES; Giovanna Modé; ÉVORA, Iolanda. *Mobilidades contemporâneas no contexto pós-colonial*: Mbembe, Glissant e Mattelart. São Paulo: editora Lua Nova, 2019, p. 137-156.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. In: *GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio*, vol. 3. N.2. Rio de Janeiro: RioArte. 7-11. Julho 2003.

LOURENÇO, Kleber. Sobre corpos, cruzos e dramaturgias urgentes. In: *Acordar o Chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras*. KANZELUMUKA; PAULA, Murilo de (Orgs.) São Paulo, editora Independente, 2020. Páginas 22 a 37.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Editora Cogobó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica à Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. n-1 edições. 2018.

_____. *Políticas da inimizade*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

_____. O direito humano à respiração. Disponível em: <https://medium.com/textura/o-direito-universal-%C3%A0-respira%C3%A7%C3%A3o-8929b9882d20>. Acesso em 16 set. 2020.

NOGUEIRA, Izildinha Batista. *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*. São Paulo: Ed. Perspectiva S/A, Ano. 2021

NORONHA, Jovita Maria Gerheim; CARRIZO, Silvina Liliana. Crioulidade e mestiçagem: os conceitos e suas interfaces. 2014. In: *Revista Brasileira do Caribe*. v. 09 n° 17. 2008.

QUINTANILHA, Karina Ferreira; PERSEGUIM, Daniel; MATUCK, Artur; CIOTTI, Naira. O desafio da comunicação diante das populações em deslocamento. In: *Revista Fontié ki Kwaze*. Acesso em 10 jun. 2023

SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*.

SOUZA, Vanderlei S. de. Eugenia, racismo científico e antirracismo no Brasil: debates sobre ciência, raça e imigração no movimento eugênico brasileiro (1920-1930). *Rev Bras Hist* [Internet]. 2022Jan;42(89):93–115. Available from: <https://doi.org/10.1590/1806-93472022v42n89-06> acesso em 08 dez. 2023.

SCHUCMAM, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. Brasil: Veneta, 2016.

Artigos:

AMÉRICO T. F.; CORRADINI, S.; DE MELLO M., S. Mestiçagens de um butô negro: colorações afro-brasileiras na dança de Marco Xavier. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 8, n. 2, 2021. DOI: 10.36025/arj.v8i2.24230. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/24230>. Acesso em: 7 ago. 2023.

RAMOS, Jarbas Siqueira, ARSLAN. Luciana Mourão. *Improvisação em dança: criação, composição e performatividade*. Uberlândia, MG: Regência e Arte Editora,

2020.

Dissertações e Teses:

ANUNCIÇÃO, Gleidison Oliveira da. *Do corpo negro ao balé clássico ou das histórias que não se contam*. 2021. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.

BRAVI, Valéria Cano. *Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002

Filmografia:

MBEMBE, Achille. O direito humano à respiração. Disponível em: <https://medium.com/textura/o-direito-universal-%C3%A0-respira%C3%A7%C3%A3o-8929b9882d20>. Acesso em 16 set. 2020.

ÁGUA Sagrada (Sacred Water). Direção: Olivier Jourdain. Produção executiva: Michel Dutry. Bélgica: Nameless Productions, 2016. 1 vídeo (60 min), son., color.

ATLANTIQUE. Direção: Mati Diop. Produção executiva: Judith Lou Lévy e Eve Robin. Senegal: Cinekap; França: Arte France Cinéma; Canal+: Les Films du Bal; Bélgica: Frakas Productions, 2019. 1 vídeo (106 min), son., color.

SANKOFA: A África que te habita. Direção: Rozane Braga. Distribuição: Netflix. Rio de Janeiro: FBL – Criação e Produção, 2020. 10 episódios (257 min.), son., color.

Palestras realizadas durante o processo de criação

Projeto Mergulho: Palestra sobre Dança e Capoeira com Renata Lima e mestre Pedro Peu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TvDvX6Vaoas>. Acesso em 20 jun. 2023.

Projeto Mergulho: Palestra com Marcial Macome (Moçambique). Disponível em: <https://youtu.be/bw5nGx5nnOc> com Marcial Macome. Acesso em 20 jun. 2023.

Projeto Mergulho: Palestra com Rui Moreira. Disponível em: <https://youtu.be/mTkWuMRe60A>. Acesso em 20 jun. 2023.

Roda de conversa com Wellington Duarte em 2021 após exibição do vídeo “Poemas Atlânticos”. Disponível em: <https://youtu.be/FCvjuek9uxY>. Acesso em 20 jun. 2023.

Roda de Conversa com Marianna Francisco após exibição do vídeo "Poemas Atlânticos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICxKET8ISJ0>. Acesso em 20 jun. 2023.

Roda de Conversa sobre “Poema Atlânticos”, com Valéria Cano Bravi. Disponível em: Disponível em: <https://youtu.be/hksMHfK6gZE>. Acesso em 20 jun. 2023.

Roda de conversa sobre "Poemas Atlânticos", com Rui Moreira e Felipe Cirilo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=khEd7OSg73Q>. Acesso em 20 jun. 2023.

Discografia

BARRO, João de; RIBEIRO, Alberto. Chiquita Bacana. In: *João de Barro*. São Paulo: RCA/BMG, 1972. LP (1972); CD (2004).

CAYMMI, Dorival. Maracangalha. In: *Eu vou pra Maracangalha*. São Paulo: Odeon, 1957. LP.

ELLER, Cássia; REIS, Nando. Segundo sol. In: *Com você... meu mundo ficaria completo*. São Paulo: Universal Music, 1999. CD.

GIL, Gilberto. Oriente. In: *Expresso 2222*. São Paulo: Polygram/Philips, 1972. LP.

PACÍFICO, Amanda; SÁ, Cacau de. *P.U.T.A.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdpZ-93uUnY>. Acesso em 18 jun. 2023.